

n. 15

# Narrazioni della mobilità

La svolta transnazionale e transculturale del  
poliziesco europeo

A cura di  
**Maurizio Ascarì**  
**Silvia Baroni**  
**Sara Casoli**



Il periodico, nato nel 2007, è pubblicato dal Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Università di Bologna. Ha sviluppato un lavoro critico sulle scritture generate dai processi migratori, esplorando i temi dell'esilio, della diaspora, del viaggio, ed i movimenti transculturali innescati dalla condizione postcoloniale, mettendo in campo intrecci disciplinari, prodotti testuali e risorse espressive convergenti su vari nuclei tematici. Esso si prefigge una risposta politica, partecipata e praticabile, alle difficili sfide di un mondo in trasformazione, dove il movimento, la fuga, l'espatrio, e le loro impronte sull'immaginario, segnano la mondialità dinamica delle traiettorie migratorie.

**Comitato di redazione:** Fulvio Pezzarossa (direttore responsabile), Donata Meneghelli (direttrice scientifica), Guido Mattia Gallerani (segretario di redazione), Silvia Baroni, Giorgio Busi Rizzi, Mimmo Cangiano, Andrea Gazzoni, Giulio Iacoli, Chiara Mengozzi, Giulia Molinarolo, Laura Neri, Emanuela Piga Bruni, Attilio Scuderi, Beatrice Seligardi, Ilaria Vitali, Federica Zullo.

La rivista è inserita in **classe A** dall'Anvur per l'area 10

ISSN 2035-7141

Email: [redazione.scritturemigranti@unibo.it](mailto:redazione.scritturemigranti@unibo.it)

*Scritture migranti* pubblica un fascicolo all'anno e accetta proposte di saggi originali e non ancora pubblicati. Per le linee guida agli autori, le sezioni e *Call for Papers*:

<https://scritturemigranti.unibo.it/about>

La rivista segue una politica di "open access" e non richiede tariffe né per la proposta di articoli né per la loro revisione.

Indice

Narrazioni della mobilità.

La svolta transnazionale e transculturale del poliziesco europeo

A cura di Maurizio Ascari, Silvia Baroni e Sara Casoli

Maurizio Ascari, Silvia Baroni, Sara Casoli, <i>Introduction. Narratives of Mobility in the Crime Genre</i>	i-xiii
Cristina Trincherò, <i>Il "codice Torino": migrazioni di un modello narrativo e trasformazioni dell'immagine della città sulle tracce di Dan Brown</i>	1-18
Federica Ambroso, <i>Déculturation et multiculturalité dans le roman noir contemporain. Bologne, Limoges, Thessalonique</i>	19-40
Sara Casoli, <i>Personaggi tra giallo e noir. La diversità etnica nella serialità televisiva "crime" italiana</i>	41-63
Barbata Pezzotti, <i>Transculturality in Sicilian Crime Fiction: The Case of Camilleri and Piazzese</i>	64-80
Silvia Baroni, <i>Identità in contrappunto. Il caso del vicequestore Luca Wu di Andrea Cotti</i>	81-104
Emilie Guyard, <i>Le polar argeñol de Carlos Salem: un exemple de récit transnational</i>	105-129
LA GRANA DELLA VOCE	
Anna Baldini, Tom Benjamin, <i>An Interview with Tom Benjamin. Crime Fiction and Transnationality</i>	130-141
Silvia Baroni, Andrea Cotti, <i>Scrivere un "noir interculturale". Conversazione con Andrea Cotti</i>	142-151
SCRITTURE/VISIONI	
Onofrio Catacchio, <i>Luca Wu. Trasferta bolognese</i>	152-153
Veronica Galletta, <i>Non nel mio cortile, o di nemi e nymbi</i>	154-167
Alberto Denti di Pirajno, <i>Una tomba per un delfino. Traduzione e nota di Giulio Carlo Pantalei e postfazione di Ugo Fracassa</i>	168-194

## INTRODUCTION. NARRATIVES OF MOBILITY IN THE CRIME GENRE

Maurizio Ascari, Silvia Baroni, Sara Casoli

This issue of *Scritture migranti* (15/2021) aims to investigate a phenomenon that is highly characteristic of contemporary crime fiction on a global level: the representation and thematization of multiculturalism, mobility across borders, and transcultural identities. Thanks to its international circulation and its ability to highlight social and political issues throughout the lens of the investigation, crime fiction offers a privileged perspective through which to observe the encounters and the conflicts associated with migrancy and other forms of social and cultural mobility. As discussed in the introduction, the contributors to this issue reflect on notions such as “cultural identity”, “integration”, and “transnationality” while addressing a range of topics that includes genre blending, the representation of multi-ethnic places, expat writers and characters.

### *Keywords*

Crime fiction; Mobility; Cultural Identity; Transculturality.

<https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/14558>

# INTRODUCTION

## NARRATIVES OF MOBILITY IN THE CRIME GENRE

Maurizio Ascari, Silvia Baroni, Sara Casoli

### *Mobility in Crime Narratives*<sup>1</sup>

A famously, or even notoriously, popular genre, crime fiction suffered from a number of preconceptions pivoting on its formulaic patterns and its belonging to a mass cultural market. The critical status of these narratives however has dramatically changed in recent years, and what was once commonly considered as lowbrow fiction is now increasingly recognized as a sophisticated literary field that effectively investigates a whole range of highly topical cultural, ideological and societal issues. A number of scholars has underlined its aptitude to expose the relationship between texts and society (Knight 1980; Vanoncini 1993; Nicol *et al.* 2011; Anderson *et al.* 2012; Allan *et al.* 2020) by capturing and incorporating social and cultural turns, reflecting the anxieties and values of contemporary societies.

To acknowledge and delve into this potential was the main focus of the EU-funded H2020 research project *DETECT - Detecting Transcultural Identity in European Popular Crime Narratives* (2018-2021). In particular, *DETECT* investigated how crime fiction contributes to shaping the European cultural identity intended as a continuous process of metamorphosis fostered by the mobility of people, products, and representations across the continent.

This issue of *Scritture migranti* (15/2021), which stems directly from *DETECT* and its mission, aims to explore the phenomenon of crime fiction through the lens of *mobility*, in the plural shades of meanings this word evokes. Broadly speaking, mobility

---

<sup>1</sup> The authors share the scientific responsibility of the present paper. Formally, the first paragraph, «Mobility in Crime Narratives» is to be attributed to Sara Casoli; the third, «Crime Fiction and Transcultural Identity» to Maurizio Ascari; the fourth, «Giving Voice to Mobility» to Silvia Baroni. The second paragraph, «Mobilizing the Crime Genre», has been written by the three of them.

is envisioned here as a widespread circulation of representations, tropes, characters, authors and narrative models. As synonym of circulation, mobility is highly characteristic of contemporary crime fiction on a global level and opens to a range of perspectives. A first significant aspect of this inherent dynamism is genre blending, which interestingly tempers the formulaic character of the crime-and-detection paradigm, energising the evolution of the genre itself. As sustained by Gulddal *et al.* (2019, 1), crime fiction

must be seen as a genre constantly violating its own boundaries. There is an unacknowledged experimental streak to this genre – an easy slippage between affirming the codes and conventions on the one hand, and on the other hand boldly calling into question and venturing beyond its textual, generic and national traditions.

To “mobilize the genre concept” (ivi, 9) means to recognize that the narrative patterns of crime fiction are not fixed and bare-bone formulas, but rather the result of a continuous process of hybridization also resulting from the transnational mobility of themes, tropes and even cultural stereotypes. On that perspective, the contributions to this issue emphasize the “cultural work” (Rohr *et al.* 2000) crime narratives perform in raising questions about national identity by promoting diversity, mobility and transcultural exchange as values.

### *Mobilizing the Crime Genre*

National borders are constantly trespassed by styles, narrative structures and themes that circulate all over the world, even though the academic debate has fully acknowledged this global dimension only in recent times (Gulddal *et al.* 2019; Gulddal and King 2020). Local characters and settings amalgamate with global plot structures and narrative devices in transnational narratives, creating new relations between foreign and native forms.

That is what Cristina Trinchero demonstrates in her contribution, through the case study of the representation of Turin in crime narratives. The paper displays how French, Italian and Spanish crime novelists reinterpret the urban, historical identity

of Turin, emphasizing its connotation as an “esoteric city”, first and foremost in relation to the presence of the Holy Shroud. In this case, crime fiction offers the possibility to think about the “topographic identity” of a city and how this image has been transfigured into a simulacrum by foreign authors of religious thrillers. Following the narrative pattern of Dan Brown’s best-selling *The Da Vinci Code*, the mystic aura of the city has both become a migrant trope and crystallized into a stereotype. As Trincherò highlights, by exploiting the esoteric appeal of Turin foreign authors such as Sébastien Cataldo, Catherine Marret and Julia Navarro have ensured the city a position in the global imagination of crime.

A second perspective on the mobility of crime fiction concerns the transnational character of this genre, a constellation of texts that can be probably best understood today within the framework of world literature due to the «existence of a vast and ongoing dialogue between crime fiction writers, texts and readers across national, cultural, linguistic and temporal borders» (Gulddal *et al.* 2019, 17; see also Stougaard-Nielsen 2020).

Up to this point, we have focused on mobility as a category that helps us understand the production and circulation of crime fiction, but this genre also *thematizes* transnational mobility, as shown by the forms of cultural and ethnic diversity embedded in crime narratives. Indeed, while «foreign characters and foreign settings have a privileged space in crime fiction since its origins» (Anderson *et al.* 2012, 1), contemporary crime narratives intensify this social gaze, shedding light onto a quickly changing and super complex reality, exploring the intersectional dimension of identities as well as the resistance of stereotypes.

In their articles, Federica Ambroso and Sara Casoli analyse the spreading of representational stereotypes associated with ethnicity. The former achieves this purpose by examining the mobility of ethnic figures in a corpus of noir narratives, emphasising the relation between social and spatial concerns, the latter questioning the figure of the foreign in Italian crime television series.

Federica Ambroso tackles the representation of social distinctions between natives and immigrants in a specific corpus of crime novels set in three increasingly

multicultural cities – Bologna, Limoges and Thessaloniki. As assessed by the author, the difficult relationship between citizens and immigrants leads to mutual distrust or outright antagonism, and it is spatially concretized in the presence of ethnic districts. This spatial separation between natives and immigrants can be seen as a physical, tangible embodiment of the cultural estrangement and the stereotyped, biased visions separating these two social groups. As a matter of fact, a large number of European crime narratives seems to react to the challenges of cultural diversity by representing foreigners via the crystallized image of the migrant as a criminal or deviant subject, proving that clichéd representations still display a noteworthy capacity to circulate through different countries.

The challenging of the stereotypes associated with characters representing cultural and/or ethnic diversity is central also in Sara Casoli's contribution, which examines the representational patterns of immigrants and ethnic subjects in contemporary Italian TV crime series. The author outlines three typologies in the characterization of ethnic minority characters according to the narrative role they play: the victim, the criminal, and the detective. Casoli argues that while in classic crime series "all'italiana" (Buonanno 2012) ethnic minorities were portrayed in a very stereotyped way, as victims or villains, the situation has changed in contemporary productions. Thanks to the adoption of the "complex tv" paradigm and the progressive "noirification" of crime series, ethnic characters now tend to be depicted in a more nuanced light. Actually, as a consequence of the complexification of their fictional identities, ethnic characters in TV crime (and noir) series now play narrative roles once precluded, such as the criminal anti-hero and in particular the detective.

Contemporary crime narratives can be regarded as a narrative laboratory that highlights forms of exclusion and segregation while making room also for practices of inclusion and negotiation. The aptitude of crime fiction to present itself as an effective tribune «to deliver usable representations of ethnic "otherness"» (Dobrescu 2013, 44) and to problematise ethnic diversity and its representations emerges also in Barbara Pezzotti's analysis of the works of Sicilian writers Andrea Camilleri and Santo Piazzese. Pezzotti underlines how crime fiction calls our attention to the relation



between social hierarchies (as based on race, ethnicity and culture) and spatial divisions stemming from various kinds of borders. However, by analysing Camilleri's *The Terracotta Dog* and *The Snack Thief*, as well as Santo Piazzese's *I delitti di via Medina-Sidonia* in the light of the concepts of transculturality and "third space" (Bhabha 1994), Pezzotti points out how these crime stories provide a transcultural space of negotiation that insists on the common core of culture and history shared by Mediterranean countries. This idea of a shared cultural heritage is used to fight and problematise the stereotyped vision of ethnic subjects: in fact, in Camilleri and Piazzese's novels migrants and foreigners who arrive in Sicily are not seen as invaders but as homecomers, thus presenting a counter-narrative with the aim to defuse the present anti-immigration rhetoric.

While the representation of the foreign as a criminal and a victim seems still dominant in European contemporary crime fiction for several reasons (Mondello 2010), there also exist other kinds of narratives that try to pinpoint liminal figures characterised as multicultural and multiethnic heroes. On that perspective, Silvia Baroni analyses the literary series Andrea Cotti devoted to inspector Luca Wu, whose very name is revelatory of his transcultural identity, due to his being born in Bologna in a family of Chinese migrants. Baroni's analysis of the detective's culturally-fragmented identity calls into question the labels of "multicultural detective fiction" and of "ethnic detective fiction" as they have been defined by several critics (Gosselin 1998; Pepper 1999; Macdonald and Macdonald 1999; Del Zoppo 2009) to describe works concerning issues of social integration. As an alternative, Baroni proposes the notion of "intercultural detective fiction" to identify those narratives that center on this idea of fracture, exploring the cultural *entre-deux* ethnic characters feel. On the other hand, the paper highlights the narrative strategies adopted by Andrea Cotti to depict the fragmented identity of his detective, which is reflected in the setting of the stories – multicultural cities such as Bologna, Rome and Shenzhen – as well as in the use of a recurring trope in contemporary crime fiction, that is the culinary theme.

The concept of identity is also at the core of Emilie Guyard's contribution, delving into the case of an expat writer, Carlos Salem, who migrated to Spain from

Argentine. If Luca Wu seems stuck in-between two cultural contexts, Carlos Salem's characters appear to have overcome this matter by blurring the boundaries separating national identities. Analysing Carlos Salem's first novel, *Camino de Ida*, Guyard pinpoints the fact that Salem – as a migrant himself – conceives national identities as fluid and “rhizomatic”, and literature as an experience of an itinerant identity that questions the idea of “origin”. Rather than belonging to an “Argentine crime genre”, Carlos Salem's stories are quintessentially transnational, although they also carry – through the use of irony – an implicit criticism of globalization and its erasing of national specificities.

### *Crime Fiction and Transcultural Identity*

As we can see, what emerges from these papers is the crucial role identity plays in a number of contemporary crime fictions. Broadly intended as the qualities, traits, appearance, and/or expressions that characterize an individual or a group, a city or even a region, identity has been increasingly redefined as a volatile heuristic category, whose meaning is constantly negotiated.

Although occasionally crime narratives still solidify identity, one can safely claim that the majority of today's crime stories rather investigate its actual porousness. Far from confirming stereotypical expectations concerning the stability of borders, today's most innovative and ideologically informed crime fictions actually explore contact-zones, liminality and the sets of exchanges that mark migrant realities. As the contributions to this issue highlight, contemporary crime writers are very much interested in transnational phenomena and in the social, political, and cultural challenges of increasingly multicultural and multiethnic societies.

As discussed in studies like Adrienne Gosselin's *Multicultural Detective Fiction* (1998), Andrew Pepper's *Bridges and Boundaries* (1999), Ed Christian's *The Post-Colonial Detective* (2001), Dorothea Fischer-Hornung and Monika Mueller's *Sleuthing Ethnicity* (2003), Anderson et al.'s *The Foreign in International Crime Fiction. Transcultural Representations* (2012), the crime genre has progressively questioned the idea of national

identity as simplistically homogeneous to promote a more realistic vision of society. As noted by Nels Pearson and Marc Singer (2009, 3), this shift has also been driven

by our increasing awareness of the fact that, from its inception, the detective genre has been intrinsically engaged with epistemological formations that are not simply those of ‘society’ in the abstract—that is, dominant cultural groups and their hegemonic discourse—but those produced in encounters between nations, between races and cultures.

Thanks to its intrinsic tendency to engage with the complexities of social formations, notably in contact zones, where frictions are more easily produced, crime fiction helps us recognize the composite, heterogeneous nature of European societies, resulting from increasing social and cultural mobility. As synthesized by Thomas Morsch (2020, 15),

(a) the notion of identity (singular) is to be investigated through the many contradictory representations of gender, ethnic, national, and class identities (plural) in contemporary European crime fiction, and the assumption that (b) identity is inherently fluid, unstable, shifting, and because of this European identities are inevitably ‘unfinished’.

### *Giving Voice to Mobility*

In addition to the aforementioned papers, the thematic core of this special issue comprises two interviews and two creative contributions, which round up our investigation into the theme of mobility in crime fiction.

Anna Baldini’s conversation with Tom Benjamin and Silvia Baroni’s dialogue with Andrea Cotti delve into the relationship between crime narratives and transcultural identities in order to uncover the experiences and worldviews from which the social and cultural inquiries of the two writers actually stemmed.

The author of a trilogy devoted to inspector Daniel Leicester, a detective of English origins who happens to be “stuck” in Bologna, Tom Benjamin explains in his conversation with Anna Baldini how important describing Italian culture from «an outsider/insider perspective» is to him. Through his Italianate character, Benjamin manages to illustrate his own experience as an “expat” living in two cities that appear so different to him, London and Bologna. While foreign writers are used to imagining

Italy as encapsulated in the stereotyped formula “la dolce vita”, Benjamin’s narratives aim to depict the real Italian life, and in particular the evolution attained by society. Coherently with his creator’s stance, detective Daniel Leicester is an attentive observer of the social scene, who ultimately manages to turn his unbelonging into an asset, also thanks to the complimentary perspective his father-in-law – formerly a senior officer of the Italian police – provides when needed.

By creating his Italian-Chinese detective Luca Wu Andrea Cotti likewise reaffirms the importance of in-betweenness and of a transnational/transcultural “gaze”. Moving from the belief that crime fiction must take into account the complexity of nowadays reality, Andrea Cotti creates a character who, being at the same time «Italian and Chinese, neither Italian nor Chinese», experiences in the first person the cultural fractures that characterise contemporary societies.

Embracing the notion of mobility from a transmedia perspective, one of the most appreciated illustrators of Italian crime fiction, Onofrio Catacchio, has gifted us with the image of Luca Wu thanks to a previously unpublished sketch he made on purpose for this issue of *Scritture migranti*. The *entre-deux* lived by the character is represented in the oriental traits of his visage, stigmatising how Luca is generally seen from others, while his «Italianness», that is the hidden core of his identity, is substantiated in the urban décor, the Due Torri behind him.

In conclusion to this special issue of *Scritture migranti*, two creative texts evoke other related aspects of mobility. Inspired by several *faits divers* that occurred in Livorno, Veronica Galletta’s short story *Non nel mio cortile* poetically expands – against the backdrop of the city’s polluted waterfront – on the legal and *illegal* traffic of people and goods that has always characterized Livorno as a seaport. Galletta’s story, moreover, highlights how fictions have always stocked up from current news, thus establishing a seamless circulation between reality and narratives.

Ugo Fracassa and Giulio Carlo Pantalei likewise shed light on the factual mobility of texts and the way they circulate in the cultural market by translating an excerpt from *A Grave for a Dolphin* (1956), a novel Duke Alberto Denti di Pirajno – an Italian writer and doctor – originally wrote in English. The recent rediscovery of

this text is due to no less than David Bowie, who declared in *Bowie's Bookshelf: The Hundred Books that Changed David Bowie's Life* that this text had inspired one of his most famous songs, *Heroes*. The truth is Denti di Pirajno was once appreciated by critics and writers such as Karen Blixen and Eugenio Montale, although *A Grave for a Dolphin* has never been translated into Italian before. Rooted in the author's colonial experience in Africa, the book provides a curious perspective into the physician's cultural encounters with alternative treatments and foreign traditions.

*References*

- Allan, Janice, Gulddal, Jesper, King, Stewart, Pepper, Andrew, (eds.) (2020), *The Routledge Companion to Crime Fiction*, New York and London, Routledge.
- Anderson, Jean, Miranda, Carolina, Pezzotti, Barbara (2012), *Introduction* in Jean Anderson, Carolina Miranda and Barbara Pezzotti (eds.), *The Foreign in International Crime Fiction: Transcultural Representations*, London, Continuum, pp. 1-9.
- Bhabha, Homi K. (1994), *The Location of Culture*, London and New York, Routledge.
- Del Zoppo, Paola (2009), *Un'indagine sull'altro: il romanzo poliziesco interculturale e postcoloniale*, «Scritture migranti», 2/2008, pp. 83-105.
- Dobrescu, Caius (2013), *Identity, Otherness, Crime: Detective Fiction and Interethnic Hazards*, «Acta Universitatis Sapientiae, Philologica», vol. 1, pp. 43-58.
- Erdmann, Eva (2009), *Nationality International: Detective Fiction in the Late Twentieth Century*, in Marieke Krajenbrink and Kate M. Quinn (eds), *Investigating Identities: Questions of Identity in Contemporary International Crime Fiction*, Amsterdam, Rodopi, pp. 11– 26.
- Gosselin, Adrienne (1998), *Multicultural Detective Fiction: Murder from the “Other” Side*, London, Routledge.
- Gulddal, Jesper, King, Stewart, Rolls, Alistair (eds.) (2019), *Criminal Moves. Modes of Mobility in Crime Fiction*, Liverpool, Liverpool University Press.
- Gulddal, Jesper, King, Stewart (2020), *Genre*, in Janice Allan, Jesper Gulddal, Stewart King and Andrew Pepper (eds.) (2020), *The Routledge Companion to Crime Fiction*, New York and London, Routledge, pp. 13-22.
- Hansen, Kim Toft, Peacock, Steven, Turnbull, Sue (eds.) (2018), *European Television Crime Drama and Beyond*, Cham, Palgrave.
- Katan, David (2004), *Translating Cultures: An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*, New York and London, Routledge.
- Knight, Stephen (1980), *Form and Ideology in Crime Fiction*, Bloomington, Indiana University Press.
- Krajenbrink, Marieke, Quinn, Kate M., (eds.) (2009), *Investigating Identities: Questions of Identity in Contemporary International Crime Fiction*, New York, Rodopi.
- Macdonald, Gina, Macdonald, Andrew (1999), «Ethnic Detectives in Popular Fiction: New Directions for an American Genre», in Kathleen Gregory Klein (ed.), *Diversity and Detective Fiction*, Bowling Green, Popular Press, pp. 60-113.
- Matzke, Christine, Mühleisen, Susanne (eds.) (2006), *Postcolonial Postmortems: Crime Fiction from a Transcultural Perspective*, Amsterdam, Rodopi.
- Morsch, Thomas (eds.) (2020), *Serial Narratives and the Unfinished Business of European Identity*, Deliverable 6.1, DETECT Project.

- Mueller, Monika, Fischer-Hornung, Dorothea (2003), *Sleuthing Ethnicity: The Detective in Multiethnic Crime Fiction*, London, Associated University Press.
- Nicol, Bran, McNulty, Eugene, Pulham, Patricia (eds.) (2011), *Crime Culture: Figuring Criminality in Fiction and Film*, New York, Continuum.
- Pearson, Nels, Singer, Marc (2016), *Open Cases: Detection, (Post)Modernity, and the State* in Nels Pearson and Marc Singer (eds.), *Detective Fiction in a Postcolonial and Transnational World*, New York and London, Routledge, pp. 1-14.
- Pepper, Andrew (1999), *Bridges and Boundaries: Race and Ethnicity in the Contemporary Crime Fiction*, in Kathleen Gregory Klein (ed.), *Diversity and Detective Fiction*, Bowling Green, Popular Press, pp. 240-259.
- Rohr, Susanne, Schneck, Peter, Sielke, Sabine, eds. (2000) *Making America: The Cultural Work of Literature*, Heidelberg, C. Winter.
- Stougaard-Nielsen, Jakob (2020), *Word Literature* in Janice Allan *et. al* (2020), pp. 76-84.
- Vanoncini, André (1993), *Le roman policier*, Paris, Presses Universitaires de France.

### *Biographical note*

Maurizio Ascari teaches English Literature at the University of Bologna. He has published books and essays on crime fiction (*A Counter-History of Crime Fiction*, Palgrave, 2007, nominated for the Edgar Awards), transcultural literature, and inter-art exchanges. He is author of several papers. He has also edited and translated works by Henry James, Katherine Mansfield, William Faulkner, Jack London and William Wilkie Collins.

maurizio.ascari@unibo.it

Silvia Baroni is Post-doc Researcher at the department FICLIT at the University of Bologna; her project aims at analysing the European illustrated novel of the Nineteenth century. She has been Post-Doc Researcher for the European project DETECT H2020. She has published several articles on Italian Crime Fiction in a comparative perspective, on the European novel of the 19th century, and on the relation between Art and Literature.

silvia.baroni9@unibo.it

Sara Casoli is Post-Doc Research Fellow at the Department of the Arts at the University of Bologna, where she earned her PhD in 2019. She was part of the “DETECT – Detecting Transcultural Identity in European Popular Crime Narratives” research project. She has published a monograph titled *Le forme del personaggio. Figure dell'immaginario nella serialità televisiva americana contemporanea* (Mimesis 2021) and several articles for international journals and chapters in edited collections.

sara.casoli2@unibo.it

### *How to cite this article*

Ascari, Maurizio, Baroni, Silvia, Casoli, Sara, (2022), *Introduction. Narratives of Mobility in the Crime Genre*, «Scritture Migranti», edited by Maurizio Ascari, Silvia Baroni, Sara Casoli, n. 15/2021, pp. i-xiii.

### *Copyright notice*

The journal follows an “open access” policy for all its content. By submitting an article to the journal the author implicitly agrees to its publication under the Creative Commons Attribution Share-Alike 4.0 International License. This license allows anyone to download, reuse, reprint, modify, distribute, and/or copy contributions. In any such action(s), the work(s) must be correctly attributed to their original authors, and please inform the editorial board of any re-use of articles. No further permission is required from the authors or the editorial board of the journal. Authors who publish in this journal retain their copyright.



IL "CODICE TORINO": MIGRAZIONI DI UN MODELLO NARRATIVO  
E TRASFORMAZIONI DELL'IMMAGINE DELLA CITTÀ  
SULLE TRACCE DI DAN BROWN

Cristina Trincherò

Negli anni recenti si assiste a un curioso fenomeno nella letteratura poliziesca: scrittori francesi, inglesi, spagnoli e americani ambientano indagini a Torino, ispirati dai connotati enigmatici e inquietanti di "città esoterica" sede della Sacra Sindone, finora esplorati e sfruttati da autori locali o comunque italiani. L'articolo prenderà in esame un *corpus* di romanzi polizieschi che attesta la migrazione e rielaborazione de *Il Codice da Vinci*, assunto da scrittori di origini, formazione ed esperienze diverse, a palinsesto e modello, con il trasferimento di impianti narrativi, strutture finzionali e dinamiche attanziali in un contesto urbano dove il mistero del Graal viene sostituito da quello della Sindone. Ci si interrogherà sulle modalità di rielaborazione del *best-seller* di riferimento, sugli elementi che fanno di questi romanzi nuove ibridazioni del *polar*, e sugli esiti che tale tendenza narrativa ha in termini di immagine per la città di Torino.

*Parole chiave*

Romanzo contemporaneo; Romanzo poliziesco; Migrazioni di modelli; Intertestualità.

THE "DA TORINO CODE": MIGRATIONS OF A LITERARY MODEL AND TRANSFORMATIONS  
OF AN URBAN IMAGERY IN THE STEPS OF DAN BROWN

In recent years there has been a curious phenomenon in detective literature: French, English, Spanish and American novelists choose Turin as the background for crime stories. They feel inspired by the enigmatic, disturbing connotations of an "esoteric city" hosting the Holy Shroud that so far has been explored and exploited only by local or Italian writers. The article will examine a corpus of detective novels by different authors, all attesting the migration and adaptation of *The Da Vinci Code*, considered as a model providing narrative and fictional structures, as well as actantial dynamics moved to a context where the mystery of the Holy Grail is replaced by the enigma of the Holy Shroud. The article will also investigate how this best-seller has been redesigned within novels that exemplify the hybrid character of contemporary crime fiction, assessing the impact that these new pathways in crime fiction have on the image of Turin.

*Keywords*

Contemporary Novel; Crime fiction; Migrations of models; Intertextuality.

<https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/14559>

# IL “CODICE TORINO”: MIGRAZIONI DI UN MODELLO NARRATIVO E TRASFORMAZIONI DELL’IMMAGINE DELLA CITTÀ SULLE TRACCE DI DAN BROWN

Cristina Trincherò

## *Identità urbane torinesi tra realtà e narrazione*

Eccezion fatta per le memorie dei viaggiatori, Torino – diversamente da meglio conosciute città italiane – non ha quasi mai destato l’attenzione degli scrittori stranieri. In anni recenti si assiste tuttavia, nell’ambito della letteratura poliziesca<sup>1</sup>, a un’interessante inversione di tendenza: romanzieri francesi, inglesi, spagnoli e americani vi collocano intrighi e indagini attratti dall’identità affascinante di città attorno cui aleggia un’aura di esoterismo, alimentata da cronache e leggende.

Si sa che «Torino noir», «Torino criminale», «Torino città magica», «Torino misteriosa» (Bassignana 2017) sono etichette, titoli di pubblicazioni e persino marchi commerciali ormai entrati nel frasario corrente. Si tratta di approcci che ricorrono oggi con tale frequenza da aver disegnato e imposto in Italia l’immagine di una Torino enigmatica e complessa. Viene spontaneo chiedersi se questo immaginario cui rimandano titoli e copertine proviene da una specifica e manifesta identità urbana, o se abbiamo piuttosto a che fare con un’identità soprattutto «di carta» (Chiappori 2019). Le fondamenta, le sfumature e lo sfruttamento letterario di tale immaginario narrano di atmosfere surreali, vite ai confini tra razionalità e irrazionalità, casi curiosi tra realtà e soprannaturale, complotti e crimini. Risulta parimenti inevitabile interrogarsi su quando, come e perché tale fisionomia torinese “tenebrosa” si sia imposta letterariamente. A disegnarne i lineamenti di città “maledetta”, Giano

---

<sup>1</sup> Sulla letteratura poliziesca ambientata a Torino, cf. in particolare Crovi (2020) e Sapino (2022).

bifronte che, nel suo volto meno palese, cela tratti inquietanti, libera pulsioni inattese, fa muovere figure dalla doppia anima e genera ambienti labirintici, concorrono le cronache che, tramandando miti popolari venati di superstizione, collocano Torino al vertice dei triangoli della magia bianca e nera, sede eletta di conflitti tra Bene e Male, energie positive e forze demoniache irradiate da precisi luoghi-simbolo di forte suggestione (cf. Adami *et al.* 2021; Trincherò 2021; Bassignana 2017).

Su queste premesse nel presente saggio sarà presa in considerazione una tendenza emergente riscontrata nella narrativa italiana, francese, inglese e spagnola: la costruzione di trame poliziesche sullo sfondo di Torino, riconosciuta *in primis* come la sede della Sindone. In particolare, un singolare corpus di romanzi pubblicati dal Duemila a oggi attesta la migrazione e la rielaborazione di un *best-seller* internazionale: *Il Codice da Vinci* (2003), il cui modello di *religious thriller* viene adottato da letterati di origini, formazioni ed esperienze disparate (Jeanneret *et al.* 2020; Moez *et al.* 2022).

Questo intervento muoverà quindi da due forme di mobilità correlate: da un lato la mobilità della formula narrativa su cui si fonda il *religious thriller* alla Dan Brown<sup>2</sup>, applicabile a diversi luoghi e intrighi a sfondo religioso; dall'altro la mobilità di un nucleo narrativo più specificamente riconducibile alla Sindone, a Torino, e al ruolo che questa icona sacra e la città che la contiene esercitano sull'immaginario collettivo in quanto luogo di mistero, aprendosi – come vedremo – a un potenziale dualismo, analogo a quello che riscontriamo in un altro noto romanzo di Brown: *Angeli e demoni* (2000).

Scopo del lavoro sarà dunque esaminare il sopracitato *corpus*, studiando questo processo di spostamenti e metamorfosi in termini di riscritture e rielaborazioni che valicano i confini nazionali. Importante diventa ragionare su come il genere *crime* vada contribuendo a comporre e/o alimentare l'identità urbana, anche ponendosi come risorsa ai fini di un turismo culturale declinabile su più livelli.

---

<sup>2</sup> Per approfondimenti sul *Codice da Vinci*, cf. tra gli altri Labbe e Millet (2004), Lacy (2004), Price (2005), Tornielli (2006), Mexal (2011).

*Il “Codice Torino”*

Cominciamo dall’area francese, dove la giornalista, saggista e linguista Carine Marret si è ispirata alla Sindone per il *polar Dans l’ombre du Saint-Suaire* (2015), quarto episodio della saga dell’investigatore Jean Levigan da lei creato nel 2011. Lo stesso anno, esce *Le Linceul. Apocalypse*, opera dello storico Sébastien Cataldo; ricercatore che dal 2005 divulga studi inerenti il Sacro Lino. Pur nelle loro differenti personalità, entrambi gli autori associano passioni soggettive e convinzioni individuali a uno scrupolo di ordine scientifico – più forte in Cataldo, in ragione della sua figura professionale – e un’attenzione per le suggestioni che il Sudario è in grado di alimentare nelle masse.

In area iberica, il Lenzuolo Santo ha ispirato la saggista e giornalista Julia Navarro, autrice de *La fraternanza della Sacra Sindone*, romanzo in linea con la sua pratica del filone narrativo mistico-religioso, pubblicato a Barcellona nel 2004 (*La hermandad de la Sábana Santa*) e tradotto in Italia l’anno successivo.

Per parte italiana, già nel 2000 – quindi prima che Brown desse alle stampe il suo libro – Laura Mancinelli, nata a Udine ma torinese in ragione della carriera presso l’ateneo subalpino, aveva pubblicato *Attentato alla Sindone*, breve narrazione ispirata all’incendio scoppiato nell’aprile 1997 nella Cappella del Guarini.

A fare della Sindone il motore di trame dove gli elementi canonici del *thriller* si intrecciano a percorsi introspettivi dei personaggi, molto hanno contribuito le “vetrine” delle ostensioni organizzate negli ultimi decenni (1998, 2000, 2010, 2013, 2015; cf. Cataldo e Heimburger 2015), oltre ai resoconti del rogo che riportò alle cronache a livello mondiale la questione della natura del Sudario e le sue traversie. La mediaticità di questi eventi ha ravvivato l’attenzione su un oggetto che trascina con sé una rete di simboli, studi e diatribe tra fedeli e non, tra studiosi e gente comune, risvegliando negli animi curiosità circa il reperto archeologico più discusso della Storia, misterioso quanto il Graal però concreto, tangibile, visibile.

L’estro dei romanzieri ha fatto tesoro del potenziale magnetico della Sindone e l’ha resa pretesto per avventure a tinte gialle e *noir*, coniugando fatti reali e documentazioni storiche a meccanismi finzionali, e facendo della Sindone qualcosa di simile al mito del Sacro Graal. Così, nel perimetro di una scrittura lontana dalle

ambizioni e dalle strategie commerciali che hanno accompagnato il volume di Dan Brown, ecco delinarsi, in questa piccola campionatura, quello che oseremmo definire un “Codice Torino”, nel quale *Il Codice da Vinci* si impone come testo palinsesto.

Suona un poco altisonante la quarta di copertina del romanzo di Carine Marret, presentato come «Le premier polar dévoilant les ultimes découvertes sur le linéol de Turin», sottolineandone la natura di scritto ibrido: un’opera di finzione che poggia su – a dire dell’editore – una documentazione scientifica aggiornata, dunque una lettura di intrattenimento scritta avvalendosi di nuove ricerche.

L’azione prende avvio a Nizza nel 2013: il cadavere di Ambroise Torel viene rinvenuto ai piedi della torre Bellanda. Il commissario Levigan indaga attorno al profilo del morto, un apicoltore che gestisce una piccola azienda cui pare destinato sin dal nome di battesimo, «Ambroise», rimando al nettare delle api e al patrono degli apicoltori. Appassionato della Sindone fino all’ossessione, Torel ne studia le vicissitudini, in contatto con esperti di tutto il mondo. La trama si svolge tra Nizza, Parigi e Torino, fra inchiesta poliziesca, siparietti sulla vita personale di Levigan, divagazioni di ordine storico e teologico, descrizioni degli esperimenti per datare il Sudario. Frequenti i soggiorni a Torino del solitario Ambroise per le ostensioni, ma soprattutto per visite al Museo della Sindone, alla biblioteca del Centro Internazionale di Sindonologia e alla Biblioteca Reale.

Le due identità di Torel, studioso amatoriale e apicoltore professionista, si sovrappongono: la sua azienda produce ceri per la Chapelle de la Très-Sainte Trinité et du Saint-Suaire, della Confrérie des Pénitents rouges, nella Nizza Vecchia, dove si perpetua la memoria del passaggio del Sacro Lino da Chambéry a Torino e della sua conservazione nella cittadella del Castello di Nizza dal 1536 al 1543. Api e Sindone rappresentano per Torel l’immortalità (Marret 2015, 101). Le ricerche di Ambroise si estendono all’agronomia, con rilevazioni allarmanti sulla diminuzione di api nel mondo, dato che comunica alle autorità, allertando su una possibile apocalissi ecologica.

Mentre il *polar* di Carine Marret si apre sulla morte di chi si era approssimato a scoperte significative, come nell’ipotesto de *Il Codice da Vinci*, e narra

retrospettivamente le vicende del protagonista seguendo l'iter dell'investigazione, *Le Linceul* si chiude con la scomparsa della protagonista che per anni conduce simili ricerche. Nell'intreccio, Cataldo incastra pause nette, impostando il romanzo su binari paralleli: l'illustrazione minuziosa di un impegno scientifico volto a verificare datazione e autenticità della Sindone, e la *quête* esistenziale dell'eroina, situandole tra il 1995 e il 1998 – in assenza di date precise, il richiamo all'incendio del 1997 e a fatti vicini fungono da riferimento. Elementi tipici del *thriller* affiorano progressivamente, a contrastare Déborah Mallay, che alla fine perde la vita. Chimica esperta in tessuti tecnologici, considera la Sindone un oggetto archeologico, estendendo però il mestiere di ricercatrice nel comparto del tessile a una “missione” che valica i confini della scienza e che, se le sue teorie trovassero l'avallo della verifica empirica, le permetterebbe di alleviare un dramma personale. Dimostrarne l'autenticità significherebbe, per lei che cerca la pace dopo la scomparsa del figlio, testimoniare la possibilità di una vita dopo la morte.

Ispirandosi ai fatti dell'aprile 1997, il romanzo di Julia Navarro innesta un delitto sull'episodio del rogo: nel Duomo di Torino viene rinvenuto il cadavere di un uomo con la lingua mozzata e le impronte digitali cancellate. Il Capitano dei Carabinieri Marco Valoni indaga, affiancato dalla storica dell'arte Sofia Galloni, per capire se dietro l'incendio vi fosse l'obiettivo di rubare la Sindone. A loro si aggrega Ana Jiménez, giornalista, appassionata all'attività degli ultimi Templari. Composto alternando succinti capitoli che alternano presente e passato, ripercorrendo leventure della Sindone e la storia dei Templari, il romanzo conduce nella Comunità della Sacra Sindone che, guidata da un certo Addaio, vuole appropriarsi del reperto. A sorvegliare tutto, comprese le indagini, c'è un gruppo di uomini facoltosi e influenti, frangia dei Templari, fra cui l'industriale D'Alaqua. Tale sodalizio di potenti è sospettato di custodire “l'altra Sindone” in un castello di quella Scozia dove Dan Brown aveva collocato parte della sua trama. Le avventure si chiudono in maniera rocambolesca, con personaggi coinvolti nel crollo di gallerie sotto il Cimitero Monumentale di Torino.

*Mobilità delle narrazioni e identità letteraria di una città*

Il romanzo di Dan Brown poggia su un'ingegnosa mescolanza di ingredienti caratteristici del genere – la suspense, il mistero, il complotto, il delitto. Ma soprattutto fa leva sul potere suggestivo dei luoghi. In prima istanza, Parigi, con il Louvre, presente nella mente di tutti e di impatto emotivo per la fascinazione della sua architettura, della sua collocazione nel cuore nella mappa urbana, del patrimonio che conserva. Attorno al museo, sede di enigmi come i numerosi legati alla personalità e all'arte di Leonardo, vi è una costellazione di siti molto connotati, dalla Pyramide esterna a quella «renversée», dalla chiesa di Saint Sulpice, teatro di episodi che nel romanzo rasentano tonalità gotiche e *horror*, alla “Linea della Rosa”, segnata sui marciapiedi dai medaglioni con la scritta “Arago” posti a distanze regolari fino alla piramide rovesciata, primo meridiano zero del mondo. Ma c'è anche un'altra città magica, Londra, della quale per un episodio cruciale si sceglie la Temple Church; poi viene Edimburgo con la vicina Rosslyn Chapel. In un processo di globalizzazione letteraria, *Il Codice da Vinci* associa questi luoghi all'immaginario del mistero, riconducendo il tutto ad ambientazioni in ultimo stereotipate che sembrano confezionate *ad hoc* in prospettiva di consumo turistico (Coletti 2011, 76). Il romanzo in effetti sollecita a tratti l'impressione di essere stato scritto già con un intento cinematografico, secondo la logica commerciale del *best-seller*.

La presenza, l'impiego e lo sviluppo degli ambienti urbani non appaiono molto diversi nel *corpus* narrativo oggetto del presente studio, ma diverse sono le scelte degli autori circa l'impiego dello spazio urbano nel caso dei *crime* ambientati a Torino. Considerato il circoscritto numero di pagine de *Le Linceul*, lo sfondo torinese risulta inevitabilmente maggiormente sviluppato nel romanzo di Carine Marret che in quello di Sébastien Cataldo. Ma a porre Torino davvero in secondo piano, con contorni molto sfumati, di *Le Linceul* c'è una valutazione precisa dello scrittore che ha concepito un'opera dall'impostazione alquanto originale e volutamente eterogenea rispetto alla categoria di scrittura entro cui collocarla, a dispetto della designazione in quanto *thriller* messa in evidenza in copertina.

La Marret si affida all’esperienza personale – la conoscenza diretta della città di Nizza, i soggiorni a Torino – e dissemina spostamenti e incontri del commissario tra le due città, con un’incursione a Parigi; di Nizza e Torino sa fornire dettagli minuti specialmente in merito ai siti connessi a storia e simbologia della Sindone, funzionali agli episodi via via sviluppati. L’azione in *Dans l’ombre du Saint Suaire* si concentra infatti là dove il commissario interpella testimoni delle ricerche di Ambroise (il Museo della Sindone, la vicina Chiesa di San Domenico). Non mancano altre vie e piazze colte nei loro tratti peculiari: in particolare via Garibaldi, animata e colorata, via principale (decumano massimo) del *castrum* romano e dove sorgono Duomo e cappella del Sudario. Viene poi Piazza Carlo Alberto, associata alla follia di Friedrich Nietzsche (che gli aneddoti riferiscono avervi abbracciato un cavallo), piazza che molto contrasta col rigore delle architetture dei palazzi che la racchiudono. Più importante ancora nell’azione è il perimetro segnato da Largo IV Marzo, via San Domenico (dove si trovano il Museo della Sindone e la sua Biblioteca) e piazza Castello con la Biblioteca Reale: al centro di esso vi sono il Duomo e la Cappella del Sudario. Viene altresì citata la meno nota, ai più, Chiesa di San Lorenzo, amata e temuta dai torinesi, affascinante e inquietante, in quanto le credenze popolari l’hanno sempre identificata, pur riconoscendone l’elegante sobria bellezza, un “polo negativo” in ragione delle finestre più grandi della cupola che, da una certa angolazione, creano l’immagine di facce demoniache rivolte verso l’osservatore. Questa sua ambivalenza – sede sacra contenente un monito del Maligno – è rafforzata dal fatto di trovarsi a pochi passi dalla chiesa che invece raccoglie in sé le forze della “magia bianca” agendo da contrasto, giustappunto la Cappella della Sindone. Con alcuni richiami a interpretazioni che rasentano l’esoterismo – per esempio la frase «*Décidément, c’est dangereux de graviter autour du Saint Suaire. Des esprits chagrins pourraient y discerner comme une sorte de malédiction*» (Marret 2015, 247) –, Carine Marret muove il protagonista su una scacchiera dove ogni riquadro corrisponde a uno scorcio della Torino “doppia”, geometrica e labirintica, devota e demoniaca, religiosa e superstiziosa, razionale e folle. Alcuni passi infondono l’impressione di una città affascinante proprio perché disorientante, dove sembra impossibile smarrirsi perché



le vie sono tutte dritte, e invece ci si perde proprio per l'eccesso di geometrie che fanno sembrare tutto ossessivamente uguale (ivi, 129); una città che, a dispetto delle armonie apparenti, manca di contorni netti, forse in ragione delle brume che di tanto in tanto salgono dal fiume Po, avvolgendo il centro e i borghi della precollina in una nebbia da cui spuntano soltanto le cupole e i campanili: «Le commissaire se consolait en pensant à son séjour prochain à Turin. Il y était brièvement passé, de nombreuses années auparavant, et avait gardé de la ville une image floue, pâle, embrumée par le temps» (ivi, 94).

Il romanzo della Marret punta dunque parecchio sull'impatto emotivo esercitato dalla Sindone e i luoghi a essa correlati, tralasciando il resto della città: «Le Saint Suaire était bien plus qu'une image, c'était une histoire. Et c'était la plus belle histoire puisqu'elle embrassait l'éternité» (ivi, 253). In una delle frasi conclusive riecheggia così una delle affermazioni di apertura, quando Torino è individuata innanzitutto come «la città della Sindone»: «Le linceul du Christ! Ah, c'était ça, Turin!» (ivi, 29). Il Sacro Lino parrebbe essere assunto in questo romanzo come elemento primo nell'immaginario collegato alla capitale subalpina, da cui tutto sembra prodursi: dalle chiese disseminate in ogni quartiere ai racconti che riferiscono di presenze soprannaturali, fino alla simbologia macabra e satanica delle decorazioni dei palazzi che rimanderebbe allo scontro tra forze malvagie e il Bene assoluto.

Nel romanzo della Navarro, invece, Torino conquista l'attenzione altresì per la stratificazione di civiltà che si insediarono sul territorio nei secoli e nei millenni, lasciando vestigia ancora non del tutto esplorate cui si appella un consistente patrimonio di mitologie popolari; si estende cioè il discorso all'insieme del centro urbano nella sua topografia attuale e in quella antica, invece di limitarsi ai siti relativi alle vicende della Sindone attorno a cui è comunque imperniato l'intrigo:

[...] abbiamo esaminato il duomo da cima a fondo e ti garantisco che non esistono porte nascoste. Quando gli abbiamo chiesto di questa possibilità, il cardinale si è fatto una risata. Ci ha assicurato che il duomo non ha passaggi segreti. Ha ragione, abbiamo controllato e ricontrollato i disegni delle gallerie sotterranee della città, e in quella zona non ce ne sono. Ovviamente i torinesi fanno affari portando i turisti a visitare le gallerie e spiegando la storia del loro eroe Pietro Micca (Navarro 2005, 55).

[...] Marco era di cattivo umore. Aveva passato gran parte della giornata nelle gallerie sotterranee di Torino. Alcuni tratti risalivano al sedicesimo secolo, altri al diciottesimo e perfino Mussolini aveva ordinato di utilizzare le gallerie e ampliarle in alcuni punti. Girare per i sotterranei era un lavoraccio. Nel sottosuolo c'era un'altra Torino, o per meglio dire, varie Torino. L'antico territorio dei torinesi colonizzati da Roma, assediati da Annibale, invasi dai longobardi fino a entrare a far parte di Casa Savoia. [...] Alcuni frammenti archeologici dimostravano che certe gallerie erano precedenti al sedicesimo secolo, quindi risalivano ai primi secoli della nostra era (ivi, 181).

La città "sotterranea" in senso materiale, richiamo a una città strutturata su più strati, materiali e come sovrapposizioni di epoche, con passati da riportare in luce al pari di mura, reperti, percorsi, si confonde con la città "sotterranea" in senso metaforico, intrico di misteri. Soprattutto, come osserva la Navarro, Torino appare «una città dove storia e fantasia si incrociavano a ogni passo» (*ibidem*): un'identità plurisecolare, pluriculturale, costruita su una molteplicità di piani le cui sembianze mescolano un'alchimia di cronache e di miti, verità e invenzioni, fatti e congetture.

La topografia "doppia" di Torino è altrettanto ben sviluppata nell'*Attentato alla Sindone*, dove dalle vie del centro l'azione si sposta nella città ipogea, *alter ego* dai toni *horror* della città evidente. Laura Mancinelli ben conosce le fantasticherie e le testimonianze inerenti alla Torino del sottosuolo, dove si ramificano gallerie capaci di collegare chiese e palazzi nobiliari, con vie di fuga oltre il perimetro urbano. Così, articola l'intreccio su due livelli: c'è l'azione alla luce del giorno, tra la sede dell'Università, le vie del centro fino all'"infernale" piazza Statuto dove abita il placido professore, l'Accademia delle Scienze, nella cui biblioteca avvengono loschi raduni, e ovviamente l'area tra il Duomo e piazza Castello; poi c'è l'azione nei sotterranei: una Torino in parte dimenticata, buia, popolata da ratti e da chi si deve nascondere: «Che fosse vera, questa immagine di una città percorsa da gallerie come un formaggio dai vermi?» (Mancinelli 2000, 51).

Cataldo, all'opposto, opta prevalentemente per gli spazi chiusi ma collocati in altri paesi (Francia e Stati Uniti) – il laboratorio di Déborah, una sala conferenze in America, una sede vescovile non identificata – limitando Torino alla pura evocazione. Ricorre spesso l'espressione «ville du Linceul», cui fa da contrappunto «le Linceul de Turin», come se la città e quel reperto fossero una cosa sola. Si ricorda la Torino del passato, dove è stato accolto il Telo, ma anche quella del presente, dove il Telo è

conservato e da cui si dipartono disparate piste di indagine, tuttavia senza far menzione di strade, quartieri o edifici specifici. A Torino appartiene un solo personaggio, il subdolo Barton, che consulta il sito di Déborah e la convoca a colloquio; quanto alla topografia, ci si limita a citare l'area attorno al Duomo senza andare però oltre la ovvia menzione della Cappella del Guarini, la chiesa e la piazza antistante. Si nominano inoltre, in toni vaghi, certune "autorità" locali esperte del Lino, senza tuttavia dar loro una collocazione nella città. Nell'economia di comporre un testo che, pur attingendo ai canoni di un genere, lo adatta al progetto di realizzare un innesto tra romanzo e documento, la cornice spaziale passa quindi in secondo piano: nulla di saliente nella trama principale accade nella «ville du Linceuil» e il capoluogo sabauda resta appena accennato, relegato alla memoria degli eventi che hanno condotto lì il Sacro Lino. La città, nella sua cifra storica, è però ovviamente presente negli intermezzi di supporto documentale specialistico. Ma, nel caso di Cataldo, nulla di più si coglie di Torino, se non il fatto che lì dimora la Sindone.

Concorre ovviamente al diverso sviluppo della dimensione spaziale la tipologia di romanzo praticata. La Marret dà forma a un *polar* e, coerentemente col genere, si concentra, oltre che su episodi e dialoghi, sulla collocazione in un'ambientazione definita, sviluppando una topografia urbana che insiste sui luoghi importanti per l'indagine e per i fatti passati. Lo stesso fa la Mancinelli, agendo in ogni caso "dall'interno", cioè ponendo sulla città lo sguardo di chi la conosce nelle sue atmosfere, nei suoi siti sconosciuti ai forestieri e nelle sue leggende, perché vi abita. La Navarro, da par suo, punta piuttosto su evocazioni di insieme, concentrandosi su un'azione elaborata invece che sulla suggestione degli ambienti. Cataldo si preoccupa parimenti dell'azione e imposta il racconto su capitoli punteggiati da conversazioni e colpi di scena; il suo è nondimeno un *thriller* di portata limitata, quasi un lungo racconto più che un romanzo, se si sopprimessero o si relegassero a un'appendice le «pièce» di documentazione.

### *Conclusioni di un'indagine letteraria*

Elaborati da autori assai diversi per formazione, professione, competenze e obiettivi nel costruire le proprie trame poliziesche attorno alla Sacra Sindone, a ciò che è e a ciò che simboleggia, i romanzi qui esaminati intrecciano con disinvoltura realtà e fantasia, storia e leggenda, lasciando al beneficio del dubbio richiami a eventi, persone e libri. Genere di peculiare complessità, che combina una natura di per sé formulaica con procedimenti di ibridazione che si sono accentuati in modo esponenziale nel clima postmoderno e multimediale degli ultimi decenni (Sportelli 2001, Ascari 2007, XI), la *crime fiction* odierna mostra più di altre forme narrative la tendenza ad acquisire una dimensione sovranazionale.

Nel presente corpus di studio, il caso di Sébastien Cataldo mostra una doppia complessità. A livello finzionale, l'adattamento dello schema de *Il Codice da Vinci* torna, con le menzionate rivisitazioni di personaggi, ambienti e situazioni, però fornisce spunti per una vicenda essenziale, che alleggerisce da intrecci secondari e da ogni accessorio, puntando a conservare, senza disperdersi in episodi e figure di ordine secondario, un ritmo e una tensione sostenuti. A livello strutturale, il libro è organizzato in maniera tipograficamente netta su due piani, separando visivamente quanto è un prodotto dell'immaginazione creativa da quanto è invece trascrizione da documenti scientifici o sintesi di ricerche realizzate da Cataldo o da altri. Il risultato è un testo in cui si fondono diversi generi di prosa, uno scritto di natura composita che crea un effetto di sorpresa. Ai lettori è infatti consentito leggere la vicenda di Déborah omettendo la lettura dei capitoli di documentazione, oppure scorrerli rapidamente per una comprensione essenziale delle informazioni, come se l'autore avesse pensato il suo libro in funzione di una gamma diversificata di destinatari, secondo una logica narrativa che può ricordare l'intreccio fra trama immersiva e digressioni erudite ne *Il nome della rosa* (1980) di Umberto Eco.

Carine Marret concepisce invece un intrigo che si include parentesi su documenti menzionati come studi di esperti, però permane in un lettore non specialista l'incertezza circa la loro natura. Il debito verso *Il Codice da Vinci* è presente, oltre che rispetto allo schema attanziale, soprattutto in merito agli articolati retroscena che rievocano complotti e rivalità tra studiosi in cerca di verità per ragioni di ordine

scientifico o spirituale, come accade invece per la protagonista di Cataldo, bensì per bieco opportunismo.

Resta certo oggettiva l'ispirazione fornita a Laura Mancinelli e Julia Navarro da un fatto di cronaca che nel 1997 fece il giro del mondo; ma mentre per la Mancinelli i cenni alle vicende della Sindone e ai complotti dei Templari mai eccedono il puro riferimento e non ambiscono né a informare il lettore su presunte verità occultate, né a lambiccarsi su dietrologie, perché si coglie da sé che la combriccola di accademici cospiratori è frutto di invenzione, per la Navarro la propensione a scrivere romanzi storico-esoterici induce a intrecciare alla trama di finzione un ordito di dettagli che possono illudere circa la loro veridicità. Se *Attentato alla Sindone* è cronologicamente al di fuori di ogni discorso di imitazione del romanzo-modello di Dan Brown, resta comunque un caso interessante – chissà se conosciuto da Cataldo, Marret e Navarro che invece di quel modello si avvalgono? – di precoce elaborazione di uno schema narrativo e finzionale vincente destinato a tornare, accomodato a contenuti differenti ma simili per la forza di suggestione.

Il sistema che accomuna i “romanzi del Santo Graal” derivati dal caso editoriale di Brown ai “romanzi della Sindone” procede in fondo da un comune appello a un immaginario collettivo dalle radici lontane che si perpetua come documento storico e rielaborazione letteraria nei secoli (Bessière 2010, 144). Secondo questa prospettiva, i “romanzi della Sindone” si pongono come adeguato esempio della doppia “mobilità” di cui è capace il romanzo contemporaneo e in ispecie il *polar*. Da una parte, si è visto come questi scritti testimonino le migrazioni dei modelli narrativi proposti dai *best-seller* globali; dall'altra, si è colto come una certa immagine complessa di Torino “città doppia”, del Bene e del Male, cristallizzatasi negli ultimi cinquant'anni (Milanesi 2009, De Paulis-Dalembert 2010) nella letteratura italiana quanto in pubblicazioni di taglio divulgativo, turistico e storico-culturale volte a un pubblico variegato, sia migrata dall'editoria locale e nazionale a quella straniera, grazie senza dubbio a una maggiore conoscenza della città dopo una successione di eventi mediatici quali i Giochi Olimpici e le Ostensioni, ma anche iniziative culturali, artistiche e fieristiche di caratura notevole.

Al di là di discussioni attorno ai confini tra storia e leggenda, alla rivisitazione dei canoni letterari, ai raffronti tra alta letteratura e paraletteratura, da questa circoscritta selezione di romanzi esce senza dubbio consolidata, incrementata, promossa l'idea di Torino quale città dalla “doppia” anima. Senza la Sindone, l'immagine di questa città sarebbe la stessa? Se un evento fortuito dovesse rivelare che quello scigno è vuoto e che il vero Telo esiste altrove, quali sfumature assumerebbe l'immaginario che aleggia attorno alla città dove Bene e Male si scontrano in relazione a questa “presenza” indefinibile? Quali connotati caratterizzerebbero l'identità di Torino? Dato di fatto è che queste prove di scrittura rispecchiano e incoraggiano la promozione oltralpe di una realtà urbana sfaccettata nel passato e nel presente.

In questo filone narrativo, enigmi e cospirazioni attorno al “mistero dei misteri” – a un oggetto che attira da secoli venerazione e diffidenza, abbracciando sacro e secolare – contribuiscono a includere Torino in un immaginario metropolitano globale che accanto a Parigi e Londra comprende Barcellona, Praga, Lisbona e New York, per non citare che alcune tra le capitali di elezione per trame romanzesche che in ultimo affondano le radici nel feuilleton ottocentesco e nella letteratura dei misteri urbani (Knight 2012). Un tempo marginale perfino per gli scrittori italiani, Torino è assurta così allo statuto di città-mito, portatrice di un capitale simbolico spendibile a livello sovranazionale a opera di autori che non ne sono originari né hanno relazioni con essa di ordine familiare, biografico o professionale.

Nell'«age of formula fiction» (Ascari 2007, 156 sgg.) il focus si sposta dal globale – anzi globalizzato perché familiare alla maggioranza dei lettori, e spesso standardizzato in stereotipi – al locale, inteso come unico e a sé stante, favorendone la conoscenza, secondo la categoria del *glocal*, la commercializzazione della singolarità. Rievocata in un immaginario che declassa il sacro a *device* narrativo, recuperandolo in una nuova cornice di senso funzionale alla cultura di consumo, la Sacra Sindone costituisce oggi un elemento portante del *brand* culturale di Torino – il fulcro di un mistero che nella sua impenetrabilità ultima e nel suo perdurare attraverso i secoli disvela un potenziale attrattivo ai confini del gotico.

*Bibliografia finale*

- Adami, Esterino, Amatuzzi, Antonella, Ramello, Laura, Trinchero Cristina (a cura di) (2021), *Ad Inferos: i mondi del sotterraneo per la rivalutazione culturale del territorio*, Aicurzio, Virtuosa-Mente.
- Amatuzzi, Antonella, Trinchero, Cristina (2017), *Il progetto tut-TO sot-TO: percorsi tra narrativa e fonti d'archivio per riscoprire la città di Torino "in profondità"*, in Esterino Adami, Antonella Amatuzzi, Laura Ramello (a cura di) (2017), *Sulle vie della cultura. Tempi, spazi, soggetti, scrittura*, Torino, Neos Edizioni, pp. 204-217.
- Ascari, Maurizio (2007), *A Counter-History of Crime Fiction. Supernatural, Gothic, Sensational*, London, Palgrave Macmillan.
- Bassignana, Enrico (2017), *Guida alla Torino incredibile, magica e misteriosa. Luoghi, fatti, personaggi, tradizioni*, 2ª edizione, Torino, Priuli e Verlucca.
- Bessière, Jean (2010), *Le roman contemporain ou la problématique du monde*, Paris, PUF.
- Brown, Dan (2000), *Angels & Demons*, New York, Pocket Books.
- Brown, Dan (2003), *The Da Vinci Code*, New York, Doubleday.
- Cataldo, Sébastien (2015), *Le Linceul. Apocalypsis*, La Guiche, Inceitis.
- Cataldo, Sébastien, Heimburger, Thibault (2015), *Le linceul de Turin: le guide de l'ostension 2015*, [La Guiche], Inceitis.
- Chiappori, Alessandra (2019), *Torino di carta. Guida letteraria della città*, Palermo, Il Palindromo.
- Coletti, Vittorio (2011), *Romanzo mondo. La letteratura nel villaggio globale*, Bologna, Il Mulino.
- Crovi, Luca (2020), *Storia del giallo italiano*, Venezia, Marsilio.
- Crovi, Raffaele (2000), *Le maschere del mistero: storie e tecniche di thriller italiani e stranieri*, Firenze, Passigli.
- De Paulis-Dalembert, Maria Pia (2010), *L'Italie en «jaune» et «noir». La littérature policière de 1990 à nos jours*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- Eco, Umberto (1980), *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani.
- Jeanneret, Sylvie, Traglia, Lora, Viegnes Michel (a cura di) (2020), *Les lieux du polar: Entre cultures nationales et mondialisation*, Neuchâtel, Livreo-Alphil.
- Knight, Stephen (2012), *The Mysteries of the Cities: Urban Crime Fiction in the Nineteenth Century*, Jefferson, McFarland.
- Labbé, Denis, Millet, Gilbert (2004), *Étude sur Dan Brown: "Da Vinci Code"*, Paris, Ellipses.
- Lacy, Norris J. (2004), *"The Da Vinci Code": Dan Brown and the Grail That Never Was*, «Arthuriana», vol. 14, n. 3, fall 2004, pp. 81-93.

- Mancinelli, Laura (2000), *Attentato alla Sindone*, Torino, Einaudi.
- Marret, Carine (2015), *Dans l'ombre du Saint-Suaire. Une enquête du commissaire Jean Levigan*, Paris, Les Éditions du Cerf.
- Mexal, Stephen J. (2011), *Realism, Narrative History, and the Production of the Bestseller: The Da Vinci Code and the Virtual Public Sphere*, «The Journal of Popular Culture», vol. 44, n. 5, pp. 1085-1101.
- Milanesi, Claudio (a cura di) (2009), *Il romanzo poliziesco, la storia, la memoria*, Bologna, Astrapa.
- Moez, Lahmédi *et al.* (a cura di), (2022), *Les Nouveaux Avatars du roman policier*, Paris, Garnier.
- Navarro, Julia (2005), *La fratellanza della Sacra Sindone* [2004], trad. di Jole Da Rin, Milano, Arnoldo Mondadori.
- Price, Robert M. (2005), *The Da Vinci Fraud: Why the Truth Is Stranger Than Fiction*, Amherst, NY, Prometheus.
- Sapino, Roberta (2022), *Le petit Paris dans le grand monde. Le polar turinois entre création littéraire et promotion du territoire*, in Christelle Colin, Émilie Guyard, Myriam Roche (a cura di), *Le polar dans la cité: littérature et cinéma*, Pau, Presses Universitaires de Pau et des Pays d'Adour, pp. 291-307.
- Sportelli, Annamaria (a cura di) (2001), *Generi letterari. Ibridismo e contaminazione*, Roma-Bari, Laterza.
- Tornielli, Andrea (2006), *Processo al Codice da Vinci*, Milano, Società Europea di Edizioni S.p.a.
- Trincherò, Cristina (2021), *Una «tenebrosa vicenda»: l'affaire Torino, ovvero elaborazioni e rielaborazioni letterarie di un'immagine della città*, in Adami *et al.* 2021, pp. 59-75.

### Sitografia

<http://julianavarro.es> (ultimo accesso 30 ottobre 2021)

<http://thriller.over-blog.com/> (ultimo accesso 30 ottobre 2021)

[http://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/it/speeches/2010/may/documents/hf\\_ben-xvi\\_spe\\_20100502\\_meditazione-torino.html](http://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/it/speeches/2010/may/documents/hf_ben-xvi_spe_20100502_meditazione-torino.html) (ultimo accesso 30 ottobre 2021)

<http://www.carinemarret.fr/> (ultimo accesso 30 ottobre 2021)

<http://www.linceil-turin.com/> (ultimo accesso 30 ottobre 2021)

<http://www.linceil-turin.com/roman-le-linceil-apocalypse.html> (ultimo accesso 30 ottobre 2021)



<http://www.penitents-rouges.org/> (ultimo accesso 30 ottobre 2021) (ultimo accesso 30 ottobre 2021)

<http://www.radioethic.com/chronique/carine-marret-nous-entraîne-dans-l-ombre-du-saint-suaire> (ultimo accesso 30 ottobre 2021)

<http://www.sindonology.org/links.shtml> (ultimo accesso 30 ottobre 2021)

<https://www.editionsducerf.fr/librairie/livre/15661/dans-l-ombre-du-saint-suaire> (ultimo accesso 30 ottobre 2021)

[https://www.sindone.org/santa\\_sindone/00023930\\_Santa\\_Sindone.html](https://www.sindone.org/santa_sindone/00023930_Santa_Sindone.html) (ultimo accesso 30 ottobre 2021)

<http://www.tutto-sotto.unito.it/> (ultimo accesso 30 ottobre 2021)

### *Nota biografica*

Cristina Trincherò è professore Associato di Letteratura Francese presso il dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell'Università di Torino. Studia le relazioni culturali Italia-Francia; il teatro francese tra le due guerre; lo spazio urbano e naturale nella narrativa; l'applicazione delle DH agli studi letterari. Coordina il progetto *Open Literature*, è membro del Comitato scientifico del Laboratorio di Ricerca *Open Tourism*, dirige il Centro Interdipartimentale di Ricerca *Digital Scholarship for the Humanities*.

cristina.trincherò@unito.it

### *Come citare questo articolo*

Trincherò, Cristina (2022), *Il "Codice Torino": migrazioni di un modello narrativo e trasformazioni dell'immagine della città sulle tracce di Dan Brown*, «Scritture Migranti», a cura di Maurizio Ascari, Silvia Baroni, Sara Casoli, n. 15/2021, pp. 1-18.

### *Informativa sul Copyright*

La rivista segue una politica di "open access" per tutti i suoi contenuti. Presentando un articolo alla rivista l'autore accetta implicitamente la sua pubblicazione in base alla licenza Creative Commons Attribution Share-Alike 4.0 International License.

Questa licenza consente a chiunque il download, riutilizzo, ristampa, modifica, distribuzione e/o copia dei contributi. Le opere devono essere correttamente attribuite ai propri autori. Non sono necessarie ulteriori autorizzazioni da parte degli autori o della redazione della rivista, tuttavia si richiede gentilmente di informare la redazione di ogni riuso degli articoli. Gli autori che pubblicano in questa rivista mantengono i propri diritti d'autore.

DÉCULTURATION ET MULTICULTURALITÉ DANS LE ROMAN NOIR CONTEMPORAIN.  
BOLOGNE, LIMOGES, THESSALONIQUE

Federica Ambroso

L'article vise à l'analyse de la représentation multiculturelle de Bologne, Limoges et Thessalonique dans le roman noir contemporain (1995-2015). Dans ces œuvres, on peut apercevoir tous les problèmes d'injustices sociales des discriminations au détriment des étrangers, qui sont souvent perçus comme une menace pour l'ordre social et la sécurité urbaine. Souvent, la distinction sociale entre autochtones et immigrants est soulignée par une distinction spatiale. Toutefois, au-delà de la violence et de la corruption des villes, dans les romans analysés émerge parfois la prise de conscience que ceux qui peuvent échapper au piège de la monoculture pourront mieux vivre, profiter de possibilités d'enrichissement culturel plus nombreuses que ce n'était possible par le passé. Paradoxalement, angoisses et cauchemars de la société contemporaine cohabitent avec la conscience que l'humanité est constituée de personnes d'origines et de cultures différentes. Les trois villes deviennent aussi des icônes du cosmopolitisme urbain, dans lesquelles il est possible de diagnostiquer les changements d'identité des habitants des villes contemporaines en remarquant les enchevêtrements quotidiens de négociation entre des personnes aux origines culturelles et sociales différentes.

*Mots-clés*

Roman noir; Contemporanéité; Déculturation; Multiculturalité; Étranger.

DECULTURATION AND MULTICULTURALITY IN CONTEMPORARY NOIR FICTION.  
BOLOGNA, LIMOGES, THESSALONIKI

The article aims to analyze the multicultural representation of Bologna, Limoges and Thessaloniki in contemporary noir fiction (1995-2015). The works analyzed represent several issues, such as social injustice and discrimination to the detriment of foreigners, which are often seen as a threat to social order and urban security. The social distinction between natives and immigrants is often accompanied by a spatial distinction. However, beyond the violence and the corruption of the cities, in these novels emerge also the fact that some characters accept multiculturalism as a possibility to live better, to benefit from possibilities of cultural enrichment, which are more numerous than this was possible in the past. Paradoxically, the anxieties and nightmares of contemporary society coexist with the awareness that humanity is made up of people of different origins and cultures. The three cities also become icons of urban cosmopolitanism, in which it is possible to diagnose the changes of identity of the inhabitants of contemporary cities by noticing the daily entanglements of negotiation between people from different cultural and social origins.

*Keywords*

Noir fiction; Contemporaneity; Deculturation; Multiculturality; Foreigner.

<https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/14560>

# DÉCULTURATION ET MULTICULTURALITÉ DANS LE ROMAN NOIR CONTEMPORAIN

BOLOGNE, LIMOGES, THESSALONIQUE

Federica Ambroso

## *Introduction*

Cet article vise à l'analyse de la représentation multiculturelle de Bologne, Limoges et Thessalonique dans le roman noir contemporain (1995-2015)<sup>1</sup>. Ces trois villes ont plusieurs caractéristiques, géographiques et sociales, en commun : ce sont des villes de province, loin des capitales, caractérisées sur le plan territorial par une expansion croissante vers les territoires limitrophes constitués par des campagnes, qui est en train de les transformer en villes diffuses. En ce qui concerne les caractéristiques sociales, Bologne, Limoges et Thessalonique sont des villes universitaires et multiethniques. La population étrangère se concentre souvent dans des quartiers de banlieue bien précis : Bolognina et Pilastro à Bologne, Menemeni, Stavroupoli, Evosmos à Thessalonique, La Bastide, Beaubeuil et L'Aurence à Limoges. De plus, ces trois villes sont caractérisées par la présence d'un quartier chinois, un véritable Chinatown en dehors du centre-ville : à Bologne les Chinois habitent et travaillent dans les quartiers de Bolognina et Corticella, à Thessalonique dans les rues Esopou et les ruelles voisines, et à Limoges dans la rue de Sabine.

Les ressemblances entre ces villes ne se limitent pas à des caractéristiques géographiques ou sociales ; elles connaissent aussi le même type d'écriture des romans noirs, caractérisé par une émergence tardive. En fait, même si en Italie, France et partiellement en Grèce la diffusion et la consommation du genre policier et après noir n'est pas récente, c'est seulement à partir de la moitié des années 1990, grâce à l'initiative de petits groupes d'écrivains, que ces villes et leurs territoire deviennent des

---

<sup>1</sup> Ce travail s'inscrit dans le cadre de notre thèse de doctorat (Ambroso 2021), qui visait à analyser la représentation des villes de Bologne, Limoges et Thessalonique, dans le roman noir italien, français et grec contemporain (1995-2015).

lieux où sont situées des intrigues criminelles, dans le cadre du phénomène massif du soi-disant « polar régionaliste »<sup>2</sup>, qui s’amorce à compter du milieu des années 1990 et explose dans les années 2000<sup>3</sup>.

Dans un souci de cohérence, nous avons circonscrit le champ de notre analyse aux années 1995 à 2015, vingt ans caractérisés par de nouveaux défis au niveau politique, social et économique qui sont largement exploités comme sources d’inspiration et de débat dans les romans noirs de cette époque. De plus, le roman noir, de genre minoritaire, connaît un véritable essor dans la moitié des années 1990, après une longue phase caractérisée par le triomphe du roman policier classique, de manière similaire dans les trois pays objets de notre étude (Mondello 2010, 28). L’offre en termes de collections et de titres mis sur le marché augmente de manière considérable, tout comme les ventes et les tirages. Le succès du genre, la multiplication des revues spécialisées, des festivals consacrés au noir, des études sur le thème, des prix littéraires, des rencontres en librairies et bibliothèques ont transformé le roman noir en l’un des phénomènes les plus frappants du roman actuel.

Le *corpus* de notre article comprend une vingtaine de romans qui ont été écrits et se déroulent dans les villes considérées : Matteo Bortolotti, Roberto Carboni, Carlo Lucarelli, Lorian Macchiavelli et Sandro Toni, Marilù Oliva, Grazia Verasani pour Bologne ; Franck Bouysse, Franck Linol et Serge Vacher pour Limoges et Filippou Filippou, Petros Martinidis, Sofia Nikolaïdou, Argyris Pavliotis, Giorgos Polyraakis pour Thessalonique.

L’incompréhension et le conflit entre les groupes, les individus et les classes sociales qui se confrontent continument pour la définition et l’utilisation des espaces urbains est au centre de la représentation du territoire dans tous les romans analysés. En fait, la mondialisation induit des processus de grands changements et de conséquente désorientation parmi les personnes habituées, depuis des siècles, à vivre dans des horizons nationaux ou plus petits. Sur cette désorientation, qui est le manque

---

<sup>2</sup> Nous considérons comme littérature régionaliste tout ouvrage littéraire affichant un rapport à sa région et édité dans celle-ci.

<sup>3</sup> Cette production est essentiellement portée par des éditeurs régionaux hors du pôle dominant de la librairie italienne, française et grecque.

de références sûres et de frontières protectrices, se greffe la grande peur de nombreux individus, tirant à des conséquences déplorables en termes de relations et dialogue avec les autres : elle les rend à la fois défensifs et agressifs et les porte à rejeter le dialogue et la rencontre. Au contraire, ils se sent rassurés lorsque des guerres culturelles entre mondes et civilisations éclatent, qui s'exécutent et délimitent les frontières. On verra donc, dans la première partie de cet article, comment la méfiance et la peur envers les étrangers intéressent de manière uniforme la représentation des trois villes dans les romans noirs contemporains. Les descriptions des villes semblent être sous le signe de la déculturation, c'est-à-dire de la perte de tout ou partie de la culture traditionnelle au profit des cultures des immigrants.

Toutefois, dans la deuxième partie de l'article, on voit comment, surtout vers la fin des enquêtes et des romans, émerge parfois une sorte de désir d'entente pacifique entre personnes de différentes cultures, avec la prise de conscience que ceux qui peuvent échapper au piège de la monoculture pourront profiter de possibilités d'enrichissement culturel. La déculturation, crainte et combattue, semble faire espace à la multiculturalité, un défi qui mélange les différentes cultures de la ville et peut se révéler une vraie richesse.

### *Déculturation : l'étranger qui fait peur*

L'immigration et le développement du tourisme international suscitent plusieurs réactions d'inquiétude et d'indignation, surtout chez les protagonistes des romans des années 2000 qui expriment leur malaise lorsqu'ils se sentent des étrangers dans leur ville, entourés des personnes qui ne parlent pas leur langue. Dans *Σύβοιζα* (*De très près*) de Petros Martinidis, Alexis Olmezoglou, assis dans un restaurant de la place Navarin à Thessalonique, observe : « Στο διπλανό τραπέζι μιλούσαν τούρικα, πρόσεξα, στο παραδιπλανό σέρβικα ή κάτι συναφές »<sup>4</sup> (Martinidis 2014, 39) et pareillement Giorgia

---

<sup>4</sup> « À la table à côté d'eux, ils parlaient turc, j'ai remarqué, de l'autre côté serbe ou quelque chose de similaire ». Les traductions en français des textes, sauf indication contraire, sont de l'auteure.

Cantini, dans *Velocemente da nessuna parte* (*Très vite nulle part*) commente : « È strano cenare in una pizzeria da soli in pieno agosto, sentendo le frasi in lingua straniera dei turisti al tavolo vicino. È come essere invisibili »<sup>5</sup> (Verasani 2006, 175). Si à Bologne et à Thessalonique, l'inconnu s'insinue dans la ville par la présence de cultures et de langues incompréhensibles, à Limoges la déculturation, c'est-à-dire la perte ou l'altération de l'identité culturelle originelle, s'étend plutôt sur le plan de la consommation. Les petits magasins locaux ont disparu, alors qu'on assiste à la globalisation du marché et à la diffusion des produits chinois : « Les habitués flâneurs tuaient la fin d'après-midi en faisant du lèche-vitrine. Même s'il n'y avait pas de quoi frémir devant ces boutiques franchisées de prêt-à-porter made in China » (Linol 2013, 239).

Dans la contemporanéité, la ville devient souvent le théâtre d'un conflit ayant comme protagonistes les habitants autochtones et les immigrants. En Italie, tout comme en France et en Grèce, la relation souvent difficile entre les citoyens et les immigrants conduit à une méfiance mutuelle ou à un antagonisme déclaré. Comme le remarque Marc Blancher, dans la fiction policière et noire « les populations d'origine immigrées sont souvent renvoyées à des stéréotypes autour de leur culture d'origine ou bien autour du positionnement social qui leur est souvent attribué » (Blancher 2016, 375). Dans *Matin de cendre* de Franck Linol (2014, 131), les stéréotypes sur les étrangers se reflètent sur leur accent spécifique, ils sont identifiés à leurs langues :

Les accents étrangers véhiculent de nombreux préjugés. L'accent anglais est attendu comme celui d'un lord précieux ; le belge comme un fêtard à la fin d'un banquet de mariage ; le sud-américain (« *Caramba !* ») comme un révolutionnaire à moustache très macho...

L'inspecteur Coliandro de Carlo Lucarelli n'apprécie pas l'invasion de Bologne par les immigrés qui travaillent comme laveurs de vitres en bordure des routes, et il fournit un portrait de l'immigré lesté de stéréotypes : « Deve essere un albanese, o uno slavo, scuro di pelle, i capelli lunghi, i calzoni rotti, una maglietta Adidas chiazzata

---

<sup>5</sup> « Il est étrange de dîner seule dans une pizzeria à la mi-août, en entendant les phrases en langue étrangère des touristes à la table voisine. C'est comme être invisible ».

di sapone e quella faccia da culo che hanno solo loro »<sup>6</sup> (Lucarelli 1998, 51). Coliandro, cependant, a un remède : il active les essuie-glaces, afin que l'immigrant cesse immédiatement de prendre soin de sa vitre. La ville, selon le policier, est trop tolérante. De manière analogue, Sarti Antonio, sergent protagoniste de la série littéraire créée par Lorian Macchiavelli, exprime sa vision sur la ville, et même si elle coïncide avec la vision d'un concitoyen marocain, il veut marquer une distinction entre lui, le véritable bolognais, et l'étranger :

Da qualche tempo anche Sarti Antonio, sergente, pensa che Bologna sia una città di merda, ma non sopporta che lo dica un maledetto marocchino. Urla: "Cosa brontoli tu? Cosa brontoli, coglione d'un marocchino? Sarà meglio la tua città!" e va a prepararsi un caffè<sup>7</sup>. (Macchiavelli et Toni 2004, 21)

Comme Bob, dans *Lo cro do diable* de Serge Vacher, battu par un Chinois dans un concours de tir à l'arc, qui ne reconnaît pas l'Asiatique comme un pair même s'il a la citoyenneté française et commente :

Quelle merde ! Normalement, les étrangers n'avaient pas droit aux concours nationaux. C'était ce qu'il avait dit aux juges. Mais ce connard était Français. Comme vous et moi, de quoi se rendre malade. Français, cette gueule de citron ! (Vacher 2010, 69-70)

Les stéréotypes racistes font leur apparition aussi dans des discours métatextuels, comme dans *Matin de cendre* de Franck Linol où Dumontel, en regardant la télé, est « abasourdi par les stéréotypes véhiculés par le film qui avait pourtant émerveillé la France. On y voyait un Black de banlieue concentrant tous les clichés qui font les délices des xénophobes » (Linol 2014, 127). Les vendeurs ambulants noirs sont associés à la saleté et regardés avec méfiance par Michalis Vlantis, protagoniste du roman *Ασυνήθιστη πρόταση* (*Proposition inhabituelle*) de Giorgos Polyrakis (2012, 330) : « Στο απέναντι πεζοδρόμιο ένας μαύρος μικροπωλητής έδενε τις άκρες του αμφίβολης καθαριότητας σεντονιού πάνω στο οποίο είχε απλώσει την προαμία του στο

<sup>6</sup> « Il doit être un Albanais ou un Slave, à la peau foncée, avec de longs cheveux, un pantalon déchiré, un t-shirt Adidas taché, et ce visage de cul qui n'appartient qu'à eux ».

<sup>7</sup> « Depuis quelque temps également Sarti Antonio, sergent, pense que Bologne est une ville de merde, mais ne supporte pas qu'un maudit marocain le dise. Hurlé: "Que grommèle-toi? Qu'est-ce que tu marmonnes, connard d'un marocain ? Ta ville sera meilleure !" et il va faire du café ».



πεζοδρόμιο [...] »<sup>8</sup>. L'image du noir sale et puant est présente aussi dans le roman *Χορεύουν οι ελέφαντες* (*Dansent les éléphants*) de Sofia Nikolaïdou (2012, 100), où le protagoniste dit de sa grand-mère : « Οι μαύροι της βρομάνε και ας λέει ο μπαμπάς πως είναι θέμα διατροφής και μπαχαρικών »<sup>9</sup>. Dans les romans grecs, les victimes de la discrimination sont souvent les Albanais : « “Είναι κυνηγοί Αλβανών”, μου απάντησε. “Μεθοκοπούν και βγαίνουν τη νύχτα παγανιά μήπως και βρουν κανέναν Αλβανό για να τον δείρουν. Αυτή είναι η διασκέδασή τους” »<sup>10</sup> (Pavliotis 2006, 331). Les Albanais sont dépréciés, considérés inférieurs, ils sont employés au service des citoyens grecs, qui sont fréquemment décrits en train de les exploiter, de les humilier. Les personnages du roman *Ολέθριος δεσμός* (*Lien dégoûtant*) de Argyris Pavliotis (2001, 149) déclarent « Δεν θα βάλουμε σε δοκιμασία το καλό μας όνομα για ένα Αλβανάκι... »<sup>11</sup>, alors que même le détective Andreas Anagnostou avoue « Όπως πολλοί νεοέλληνες, έτσι κι εγώ έχω και εκμεταλλεύομαι τους Αλβανούς μου »<sup>12</sup> (ivi, 20), et encore dans un autre roman « Στο μεταξύ, ειδοποίησα και την απαραίτητη Αλβανίδα της γειτονιάς για ένα γρήγορο καθαρισμό του σπιτιού »<sup>13</sup> (Id. 2013, 321).

On peut apercevoir, dans ces représentations de l'étranger, les difficultés d'une société multiculturelle aux prises avec les problèmes d'injustices sociales, de discriminations, de prévarications au détriment des étrangers. Non seulement ils sont tenus à distance, mais ils ne sont même pas reconnus comme des proches, donc on ne peut pas s'identifier à eux ou reconnaître la violence dont ils souffrent ; une violence qui pour cela peut être extrêmement destructrice et qui semble toujours une conséquence inévitable de la pauvreté, de la domination ou de l'ignorance. Il y a dans ces œuvres un discours aux tendances xénophobes qui déshumanise les étrangers, lesquels deviennent les victimes de l'exclusion, les germes de la perte d'ordre et de

---

<sup>8</sup> « Sur le trottoir opposé, un vendeur noir a attaché les extrémités du linge sale sur lequel il avait étalé sa marchandise dans le trottoir ».

<sup>9</sup> « Les noirs ne lui conviennent pas, et laisse papa dire que c'est une question de nourriture et d'épices ».

<sup>10</sup> « “Ce sont des chasseurs d'Albanais”, a-t-il répondu. “Ils sont ivres et sortent la nuit pour trouver des Albanais à virer. C'est leur plaisir” ».

<sup>11</sup> « Nous ne testerons pas notre bonne réputation pour un petit Albanais... ».

<sup>12</sup> « Comme beaucoup de Grecs, j'ai et j'exploite mes Albanais ».

<sup>13</sup> « En attendant, j'ai également dit à la femme albanaise du quartier de nettoyer rapidement la maison ».

l'urbanité ; ils sont présentés, dans la majorité des cas, comme des parias, dérangeants et dangereux, une menace pour l'ordre social et la sécurité urbaine, notamment lorsqu'il est question des toxicomanes, jeunes et marginalisés. En raison de cela, la menace représentée par les immigrants devient évidente jusqu'à justifier une attitude préventive d'autodéfense ; les étrangers sont contrôlés par les policiers plus fréquemment que les autochtones. Dans les cas où l'enquête n'avance pas, ils deviennent les boucs émissaires et ils sont les premiers suspects, comme dans *¡Tù la pagaràs!* de Marilù Oliva (2010, 20) : « Non si scopriì mai il colpevole, anche se Torinelli preferì spargere la voce che qualcuno aveva visto allontanarsi dal capannone un gruppetto di romeni. E una polizia abbastanza compiacente lasciò che il caso fosse archiviato »<sup>14</sup>. L'étranger devient ainsi le prototype du criminel, alors que l'étrangère est fréquemment une prostituée. Dans *Μυστική οργάνωση «Τετρακτύς»* (*Organisation secrète "Tetraktys"*) de Argyris Pavliotis (2013, 108), on découvre que le mari marocain d'une jeune femme grecque est un criminel : « Δεκατεσσάρων μηνών ήταν το μωρό όταν τον Μαροκινό τον έπιασε η Ιντερπόλ με την κατηγορία της ένοπλης και αιματηρής ληστείας σε τράπεζα του Μιλάνου πριν από καιρό »<sup>15</sup>, alors que dans *Έγκλημα στην Παλαιών Πατρών Γερμανού* (*Crime dans la rue Palaion Patron Germanou*) de Giorgos Polyrakis (2011, 131), on trouve la description des prostituées en bordure du rue, et dans la plupart des cas elle sont étrangères : « Ρουμάνες, Βουλγάρες, Ρωσίδες, Αλβανίδες—ό,τι μπορείς να φανταστείς »<sup>16</sup>. La russe Eva dans *Orphelines* de Franck Bouysse, l'ukrainienne Zanet dans *Αντίο, Θεσσαλονίκη* (*Adieu, Thessalonique*) de Filippos Filippou, Svetlana et Siria Stanic dans *Questo è il mio sangue* (*Ceci est mon sang*) de Matteo Bortolotti, la jeune africaine tuée de *Rendez-vous avec le tueur* de Franck Linol en sont d'autres exemples.

Dans certains cas, la distinction sociale entre autochtones et immigrants est renforcée par une distinction spatiale : les étrangers habitent souvent des endroits

---

<sup>14</sup> « Le coupable n'a jamais été découvert, même si Torinelli a préféré faire passer le mot que quelqu'un avait vu un groupe de Roumains quitter le hangar. Et une police assez complaisante a laissé que l'affaire soit classée ».

<sup>15</sup> « Le bébé avait quatorze mois lorsque le Marocain avait été arrêté par l'Interpol pour vol à main armée et sanglant dans une banque de Milan il y a quelque temps ».

<sup>16</sup> « Roumains, Bulgares, Russes, Albanaises—tout ce que vous pouvez imaginer ».

particuliers de la ville, séparés des autochtones. Les Asiatiques, par exemple, s'installent dans certains quartiers dans lesquels ils essaient de reproduire des caractéristiques de leurs pays d'origine. C'est le cas des Chinois qui, à Bologne, ont transformé le quartier Corticella en une espèce de Chinatown qui semble éloignée et opposée à la réalité de la ville : « Mi inoltro in questa Chinatown che è il quartiere Corticella, tra bolognesi infuriati per qualunque cosa e la gentilezza indecifrabile, quasi servile di Xin [...] »<sup>17</sup> (Verasani 2015, 19). D'ailleurs, dans *Carole, je vais te tuer !* de Franck Linol, on a la description d'un quartier asiatique dans la périphérie de Limoges, dans la rue des Sabines, où apparaissent tous les éléments qu'un occidental associe aux pays de l'Orient :

La rue des Sabines jouxtait un centre commercial. Il se gara en face d'une épicerie de produits exotiques venus de Chine, du Laos et de Thaïlande. [...]. En vitrine, des bouddhas, des lampions, des bières, du saké, des marmites Wok, des épices, l'inévitable vermicelle et les immanquables crevettes décortiquées. (Linol 2012b, 188)

De même, on trouve souvent la représentation des ghettos habités par les immigrés africains et maghrébins, en périphérie. La ségrégation spatiale à base ethnique ou raciale à l'époque coloniale est reproduite dans la ville contemporaine, à travers l'image des frontières qui balisent les territoires des pauvres et des riches, comme dans le quartier de La Bastide à Limoges :

C'était un quartier un peu chaud pour une ville de province. Le taux de chômage y atteignait 50% de la population et dans les barres grises vivaient essentiellement des familles maghrébines et africaines. Un ghetto [...]. (Id. 2012a, 121)

L'atmosphère de danger qui entoure ces quartiers « au nord de la ville, dans les ghettos, là où on entasse les Africains et les Maghrébins » (ivi, 205) est présentée comme un fait avéré. Aux yeux des citoyens autochtones, ces quartiers forment un véritable espace marginal pour abriter les pauvres, les immigrés et les délinquants. De plus, ils sont caractérisés par des signes, adjectives et descriptions manifestant cette fonction d'isolement social. C'est le quartier sinistre, lieu-clé des romans noirs, avec

---

<sup>17</sup> « J'entre dans ce quartier chinois qui est le quartier de Corticella, entre des bolognais furieux à propos de tout et la gentillesse indéchiffrable, presque servile de Xin [...] ».

beaucoup de problèmes sociaux, politiques et économiques, et qui est situé dans la plupart des cas à la périphérie de la ville, témoignage ultérieur du mouvement du roman noir qui redessine ou redéfinit un lieu parallèle à la ville connue. On voit donc qu'il y a encore des rapports métonymiques, entre certains lieux de la ville et le crime. Certains endroits contribuent à fabriquer des criminels : les lieux fréquentés par les étrangers sont représentés comme des zones de trafic dégradées et dangereuses où se propagent des délits petits et grands (Mondello 2011, 37). La saleté, les vices et tous les autres défauts de ces quartiers sont portés au compte des habitants eux-mêmes. Dans ces micro-villes constituées par les ghettos, parfois même la police, au lieu de tenter de résoudre les problèmes sociaux et criminels, fait rage contre les étrangers et les vire, comme expliqué dans le roman *To δίχτυ (Le réseau)* de Argyris Pavliotis (2003, 52) :

[...] οι άντρες της αστυνομίας συλλαμβάνουν όσους και όποιους από τους ξένους θέλουν, δέρνουν όποιους και όσους θέλουν, κάποιους τους ληστεύουν κιόλας, χωρίς να δώσουν λογαριασμό σε κανέναν<sup>18</sup>.

Mais aussi à Limoges, dans *Le vol de l'Ange* de Franck Linol (2013, 173) : « Dans ce pays, vous êtes payés, vous les flics pour protéger les grandes fortunes et pour virer les Arabes et les Blacks ! ». La méfiance envers les étrangers se transforme parfois en agression défensive ; la justice devient ainsi complice du crime puisqu'elle ne travaille pas réellement à l'éradiquer (Blanc 1991, 251).

Les citoyens se déclarent victimes de l'anxiété et de la peur du crime perçu comme impitoyable et sans règles, se plaignent de la violence d'une vie blindée, obsédés par la défense de leur territoire (Rebughini 2001, 71), alors que les étrangers sont victimes de la violence d'un système intolérant qui les stigmatise en tant que sujets dangereux, les éloigne au nom de préjugés racistes.

Dans les pages des romans noirs contemporains émerge l'hypocrisie de l'attitude des autochtones envers les étrangers. Si d'un côté ils ont peur d'eux et ils les

---

<sup>18</sup> « les policiers arrêtent quiconque et quel nombre des étrangers qui veulent, virent qui et quel nombre ils veulent, certains les volent aussi, sans rendre de compte à personne ».

discriminant, de l'autre ils se limitent à critiquer la situation actuelle sans rien faire pour l'améliorer. Cette déclaration de Coliandro dans *Il giorno del lupo* (*Le jour du loup*) de Carlo Lucarelli illustre les inquiétudes que beaucoup de gens éprouvent dans cette ville en mutation progressive, mais aussi leur lutte pour l'acceptation et leur approche confuse des nouveaux problèmes de la ville, soulignés ici par leur attitude hypocrite et leur volonté de profiter de la situation (ivi, 128) :

i travestiti in Fiera, le tossiche sui viali, le nigeriane, le austriache, le checche albanesi che battono nel piazzale delle corriere... e 'ste minchie di cittadini che prima si incazzano perché hanno i brasiliani che gli fanno casino sotto casa e poi, quando cominci ad andare in giro a rompere, si incazzano di nuovo perché non possono andare a puttane in pace. Bologna è una città ipocrita<sup>19</sup>. (Lucarelli 1998, 52)

Dans *Ο πονηκολόγος. Έγκλημα στον Παρατηρητή* (*Le criminologue. Crime à l'Observateur*) de Argyris Pavliotis, on a aussi une scène où la pauvreté des étrangers s'oppose à l'indifférence des citoyens, qui sont toujours prêts à juger négativement les trafics de drogue, mais ils les voient et ne font rien :

χαμένα άτομα, στην πλειονότητά τους παιδιά, να ζητιανεύουν, να ψάχνουν στα σκουπίδια και να αυτοεξευτελίζονται. Και, όπως βεβαίωσαν πολλοί, είχαν δει εκεί τριγύρω, αλλά και ανάμεσά τους, να κυκλοφορούν με άνεση τα βαποράκια, να συναλλάσσονται, να δίνουν και να παίρνουν και οι πολίτες να περνούμε αδιάφοροι για το πρόβλημα αλλά αυστηροί κριτές, σα να μη μας αφορά όλο αυτό το θέαμα και το αλισβερίσι<sup>20</sup>. (Pavliotis 1997, 89)

Le brusque passage entre la troisième personne du pluriel, utilisée pour décrire les activités illicites des étrangers, et la première personne du pluriel, souligne la pleine participation du protagoniste aux comportements hypocrites de ses concitoyens (« et nous les citoyens qui passons indifférents au problème »). Tous les Grecs semblent acclamer l'homme politique qui « δηλώνει στα τηλεοπτικά κανάλια πως οι Έλληνες

---

<sup>19</sup> « les travestis à la Foire, les toxiques sur les avenues, les Nigériennes, les Autrichiennes, les queers albanaises qui se prostituent sur la place des autobus... et ces cons des citoyens qui se fâchent d'abord parce qu'ils ont des Brésiliens qui font du bruit sous leur maison et ensuite, quand vous commencez à faire le tour pour y mettre un terme, ils sont de nouveau énervés parce qu'ils ne peuvent pas aller aux puttes en paix. Bologne est une ville hypocrite ».

<sup>20</sup> « des personnes perdues, dans la majorité des enfants, mendiant, regardant à la poubelle et se réduisant à néant. Et, comme beaucoup de gens l'ont affirmé, ils avaient vu là-bas, mais aussi parmi eux, la circulation de bonnes affaires, la négociation, le don et la prise, et nous les citoyens qui passons indifférents au problème mais des juges stricts, comme si nous n'étions pas intéressés par tout ce spectacle et ce trafic ».

έχουμε γίνει ξένοι στη χώρα μας και πρέπει να ξεφορτωθούμε τους μετανάστες »<sup>21</sup> (Martinidis 2002, 97) d'ailleurs « Έτσι όπως γεμίζουμε ασταμάτητα μετανάστες, εάν δε γίνουμε ισχυροί, θα μας παρασύρουν στην τριτοκοσμικότητά τους και θα μας αφανίσουν σαν έθνος »<sup>22</sup> (ivi, 212). Toutefois, ce n'est pas un mystère que « “Οι κακοί λαθρομετανάστες, που είναι και η μειονότητα, χωρίς τη συνεργασία ή την απαράδεκτη συμπεριφορά των ντόπιων, είναι πολύ αδύναμοι” »<sup>23</sup> (Pavliotis 2001, 90). Et surtout que, comme explique Andreas Anagnostou dans le roman *To δίχτυ (Le réseau)* :

[...] μπορεί κάποιος να είναι αντίθετος γενικά με τους οικονομικούς μετανάστες, αλλά όχι με τον δικό του Αλβανό που του περιποιείται τον κήπο, ούτε με τη Ρωσοπόντια της που καθαρίζει το σπίτι και ξεσκατώνει τους ηλικιωμένους<sup>24</sup>. (Id. 2003, 29)

Les travaux exercés par les étrangers semblent indispensables et insubstituables. Comme le dit le vieux Fotis Axarlàs, dans *Μυστική οργάνωση «Τετρακτύς» (Organisation secrète “Tetraktys”)* : « Έχεις φανταστεί τι θα κάναμε εμείς οι ανήμποροι γέροι αν δεν υπήρχαν τούτες οι δύστυχες αλλοδαπές για να μας ξεσκατώνουν »<sup>25</sup> (Id. 2013, 37). L'étranger qui fait peur, prototype du criminel, l'étrangère marquée comme prostituée, sont aussi des figures auxquelles les Italiens, les Grecs et les Français ne peuvent plus renoncer dans certains domaines.

Les romans noirs contemporains sont très attentifs à enregistrer et à raconter le changement social, l'accélération et la multiplication des conflits entre autochtones et étrangers, mais aussi l'expression de l'indignation et de la dénonciation, de la peur mais aussi de la volonté de quelqu'un de profiter de la situation. À travers les opinions de différents protagonistes émerge la difficulté d'accepter ce présent marqué par de nouvelles pauvretés et de nouvelles marginalités, mais aussi par la remise en cause de

<sup>21</sup> « déclare aux chaînes de télévision que les Grecs que nous sommes sont devenus des étrangers dans notre pays et que nous devons nous débarrasser des immigrants ».

<sup>22</sup> « Ainsi, comme nous sommes constamment remplis d'immigrants, si nous ne devenons pas forts, ils nous entraîneront dans leur tiers monde et nous détruiront en tant que nation ».

<sup>23</sup> « Les immigrants illégaux, qui sont également une minorité, sans la coopération ou le comportement inacceptable des habitants, sont très faibles ».

<sup>24</sup> « on pourrait être opposés aux immigrants économiques en général, mais pas à son propre Albanais qui s'occupe du jardin, ou à sa Russe du Ponto qui nettoie la maison et récuré les personnes âgées ».

<sup>25</sup> « Avez-vous déjà imaginé ce que nous vieillards impuissants ferions s'il n'y avait pas ces malheureuses étrangères qui s'occupent de nous ? ».

l'inéluctabilité de certains choix politiques. À contre-jour, une veine douloureuse se dégage : la peur de perdre sa propre identité, la perte de relations simples et immédiates et d'espaces urbains dans lesquels se reconnaître ; en un mot, une progressive déculturation. Nous nous trouvons face à une culture qui a perdu son ancrage traditionnel dans des certitudes religieuses et philosophiques prémodernes et qui se découvre désormais sans fondations, avec un sens fragile de valeurs infiniment contestables.

*Multiculturalité : un défi quotidien*

Dans les romans analysés, on aperçoit la douloureuse question d'une identité multiple qui se nourrit de cette tension perpétuelle, en correspondance avec celle de la société de la fin du XX<sup>e</sup> siècle et du début du XXI<sup>e</sup>, mais qui dynamise également l'espace urbain vécu. Bologne, Limoges et Thessalonique apparaissent comme de véritables villes postmodernes, qui se caractérisent par une variété de modes de vie dans lesquels les identités sont floues et ambiguës ; comme précise Giandomenico Amendola (2000, 25), chaque ville postmoderne « è una città vera, densa e in cui le identità non sono immediatamente leggibili »<sup>26</sup>. La double face de la ville est donc constituée de deux espaces dont les frontières ne peuvent pas être franchies sans risques, sans perdre en sécurité, sans devoir se plier à une transformation qui est l'assimilation : la perte de l'identité originelle (Storini 2011, 68). Si les trois villes sont aussi un labyrinthe insaisissable et souvent contradictoire de cultures et d'espaces en mutation, de même, les identités des protagonistes se métamorphosent et sont indéfinissables. Elisa Guerra, "La Guerrera" de la trilogie noire de Marilù Oliva, se définit elle-même comme « siciliana per natali ma bolognese di adozione e per ora senza patria »<sup>27</sup> (Oliva 2012, 15), alors que son amie et colocataire Catalina porte en elle un mélange d'identités : « Cuore *puertorriqueño*, portento culinario bolognese, anche

---

<sup>26</sup> « c'est une ville vraie, dense et dans laquelle les identités ne sont pas immédiatement lisibles ».

<sup>27</sup> « sicilienne de naissance mais bolognaise d'adoption et pour l'instant sans patrie ».

se la pelle chiarissima che l'abbronzatura puntella di efelidi e la sua linea affusolata ricordano più una fatina scozzese »<sup>28</sup> (Ead. 2011, 183). Elisa explique que Catalina « è costruita sulle contraddizioni. Elogia le imperfezioni ma si inchina alla bellezza. Aborrisce le gerarchie e il regime militare ma subisce il fascino della divisa »<sup>29</sup> (ivi, 30). Aussi Giorgia Cantini, la détective de Grazia Verasani, est une figure qui ne se laisse pas fixer dans le cercle des symboles stéréotypés. C'est en effet un hybride fascinant, dans lequel les traits traditionnellement attribués à un rôle masculin (peu de soin dans l'habillement, cheveux courts, mauvais langage et attitudes brusques) n'affectent pas une féminité sous-jacente forte et une sensualité du personnage, qui atteignent le lecteur, bien que Giorgia ne porte pas de talons hauts et ne soit pas provocante sur le modèle des détectives américains des années quatre-vingt que son père aime tant (Milanesi 2010, 195-196). Dans le roman *Questo è il mio sangue* (*Ceci est mon sang*) de Matteo Bortolotti (2005, 13), l'Albanais Milan « parlava una lingua tutta sua. Un italiano relativo, un po' ghego e un po' bolognese »<sup>30</sup>, dans *Agenzia Bonetti e Bruni. Investigazioni Bologna* de Roberto Carboni (2016, 53), on a « Il Bulgaro (che poi era svizzero) »<sup>31</sup>, d'ailleurs sans *Ολέθριος δεσμός* (*Lien dégoûtant*) de Argyris Pavliotis (2001, 39), il y a un « αλλοδαπός εργάτης, που είναι Σκοπιανός, δηλώνει Βούλγαρος και έχει το ελληνικότατο όνομα Σωκράτης »<sup>32</sup>.

Au-delà de la violence et de la corruption des grandes villes, dans ces romans émerge parfois la prise de conscience que ceux qui peuvent échapper au piège de la monoculture pourront mieux vivre, profiter de possibilités d'enrichissement culturel plus nombreuses que ce n'était possible par le passé. Paradoxalement, angoisses, peurs et cauchemars de la société contemporaine, souvent extrémisés dans ces romans dans lesquels la représentation de la dégradation urbaine, de la déviance dans toutes ses formes est commune, cohabitent toutefois avec la conscience que l'humanité est

---

<sup>28</sup> « Coeur *puertorriqueño*, talent culinaire bolognais, même si la peau très claire que le bronzage sous-tend les éphélides et sa ligne effilée rappellent plus une fée écossaise ».

<sup>29</sup> « elle est construite sur des contradictions. Elle loue les imperfections mais s'incline devant la beauté. Elle abhorre les hiérarchies et le régime militaire mais est fascinée par le charme de l'uniforme ».

<sup>30</sup> « il parlait sa propre langue. Un italien relatif, un peu de ghego et un peu bolognais ».

<sup>31</sup> « Le Bulgare (qui était Suisse) ».

<sup>32</sup> « travailleur étranger, qui est de Skopje, il se dit Boulgar et a le nom tout grec de Socrate ».



constituée de personnes d'origines et de cultures différentes (Macioti 2006, 119). L'ensemble des immigrés est parfois une armée de personnes désespérées composée également de victimes d'une intégration manquée, un problème social et pas seulement criminel :

Πριν λίγες μέρες, περπατώντας μεταξύ οδών Αισχύλου και Ευριπίδου, είχα διακρίνει παιδιά μεταναστών να παίζουν ντυμένα με ολοκαίνουργια καλοκαιρινά μπουφάν κι αθλητικά παπούτσια. Φανερώνοντας πως οι απλοί άνθρωποι στις μικροαστικές γειτονιές, από τη μια ψηφίζουν τον πολιτικό που εισηγείται την ειδίωξη κάθε μετανάστη κι από την άλλη προθυμοποιούνται να υιοθετήσουν, να βαφτίσουν, να περιθάλλψουν και να ντύσουν κάθε αναξιοπαθόντα<sup>33</sup>. (Martinidis 2003, 42)

Malgré leur différences, raciales, ethniques, religieuses et linguistiques, les habitants de Thessalonique semblent constituer une communauté soudée et solidaire. Les Chinois sont devenus partie intégrante de l'image quotidienne de la ville grecque, et sont évoqués à côté du vendeur de *koulouria*<sup>34</sup> traditionnels : « Ο κουλουρτζής, οι μαμάδες με τα παιδιά, οι περαστικοί με τα ψώνια, οι Κινέζοι με την ασήκωτη προαμάτεια τους »<sup>35</sup> (Nikolaïdou 2012, 119). L'omniprésence des hommes et des biens est représentée dans le but d'une société plus mixte, caractérisée par la présence de cultures multiples, qui se combinent pour briser les barrières, pour forcer les frontières. En fait, la ville contemporaine est un véritable *melting-pot* de cultures et d'habitudes, qui peut parfois offrir des portraits intéressants de respect et de convivence pacifique, comme dans cette description de Bologne dans *Il sogno di volare* (*Le rêve de voler*) de Carlo Lucarelli (2013, 198) :

[...] al parco John Lennon e Chet Baker, a guardare le studentesse straniere che uscivano in Birkenstock e maglietta dall'arco color pastello del campus dell'Alma Mater, seguirle sotto il palazzone di cemento sovietico con la sede dell'Archi, lasciarle andare oltre gli anziani bolognesi

<sup>33</sup> « Il y a quelques jours, je me promenais entre la rue Eschyle et la rue Euripide ; j'y ai aperçu des enfants d'immigrés qui jouaient avec des baskets et des blousons tout neufs. Ce qui montre que les gens simples des quartiers petit-bourgeois, tout en votant pour l'homme politique qui demande que l'on expulse tous les migrants, s'empressent d'adopter, de baptiser, de soigner et de vêtir les victimes innocentes ». Trad. Tonnet 2013, 29.

<sup>34</sup> Le *koulouri* est un type traditionnel de pain en forme de beignet recouvert de graines de sésame.

<sup>35</sup> « Le greffier, les mamans avec les enfants, les passants avec les courses, les Chinois avec leur marchandise inutile ».

e le ragazze musulmane col velo, tutti in coda davanti all'Arca e al mercatino dell'usato, e vederle sparire sotto i murali della sopraelevata di via Stalingrado<sup>36</sup>.

Les rues sont aujourd'hui un riche réseau de lieux publics où il est possible de négocier entre des identités exposées à la force durable et plastique de la différence sociale et culturelle. Cosmopolitisme et communautarisme, errances et migrations, pluralités d'appartenances, constituent des traits récurrents de l'intelligibilité contemporaine des villes, qui sont en train de changer, en devenant de plus en plus cosmopolites chaque jour, qu'elles le veuillent ou non. Elles servent de lieu d'hospitalité à des immigrés du monde entier, qui peuvent réclamer leur place dans la ville. Dans *Almost blue*, Grazia Negro, sous les arcades de Bologne voit que, à côté de « i manifesti dei concerti appesi uno sopra l'altro sui muri »<sup>37</sup> (Id. 1997, 101), il y a aussi des « scritte in arabo schizzate sulle colonne »<sup>38</sup> (*ibidem*). Limoges aussi s'apprête à devenir un carrefour de cultures. L'inspecteur Franck Dumontel, dans le roman *Le vol de l'Ange* observe la coexistence d'une pizzeria à côté d'un restaurant africain :

Dumontel sortit et remonta l'avenue du Général Leclerc jusqu'à la pizzeria du quartier. Il passa devant un restaurant africain, le mont Cameroun. Beaucoup de blacks descendaient de la Heineken sur un fond de musique zouk. L'intérieur de la pizzeria était une étuve. (Linol 2013, 95)

Par ailleurs, dans *La morsure du silence*, Rolande Magnon, femme de soixante-dix-neuf ans qui tous les matins se rend au marché de la place des Bancs pour faire ses courses, « connaissait chaque maraîcher et aussi chaque revendeur qui se donnait une allure locale comme si leurs bananes et leurs ananas avaient mûri sur le sol granitique du Limousin ! » (Id. 2012, 208). Le niveau d'intégration est tel que même les fruits exotiques semblent être devenus parties des traditions limousines. Et dans *Les coutures* de Serge Vacher, Moktar, marocain d'origine, revendique une origine limousine, qui

---

<sup>36</sup> « [...] au parc John Lennon et Chet Baker, pour regarder les étudiantes étrangères qui sortaient en Birkenstock et t-shirt avec l'arche en couleur pastel du campus Alma Mater, les suivre sous la tour de béton soviétique avec le siège de l'Arca, les laisser passer après les vieux Bolognais et les filles musulmanes avec leur voiles, tous alignés devant l'Arca et le marché aux puces, et les voir disparaître sous les murali de la surélevée rue Stalingrado ».

<sup>37</sup> « les affiches des concerts accrochées les unes au-dessus des autres ».

<sup>38</sup> « écrites en arabe esquissées sur les colonnes ».

se détache de celle de son père : « “D’où viens-tu ?” – “De Limoges, mec. C’est mon grand-père qui vient de loin. M’hamid, sud-Marocco. C’est le trou du cul du Maroc, tout près de la frontière algérienne” » (2008, 54). D’ailleurs, dans *Rendez-vous avec le tueur* de Franck Linol, l’inspecteur Dumontel sauve une femme africaine battue par des Roumains dans la rue. Il la porte dans une chambre d’hôtel et allume le téléviseur. La scène d’un film de Depardieu, avachi à une table de cuisine qui parle avec un air détruit, exprime sa solidarité avec les Arabes :

« Les Arabes!... Ces bouseux, ils ont que ce mot-là à la bouche ; mais les bougnoules, ils étaient avec nous au Monte Cassino contre les Boches ! Dans les tranchées en 14, leur sang et le nôtre se sont mélangés ; ils ont irrigué la France ». (Linol 2011, 170)

Grâce au regard des étrangers, les images et les situations dans la ville, filtrées par un vécu différent, peuvent acquérir de nouvelles interprétations qui enrichissent leur pouvoir évocateur. Milan, l’Albanais de *Questo è il mio sangue (Ceci est mon sang)*, dans le garage souterrain d’un monastère, obtenu d’un ossuaire antique, observe ce qui l’entoure et en donne une interprétation totalement personnelle, qui fait référence à sa culture, aux figures qu’il voit :

C’erano disegni sui muri, simboli che non conosceva dipinti sui teschi e sui femori che componevano le pareti. Gli ricordavano i fumetti americani, ai tempi degli americani e di una delle guerre che aveva vissuto sulla pelle, nel suo paese<sup>39</sup>. (Bortolotti 2005, 132)

Il y a ici un principe de base de l’analyse géocritique qui réside dans la confrontation de deux optiques : l’une autochtone, et l’autre allogène, qui se corrigent, s’alimentent et s’enrichissent mutuellement (Westphal 2000). Comme l’explique Marc Blancher (2016, 322), l’enquête et les déplacements des personnages

ne sont plus alors prétextes qu’à la découverte des spécificités culturelles, topographiques et autres d’une entité régionale ainsi qu’à une introspection guidée par l’affect. Cette introspection est une nouvelle manifestation du lien réciproque entre l’homme et l’espace dans lequel il évolue, qui se « nourrissent » l’un l’autre.

---

<sup>39</sup> « Il y avait des dessins sur les murs, des symboles qu’il ne connaissait pas peints sur les crânes et les fémurs qui composaient les murs. Ils lui rappelaient la bande dessinée américaine, au temps des Américains et l’une des guerres qu’il avait vécues sur la peau, dans son pays ».

Décrivant la ville sous tous ses aspects, les romanciers proposent le modèle d'une société fondée sur la tolérance et la rencontre, une façon paisible de vivre ensemble dans un milieu multiethnique. On peut relier cette tendance à l'engagement de gauche, dont on crédite volontiers le roman noir français, italien et grec, en fait globalement le polar méditerranéen<sup>40</sup>, et parfois le polar régional comme le limousin qui est traditionnellement une terre de gauche.

À la fin de l'enquête et des romans, les détectives constatent l'existence de tensions opposées et irréductibles au sein de la ville et de l'individu (Ambroso 2021). On a vu comment les mêmes villes caractérisées par la déculturation se révèlent aussi des icônes du cosmopolitisme urbain, dans lesquelles il est possible de diagnostiquer les changements d'identité des habitants des villes contemporaines en remarquant les enchevêtrements quotidiens de négociation entre des personnes aux origines culturelles et sociales différentes.

Avoir renoncé à des divisions trop drastiques et improbables entre le bien et le mal, à des rôles stéréotypés, avoir rendu les personnages plus complexes sont des éléments caractéristiques des romans noirs de notre corpus. En effet, leurs héros ne peuvent jamais se contenter d'une seule personnalité, ils

devono saper essere, al tempo stesso, figli del mondo in cui vivono e incarnazione di certi modelli ideali acquisiti, figure diaboliche e dispensatori di giustizia, manifestazioni della personalità dell'autore e specchio dei sogni e delle fantasie di chi legge<sup>41</sup>. (Oliva 2003, 194)

---

<sup>40</sup> Sur le soi-disant « polar méditerranéen » ou « noir méditerranéen » voire Gabriella Turnaturi 2007, 47-86. Généralement, le terme indique un sous-genre du roman noir qui s'est développé dans le bassin méditerranéen grâce à un groupe d'auteurs des pays riverains de la Méditerranée (notamment Massimo Carlotto, Jean-Claude Izzo, Andrea Camilleri, Petros Markaris et Manuel Vazquez Montalbán) qui ont ressenti le besoin de raconter les contrastes profonds entre la beauté des lieux et la brutalité des crimes commis. En réalité, le noir méditerranéen n'est pas un mouvement ni même un genre à part entière, mais plutôt une « perception ». En effet, le phénomène est hétérogène et, bien que les romans qui en sont généralement considérés comme représentants aient des caractéristiques communes, l'étiquette n'est pas exhaustive.

<sup>41</sup> « ils doivent être à la fois enfants du monde dans lequel ils vivent et incarnation de certains modèles idéaux acquis, figures diaboliques et dispensateurs de justice, manifestations de la personnalité de l'auteur et miroir des rêves et des fantasies du lecteur ».

*Bibliographie primaire*

- Bortolotti, Matteo (2005), *Questo è il mio sangue*, Milano, Mondadori.
- Bouysse, Franck (2013), *Orphelines*, La Crèche, Geste.
- Carboni, Roberto (2016), *Agenzia Bonetti (e Bruno) Investigazioni Bologna*, Genova, Fratelli Frilli Editori.
- Filippou, Filippos (1999), *Αντίο, Θεσσαλονίκη*, Athènes, Polis.
- Linol, Franck (2011), *Rendez-vous avec le tueur*, « Meurtres en Limousin », La Crèche, Geste.
- Linol, Franck (2012a), *La morsure du Silence*, La Crèche, Geste.
- Linol, Franck (2012b), *Carole, je vais te tuer !*, La Crèche, Geste.
- Linol, Franck (2013), *Le vol de l'Ange*, La Crèche, Geste.
- Linol, Franck (2014), *Matin de cendre*, La Crèche, Geste.
- Lucarelli, Carlo (1997), *Almost blue*, Torino, Einaudi.
- Lucarelli, Carlo (1998), *Il giorno del lupo. Una storia dell'ispettore Coliandro [1994]*, Torino, Einaudi.
- Lucarelli, Carlo (2013), *Il sogno di volare*, Torino, Einaudi.
- Macchiavelli, Lorianò, Toni, Sandro (2004), *Sarti Antonio e l'assassino*, Milano, Mondadori.
- Martinidis, Petros (1999), *Σε περίπτωση πυρκαϊάς*, Athènes, Nefeli.
- Martinidis, Petros (2014), *Σύρριζα*, Athènes, Nefeli.
- Nikolaïdou, Sofia (2012), *Χορεύουν οι ελέφαντες*, Athènes, Metaichmio.
- Oliva, Marilù (2010), *¡Tù la pagaràs!*, Roma, Elliot Edizioni.
- Pavliotis, Argyris (1997), *Ο ποινικόλογος. Έγλημα στον Παρατηρητή*, Thessalonique, Paratiritis.
- Pavliotis, Argyris (2001), *Ολέθριος δεσμός*, Skopelos, Nisides.
- Pavliotis, Argyris (2003), *Το δίχτυ*, Skopelos, Nisides.
- Pavliotis, Argyris (2013), *Μυστική οργάνωση «Τετρακτύς»*, Athènes, Metaichmio.
- Polyrakis, Giorgos (2011), *Έγλημα στην Παλαιών Πατρών Γερμανού*, Athènes, Psychogios.
- Vacher, Serge (2008), *Les coutures*, Etrigny, Editions Nykta.
- Vacher, Serge (2010), *Lo cro do diable*, Paris, Après la Lune.
- Verasani, Grazia (2006), *Velocemente da nessuna parte*, Milano, Mondadori.

*Bibliographie critique*

- Ambroso, Federica (2021), *Lieu du crime, lieu de l'âme. La ville dans le roman noir contemporain (1995-2015) : Bologne, Limoges, Thessalonique*, thèse de doctorat non publiée, directeurs de thèse prof. Anna Paola Soncini, Dimitris Kargiotis, Université de Bologne.
- Amendola, Giandomenico (2000), *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*, Bari, Laterza.
- Anderson, Jean, Miranda, Carolina, Pezzotti, Barbara (eds.) (2012), *The Foreign in International Crime Fiction: Transcultural Representations*, Continuum International Publishing Group.
- Blanc, Jean-Noël (1991), *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*, Lyon, PUF.
- Blancher, Marc (2016), *Polar et postmodernité*, Paris, L'Harmattan.
- Del Zoppo, Paola (2008), *Il poliziesco etnico e postcoloniale*, «Scritture migranti», 2, pp. 83-106.
- Gosselin, Adrienne J. (1998), *Multicultural Detective Fiction: Murder from the "Other" Side*, London, Routledge.
- Kaisidou, Vasiliki (2017), *Behind crime and depravity. Moral ambiguity and social constructions of evil in contemporary Greek detective fiction*, «Anthropino», 5, pp. 118-128.
- Maciotti, Maria Immacolata (2006), *Giallo e dintorni*, Napoli, Liguori.
- Milanesi, Claudio (2010), *Il Giallo italiano contemporaneo*, dans Alberto Castoldi, Francesco Fiorentino, Giovanni Saverio Santangelo (éds.), *Splendori e misteri del romanzo poliziesco*, Milano, Mondadori, pp. 193-201.
- Mondello, Elisabetta (éd.) (2007), *Roma Noir 2007. Luoghi e nonluoghi nel romanzo nero contemporaneo*, Roma, Robin Edizioni.
- Mondello, Elisabetta (2010), *Crimini e misfatti. La narrativa noir italiana degli anni Duemila*, Roma, Giulio Perrone Editore.
- Mondello, Elisabetta (2011), «La post-modernità allo specchio: le città del noir», in Ead. (éd.), *Roma Noir 2011. La città nelle scritture nere*, Roma, Robin Edizioni, pp. 13-54.
- Oliva, Carlo (2003), *Storia sociale del giallo*, Lugano, Todaro Editore.
- Rebughini, Paola (2001), *La violenza come relazione nella città contemporanea*, dans Ead. (éd.), *Violenza e spazio urbano. Rappresentazioni e significati della violenza nella città contemporanea*, Milano, Guerini Studio.
- Righini, Michele (2003), *Città degli incubi*, dans Gian Mario Anselmi, Gino Ruozzi et al. (éds.), *Luoghi della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, pp. 142-152.
- Storini, Monica Cristina (2011), *Spazi metropolitani nel noir delle donne*, dans Mondello, Elisabetta (2011), pp. 57-80.

- Nilsson, Louise, Damrosch, David, D'haen, Theo (2017), *Crime fiction as world literature*, New York, Bloomsbury.
- Turnaturi, Gabriella (2007), *Mediterraneo: rappresentazioni in nero*, dans Elisabetta Mondello, *Roma Noir 2007. Luoghi e nonluoghi nel romanzo nero contemporaneo*, Roma, Robin Edizioni, pp. 47-86.
- Westphal, Bertrand (2000), *Pour une approche géocritique des textes*, « La Géocritique mode d'emploi », Limoges, PULIM, « Espaces Humains », n°0, pp. 9-40, <https://sflgc.org/bibliotheque/westphal-bertrand-pour-une-approche-geocritique-des-textes/> (dernier accès le 10 septembre 2020).

### *Notice bio-bibliographique*

Federica Ambroso est docteur de recherche en Langues, Littératures et Cultures Modernes à l'Université de Bologne. Elle est aussi titulaire d'un Master en études italiennes, cultures littéraires européennes, sciences linguistiques avec une double diplôme (italien et grec). Ses domaines de recherche portent en particulier sur le roman policier et sur la littérature néo-grecque, en comparaison avec d'autres littératures européennes. Elle est aussi traductrice, a gagné 60 prix littéraires et est autrice de sept livres en Italie et en Grèce.

federica.ambroso@gmail.com

### *Citer cet article*

Ambroso, Federica (2022), *Déculturation et multiculturalité dans le roman noir contemporain. Bologne, Limoges, Thessalonique*, «Scritture Migranti», sous la direction de Maurizio Ascari, Silvia Baroni, Sara Casoli, n. 15/2021, pp. 19-40.

### *Copyright notice*

The journal follows an “open access” policy for all its content. By submitting an article to the journal the author implicitly agrees to its publication under the Creative Commons Attribution Share-Alike 4.0 International License. This license allows anyone to download, reuse, reprint, modify, distribute, and/or copy contributions. In any such action(s), the work(s) must be correctly attributed to their original authors, and please inform the editorial board of any re-use of articles. No further permission is required from the authors or the editorial board of the journal. Authors who publish in this journal retain their copyright.



PERSONAGGI TRA GIALLO E NOIR.  
LA DIVERSITÀ ETNICA NELLA SERIALITÀ TELEVISIVA *CRIME ITALIANA*

Sara Casoli

Il saggio mira a investigare le forme di rappresentazione della diversità etnica e culturale nella serialità crime italiana, analizzando le modalità figurative e discorsive tramite cui i personaggi di stranieri, migranti, ecc. sono portati in scena e quali ruoli narrativi ricoprono in queste narrazioni. Si vuole far emergere che, mentre nelle serie poliziesche “all’italiana” (Buonanno 2012) questi soggetti ricoprono i ruoli narrativi della vittima e del criminale e sono caratterizzati in modo stereotipato e semplicistico, nelle produzioni più recenti le forme discorsive e rappresentazionali della diversità etnica hanno subito un’evoluzione. Grazie alla “complessificazione” delle narrazioni seriali e soprattutto al processo di “noirizzazione” (Locatelli 2017) dell’immaginario crime italiano, questi soggetti non solo ricoprono ruoli narrativi finora preclusi, come quello dell’investigatore o dell’antieroe criminale, ma sono rappresentati in modo più eterogeneo e stratificato.

*Parole chiave*

Diversità etnica; Personaggi; Serie tv italiane; Investigatore; Tv noir.

CHARACTERS BETWEEN “GIALLO” AND NOIR.  
ETHNIC DIVERSITY IN ITALIAN TV CRIME SERIES

The essay aims to investigate the forms through which ethnic and cultural diversity are portrayed in Italian TV crime series. By analysing the representational patterns and narrative roles that distinguish ethnic characters, the purpose is to highlight that, while in classic crime series “all’italiana” (Buonanno 2012) ethnic minorities were portrayed in a very stereotyped way, as victims or villains, the situation changed in contemporary productions. Thanks to the adoption of the “complex tv” paradigm and the progressive “noirification” (Locatelli 2017) of crime series, ethnic characters are now depicted as multifaceted subjects and play narrative roles once precluded, like the investigator and the criminal anti-hero.

*Keywords*

Ethnic Diversity; Characters; Italian crime tv series; Detective; Noir tv series.

<https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/14561>

PERSONAGGI TRA GIALLO E NERO  
LA DIVERSITÀ ETNICA NELLA SERIALITÀ TELEVISIVA *CRIME ITALIANA*

Sara Casoli

*L'invisibilità e l'invisibilizzazione della diversità etnica nella fiction italiana*

La pervasività della televisione nella nostra vita quotidiana e la sua capacità di contribuire alla costruzione, articolazione e trasmissione di significati sociali – la famosa “funzione bardica” (Fiske e Hartley, 1978; cf. anche Bechelloni, 2010) – la rendono un *locus* privilegiato per articolare discorsi sull'identità nazionale, sulla diversità etnica e culturale, nonché sulle modalità discorsive e rappresentative impiegate per trattare questi temi. Il quadro dei discorsi su immigrazione, integrazione e diversità etnica, nonché sulle implicazioni socioculturali e le ricadute di questi fenomeni sul tessuto sociale nazionale, si presenta tuttavia piuttosto eterogeneo e frammentato, sia in termini di quantità di queste rappresentazioni che in quelli della loro qualità. Spesso al centro di programmi televisivi nell'ambito della *unscripted television*, dell'informazione giornalistica e dell'*infotainment*<sup>1</sup>, la diversità etnica è “ipermediatizzata” (Cava 2011) al punto da trasformare la realtà della cronaca in una sorta di fiction, un “format” televisivo in cui giornalmente «la trama si va sviluppando con l'arrivo di nuovi personaggi, nuovi fatti, nuove circostanze» (ivi, 2-3). Eppure, una simile ipertrofia mediatica non trova riscontro sul piano della fiction televisiva vera e propria. Se il cinema degli ultimi anni, sia di finzione che documentaristico, ha eletto l'“immaginario migratorio” e tutte le figure che lo popolano come uno dei soggetti privilegiati (Corrado e Mariottini 2013; Dalla Vecchia 2019; Coviello e

---

<sup>1</sup> Il termine *unscripted television* viene comunemente impiegato per riferirsi a tutti quei programmi e generi televisivi che non presentano una *storyline* finzionale o una sceneggiatura. La parola *infotainment*, invece, va a descrivere quei programmi tv, quali per esempio i talk shows, gli approfondimenti dei notiziari e via dicendo, nei quali è evidente una fusione fra elementi informativi ed elementi spettacolari/drammatici al fine di aumentare la carica patemica del prodotto.

Tagliani 2019), la fiction televisiva contemporanea non ha fatto altrettanto (Corsini 2013).

Come ben riassume Álvaro Luna-Dubois, «compared to white Europeans, ethnic minorities and immigrants are largely underrepresented in television». Ciononostante, continua lo studioso, «one genre that arguably escapes this rule is crime fiction» (ivi, 125).

Da sempre popolarissimo nei palinsesti nazionali e internazionali (Buonanno 2012; Turnbull 2014; Hansen, Peacock e Turnbull 2018; Pagello 2020) sia per numero dei titoli che per la diversificazione dei prodotti, il *crime* televisivo si rivela un genere molto accogliente per ospitare discorsi sui modi di rappresentare e trattare la diversità etnica e culturale (Robson e Schulz 2018; Luna-Dubois 2021) nella cultura popolare. Per sua stessa natura, infatti, questo genere stabilisce una connessione simbiotica con la società e le sue trasformazioni storiche, sociali, culturali e politiche, investigando, attraverso il pretesto narrativo dell'indagine, i rapporti di potere e di regolazione tra sfera pubblica e individui in particolari momenti e contesti (Knight 2002; Worthington 2011). Come è emerso dai risultati della ricerca condotta all'interno del progetto finanziato dall'Unione Europea *DETECT - Detecting Transcultural Identity in European Popular Crime Narratives*<sup>2</sup>, le narrazioni popolari *crime* compiono un "lavoro culturale" per cui «they communicate and perform markers of identity, question identities, and promote diversity, mobility and transcultural exchange as values» (Morsch 2020, 6). Le serie tv *crime*, proprio in virtù della loro grande popolarità, varietà e del fatto che propongono storie legate a doppio filo con la realtà extradiegetica, si prestano come un eccellente cartina di tornasole per rendere visibili e problematizzare le modalità rappresentative con cui il tema della diversità dell'etnica è discorsivizzato nella serialità televisiva italiana – e, in termini più generali, per articolare un discorso più ampio su inclusione e diversità etnica, sullo statuto dell'italianità e sul modo in cui determinate logiche narrative incorporano e riproducono certe concezioni

---

<sup>2</sup> [www.detect-projet.eu](http://www.detect-projet.eu).

dell'italianità rispetto alla diversità etnica<sup>3</sup>. In queste narrazioni vi è infatti una presenza considerevole di quelle forme storiche e concrete della diversità etnica (Corsini 2013) quali sono il migrante, l'immigrato di prima e seconda generazione, lo straniero, il soggetto “di colore”, o semplicemente quello non conforme al modello caucasico. Pur non essendo soggetti dimenticati o invisibili, è però indubbio che essi siano in qualche modo “invisibilizzati”, privati di una vera identità, ridotti al ruolo narrativo di una comparsa da cui viene tolto ogni spessore psicologico e tematico, oppure presentati come figure altamente stereotipate, sagomate su un'idea generica, approssimativa e occidentocentrica di diversità etnica. Solo recentemente, come vedremo, grazie all'infiltrazione delle logiche estetico-narrative e delle tematiche proprie del genere *noir* all'interno del *giallo* televisivo, i personaggi “etnici” sono, almeno in parte, usciti da questa condizione di invisibilizzazione per affermare la loro soggettività e, di conseguenza, contribuire a sviluppare il dibattito sulle forme di rappresentazione e di discorsivizzazione della diversità etnica e culturale nel panorama (non solo) televisivo italiano.

*Le figure dell'etnicità nella serialità televisiva italiana di genere crime*

Da produzioni ormai classiche di Rai e Mediaset quali *Il Maresciallo Rocca* (Rai 2-Rai 1996-2005), *Il Commissario Montalbano* (Rai 2-Rai 1, 1999-2021), *Don Matteo* (Rai 1, 2000-), *Distretto di polizia* (Canale 5, 2000-2012), *La squadra* (Rai 3, 2000-2007), *Carabinieri* (Canale 5, 2002-2008), *R.I.S.: Crimini imperfetti*, (Canale 5, 2005-2009), *Provaci ancora, Prof!* (Rai 1, 2005-2017), *L'ispettore Coliandro* (Rai 2, 2006-), *Squadra antimafia* (Canale 5, 2009-2016), *Che Dio ci aiuti* (Rai 1, 2011-2019), fino a prodotti più recenti, quali *I delitti del BarLume* (Sky, 2013-), *La porta rossa* (Rai 2017-), *Suburra – la*

---

<sup>3</sup> Riprendendo le argomentazioni di Stuart Hall (1980) sulle ideologie del razzismo e su come esse funzionino tramite strutture che da un lato veicolano queste ideologie e dall'altro le contrastano, si può sostenere che le rappresentazioni dei soggetti etnicamente diversi nella serialità televisiva tematizzano le ideologie del razzismo, della discriminazione e le relazioni di potere che ne derivano, si posizionano all'interno di una società e delle sue gerarchie simboliche. Per un approfondimento sulle teorie di Hall in relazione alle figure della razza, cf. Gaia Giuliani (2015, 10-14).

*serie* (Netflix 2017-2020) o *Imma Tataranni- sostituto procuratore* (Rai 2019-), non c'è serie dove, in almeno un episodio, non compaia un personaggio etnico o uno straniero. La serialità televisiva italiana di genere poliziesco degli ultimi venticinque anni, sia generalista che premium, ha fatto un uso piuttosto consistente di personaggi appartenenti a una minoranza etnica, ma la questione della qualità e varietà delle loro rappresentazioni necessita di una riflessione più articolata. Per esempio, tra François, il bambino nordafricano arrivato sui barconi nell'episodio "il ladro di merendine" de *Il Commissario Montalbano* e Malik, il poliziotto di origini ivoriane protagonista della serie *Nero a metà* (Rai 1, 2020-), la distanza è piuttosto consistente sia in termini della funzione narrativa ricoperta dal soggetto, sia della tematizzazione dell'alterità etnica all'interno della storia. Capire le logiche che regolano la rappresentazione di un soggetto appartenente ad una minoranza etnica, oppure diverso per aspetto, cultura, religione o nazionalità rispetto al modello caucasico che domina l'immaginario italiano, è un passo fondamentale per comprendere in che modo questioni come diversità, interazione culturale e integrazione vengano assorbite all'interno delle narrazioni popolari televisive. Per compiere una simile operazione è necessario partire da una mappatura delle modalità tramite cui i soggetti etnicamente diversi vengono rappresentati nella serialità televisiva *crime*, e in che modo, quindi, essi vengono "visti" e percepiti dalla società italiana.

Per farlo, occorre chiedersi, innanzitutto, quali siano le forme in cui questi personaggi si incarnino e quali siano le loro caratteristiche estetiche, narrative e tematiche. L'intento non è quello di fare una mera classificazione tassonomica delle tipologie di queste rappresentazioni, dove il pericolo di generalizzazione e semplificazione è sempre in agguato. Tuttavia, come già esplicitato altrove (Casoli 2021), pensare per tipologie di personaggio offre diversi vantaggi: innanzitutto, permette la creazione di una «modellizzazione che lascia emergere 'configurazioni nascoste' facilitando l'osservazione di tendenze o relazioni» (Boni e Re 2017, 109) senza però dimenticare le specificità delle singole incarnazioni; in secondo luogo, ciò offre la possibilità di percepire in modo tangibile come le forme rappresentazionali dello straniero immaginato e immaginario siano cambiate e si siano evolute nel corso

del tempo, e, di conseguenza, capire in che modo i cambiamenti contestuali (legati cioè al contesto storico, socioeconomico e culturale in cui queste serie tv sono prodotte e consumate) e quelli testuali ed estetici abbiano influito sulla costruzione del personaggio e con quali risultati.

A questo punto si pone però il problema di come identificare queste tipologie, ovvero di quali figure specifiche di personaggi appartenenti a minoranze etniche e culturali chiamare in campo. Fortunatamente, la “formulaicità” (Cawelti 1976) della narrazione *crime* ci viene in soccorso, poiché ogni storia ascrivibile a questo genere prevede la (com-)presenza di tre personaggi fondamentali: la vittima, il criminale e l’investigatore. Ragionando a partire proprio da queste figure chiave, possiamo vedere se e con quali codificazioni, risultati, e implicazioni i soggetti appartenenti a minoranze etniche si incarnano in questi ruoli.

#### *Vittime, criminali e stereotipi culturali nella serialità poliziesca “all’italiana”*

Tra la fine degli anni Novanta e il primo decennio degli anni Duemila, quando cioè la serialità televisiva nazionale di genere *crime* è entrata in una fase di grande ascesa nei palinsesti della televisione generalista così come nell’immaginario collettivo, personaggi di diversa provenienza etnica rispetto al modello dell’“italiano medio” – «bianco-mediterraneo maschio eterosessuale (ma anche omosessuale), di classe media e cristiano» (Giuliani 2013, 9) – hanno iniziato a comparire con una certa frequenza nelle narrazioni seriali televisive. Ciò si deve sicuramente anche al fatto che, nella formula<sup>4</sup> del cosiddetto “poliziesco all’italiana” (Buonanno 2012), la dimensione della quotidianità, soprattutto intesa come somma dei problemi quotidiani che i protagonisti devono affrontare sia nella sfera domestica che in quella pubblica, e la tematizzazione delle relazioni interpersonali sono ingredienti fondamentali. Le serie ascrivibili a questo modello tendono a mescolarsi con il racconto sociale per mettere

---

<sup>4</sup> Altre caratteristiche costitutive del poliziesco all’italiana sono, secondo Milly Buonanno (2012), la presenza di una vena comica, la decentralizzazione dell’ambientazione in location periferiche rispetto alle metropoli, e la presenza di “eroi mimetici”, rappresentativi cioè dell’“italiano medio” che in essi si dovrebbe immedesimare.

in scena un'Italia in bilico tra modernizzazione e tradizione, dove «alcune tematiche che nella società reale non sono ancora ben metabolizzate [come può essere quella della diversità etnica, N.d.R.], vengono riproposte come “normali”» (Ventriglia 2000, 190) e assorbite in modo quasi acritico. In quest'ottica di normalizzazione del diverso<sup>5</sup>, il giallo televisivo all'italiana ha mostrato e raccontato diverse sfumature della diversità etnica in Italia spesso personificandole nella figura della vittima e/o in quella del criminale.

Per esempio, l'episodio “Crudele destino” (S3E3, 2001) de *Il Maresciallo Rocca*, serie paradigmatica del poliziesco all'italiana, si apre con una scena dove le protagoniste sono una donna albanese e sua figlia che, a bordo di un gommone dirette in Italia, vengono assassinate da un gruppo di trafficanti che il maresciallo dovrà sgominare. Nelle vesti della vittima, i personaggi etnicamente diversi assumono infatti i contorni del soggetto fragile, escluso o scarsamente integrato nella società e quindi facile preda di soprusi su cui i vari investigatori di turno sono chiamati a indagare.

Un altro caso sintomatico viene dalla popolare serie *Don Matteo*, dove, nell'episodio dal (significativo) titolo “Mogli e buoi dei paesi tuoi” (S2E10, 2001), il celebre prete-detective aiuta un ragazzo italiano di origini marocchine sia ad evitare un matrimonio combinato che la prigione. O ancora, in “Anna” (S1E4, 2000) Don Matteo aiuta una giovane profuga albanese a riscattarsi da un'accusa infondata di furto e, contestualmente, a sottrarsi a un giro di prostituzione. In *Carabinieri*, quasi ogni stagione ospita figure di immigrati o cittadini stranieri residenti più o meno legalmente in Italia che sono vittime di un qualche crimine: nella prima stagione, gli investigatori salvano un gruppo di cittadini cinesi dallo sfruttamento in una fabbrica<sup>6</sup>, nella seconda invece compare il personaggio di Mirna<sup>7</sup>, ragazza kosovara spesso nei guai sia le forze dell'ordine che con la criminalità locale, mentre nella terza e nella quarta i carabinieri

---

<sup>5</sup> Con “normalizzazione” si intende qui il processo tramite cui, come scrivono Bocci e Domenici, «non sia la società a mutare i propri paradigmi di riferimento (abilismo, performatività, produttività, ecc.) ma siano i *soggetti altri* (devianti, difforni, inconsueti, inattesi) a essere assoggettati al costrutto di normalità, in modo da apparire infine *anche loro* normali, in quanto *normalizzati*» (2019, 419, corsivi originali).

<sup>6</sup> Si vedano gli episodi “Una famiglia in arrivo” (S1E4, 2002) e “Un cinese di nome Gioia” (S1E5, 2002).

<sup>7</sup> Si vedano gli episodi “Regalo pericoloso” (S2E13, 2003), “Protezione pentiti” (S2E15, 2003) e “Sotto shock” (S2E20, 2003).

investigano per sgominare associazioni a delinquere ai danni di stranieri ed “extracomunitari” di varie nazionalità. Anche le avventure televisive de *Il Commissario Montalbano* non mancano di riflettere sulla diversità etnica, toccando argomenti quali la “questione migranti”, l’integrazione e la multiculturalità. Sono temi che accompagnano la serie attraverso diversi episodi e stagioni, fin dall’esordio. Nel già citato episodio “Il ladro di merendine” (S1E1, 1999), Montalbano incrocia infatti la propria strada con quella di Karima, una donna tunisina residente in Italia coinvolta suo malgrado in un intrigo terroristico internazionale, e di François, figlio della donna, che rimasto orfano viene accolto proprio dal commissario. Come un basso continuo, il tema della diversità etnica accompagna il Commissario lungo tutta la serie, fino all’episodio “L’altro capo del filo” (S13E33, 2019), dove Montalbano si trova a dover fronteggiare, dal punto di vista concreto ma anche da quello morale, l’emergenza degli sbarchi di clandestini in Sicilia e dei pregiudizi sociali di cui sono vittime<sup>8</sup> i migranti.

Nonostante la particolarità – in termini della qualità del prodotto, del capitale culturale coinvolto e del successo di pubblico suscitato – di *il Commissario Montalbano* nel palinsesto del *crime* televisivo, è sintomatico che, anche in questo caso, per quanto riguarda la rappresentazione della diversità etnica si faccia ampio uso di un copione ormai consolidato. Lo straniero, nei panni della vittima, è personaggio-meteora che permane lo spazio di un episodio o poco più per poi esaurire la propria carica narrativa e scomparire dalla storia. Esso viene rappresentato come una vittima sia di azioni criminali sia dei pregiudizi delle forze dell’ordine, che spesso lo additano come il responsabile di un qualche crimine finché un salvifico ed empatico investigatore – incarnazione sublimata del mito degli “italiani brava gente” – lo scagiona. Relegato ai margini delle varie coreografie investigative in cui è coinvolto e senza una vera autonomia narrativa, lo straniero-vittima diventa poco più che un pretesto per dare spazio alle figure degli investigatori e al modo in cui questi ultimi, perfetti “eroi mimetici” (Buonanno 2012) rappresentativi dell’italiano medio, si rapportano con la

---

<sup>8</sup> Proprio all’inizio dell’episodio, Montalbano interroga un clandestino sbarcato che tenta di fuggire, salvo poi scoprire che non era un criminale come i suoi colleghi poliziotti avevano pensato, ma un famoso musicista che cercava di salvare il suo flauto.



diversità etnica e culturale. In questi casi, infatti, è sempre il punto di vista *politically correct*<sup>9</sup> dell'investigatore/italiano medio quello da cui osserviamo la questione della diversità, contribuendo così al perpetuarsi di un immaginario a senso unico che neutralizza il punto di vista dei soggetti "altri" su loro stessi e sulla società italiana.

Un simile processo di marginalizzazione, unito all'univocità della prospettiva con cui il tema della diversità è trattato, si riscontra anche quando i soggetti culturalmente ed etnicamente diversi vengono incarnati nelle fattezze del criminale o di altri soggetti connessi alla sfera della devianza contro cui l'investigatore deve lottare. Si tratta frequentemente di figure che hanno a malapena un nome, soggetti privi di una vera identità salvo quella data dalla nazionalità. Proprio questa scarsa e piatta caratterizzazione lascia ampio margine per l'impiego di stereotipi sia figurativi che narrativi. È quello che accade, per esempio, con gruppi di criminali organizzati come la mafia russa in *Distretto di Polizia*, quella cinese in *La squadra* e gli scafisti nordafricani che gestiscono l'immigrazione clandestina in *Il commissario Montalbano* o *Gente di mare* (Rai, 2005-2007) che, anche quando guidati da uno o più capi di cui si conosce l'identità – incarnazione effettiva del criminale che l'investigatore di turno deve affrontare – rimangono sovente una massa indistinta caratterizzata dal colore della pelle, dai tratti somatici o dall'accento straniero con cui parlano l'italiano. Un processo analogo si verifica anche con i personaggi associati al sottobosco criminale senza che siano necessariamente rappresentanti di mafie etniche, come abusivi, immigrati illegali, spacciatori, ladri e via dicendo. Sebbene l'identità di questi personaggi sia appena più caratterizzata – in modo direttamente proporzionale al ruolo che ricoprono nell'economia della trama episodica in cui sono inseriti, ovvero nel cosiddetto "case of the week" – il livello di stereotipizzazione rimane elevato, enfatizzando la nazionalità o le origini non italiane. In entrambi i casi si attua quindi

---

<sup>9</sup> Va sottolineato anche che, nella caratterizzazione degli investigatori protagonisti, vi è la presenza quasi costante di una "political correctness" di fondo che, scrive Fabio Corsini, «porta a ricreare un "ghetto", una sorta di universo artificiale, che non è in grado di favorire la reale interazione [...] tra 'noi' e 'loro'» (2013, 66). Proprio il velo del "politically correct" che scende sul trattamento dei personaggi etnicamente diversi (incarnato sovente proprio nei vari investigatori protagonisti) costituisce un ostacolo a una rappresentazione più veritiera di queste figure, in quanto rappresenta un «un'attenuazione della problematizzazione inerente la presenza delle diversità nella società e, di conseguenza, una inibizione del portato sovversivo dell'alterità nel palinsesto sociale» (Bocci e Domenici 2019, 419).

un «processo di personalizzazione senza la persona» (Cardillo e De Felice 2016, 41) che dipinge un'immagine dei soggetti appartenenti a minoranze etniche estremamente semplicistica, «con una pregiudiziale negativa nella quale possiamo intravedere un pericoloso sillogismo universale costituito dagli elementi immigrati e delinquenza» (ivi, 40). Il riferimento costante allo status di straniero di questi soggetti funge da rafforzativo della contrapposizione con l'investigatore (e quindi con il pubblico che con lui si identifica), contribuendo a marginalizzare ancora di più queste figure, che sembrano operare in una realtà parallela e non integrata in quella italiana nella quale, invece, si muovono le forze dell'ordine. Quella del criminale straniero è quindi una figura doppiamente «altra» rispetto al protagonista delle vicende: non solo perché essa si colloca sul polo opposto dell'asse criminalità/giustizia rispetto all'investigatore, ma anche e soprattutto perché, nel momento in cui si sottolinea la sua non appartenenza alla società e alla cultura italiana, viene assunta a portatrice di valori etnicamente e culturalmente diversi rispetto a quelli dell'italiano medio (di cui l'investigatore è il correlativo oggettivo nella storia).

Nel poliziesco all'italiana, quindi, lo spessore dei personaggi etnicamente diversi, siano essi incarnati nelle figure della vittima e/o del criminale, nonché la complessità delle vicende biografiche, storiche e sociali che sottendono alla costruzione identitaria di ogni personaggio, sono profondamente limitati da una narrazione standardizzata e stigmatizzante, che non lascia spazio allo sviluppo della loro psicologia e delle loro possibilità narrative (Corsini 2013). Che siano vittime o carnefici, l'immagine degli stranieri che emerge da queste serie è continuamente legata «al mondo della criminalità, della marginalità e della fragilità sociale ed economica» (Cardillo e De Felice 2016, 41). Quando vengono messi in scena, i soggetti «altri» vengono prevalentemente descritti come un problema sociale e «da ciò discende la frequente unidimensionalità nella rappresentazione dei diversi», i quali «esistono in funzione della loro diversità, e finiscono con l'essere schiacciati su una rappresentazione fortemente stereotipata che fa leva sulle rappresentazioni sociali più diffuse strutturate attorno ad un set di caratteristiche piuttosto limitato» (Corsini 2013, 66). Questa stereotipizzazione esalta quegli elementi identitari che contrappongono i personaggi

secondari stranieri – che rimangono dipinti come tali anche se magari sono nati in Italia o sono residenti in Italia da diversi anni – con i protagonisti italiani, impiegando quei codici rappresentazionali che sottolineano la differenza noi/loro e cadendo così, inevitabilmente, in una riproposizione piatta ed omogenea di cliché e luoghi comuni. L'immagine dello straniero, del soggetto etnicamente diverso, in queste produzioni sembra essere tratteggiata seguendo un preciso identikit, secondo il quale, come scrive secondo Massimo Ghirelli (2005, 83), lo straniero è

una figura senza dimensioni né spessore individuale, costretta a compiere gesti ripetitivi, abitare sempre gli stessi “non luoghi”, vivere sempre gli stessi disagi, creare sempre gli stessi problemi: l'immigrato, quasi sempre maschio e di colore preferibilmente scuro arriva, arriva sempre, anche se magari è in Italia da vent'anni.

Recentemente, tuttavia, a seguito della rivoluzione che ha investito la serialità televisiva, con l'avvento anche nel nostro paese delle logiche estetiche, produttive e distributive proprie della “tv della complessità” (Mittell 2015, Cardini 2017) e della “quality tv” (Buonanno 2013) e l'adozione di codici espressivi più “noir”, anche le rappresentazioni degli stranieri nel *crime* hanno subito una trasformazione, abbandonando almeno in parte lo schematismo e la semplificazione<sup>10</sup> che ne hanno caratterizzato le rappresentazione nel poliziesco all'italiana.

#### *La svolta noir nel giallo all'italiana: il criminale “complesso” e l'investigatore*

Un prima crepa significativa nei modelli narrativi e figurativi predominanti che caratterizzano i soggetti etnicamente diversi nella serialità *crime* si può riscontrare ne *L'ispettore Coliandro*. Discostandosi in modo ironico e politicamente scorretto dal modello serio, professionale ma anche buonista e compassionevole del prototipico protagonista del giallo all'italiana, Coliandro non si esime dall'esprimere francamente

---

<sup>10</sup> Scrivono Cardillo e De Felice (2016, 41) che una delle caratteristiche della rappresentazione degli stranieri nella fiction televisiva è proprio l'immobilismo e la cristallizzazione su un immaginario ormai superato: « Si evidenzia una contrapposizione tra la figura del migrante reale, che potremmo definire liquida, per dirla con Bauman (2002), difficile da definire e categorizzare e quella del migrante rappresentato negli schermi seriali che si caratterizza per la sua fissità di ruoli e funzioni socio-culturali».

le proprie opinioni, spesso traboccanti pregiudizi etnici, e il suo malcelato disprezzo verso quelle categorie sociali – in primis gli stranieri – che secondo lui hanno rovinato Bologna. Coliandro, però, è tratteggiato fundamentalmente come un poliziotto incapace, spaccone, apertamente razzista e che, anche se in fondo onesto e simpatico, resta un sempliciotto inadeguato alle situazioni che si trova ad affrontare. Proprio questo voluto squilibrio tra le capacità che millanta e l'inettitudine che dimostra apre nuove prospettive per la rappresentazione dei personaggi etnici con cui Coliandro si interfaccia, siano essi vittime o criminali. Partendo da questi ultimi, i criminali di diversa nazionalità (cinesi, serbi, colombiani, moldavi, ciprioti, senegalesi e via dicendo) che Coliandro affronta vengono presentati in forma quasi caricaturale, esasperando e al contempo ridicolizzando quegli stereotipi etnici e culturali che solitamente sono impiegati nella raffigurazione di questi personaggi. Quanto alla rappresentazione della vittima, essa perde sia i toni patetici che la passività narrativa che la contrassegnavano nei gialli televisivi all'italiana. Molto spesso, infatti, Coliandro si trova invischiato nelle sue disavventure perché vuole aiutare una donna straniera o di origine non italiana, la quale, nella visione machista dell'uomo, assume i connotati di una conturbante "damsel in distress". Con il procedere della trama episodica, tuttavia, questa donna esce dal suo status di vittima/soggetto in difficoltà per diventare la co-protagonista dell'azione, acquisendo così un'insolita performatività narrativa. È quanto accade, per esempio, con la poliziotta cinese in "Vendetta cinese" (S1E2, 2006), la cittadina senegalese in "Magia nera" (S1E3, 2006), la giovane ragazza araba in "Cous cous alla bolognese" (S3E4, 2009), la barista colombiana in "Salsa&merengue" (S5E3, 2016), la mediatrice culturale eritrea in "Caccia grossa" (S7E4, 2018), la blogger maltese in "Intrigo maltese" (S8E2, 2021) o la spia francese di origini pakistane in "Kabir Bedi" (S8E4, 2021). Il rapporto tra Coliandro, un investigatore che perde l'aura autorevole e benevola dei suoi predecessori, e i personaggi appartenenti a minoranze etniche, i quali si allontanano dalle configurazioni (stereo-)tipiche con cui sono stati solitamente dipinti, fa emergere l'inconsistenza dei luoghi comuni e dei pregiudizi di cui Coliandro stesso fa ampio

uso, offrendo così un terreno fertile per riflettere criticamente su queste rappresentazioni.

La rottura degli schemi rappresentativi della diversità etnica operata in *L'ispettore Coliandro* trova una spiegazione nel fatto che questa serie è uno dei primi esempi di serialità televisiva italiana “complessa” (Mittell 2015) e “di qualità” (Buonanno 2013, Cardini 2016), la quale gioca sullo scardinamento delle logiche del genere<sup>11</sup> anche tramite la particolare costruzione del suo protagonista. A partire dalla seconda metà degli anni Dieci, l'attenzione alla stratificazione e alla complessificazione dell'identità dei personaggi si configura come un tratto distintivo della serialità *crime* nazionale, che con sempre maggior frequenza tende più esplicitamente verso il realismo nella costruzione dei caratteri, delle trame e dei settings. Questo realismo, unito alla piega introspezionista e alla tendenza a mescolare le trame e le strutture narrative della serie poliziesca e procedurale con i temi, le atmosfere e le strategie estetico-narrative tipiche del genere noir, hanno portato a parlare di una “noirizzazione” (Locatelli 2017) dell'immaginario televisivo *crime* nazionale (Casoli e Pagello 2022). Una caratteristica di questa nuova «qualità televisiva nera» (2017, 116) è quella di «moltiplicare, attraverso le sue caratteristiche di multilinearità, quella carica esistenziale che il cinema moderno e noir avevano concentrato nella focalizzazione su un solo personaggio» (ivi, 111). Grazie a questo progressivo viraggio dei toni del giallo classico verso sfumature più noir, la serialità *crime* non solo può ora dare spazio all'approfondimento psicologico di vari personaggi della storia (non limitandosi solo al protagonista), ma anche proporre rappresentazioni meno edulcorate della realtà sociale. L'“alone noir” calato sulle recenti serie tv *crime* italiane, perciò, offre un'occasione per rivedere le strategie rappresentazionali dei soggetti etnicamente diversi in una chiave meno stereotipata rispetto a quelle del giallo classico. Una strada per attuare questo processo di complessificazione delle figure della diversità etnica passa, ad esempio, per lo sviluppo delle potenzialità narrative e tematiche della figura del criminale, esaltandone la dimensione antieroica. Un caso interessante, da questa prospettiva, è offerto da

---

<sup>11</sup> Per un approfondimento su Coliandro e la sua innovatività nel panorama italiano cf. Travagliati e Treleani (2009).

*Suburra – la serie* (Netflix 2017-2020) e in particolare dal personaggio di Alberto “Spadino” Anacleti, membro di spicco di una potente banda malavitoso di etnia sinti che opera a Roma. Costantemente diviso tra gli obblighi verso il clan a cui appartiene e la sua omosessualità segreta, Spadino rompe diversi cliché<sup>12</sup> nella raffigurazione di un personaggio etnico, dimostrando come la figura del criminale straniero non implichi necessariamente piattezza narrativa o l’uso di stereotipi. Al contrario, grazie alla profonda crisi esistenziale che vive nel corso delle stagioni, Spadino si configura come un personaggio estremamente umano, vero e simpatetico, creando uno spazio di mediazione tra diversi discorsi culturali – come l’intreccio tra la sua identità di genere e quella etnica – finora inesplorato nella serialità italiana. In questo modo, Spadino diventa un prisma tramite cui osservare la costruzione del soggetto culturalmente diverso da sfaccettature diverse rispetto a quelle che solitamente si associano al criminale straniero, esaltando le contraddizioni che vive in quanto italiano e sinti, criminale e vittima. Al contempo, essendo uno dei protagonisti della storia, Spadino permette di gettare una luce sulla comunità Sinti che, sebbene non in modo del tutto scevro da stereotipi e pregiudizi, ha il merito di illuminare dall’interno e in modo meno astratto<sup>13</sup> una minoranza etnica molto poco rappresentata sulla scena televisiva italiana.

Accanto alla figura del “criminale complesso”, antierico, incarnata da Spadino, la svolta noir nella serialità *crime* italiana, con la sua predilezione per personaggi psicologicamente più stratificati e moralmente ambigui di quelli che popolavano il giallo classico, offre anche altre possibilità rappresentazionali ai soggetti culturalmente ed etnicamente diversi. Un caso particolarmente rilevante si può cogliere nella

---

<sup>12</sup> Un’attitudine, questa, che gli è stata riconosciuta anche dalla critica, come testimonia l’articolo di Eleonora Degrassi su «cinematographe.it», in cui scrive: «Spadino è un personaggio che rompe i cliché, lui è diverso dagli altri, non si vuole sporcare però lo fa, deve avere una donna al fianco perché questo rende felici – dice la madre –, però lui questo non succede perché ama gli uomini. [...] lo Spadino di Ferrara si mostra già con il corpo in maniera differente, come personaggio un po’ spaccone ma anche disperato, arrabbiato e bisognoso d’affetto e di tenerezza. Un uomo nuovo nella serialità». Cf. Degrassi (2020).

<sup>13</sup> Da notare che per ricostruire la famiglia Anacleti gli sceneggiatori si sono ispirati alla famiglia Casamonica, potente clan criminale di sinti stanziali che si sono stabiliti a Roma negli anni Settanta. Inoltre, per aumentare il realismo nella rappresentazione della comunità sinti, gli attori che interpretano i membri della famiglia Anacleti hanno imparato la lingua sinti.

popolare serie *Nero a metà* (Rai, 2018-), in cui un personaggio di colore e di origine non italiana diventa il protagonista: Malik Soprani è un giovane originario della Costa d'Avorio<sup>14</sup> che, dopo essere arrivato in Italia clandestinamente su un barcone in età infantile, viene adottato e diviene cittadino italiano, facendo una rapida carriera in Polizia fino a diventare vicequestore. Malik è un *rara avis* nel panorama della rappresentazione della diversità etnica nel *crime* televisivo italiano: non solo lui, un giovane di origini africane e dalla pelle nera, è il protagonista della storia, ma è anche l'investigatore. Nonostante permangano forme di stereotipizzazione, come per esempio le frequenti scene in cui l'uomo è ripreso seminudo, «exoticizing and eroticizing moments of voyeurism directed at the ethnic Other» (Gueneli 2012, 136), Malik rompe più una barriera rappresentazionale. Innanzitutto, quella che ha visto il soggetto etnicamente diverso relegato in ruoli subalterni. Poiché Malik è a tutti gli effetti il protagonista della storia, può offrire il suo punto di vista anziché limitarsi a riflettere quello dell'italiano medio di cui l'investigatore del giallo classico è il correlativo oggettivo nel testo. In questo caso, la rappresentazione di un soggetto etnicamente diverso non ha la funzione di esaltare le qualità dell'investigatore/italiano medio, come nei casi delle figure della vittima e del criminale nel poliziesco all'italiana. Al contrario, lo sviluppo della personalità di Malik, il soffermarsi della narrazione sul suo passato traumatico (l'arrivo in Italia da clandestino e la morte per annegamento della madre biologica), sulla sua capacità di essersi integrato nella società italiana e sulle difficoltà di affrontare i pregiudizi<sup>15</sup> della gente, restituiscono per la prima volta una soggettività "altra" consapevole e non più silenziata. In questo modo, Malik contribuisce attivamente a denaturalizzare e delegittimare il regime rappresentazionale solitamente associato alle figure dei soggetti etnici. Il suo impersonare la figura dell'investigatore protagonista, inoltre, fa sì che la narrazione possa dedicare spazio e

---

<sup>14</sup> Anche se Malik è un personaggio originario della Costa d'Avorio, chi lo interpreta, Miguel Gobbo Diaz, è un attore italiano originario di Santo Domingo.

<sup>15</sup> Il regista della serie, Marco Pontecorvo, ha dichiarato in un'intervista che una delle premesse di *Nero a metà* era raccontare come l'integrazione perfettamente riuscita di Malik nella società italiana sia comunque avvelenata dal clima di pregiudizio che circonda il giovane viceispettore: «Il tema dell'integrazione», dice Pontecorvo, «lo abbiamo affrontato partendo dai personaggi e dalla loro diversità; questa serie dimostra che l'integrazione è possibile, visto che Malik è perfettamente integrato; il problema è il pregiudizio». Cf. Tamberlich (2018).

attenzione ai temi dell'immigrazione, dell'integrazione e del pregiudizio verso chi ha la pelle scura o appartiene a un'altra tradizione culturale ed etnica, offrendo una prospettiva meno standardizzata e preconcepita sulla questione della diversità. Malik, in quanto italiano di origine ivoriana e poliziotto nero, deve costantemente fare i conti con il (neanche troppo) velato razzismo che aleggia sul commissariato in cui lavora, perpetrato dagli altri membri della sua quadra – in particolare dall'ispettore Carlo Guerrieri – così come dai vari criminali o sospettati che passano per la sala interrogatori. Fin dalla prima entrata in scena del protagonista, la narrazione consapevolmente vuole puntare i riflettori sul pregiudizio di cui sono vittime gli immigrati e le persone di colore. Carlo e Malik, per esempio, si incontrano per la prima volta sul luogo di un crimine, dove il viceispettore sta lavorando sotto copertura come infiltrato in una banda di spacciatori. Credendolo un criminale<sup>16</sup>, Carlo cerca di catturarlo ma fallisce, recandosi poi da un ritrattista della polizia per farne un identikit e dando vita alla seguente scena:

Ruggeri: È che si tratta di un nero.

Ritrattista: Eh beh? Naso, bocca orecchi ce li hanno pure loro.

Ruggeri: È che a me sembrano tutti uguali.

Ritrattista: Eh lo so, lo so. Quando si tratta di stranieri, vi fissate sulla razza e non vedete nient'altro.

Ruggeri: Mi stai dando del razzista?

Ritrattista: Pure se fosse? Saresti in buona compagnia.<sup>17</sup>

A questo dialogo seguono, lungo tutto l'arco degli episodi, diversi scambi di battute e scene che premono sullo stesso tasto: per esempio, quando Carlo si rivolge a Malik dicendo «Non vorrei che pensassi che ti sto schiavizzando perché sei nero» (“L'apparenza inganna - prima parte”, S1E1, 2018); quando Malik, presentandosi sul suo nuovo posto di lavoro, viene mandato all'ufficio immigrazione (*ibidem*); o ancora quando, durante un sopralluogo, Malik chiede a Ruggeri di essere lui a suonare il

---

<sup>16</sup> È interessante notare come questo elemento, il fatto cioè che l'investigatore di colore sia creduto un malvivente da chi diventerà poi il suo partner, è un tropo narrativo abbastanza diffuso nella serialità televisiva *crime* europea. Accade infatti nel primo episodio della serie francese *Cherif* (France 2, 2013-2019) e nel primo episodio della serie *Tatort* (2008-2012) con protagonista il detective turco-tedesco Cenk Batu. Sull'argomento cf. Luna-Dubois, Álvaro (2021).

<sup>17</sup> Episodio “L'apparenza inganna - prima parte” (S1E1, 2018).



citofono, consapevole che il colore della sua pelle potrebbe fuorviare la receptionist, la quale, come previsto, vedendo il volto di Malik inizia a prenderlo a male parole intimandogli di andarsene (“Una volta di troppo”, S1E3, 2018). Anche i sospettati che Malik e Carlo interrogano nel corso della narrazione non esitano a cadere in commenti razzisti, come quando la madre di una vittima si indigna vedendo Malik, esclamando “Ma ora pure gli africani prendete nella polizia italiana?” (“Per amore”, S1E6, 2018), oppure quando Monique Abadou, ragazza nigeriana coinvolta in un caso, si rivolge al viceispettore accusandolo di stare dalla parte sbagliata e di voler sembrare, con il suo essere ligio alle regole e ostile, “più bianco dei bianchi” (“Una volta di troppo, S1E3, 2018).

La sceneggiatura è intessuta di dialoghi e scene volte a esporre, e così facendo denunciare, il modo di porsi spesso pregiudizievole e paternalista della società italiana – di cui il commissariato Rione Monti è sineddoche – nei confronti degli immigrati e dei soggetti diversi per etnia o colore della pelle. Come scrive a questo proposito la critica televisiva Stefania Stefanelli (2018), il rapporto tra Carlo e Malik

racconta una porzione di realtà molto ostica: da una parte l’italiano che non riesce facilmente ad andare oltre il pregiudizio e non vuole accettare lo straniero, dall’altra l’immigrato con un passato doloroso alle spalle, che non riesce a fidarsi e si mostra ostile».

In questo modo, continua la critica, la serie riesce a

parlare di immigrazione, e soprattutto di integrazione, senza scadere nella banalità e senza condannare apertamente nessun punto di vista al riguardo [...], portando sullo schermo un prodotto capace di dire alcune verità scomode, non tanto corretto politicamente ma onesto e ricco di sfumature. (*ibidem*)

### *Conclusioni*

Scriveva Milly Buonanno che la televisione e, nello specifico i suoi prodotti finzionali per eccellenza, le serie tv, costruiscono mondi immaginari che «fluiscono direttamente entro/e si mescolano con/ il flusso della vita quotidiana così da attenuare la separatezza tra i due ordini di realtà» (Buonanno 1996, 17). Le rappresentazioni che vediamo nella serialità televisiva si mescolano al vissuto

quotidiano in modo inestricabile, al punto che non è strano pensare che il sistema di rappresentazioni e di significati che osserviamo in un mondo finzionale «si insinui nel nostro stile di presenza e azione nella vita quotidiana, o quanto meno ne estenda l'«orizzonte del possibile»» (ibidem). Il fondamentale valore sociale della fiction televisiva, che «lavora a presentare, costruire e ricostruire un 'senso comune' della vita quotidiana» (ivi, 25), è quindi proprio quello di aiutare gli spettatori a percepire, conoscere e incorporare certi fenomeni sociali, al fine di produrre un cambiamento concreto nella società. Nella forma classica della serialità *crime* “all'italiana”, come emerge dai casi di studio analizzati, la diversità etnica e culturale viene “percepita” soprattutto attraverso le figure della vittima e del criminale. Si riconosce, quindi, che c'è un'alterità, una diversità rispetto al modello dell'italiano medio; si riconosce, come scrivono Bocci e Domenici (2019, 417), che

un certo fenomeno (quello della presenza dell'altro/erità) passa dall'essere considerato come *alius* – l'altro da me ma che non è riconducibile a me – all'essere percepito come *alter* – l'altro che assume rilevanza per la determinazione della mia stessa identità individuale e collettiva».

Come si vede per esempio in *Il Maresciallo Rocca*, *Don Matteo* o *Carabinieri*, le forme di rappresentazione degli stranieri e dei soggetti culturalmente ed etnicamente diversi sono funzionali non a parlare della diversità in quanto tale, né del suo ruolo nella costruzione della società italiana, ma piuttosto a parlare dell'italianità media e di come le sue supposte qualità emergano attraverso il confronto con il diverso.

Negli ultimi anni, però, la società italiana è cambiata e così anche la televisione. Con l'assorbimento del paradigma della *quality tv*, le forme rappresentazionali associate ai personaggi portatori di diversità si sono evolute in direzione di un maggior realismo, in grado di rispecchiare meglio la complessità della società italiana e rendere conto anche di prospettive diverse su temi quali immigrazione e integrazione. La volontà – e necessità, in un mercato televisivo sempre più globalizzato e competitivo – da parte della televisione italiana di allinearsi con il modello transnazionale della tv complessa e di qualità offre un'occasione, impensabile prima, per la messa in scena di rappresentazioni della diversità etnica e culturale più opache e sfaccettate rispetto al passato. Nelle narrazioni *crime* questa operazione è riuscita particolarmente bene o,

almeno, si manifesta in modo particolarmente chiaro grazie al processo di “noirizzazione” che ha progressivamente investito il giallo televisivo. La struttura narrativa polifonica, la prospettiva intimista sui personaggi e l’attenzione nel trattare in modo critico temi sociopolitici di attualità hanno permesso, a prodotti come *Suburra - la serie* e *Nero a metà*, di restituirci figure che risentono decisamente meno dell’appiattimento stereotipato e stereotipante riservato ai personaggi etnici delle serie *crime* precedenti. Spadino e Malik non sono semplicemente personaggi attraverso cui l’italiano medio, incarnato dai vari investigatori, si misura e si riflette, ma hanno una consistenza (sia narrativa che psicologica) tale da autodefinire la propria individualità di soggetti diversi. Certamente, la strada verso un vero multiculturalismo nel *crime* televisivo italiano è ancora lunga: sia *Suburra* che *Nero a metà* perpetrano ancora alcune forme di semplificazione o normalizzazione della figura del soggetto culturalmente ed etnicamente diverso che tradiscono una prospettiva occidentale e bianca sulla questione. Tuttavia, la televisione della “qualità nera” ha aperto interessanti spiragli per una rappresentazione della diversità più articolata e problematizzata. E se, come ha scritto Buonanno, la fiction televisiva offre «un supporto convincente ed efficace del mutamento e, insieme, un ammortizzatore dello choc culturale che esso è sempre suscettibile di provocare» (1996, 27). Prestare attenzione alle figure della diversità, alla loro evoluzione e al modo in cui eventualmente riescono ad aprire breccie nelle narrazioni egemoniche dell’italianità, può contribuire a una riflessione più flessibile e critica sul modo in cui la società italiana si rapporta ai temi della diversità e della differenza, nonché sui processi di negoziazione culturale che sono vi sono in atto.

## Bibliografia

- Biasin, Chiara (2017), *Le TV Series come pedagogia pubblica degli adulti. Rappresentazioni mediatiche in discussione*, «MeTis. Mondi educativi. Temi, indagini, suggestioni», 10(1), 1-17.
- Bocci, Fabio, Domenici, Valentina (2019), *La diversità nelle narrazioni seriali contemporanee. Un'analisi critica dei processi di incorporazione e immunizzazione*, «Italian Journal of Special Education for Inclusion», anno VII, n. 2, pp. 416-429.
- Boni, Marta, Re, Valentina (2017), *Here Be Dragons. La mappa come soglia, racconto, creazione*, in Sara Martin e Valentina Re (a cura di), *Game of Thrones. Una mappa per immaginare mondi*, Milano, Mimesis, pp. 105-128.
- Buonanno, Milly (1996), *Leggere la fiction. Narrami o diva' rivisitata*, Napoli, Liguori.
- Buonanno, Milly (2000), *Ricomposizioni. L'Italia nella fiction*, in Milly Buonanno (a cura di), *Ricomposizioni. L'Italia nella fiction*, Roma, Rai Eri, pp. 93-117.
- Buonanno, Milly (2013), *The transatlantic romance of television studies and the 'tradition of quality' in Italian TV drama*, «Journal of Popular Television», 1(2), 175-189.
- Cardillo, Maria Cristina, De Felice Pierluigi (2016), *Fra stereotipi e pregiudizi: Gabriele de Luca e la rappresentazione degli immigrati in alcune serie televisive italiane*, «Geotema» n. 50, pp. 38-44.
- Cardini, Daniela (2016), *Serial Contradictions. The Italian Debate on Tv Series*, «Series - International Journal of TV Serial Narratives» 2 (1), pp. 47-54.
- Cardini, Daniela (2017), *Long tv. Le serie televisive viste da vicino*, Milano, Unicopli.
- Casoli, Sara (2021) *Le forme del personaggio. Figure dell'immaginario nella serialità televisiva americana contemporanea*, Milano, Mimesis.
- Casoli Sara, Pagello, Federico (in corso di pubblicazione), *From Giallo to Noir: Italian Crime Drama and the "Noirification" of Transnational Quality Television*, «Journal of Italian Cinema and Media Studies».
- Cava, Antonia (2011), *L'immigrato immaginato. Racconti mediali a confronto*, «Quaderni di Intercultura», Anno III/2011, pp. 1-25, <https://cab.unime.it/journals/index.php/qdi/article/view/786>.
- Cawelti, John (1976), *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago, University of Chicago Press.
- Corrado, Andrea, Mariottini, Igor (2013), *Cinema e autori sulle tracce delle migrazioni*, Roma, Ediesse.
- Corsini, Fabio (2013), *Raccontare l'altro. La rappresentazione delle diversità*, in Milly Buonanno (a cura di), *Tempo di fiction. Il racconto televisivo in divenire*, Napoli, Liguori.

- Coviello, Massimiliano, Tagliani, Giacomo (2019), *Migrant Images and Imageries in Contemporary Italian Cinema*, «L'avventura, International Journal of Italian Film and Media Landscapes», 5(2), pp. 227-240.
- Dalla Vecchia, Cristina (2019), *Lo screening del migrante: la rappresentazione dell'alterità nel cinema italiano contemporaneo*, Roma, Aracne Editrice.
- Ghirelli, Massimo (2005), *L'antenna e il baobab. I dannati del villaggio globale*, Torino, SEI.
- Giuliani, Gaia (a cura di) (2015), *Il colore della nazione*, Milano, Le Monnier.
- Giuliani, Gaia (2018), *Race, Nation and Gender in Modern Italy. Intersectional Representations in Visual Culture*, Londra, Palgrave Macmillan.
- Gueneli, Berna (2012), *Mehmet Kurtulus and Birol Ünel: Sexualized Masculinities, Normalized Ethnicities*, in Sabine Hake and Barbara Mennel (eds.), *Turkish German Cinema in the New Millennium: Sites, Sounds, and Screens*, New York, Berghahn, p. 136–148.
- Hansen Kim Toft, Peacock, Steven, Turnbull, Sue (eds.) (2018), *European Television Crime Drama and Beyond*, Cham, Palgrave Macmillan.
- Knight, Stephen (2002), *Form and Ideology in Crime Fiction*. London, Macmillan.
- Locatelli, Massimo (2017), *Psicologia di un'emozione. Thriller e noir nell'età dell'ansia*, Milano, Virapensiero.
- Luna-Dubois, Álvaro (2021), *Constructing Ethnic Minority Detectives in French and German Crime Television Series*, «Cinéma & Cie», vol. 21 n. 36/37, pp. 125-144.
- Morsch, Thomas (ed.), (2020), Deliverable 6.1. *Serial Narratives and the Unfinished Business of European Identity*, <https://www.detect-project.eu/deliverables/> (ultimo accesso 10 dicembre 2021).
- Mittell, Jason (2015), *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York, New York University Press.
- Pagello, Federico (2020), *Dal giallo al crime. Glocalismo, transculturalità e transmedialità nel poliziesco italiano contemporaneo*, «mediAzioni», n. 28, pp. A30-A47.
- Robson, Peter, Schulz, Jennifer (eds.) (2018), *Ethnicity, Gender, and Diversity: Law and Justice on TV*, Lanham, Boulder, New York, Londra, Lexington Books.
- Stefanelli, Stefania (2018), *Nero a Metà: ci vuole coraggio per raccontare in modo diverso l'immigrazione*, «davidemaggio.it», <https://www.davidemaggio.it/archives/168557/nero-a-meta-recensione> (ultimo accesso 27 dicembre 2021).
- Turnbull, Sue (2019), *Crime. Storia, miti e personaggi delle serie tv più popolari [2014]*, Roma, Minimum Fax.
- Worthington, Heather (2011), *Key Concepts in Crime Fiction*, London, Palgrave Macmillan.

*Sitografia*

Sito di DETECT – H2020: [www.detect-projet.eu](http://www.detect-projet.eu).

*Filmografia*

- Amato, Francesco (2019-in produzione), *Imma Tataranni- sostituto procuratore*, 14 episodi, ITA.
- Camilleri, Andrea, Sironi, Alberto (1999-2022), *Il Commissario Montalbano*, 37 episodi, ITA.
- Ceserano, Daniele, Petronio, Barbara (2017-2020), *Suburra – la serie*, 24 episodi, ITA
- De Salle, Lorraine, Pallucca, Micol (2002-2008), *Carabinieri*, 174 episodi, ITA.
- Doyle, Wayne, Casiraghi, Mauro, (2000-2007), *La squadra*, 221 episodi, ITA.
- Ercolino, Carlotta, Vicario, Francesco (2011-2019), *Che Dio ci aiuti*, 112 episodi, ITA.
- Lucarelli, Carlo, Rigosi, Gianpiero (2006-in produzione), *L'ispettore Coliandro*, 34 episodi, ITA.
- Lucarelli, Carlo, Rigosi, Giampiero (2017-in produzione), *La porta rossa*, 24 episodi, ITA.
- Malvaldi, Marco (2013-in produzione), *I delitti del BarLume*, 18 episodi, ITA.
- Oggero, Margherita (2005-2017), *Provaci ancora, Prof!*, 46 episodi, ITA.
- Oldoini, Enrico, (2000-in produzione), *Don Matteo*, 255 episodi, ITA.
- Simi, Giampaolo, Testa, Vittorino, Pontecorvo, Marco (2018-in produzione), *Nero a metà*, 24 episodi, ITA.
- Toscano, Laura (1996-2005), *Il Maresciallo Rocca*, 30 episodi, ITA.
- Valsecchi, Pietro, De Rita Simone (2000-2012), *Distretto di polizia*, 282 episodi, ITA.
- Valsecchi, Pietro (2005-2009), *R.I.S.: Crimini imperfetti*, 84 episodi, ITA.
- Valsecchi, Pietro (2009-2016), *Squadra antimafia – Palermo Oggi*, 74 episodi, ITA.

### *Nota biografica*

Sara Casoli è attualmente assegnista di ricerca presso il Dipartimento delle arti dell'Università di Bologna. Dal 2019 al 2021 è stato membro del Progetto H2020 *DETECT – Detecting Transcultural Identity in European Popular Crime Narratives*, occupandosi prevalentemente di narrazioni *crime* televisive italiane ed Europee. Ha conseguito il Dottorato di Ricerca nel 2019, presso l'Università di Bologna, con una tesi sui personaggi seriali nelle narrazioni televisive statunitensi contemporanee. I suoi principali interessi di ricerca riguardano le teorie della serialità televisiva, i personaggi transmediali e la popular seriality. Su questi temi ha pubblicato una monografia (*Le forme del personaggio. Figure dell'immaginario nella serialità televisiva americana contemporanea*, Mimesis 2021), diversi articoli in riviste nazionali e internazionali (Fata Morgana, Imago, E/C, Cinema&Ciè, Journal of Italian Cinema and Media Studies) e saggi in curatele.

sara.casoli2@unibo.it

### *Come citare questo articolo*

Casoli, Sara (2022), *Personaggi tra giallo e noir. La diversità etnica nella serialità televisiva crime italiana*, «Scritture Migranti», a cura di Maurizio Ascari, Silvia Baroni, Sara Casoli, n. 15/2021, pp. 41-63.

### *Informativa sul Copyright*

La rivista segue una politica di “open access” per tutti i suoi contenuti. Presentando un articolo alla rivista l'autore accetta implicitamente la sua pubblicazione in base alla licenza Creative Commons Attribution Share-Alike 4.0 International License.

Questa licenza consente a chiunque il download, riutilizzo, ristampa, modifica, distribuzione e/o copia dei contributi. Le opere devono essere correttamente attribuite ai propri autori. Non sono necessarie ulteriori autorizzazioni da parte degli autori o della redazione della rivista, tuttavia si richiede gentilmente di informare la redazione di ogni riuso degli articoli. Gli autori che pubblicano in questa rivista mantengono i propri diritti d'autore.

Barbara Pezzotti

Due to its very nature, crime fiction as a genre lends itself to representing conflicts, asymmetrical relations of power, crisis and violence (Anderson *et al.* 2012). However, a recent and successful wave of crime fiction has increasingly shifted from an orientalist gaze towards the ‘foreign’ to a transcultural representation of migrant communities that populate the urban landscape. This article concentrates on Andrea Camilleri’s *Il cane di terracotta* (1996, translated as *The Terracotta Dog*, 2004) and *Il ladro di merendine* (1996, translated as *The Snack Thief*, 2003), and Santo Piazzese’s *I delitti di via Medina-Sidonia* (1996). It shows that with their reference to a common Mediterranean culture and history (and the concept of homecoming as a counter-narrative for the present anti-immigration rhetoric), these three crime novels shape a transcultural space “hung in the balance between conflict, coexistence, and contaminations” (Cassano 2012, xxxiii) where human beings adapt to each other. Reading these novels through the concept of transculturality as well as Bhabha’s “third space” (1994), helps us understand that these novels are representative of a crime fiction that epitomizes the “uprooted geography” (Chambers 2008) of Mediterranean hybridity. Finally, they are a powerful example of the “re-emergence of the Mediterranean as a transnational region” (Ben-Yehoyada 2017).

*Parole chiave*

Crime Fiction; Transculturality; Migration; Mediterranean Studies; Camilleri.

<https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/14562>



# TRANSCULTURALITY IN SICILIAN CRIME FICTION: THE CASE OF CAMILLERI AND PIAZZESE

Barbara Pezzotti

## *Introduction*

Considering crime fiction as a literary space of inclusion may seem counter-intuitive because, by its very nature, crime fiction lends itself to representing conflicts, asymmetrical relations of power, crisis and violence (Anderson *et al.* 2012). However, a recent and successful wave of international crime fiction has tackled the topic of identity in the face of the growing presence of foreign migrants in the urban environment.

The focus has increasingly shifted from an orientalist gaze towards the ‘foreign’ to a transcultural representation of migrant communities that populate the urban landscape.

My article concentrates on Andrea Camilleri’s *Il cane di terracotta* (1996) and *Il ladro di merendine* (1996), and Santo Piazzese’s *I delitti di via Medina-Sidonia* (1996).

By intersecting Mediterranean studies and crime fiction studies, I argue that with their reference to a common Mediterranean culture and history (and the concept of homecoming as a counter-narrative for the present anti-immigration rhetoric), these crime novels – written by two Sicilian writers and set in Sicily – shape a transcultural space where human beings adapt to each other.

By making use of the concept of *third space* (Bhabha 1994), in this article I argue that they both endorse Braudel’s concept of the Mediterranean Sea as a crossroads of cultures and Maalouf’s idea of an inclusive Mediterranean identity (1998, 90).

Finally, they are a powerful example of the «re-emergence of the Mediterranean as a transnational region» (Ben-Yehoyada 2017).

*Transculturality and Third Space*

As Fernand Braudel famously argues, the Mediterranean world is still today an active crossroads of intercultural transmission. Iain Chambers also suggests that the Mediterranean «immediately evokes the movement of peoples, histories and cultures that underlines the continual sense of historical transformation and cultural translation which makes it a site of perpetual transit» (2008, 32). In other words, the Mediterranean is an «uprooted geography» articulated in «diverse currents and complex nodes of both visible and invisible networks», rather than merely following the «horizontal axis of borders, barriers, and allegedly separated unities» (ivi, 68). These arguments bring forward an idea of the Mediterranean as a contemporary, diversified, and transcultural space. This is the opposite of the key mechanism by which the sovereignty of the nation-state is formulated today, which implies the coercive exclusion of the other, such as noncitizens or undocumented migrants.

The idea of Mediterranean transculturality overhauls both the traditional concept of a single, homogeneous culture bound to a specific nation-state and more recent concepts like interculturality and multiculturalism, which account for the existence of different cultures but not for their reciprocal influences, ultimately carrying on the idea that each culture is in itself a homogeneous and separate sphere. The tendency towards transculturality does not mean that cultural formations are becoming the same all over the world, as the concept of globalization seems to imply. On the contrary, processes of becoming transcultural suggest a great variety of differentiation. As Ulf Hannerz contends, «the flow of culture between countries and continents may result in another diversity of culture, based more on interconnections than on autonomy» (1992, 266). A close look at space as a dynamic, actively produced arrangement between people, place, and the cultural and social goods environment and its function in literary texts may reveal how transcultural encounters are negotiated in these novels.

According to Homi Bhabha's concept of *hybridity* (1994), cultural dimensions can no longer be understood as being homogeneous or self-contained. For Bhabha, cultures are never unitary in themselves, nor simply dualistic, and meaning is

produced in interstices that shift «theoretical concern away from the monolithic building blocks of culture— nation, race, class, colonizer, colonized—toward a reading of the “in-between” spaces, the spaces in excess of the sum of the parts of social and cultural differences» (ivi, 114). This “in-between space” or *third space* is a metaphorical place of invention and transformational encounters, a dynamic space in which something different, and unexpected, is fashioned. This space directly challenges the validity of authority by creating a shift in power and new, powerful perspectives as «[t]hese “in-between” spaces provide the terrain for elaborating strategies of selfhood—singular or communal—that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration, and contestation, in the act of defining the idea of society itself» (ivi, 2). In Soja’s subsequent formulation, “thirdspace” becomes the physical and socialized space in which people interact. It is a space where issues of race, class, and gender can be addressed simultaneously without privileging one over the other (1996, 5).

Reading these novels through the concept of transculturality and the lens of Bhabha’s *third space* and Soja’s *thirdspace*, helps us understand that these novels are representative of a crime fiction that is not merely set in the Mediterranean area, but epitomizes what Chambers defines as the uprooted geography of Mediterranean hybridity, and Maalouf’s concept of Mediterranean identity as an inclusive concept that puts together East and West as well as Christian, Jewish and Muslim traditions (1998, 90).

#### *A Transcultural Resistance to Racism and Exclusion*

*Il cane di terracotta*, *Il ladro di merendine* and *I delitti* are set before the asylum seekers emergency of 2010, and on the eve of the Berlusconi Government’s anti-immigration laws (2002), which, among other things, strengthened deportation rules and made it compulsory for migrants to provide their fingerprints in order to obtain a residence permit. In this period the need for new legislation to regulate the presence of migrants in Italy was already under discussion, and is far from being overcome at present.

These novels are also set in the years when anti-immigration rhetoric was at the centre of the political agenda. Immigrants were perceived as being engaged in criminal activities such as drug-pushing, prostitution, and petty crime (Giustiniani 2003, 78-106; Dal Lago 2004, 25). This situation, which applied especially in large cities, led a part of the population to have intolerant attitudes towards immigrants. This trend was fuelled and exploited by the Northern League party which from an anti-Southern Italy agenda gradually moved to a more successful xenophobic policy. Both Camilleri and Piazzese responded to this political environment with their crime novels.

Apart from being respected crime writers in Italy (and Camilleri also internationally), Camilleri and Piazzese did not refrain from commenting on contemporary political and social issues, such as the issue of migration<sup>1</sup>. Camilleri is considered the most popular contemporary Italian writer in the world, with an estimated 20 million books sold worldwide and translations – in addition to the most common languages – in Greek, Norwegian, and Japanese, among others. Camilleri has shown a strong political stance in regard to immigration and integration since the very start of his Montalbano series which accounts for 28 novels and several collections of short stories. Reference to Mediterranean history and culture are present as early as in *Il cane di terracotta* (1996) and *Il ladro di merendine* (1996) and are subsequently at the centre of the narrative in *Il giro di boa* (2003, *Rounding the Mark*, 2006) and *L'altro capo del filo* (2016; *The Other End of the Line*, 2019), where the Sicilian author tackles the topical issue of the illegal migrant emergency on the Italian coasts<sup>2</sup>.

The series mostly takes place in Vigàta, a fictional town in an imaginary province, Montelusa, set within a real geography, the island of Sicily. As I have

---

<sup>1</sup> Camilleri was particularly vocal in condemning migration policies in Italy. In power in 2018 and until 5 September 2019, the leader of the Lega Matteo Salvini, as Interior Minister, inaugurated a policy of closing ports and adopted the immigration-security packages—which included strict measures on immigration and a strong regulatory system to control the search and rescue activities of NGOs. In a 2018 interview, Camilleri commented that Salvini inaugurated such policies because «è un uomo di terra, non conosce il mare» and for this reason he did not show sympathy towards people who crossed the Mediterranean on illegal boats. On that occasion, Camilleri stressed the importance of the “law of the sea” that requires conducting a rescue at sea for people in distress.

<sup>2</sup> In an interesting article, Chiara Mazzucchelli gives an account of the evolution of the theme of migration in Camilleri's series (2018, 161-182).

elsewhere argued, Vigàta is symbolic of an evolving Sicily and Camilleri's language, a mix of standard Italian, Sicilian dialect, and completely invented words, is symbolic of an Italian identity in flux (2012, 139). In *Il cane di terracotta*, the discovery of the bodies of two youngsters in a cave arouses the curiosity of Inspector Montalbano for two reasons: first, because they were murdered fifty years earlier; second, because of the symbolic artefacts found near the corpses, including a terracotta dog. Learning that the bodies were placed sometime around the Allied landing in Sicily and the devastating bombing of the island, Montalbano tries to piece together who the young couple were, why they were killed and why they were ritually buried. In *Il ladro di merendine* the investigation revolves around two cases: in the first an elderly man is stabbed to death in an elevator and his maid, the Tunisian Karima, disappears; and in the second a Tunisian crewman on an Italian fishing trawler is machine-gunned by a Tunisian patrol boat off Sicily's coast. The Inspector's life is endangered when he finds out that these cases are related. Ultimately his investigation unveils government corruption and international intrigue as the crime investigated turns out to be international terrorism and the inquiry involves the Italian and Tunisian governments and their respective police forces and secret services. Santo Piazzese's *I delitti di via Medina-Sidonia* was published in 1996, the same year as *Il cane di terracotta* and *Il ladro di merendine*. This novel is part of a trilogy that Piazzese set in Palermo which also includes *La doppia vita di M. Laurent* (1998) and *Il soffio della valanga* (2002). In *I delitti di via Medina-Sidonia*, Lorenzo La Marca, a biologist who works as a researcher at the University of Palermo, investigates the apparent suicide of Raffaele Montalbani, a university friend and former colleague at the Department of Applied Biochemistry. Through the movements of cosmopolitan dandy La Marca throughout the city, in this novel Piazzese celebrates an alternative Palermo, a chaotic and lively city, full of crowded bars, restaurants and cafés, and a truly transcultural environment.

In spite of the difference in plot and setting, at the core of the three novels analysed in this article there is a transcultural resistance to racism and exclusion. In other words, these works go beyond an acceptance of the *other*, typical of some recent crime fiction (Krajenbrink and Quinn 2009, 1; Anderson *et al.* 2012, 2) by endorsing

the idea of a shared Mediterranean geography and history. This topic is dear to Camilleri who introduced the idea of a common history between Sicily and Tunisia in *Il cane di terracotta*. During his enquiry into the young couple's death, Montalbano meets Master Rahman, a teacher from Tunisia in a real Sicilian place, the seaside village of Mazara del Vallo. The teacher's knowledge of Mazara del Vallo's community is vital for the investigation. In their first meeting, Rahman explains to Montalbano the reasons for the pacific coexistence of Mazarese and Arabs:

I think we're sort of a historical memory for the Mazarese, almost a genetic fact. We're family. Al-Imam al-Mazari, the founder of the Maghrebin juridical school, was born in Mazara, as was the philologist Ibn al-Birr, who was expelled from the city in 1068 because he liked wine too much. But the basic fact is that the Mazarese are seafaring people. And the man of the sea has a great deal of common sense; he understands what it means to have one's feet on the ground. And speaking of the sea—did you know that the motor trawlers around here have mixed crews, half Sicilians, half Tunisians? (Camilleri 2004, 168)<sup>3</sup>

As we can see from this passage, people from the Maghreb are an integral part of Sicily's historic memory. The sea—which holds the potential to act as a borderline—, resists this role: it is «a site of perpetual transit» (Chambers, 32) and a transcultural place of «coexistence» (Cassano, xxxiii) in which a mixed crew of Sicilians and Tunisians in Sicilian fishing boats work in harmony. However, this pacific coexistence is not only found at sea, but also in the mainland, as we can appreciate from the following extract:

The Arab quarter was a piece of Tunis that had been picked up and carried, unaltered, to Sicily. The shops were closed because it was Friday, the day of rest, but life in the narrow little streets were still colourful and animated. First Rahman showed Montalbano the large public baths, the social meeting place for Arabs from time immemorial; then he took him to a smoking den, a café with hookahs. They passed by a sort of empty storefront, inside of which an old man with a grave expression sat on the floor, legs folded under him, reading from a book and

---

<sup>3</sup> «Sa, credo che noi siamo per i mazaresi come una memoria storica, un fatto quasi genetico. Siamo di casa. Al-Imam al-Mazari, il fondatore della scuola giuridica maghrebina, è nato a Mazara, così come il filologo Ibn al-Birr che venne espulso dalla città nel 1068 perché gli piaceva troppo il vino. Il fatto sostanziale è però che i mazaresi sono gente di mare. E l'uomo di mare ha molto buonsenso, capisce cosa significa tenere i piedi per terra. A proposito di mare: lo sa che i motopescherecci di qua hanno equipaggio misto, siciliani e tunisini?» (Camilleri 1996, 223).

offering commentary. In front of him, sitting the same way, were some twenty boys listening attentively. (ivi, 269)<sup>4</sup>

In this passage Rahman takes Montalbano to a district of Mazara del Vallo inhabited by Tunisian migrants. By visiting some iconic places, such as the spa, the den and the mosque, Montalbano experiences an aspect of Sicily with which he was not familiar. During this experience he does not feel fear or anxiety. The district's streets are described as lively and colourful and migrants' public spaces are normalised by everyday activities, such as the prayer in the mosque. Crossing invisible boundaries, Montalbano experiences a «diversity of culture, based [...] on interconnections (Hannerz 1992, 206). This is an experience «from which *something* begins» (Bhabha 1994, 7); by listening to the *imam* preaching, the Sicilian inspector realises there is a connection between the display of the burial site and surah 18 of the Koran in which a terracotta dog is mentioned. Subsequently, with the help of several experts, Montalbano realizes that Lisetta and Mario were two young lovers killed by Lisetta's father and buried by her cousin Lillo in a ritual mimicking the legend of the Seven Sleepers of Ephesus, a medieval tale with Greek and Persian origins, and also appearing in the Koran. It is important to highlight that Montalbano's success is due to the active participation in the inquiry of people coming from different cultures and belonging to different religions, such as Farid Rahman and Al Madani, the latter also a Tunisian teacher, and Italian Professor Lovecchio, because the artefacts found in the cave belong to different cultures. In particular, as Professor Lovecchio explains «the jug, which thus belongs to the Christian legend, can only co-exist with the dog, which is a poetic invention of the Koran» (ivi, 280)<sup>5</sup>. At the end of the investigation Montalbano agrees that «sura number eighteen of the Koran, taken by itself, would

---

<sup>4</sup> «Il quartiere era un pezzo di Tunisi, pigliato e portato paro paro in Sicilia. I negozi erano chiusi perché era venerdì, giornata di riposo, ma la vita, nelle straduzze strette, era lo stesso colorata e vivace. Per prima cosa, Rahman gli fece visitare il grande bagno pubblico, da sempre luogo d'incontri sociali per gli arabi, poi lo guidò a una fumeria, a un caffè con i narghilè. Passarono davanti a una specie di magazzino spoglio, c'era un uomo anziano, l'aria grave, con le gambe ripiegate, che leggeva e commentava un libro, davanti a lui, seduti allo stesso modo, una ventina di ragazzi ascoltava attentamente» (ivi, 223-224).

<sup>5</sup> «il bùmolo, che appartiene quindi alla leggenda cristiana, può convivere col cane, che appartiene all'invenzione poetica del Corano» (ivi, 232).

have proved a very tough nut to crack. It had to be complemented with the contributions of other cultures» (ivi, 285)<sup>6</sup>. Thus, the solution of a cold case is found when, thanks to the help of experts coming from opposite shores of the sea, Montalbano is finally able to put together elements from Greek, Christian, and Muslim cultures. In other words, the satisfying solution of the case is only possible when Montalbano acknowledges the hybrid nature of Sicilian culture. This satisfying conclusion evokes a past of cultural exchanges between different Mediterranean cultures and religions, embodied in Sicily's topography, culture and food.

The transcultural discourse initiated in *Il cane di terracotta* continues in *Il ladro di merendine*. In this novel the enquiry allows Inspector Montalbano, a proud Sicilian, to interact again with Tunisian characters and to appreciate the hybrid roots of his homeland. The tone is set in the novel when, Montalbano visits a suburb of fictional Montelusa:

At the time of the Muslim domination of Sicily, when Montelusa was called Kerkent, the Arabs built a district on the outskirts of town, where they lived amongst themselves. When the Muslims later fled in defeat, the Montelusians moved into their homes and the name of the street was Sicilianized into Rabátu. In the second half of the twentieth century, a tremendous landslide swallowed it up. The few houses left standing were damaged and lopsided, remaining upright by absurd feats of equilibrium. When they returned, this time as paupers, the Arabs moved back into that part of town, replacing the roof tiles with sheet metal and using partitions of heavy cardboard for walls. (Camilleri 2003, 107)<sup>7</sup>

The reference here is to the Arabic domination of Sicily between 831 and 1091 on the one hand, and the first waves of migration from Northern Africa to Italy, on the other, when anti-immigration started to be an issue in the national consciousness. In this passage the narrator pictures Arab immigrants not as foreigners, but as people who simply came back home after hundreds of years. This is a powerful image that

---

<sup>6</sup> «la sura diciotto del Corano, presa a sé stante, avrebbe finito col rappresentare un vero rompicapo. Bisognava completarla con le acquisizioni dovute ad altre culture» (ivi, 236).

<sup>7</sup> «All'èbica dei musulmani in Sicilia, quando Montelusa si chiamava Kerkent, gli arabi avevano fabbricato alla periferia del paisi un quartiere dove stavano tra di loro. Quando i musulmani se n'erano scappati sconfitti, nelle loro case c'erano andati ad abitare i montelusani e il nome del quartiere era stato sicilianizzato in Rabátu. Nella seconda metà di questo secolo una gigantesca frana l'aveva inghiottito. Le poche case rimaste in piedi erano lesionate, sbilenche, si tenevano in equilibri assurdi. Gli arabi, tornati questa volta in veste di povirazzi, ci avevano ripreso ad abitare, mettendo al posto delle tegole pezzi di lamiera e in luogo delle pareti tramezzi di cartone» (Camilleri 1996, 107).



stands in contrast to the Northern League anti-immigration rhetoric of foreign invasion of those years. In *Il ladro di merendine* the encounters between the detective and various witnesses create thirdspaces between Italian and Tunisian culture and history. This happens when Montalbano interviews Aisha, the Tunisian landlady of Karima. This scene had the potential to represent an asymmetrical relation of power: Montalbano is a police detective and embodies the Italian State, while Aisha is a migrant with a poor knowledge of the Italian language. Yet, all differences between the two are overcome by a common interest in food. The traditional – confrontational and dramatic – interview setting in crime fiction is here turned into an idyllic lunch: Montalbano who proudly only eats Sicilian dishes (and despises, among other things, the northern dish called *cotoletta alla milanese*), enjoys some Tunisian homemade delicacies: «the kebab had a tart, herbal flavor that made it a little more sprightly» (ivi, 80)<sup>8</sup>. For her part, Aisha devours two *cannoli*, the quintessential Sicilian dessert. A crime fiction trope, the interview between the detective and a witness establishes a space «hung in the balance between conflict, coexistence, and contamination» (Cassano 1996, xxxiii). The potential clash is however defused by a common love for Mediterranean food and a desire to share life experience. A Mediterranean table set in the outskirts of Vigàta becomes Soja's thirdspace, that is, a space where new forms of cultural meaning and production blur the limitations of existing boundaries and call into question established categorizations of culture and identity.

During the investigation, Montalbano also meets and befriends François, Karima's child. United by a tragic destiny (Montalbano also lost his mother when he was a child) one night on the beach «[they] started talking, the inspector in Sicilian and the boy in Arabic, and they understood each other perfectly» (ivi, 177)<sup>9</sup>. In *Il ladro di merendine*, the sea, the beach and – metaphorically – the language barrier are boundaries that, using Bhabha's words, become transcultural places «from which *something begins*» (1994, 7). It is not by chance that at the end of the investigation the inspector decides to adopt François. Ultimately, Montalbano crosses borders «both

---

<sup>8</sup> «i “kebab” avevano un sapore di erba asprigna che li faceva vivaci» (ivi, 75).

<sup>9</sup> «iniziarono a parlare, il commissario in siciliano e François in arabo, capendosi perfettamente» (ivi, 551).

external and internal, figurative and literal» (Pearson and Singer 2009, 11) by embracing a new transcultural identity.

Transculturality is also at the centre of Piazzese's narrative. In his representation of Palermo, Piazzese leaves behind an old image of Palermo as a backward place, prey to the Mafia. In the series, streets, bars and restaurant are full of people day and night. *I delitti*'s protagonist often repeats that Sicily's capital is a metropolis and uses an ironic but affectionate tone to engage with the urban environment. The Palermo lived in by La Marca is the city centre with its maze of alleys, churches and historical buildings and beautiful gardens. Real streets, squares and places of interest are mentioned throughout La Marca's adventures, along with fictional names for the streets where the murders are committed. Following a tradition of Italian crime fiction, the biology researcher is infected by a topographic disease: for example, in *I delitti* thirty-four streets and thirty-three places of interest are cited. Most of the mentioned places of interest present a mix of Arabic, Norman, Byzantine and Baroque architecture, which are symbolic of Sicilian transculturality:

We sat outside, at one of the tables of the pizzeria, looking with admiration at Martorana Church and the red domes of San Cataldo Church. Just opposite, there was the university hall and San Giuseppe dei Teatini Church; on one side Palace of the Aquile and Santa Caterina Church. The Bellini Theatre was behind us. We were surrounded by monuments a thousand years old. We were pined by history. A big pain in the neck. (my translation)<sup>10</sup>

The account of a leisurely lunch in Palermo's city centre is symbolic of the normal life lived by its inhabitants as opposed to a stereotypical image of Sicily's capital as a dangerous place. The portrayal of old buildings also testifies to a thousand-year history of culture and civilisation. Piazzese often describes Palermo through places and its topography. In this passage, following a typical detective fiction pattern, the main view is at street level, and Piazzese uses the device of asyndeton to give the

---

<sup>10</sup> «Prendemmo posto all'aperto, a uno dei tavoli della pizzeria, in contemplazione della Chiesa della Martorana e delle cupole rosse di San Cataldo. Di fronte a noi, l'atrio dell'università e la chiesa di San Giuseppe dei Teatini; di lato, Palazzo delle Aquile e la chiesa di Santa Caterina. Il teatro Bellini ci chiudeva alle spalle. Eravamo circondati da mille e passa anni di monumenti. Spiati dai secoli. Una bella rottura di scatole» (Piazzese 1996, 89).

flavour of the city through the description of buildings, squares and streets<sup>11</sup>. Among the places mentioned in the above passage, Chiesa della Martorana is a sacred place where the liturgy according to the Byzantine rite is recited in the ancient Greek and Albanian languages. The Church bears witness to the Eastern religious and artistic culture still present in Sicily today. San Cataldo is a notable example of Arab-Norman architecture. San Giuseppe dei Teatini is considered one of the most outstanding examples of the Sicilian Baroque in Palermo. All the buildings mentioned in the excerpt, and the small area that hosts them, are testimony of Palermo's syncretic architecture. Like Mazara del Vallo's casbah in *Il cane di terracotta*, they are thirdspaces which testify to a millennial history of intermingling cultures and civilisations.

Not only does Piazzese remind the reader of Palermo's architectural richness, but the city is also explicitly associated with the Mediterranean Sea and Africa. For example, talking about the sirocco, the hot wind coming from the desert that blows over the city, La Marca turns his attention to a roaring lion caged nearby in the botanical garden: when the lion roars «the illusion of being in Africa is very strong» (my translation)<sup>12</sup>. This image of Palermo is contrasted with a vision of the North of Italy perceived as "other": talking about his girlfriend Michelle, La Marca says that she has gone to a forensics conference «in the Kingdom of Lombardo-Veneto»(my translation)<sup>13</sup>.

Like Camilleri, rather than expressing a familiarity with the North of Italy, Piazzese expresses a feeling of brotherhood with migrants coming from northern Africa:

This is one of the bases for returning immigrants, that is, people from the Maghreb who came back to the suburbs deserted by their forefathers a thousand years ago. Good people who work hard. They also have a mosque somewhere in an old deconsacrated church given by the

---

<sup>11</sup> Michel de Certeau identifies two spatial practices as analogous to the linguistic figures of asyndeton and synecdoche (1984, 101). The first is the figure of disconnection, undoes continuity and fragments places into separated islands; the second is the figure of displacement where a part is taken to stand for the whole that includes it. In the above passage Piazzese describes a square and a city through its syncretic buildings.

<sup>12</sup> «l'illusione d'Africa è al massimo» (ivi, 13).

<sup>13</sup> «nel Lombardo-Veneto» (ivi, 146).

Catholic Church and a Casablanca-style café. Sometimes, when the wind blows, you can hear the voice of the imam who calls his congregation in the name of merciful God.<sup>14</sup>

In this passage the old desecrated Catholic church turned into a mosque is also a thirdspace of tolerance and peaceful coexistence. As in Camilleri's novel, in this passage, the narrator does not consider migrants as foreigners, but rather as «returning immigrants» – that is people who after a long absence have finally come back home. They are not *others*, but brothers and sisters who share the same Mediterranean history and culture with Sicilians. Their presence in the city is not threatening, as in much Italian crime fiction, but reassuring, as in Camilleri's books<sup>15</sup>. They are «good people» who make an honest living, and practice peacefully their own religion. This concept is reiterated throughout the series. In the third novel, *Il soffio della valanga*, in which the protagonist is not Lorenzo La Marca, but his friend Inspector Spotorno, the Palermo policeman crosses the Quattro Mandamenti area, in the historic centre, sees a black person in traditional clothing cutting a fellow countryman's hair, and feels happy:

On the other hand, north-Africans mainly resided in the area at the bottom of Via Maqueda, and were scattered between the mandamento Tribunali and Castellamare. [...] Through a wide-open shutter he saw a black man wearing a white kaftan who was busy giving another black man, also wearing a white kaftan and sitting on a shuttered barber's chair, a haircut. This scene made him feel small pangs of cheerfulness under his skin. (my translation)<sup>16</sup>

This inexplicable feeling that Inspector Spotorno feels under his skin seems a genetic reaction and an automatic, physical response, to something good and familiar. Ultimately, through the detectives' movements in the urban environment and a “living” experience of the urban environment, Piazzese showcases Palermo as a

---

<sup>14</sup> «È una delle basi degli emigrati di ritorno. I maghrebini che rientrano nei quartieri abbandonati dai loro antenati, mille anni fa, più o meno. Brava gente che si guadagna il pane. Da qualche tempo hanno pure una moschea, in una vecchia chiesa sconsacrata, concessa dalla Curia, con annesso caffè in stile Casablanca. Ogni tanto, quando il vento tira dalla parte giusta, arriva la voce dell'imam che invita alla preghiera in nome di Dio clemente e misericordioso» (ivi, 41).

<sup>15</sup> For an analysis of the representation of migrants in Italian crime fiction, see Pezzotti (2012b, 174-186).

<sup>16</sup> «I nordafricani invece si erano concentrati sopra tutto nella zona a valle di via Maqueda, distribuiti tra il mandamento Tribunali e il Castellammare. [...] Attraverso l'imposta spalancata di un basso intravide un nero in caftano bianco, intento a tagliare i capelli di un altro nero, anch'egli in caftano bianco, seduto sopra una poltrona da barbiere tutta sconquassata. Quella vista gli infiltrò sotto pelle minuscole stille di un inspiegabile buonumore» (Piazzese 2002, 59).

dynamic city and a truly transcultural site in which Mediterranean culture is cherished and celebrated.

### *Conclusion*

In conclusion, these novels are representative of a crime fiction that is not merely set in the Mediterranean area, but epitomizes what Chambers defines as the “uprooted geography” of Mediterranean hybridity. With their novels, Camilleri and Piazzese also expose the anti-immigration rhetoric as a political construction that aims to divert the public’s attention from the inability of right-wing governments to solve Italy’s economic issues. In spite of being set in the 1990s and exposing the flaws of the Berlusconi government of the time, *Il cane di terracotta*, *Il ladro di merendine* and *I delitti di via Medina-Sidonia* are still a powerful political and social manifesto against the renewed xenophobic political climate initiated by the Five Star-Lega government and Salvini’s infamous policy of closed ports twenty years after these novels were published; the fractious politics of the Western nation-state; and the current political moment in Europe, which is marked by stasis, borders and exclusion.

Ultimately, their crime novels are a powerful example of the «re-emergence of the Mediterranean as a transnational region» (Ben-Yehoyada 2017): they argue for crime fiction as a space for promoting transculturality and reveal the Mediterranean as an exemplary space of such transcultural exchange.

## References

- Anderson, Jean, Miranda, Carolina, Pezzotti, Barbara (2012), *Introduction* in Jean Anderson, Carolina Miranda and Barbara Pezzotti (eds.), *The Foreign in International Crime Fiction: Transcultural Representations*, London, Continuum, pp. 1-9.
- Ben-Yehoyada, Naor (2017), *The Mediterranean Incarnate: Region Formation between Sicily and Tunisia Since World War II*, Chicago, Chicago University Press.
- Bhabha, Homi K. (1994), *The Location of Culture*, London and New York, Routledge.
- Braudel, Fernand (1980), *On History*, Chicago, Chicago University Press.
- Braudel, Fernand (1998), *Le Mémoires de la Méditerranée: Préhistoire et antiquité*, Paris, Edition de Fallois.
- Camilleri, Andrea (1996a), *Il cane di terracotta*, Palermo, Sellerio.
- Camilleri, Andrea (2004), *The Terracotta Dog*, translated by Stephen Sartarelli, London, Picador.
- Camilleri, Andrea (1996b), *Il ladro di merendine*, Palermo, Sellerio.
- Camilleri, Andrea, (2003), *The Snack's Thief*, translated by Stephen Sartarelli, New York, Penguin, 2003.
- Chambers, Iain (2008), *Mediterranean Crossings: The Politics of an Interrupted Modernity*, Duke University Press.
- Cassano, Franco (2012), *Prologue: Parallels and meridians*, in Norma Bouchard and Valerio Ferme (eds.), *Southern Thought and Other Essays on the Mediterranean*, New York, Fordham University Press, pp. xxxiii-lv.
- Certeau, Michel de (1984), *The Practice of Everyday Life* [1980], trad. Steven Rendall, California, University of California Press.
- Dal Lago, Alessandro (2004), *Non-persone. L'esclusione dei migranti in una società globale*, Milan, Feltrinelli.
- Demontis, Simona (2001), *I colori della letteratura. Un'indagine sul caso Camilleri*, Milano, Rizzoli.
- Fiori, Simonetta (2018), *Come italiano, sento di aver fallito*, «La Repubblica», 7 luglio 2018, <https://video.repubblica.it/spettacoli-e-cultura/andrea-camilleri--come-italiano-sento-di-aver-fallito/309735/310370> (accessed: 5 Mar. 2020).
- Giustiniani, Corrado (2003), *Fratellastri d'Italia*, Milano, Laterza.
- Gregoriou, Christiana (2020), *Criminals*, in Janice Allan, Jesper Gulddal, Stewart King and Andrew Pepper (eds.), *The Routledge Companion to Crime Fiction*, New York, Routledge, pp. 168-176.
- Hannerz, Ulf (1992), *Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning*, New York, Columbia University Press.

- Krajenbrink, Marieke, Quinn, Kate (eds.) (2009), *Investigating Identities. Questions of Identity in Contemporary International Crime Fiction*, Amsterdam, Rodopi.
- Maalouf, Amin (1998), *Construire la Méditerranée*, in Michel Le Bris et Jean Claude Izzo (dirs.), *Méditerranée. Une Anthologie*, Paris, Librio, 1998, pp. 89-92.
- Mazzucchelli, Chiara (2018), *Roots and Routes: Immigration in Andrea Camilleri's Montalbano Series*, «Italice», vol. 95, n. 2, pp. 161-182.
- Mendes, Ana Cristina (2019), *The Liquidscape of Mare Nostrum: Manoel de Oliveira and Banský's Mediterranean Crossings*, «Continuum», vol. 33, n. 5, pp. 565-579.
- Pearson, Nels, Singer, Marc (eds.) (2009), *Detective Fiction in a Postcolonial and Transnational World*, Farham, Ashgate.
- Pezzotti, Barbara (2012a), *The Importance of Place in Contemporary Italian Crime Fiction: A Bloody Journey*, Madison, Farleigh Dickinson University Press.
- Pezzotti, Barbara (2012b), *Who is the Foreigner? The Representation of the Migrant in Contemporary Italian Crime Fiction: Transcultural Representations*, in Jean Anderson, Carolina Miranda and Barbara Pezzotti (eds.), *The Foreign in International Crime Fiction: Transcultural Representations*, London, Continuum, pp. 174-186.
- Pezzotti, Barbara (2009), *Conversation on a New Sicily: Interview with Andrea Camilleri*, «Storytelling: A Critical Journal of Popular Narrative», vol. 9, pp. 37-52.
- Piazzese, Santo (1996), *I delitti di via Medina-Sidonia*, Palermo, Sellerio.
- Piazzese, Santo (2002), *Il soffio della valanga*, Palermo, Sellerio.
- Soja, Edward (1996), *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Oxford, Blackwell.
- Trevitt, Jessica (2014), *Fluid Borders: Translational Readings of Transnational Literature*, «The AALTRA Review: A Journal of Literary Translation», vol. 8, pp. 12-21.
- Vizmuller-Zocco, Jana (2001), *I test della (im) popolarità: Il fenomeno Camilleri*, «Quaderni d'Italianistica», vol. 22, n. 1, pp. 35-46.
- Welsch, Wolfgang (2008), *On the Acquisition and Possession of Commonalities*, in Frank Schulze-Engler and Sissy Helff (eds.), *Transcultural English Studies: Theories, Fictions, Realities*, Brill, pp. 3-36.

### *Biographical note*

Barbara Pezzotti is a Lecturer in European Languages at Monash University, Melbourne, Australia. Her research interests include crime fiction and popular culture, literary geographies and utopian literature. She has published on Italian, Spanish, New Zealand and Scandinavian crime fiction. She is the author of *The Importance of Place in Contemporary Italian Crime Fiction. A Bloody Journey* (2012); *Politics and Society in Italian Crime Fiction: An Historical Overview* (2014); and *Investigating Italy's Past through Crime Fiction, Films and TV Series: Murder in the Age of Chaos* (2016).

barbara.pezzotti@monash.edu

### *How to cite this article*

Pezzotti, Barbara (2022), *Transculturality in Sicilian Crime Fiction: The Case of Camilleri and Piazzese*, «Scritture Migranti», edited by Maurizio Ascari, Silvia Baroni, Sara Casoli, n. 15/2021, pp. 64-80.

### *Copyright Notice*

The journal follows an “open access” policy for all its content. By submitting an article to the journal the author implicitly agrees to its publication under the Creative Commons Attribution Share-Alike 4.0 International License. This license allows anyone to download, reuse, reprint, modify, distribute, and/or copy contributions. In any such action(s), the work(s) must be correctly attributed to their original authors, and please inform the editorial board of any re-use of articles. No further permission is required from the authors or the editorial board of the journal. Authors who publish in this journal retain their copyright.



## IDENTITÀ IN CONTRAPPUNTO: IL CASO DELL'ISPETTORE LUCA WU DI ANDREA COTTI

Silvia Baroni

Nel suo saggio *Culture and Imperialism* (1993), Edward Said afferma che l'identità culturale non è un'essenza data ma un insieme di contrappunti che esiste grazie a una serie di opposti, negazioni e opposizioni. Ed è proprio questa la percezione che ha il lettore del vice-questore Luca Wu, personaggio nato dalla penna di Andrea Cotti. Nato a Bologna da una coppia di cinesi migrati in Italia, Luca Wu è italiano e cinese, e allo stesso tempo non è né l'uno né l'altro: la sua identità è in continua ridefinizione, alla ricerca di un confine che possa finalmente dare stabilità al suo essere. Eppure, è proprio grazie al suo essere in un *entre-deux* culturale che riesce a penetrare i misteri dei due casi che gli si presentano ne *Il Cinese* e *L'impero di mezzo*. L'articolo indaga su quali elementi viene costruita questa identità in contrappunto di Luca Wu e come questi interagiscano con i codici del genere noir.

### *Parole chiave*

Identità culturale; Andrea Cotti; Luca Wu; Detective interculturale; Multiculturalismo.

## CONTRAPUNTAL IDENTITY. THE CASE OF INSPECTOR LUCA WU BY ANDREA COTTI

In his essay *Culture and Imperialism* (1993), Edward Said states that cultural identity is more a contrapuntal ensemble of oppositions rather than an essence. Inspector Luca Wu, protagonist of a literary series written by Andrea Cotti, seems to be defined by this kind of tension. He was born in Bologna but his parents are Chinese migrants, he feels Italian and Chinese, but, at the same time, he is neither one nor the other. He can't manage to find a unity, a point of balance in his being a multicultural identity. Nevertheless, it is precisely thanks to his multiculturalism that he succeeds in his inquiries in the two novels *Il cinese* and *L'impero di mezzo*. The article aims to analyse the narrative elements on which detective Luca Wu multicultural identity is built and to problematize these strategies *vis-à-vis* the noir tropes.

### *Keywords*

Cultural Identity; Andrea Cotti; Luca Wu; Intercultural Identity; Multiculturalism.

<https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/14563>

IDENTITÀ IN CONTRAPPUNTO  
IL CASO DEL VICE-QUESTORE LUCA WU DI ANDREA COTTI

Silvia Baroni

I racconti gialli sono grandi racconti umani [...],  
sono racconti di conflitti.  
Andrea Cotti

*Introduzione*

Il tema della rappresentazione della mobilità e della multiculturalità nella *crime fiction* italiana è stato approcciato generalmente da un solo punto di vista, ossia lo studio della rappresentazione della figura dello straniero (cf. Pagliano 2006; Milanesi 2006; Pezzotti 2012), che risulta spesso cristallizzata nello stereotipo del criminale o, più raramente, della vittima. Come scrive Elisabetta Mondello (2010, 95), se è vero che la figura dello straniero-criminale è da sempre parte dei canoni del genere, pare alquanto significativo che il personaggio «dell’immigrato, rappresentato sempre come un soggetto inquietante, spesso malavitoso, un diverso facente parte di un’orda infermabile che minaccia la società italiana» si sia maggiormente affermata nel noir italiano dalla fine degli anni Novanta, come una sorta di «effetto di reale» (*ibidem*), sorta di riflesso della percezione che la società aveva in quel momento del migrante. Particolare attenzione è stata data all’antologia *Crimini* (2005), dove gli scrittori hanno messo in maniera manifesta la figura dello straniero tra i temi principali – insieme alla corruzione e l’ossessione del successo – su cui il genere noir si costruisce (De Cataldo 2005). Eppure, nota Graziella Pagliano (2006), per quanto i racconti di *Crimini* attribuiscono la responsabilità delle attività criminali agli italiani, gli stranieri che vi compaiono sono comunque coinvolti in questi contesti. Lo stesso in gran parte dei gialli e noir in cui compaiono queste figure: raramente si esce da questo schema.

Se questo aspetto della rappresentazione della mobilità nella narrativa *crime* risulta dominante per svariate ragioni – effetto di reale, rielaborazione di *faits divers*, denuncia sociale (Mondello 2010, 96-97) – e sembra essere una delle caratteristiche di

quel sottogenere definito «noir mediterraneo» (cf. Turnaturi 2007), molto meno frequentate sono altre sperimentazioni – e prospettive critiche – che hanno invece conquistato la scena internazionale. In particolare, nei paesi anglofoni e francofoni si tenta ormai da anni di definire due generi particolari che hanno conquistato un certo spazio all'interno della produzione *crime*, quello del «poliziesco etnico» e del «poliziesco postcoloniale», sotto-generi che nella «narrativa d'indagine» (Perissinotto 2008) italiana tardano ad affermarsi<sup>1</sup>. Conseguentemente, in mancanza di casi di studio si spiega l'esiguità della bibliografia critica esistente sull'argomento.

In questo quadro emerge tra gli altri l'originalità del progetto di Andrea Cotti e della creazione del detective italo-cinese Luca Wu. Personaggio seriale, ad oggi protagonista di un racconto e due romanzi, Luca Wu potrebbe essere definito come un “detective interculturale”: nato a Bologna da una coppia di immigrati cinesi, il vice-questore esprime attraverso il suo nome un'identità culturale divisa tra due sistemi che non sono mai sentiti completamente propri. L'articolo vuole concentrarsi su questo aspetto: analizzando il caso Luca Wu, si vuole indagare come questo “detective interculturale” si differenzi dai detective “postcoloniali” ed “etnici”, e con quali tropi del genere noir viene costruita questa figura all'interno della serie.

### *Che cos'è un “detective interculturale”?*

La locuzione “detective interculturale” non appare frequentemente negli studi dedicati a questo sotto-genere del giallo. Come già affermato nell'introduzione, mentre è stato scritto qualcosa di più nei paesi anglofoni e francofoni sulla “postcolonial detective fiction”, sull’“ethnic detective fiction” e sulla “multicultural detective fiction”, in ambito italiano esistono pochissimi studi sull'argomento – rarità che rispecchia l'assenza di questa figura nella *crime fiction* italiana. Tra i rari testi dedicati alla questione, di particolare interesse è l'articolo di Paola Del Zoppo, *Un'indagine*

---

<sup>1</sup> Esiste semmai un poliziesco storico ambientato in epoca coloniale, come la serie del capitano Colaprico di Carlo Lucarelli (2014; 2015).

*sull'altro* (2009), che introduce e illustra, avvalendosi di una solida bibliografia, le caratteristiche del “detective postcoloniale” e del “detective multiculturale”.

Se la figura del primo tende a mettere in crisi i metodi di indagini tradizionali, nonché la stessa epistemologia occidentale, perché gli enigmi alla base della trama che lo vedono protagonista si caratterizza come una cultura altra rispetto al passato coloniale (cf. Gosselin 1998), la figura del secondo è utilizzata come una macrocategoria per indicare quelle *crime stories* che mettono al centro della rappresentazione dinamiche legate a un ambiente multiculturale. Se cercassimo di stilare una tassonomia delle caratteristiche del giallo multiculturale a partire da Del Zoppo (2009), Gosselin (1998), Melville (1986), Fisher-Hornung e Muller (2003), risulterebbe che questa etichetta si riferisce a narrazione poliziesche particolarmente attente all'ambientazione multiculturale della trama, dove il protagonista è un *ethnic detective* (ossia, un detective che non appartiene completamente, per nascita o origini, alla società mainstream) che vive il suo *entre-deux* culturale come un conflitto che stravolge la sua identità personale; allo stesso tempo, il detective si pone come un ponte tra le due comunità nel tentativo di partecipare al processo di accettazione reciproca; l'esotico infine non deve essere un mero espediente estetico, poiché l'interazione tra le diverse culture è tanto importante quanto la trama investigativa.

In realtà, questa definizione della *multicultural detective fiction* rischia di far diventare questa macro-categoria un sinonimo di quello che è un secondo sotto-genere ad essa affine, ossia l'*ethnic detective fiction*. Quest'ultima prevede che l'autore e il protagonista della narrazione condividano il fatto di appartenere a una minoranza etnica che viene descritta attraverso il personaggio, dove è soprattutto il rapporto tra il gruppo etnico minoritario e la società “mainstream” che viene messo in luce.

Ora, è chiaro dunque che queste tre etichette non sembrano scevre da ambiguità, né si può dire che abbiano ancora trovato una definizione stabile, come dimostra il dibattito tra Andrew Pepper (1999; 2000) e Gina e Andrew Macdonald (1999) sull'*ethnic detective* della *crime fiction* americana. Questi ultimi sostengono che l'*ethnic detective* sia una sorta di mediatore tra i valori della società *mainstream* e quelli di una cultura minoritaria, interprete, per entrambe, di quanto l'una non ha ancora

assimilato dell'altra. Dal canto suo, invece, Andrew Pepper mette in guardia dal rischio di considerare l'*ethnic detective* come una sorta di «tourguide», sostenendo che «the problem with this type of reading of the crime novel as barometer of social and cultural change is also the problem with a liberal pluralist vision of America. Both, in a word, are far too nice, or present a vision of America that is far too nice», e livellano tutte le tensioni e i conflitti che costituiscono invece le radici del multiculturalismo americano (Pepper 2000, 5-6).

Permangono inoltre delle perplessità, legate al concetto, mai del tutto chiarito in questo ambito, di identità – personale, sociale, culturale: tutto sembra dipendere dall'etnia del detective e delle comunità chiamate in causa nella trama, con il rischio così di escludere dalla *multicultural crime fiction* romanzi che rappresentano un ambiente multiculturale senza il vettore di un *ethnic detective*, che molti invece indicano come una delle *conditio sine qua non* (Del Zoppo 2009; Gosselin 1998; Melville 1986; Fisher-Hornung e Muller 2003). Di conseguenza, non si potrebbero annoverare nel genere, pensando al contesto italiano, i romanzi di Veit Heinchen, che raccontano i conflitti che si svolgono sul confine italo-austriaco-sloveno-croato; o quelli di Bruno Morchio, dove l'ispettore Bacci Pagano si confronta quotidianamente con la società multietnica e multiculturale di Genova.

Il *case study* del vice-questore Luca Wu ci aiuta in tal senso a problematizzare la questione. La serie di Andrea Cotti infatti sembra soddisfare gran parte delle caratteristiche della *multicultural detective fiction*. Nelle tre opere dedicate al personaggio di Luca Wu, l'autore presenta tre ambienti multiculturali diversi – Bologna, Roma e una serie di città della Cina meridionale conosciute per la loro multietnicità– dove il detective è il *trait-d'union* tra la società *mainstream* e la comunità “altra”, straniera. Wu non appartiene completamente alla cultura italiana, in quanto cresce in una famiglia di origine cinese ma, allo stesso tempo, non è nemmeno completamente cinese. Questo *entre-deux* etnico e culturale – l'essere italiano e cinese – che, alla fine del secondo (e per ora ultimo) romanzo, rimane aperta e di difficile soluzione – è la reale questione che si intreccia all'indagine vera e propria.

Proprio in quell' "e", italiano *e* cinese, risiede però la differenza con l'*ethnic detective*: Luca Wu è un detective "interculturale" perché appartiene a *due* culture, cosa che lo rende un eterno straniero (in cinese, un *laowai*) ovunque egli sia, in Italia o in Cina. Ancora, non è il rapporto tra la comunità cinese e quella italiana ad essere oggetto di analisi quanto piuttosto la crisi personale vissuta dal detective scaturita da questo suo sentirsi, di fatto, un apolide. Wu non ha alcuna velleità di ambasciatore: nella serie non è mai in questione il far dialogare due culture quanto piuttosto di definire la sua identità personale. Difatti anche quando incontra personaggi che, come lui, sono in una situazione di interculturalità – ne *Il cinese* il detective di Cotti si confronta continuamente con l'avvocato Sofia Sun; con un uomo d'affari dirigente di un centro culturale italo-cinese, Alberto Huong; e con il tenente Chen, tutti provenienti come lui da famiglie cinesi migrate in Italia – Wu cerca una definizione di se stesso, non di cosa voglia dire essere una "persona multiculturale" in senso lato. Possiamo dunque dire che il giallo interculturale di Andrea Cotti pone come seconda indagine, parallela a quella del crimine vero e proprio, ossia una ricerca di cosa sia l'identità, e quali siano gli elementi che permettono di *riconoscersi* in essa (Remotti 2010) – interrogativo che esula da quello che è stato definito essere il tema della *multicultural detective fiction*, ossia il processo o tentativo di integrazione, in senso lato, tra due culture.

In questo senso, la crisi identitaria vissuta da Luca Wu può essere letta come esempio di personificazione di quella che Edward Said (1994, 60) aveva definito come una «contrapuntual identity», un'identità in contrappunto, ossia un'identità culturale pensata non come un'essenza data, «for it is the case that no identity can ever exist by itself and without an array of opposites, negatives, oppositions» (*ibidem*). Se Said conia questa idea di "identità in contrappunto" per sottolineare come l'identità culturale (es.: l'"Italianità") sia in realtà frutto di un riconoscimento per opposizione nei confronti di altre identità culturali che ne delimitano i confini, questa dialettica si trova personificata all'interno del detective interculturale di Cotti. La narrazione, in prima persona, delle indagini di Wu è scandita da questo continuo interrogarsi sul sentirsi "essere" e "non essere" parte delle due comunità, sull'essere di fatto sempre e

ovunque uno straniero, e mette il lettore di fronte a questa domanda: che cos'è l'identità? Che cosa determina la definizione di se stessi? Il percepirsi come appartenenti a una comunità culturale è così determinante per il nostro essere?

Si delinea così una prima caratteristica del detective interculturale creato da Cotti, che non riveste il ruolo di ambasciatore tra le due culture; semmai, si fa mediatore per il lettore per accedere, nel senso di vedere, alcuni lati e tradizioni della sua cultura di origine, aspetti che però non sono manifestazioni di un'erudizione fine a se stessa ma diventano elementi costitutivi per risolvere l'indagine:

Quello che io ho tentato di fare è non usare il thriller come scusa per raccontare una realtà ma quella realtà è parte integrante del thriller. Senza quella realtà non esiste il thriller [...]. Comprendere e raccontare quei pezzi di Cina nel secondo romanzo e quei pezzi di comunità cinese in Italia nel primo non significa fare un quadretto carino mentre intanto fai l'indagine, significa raccontare esattamente l'indagine. [...] Io scopro le cose man mano che Luca Wu le scopre perché Luca Wu scoprendole può arrivare alla scoperta della realtà.<sup>2</sup>

Messa in luce questa differenza sostanziale che non permette di incardinare il detective di Luca Cotti in una *ethnic detective fiction*, vediamo adesso come lo scrittore ha deciso di costruire il suo personaggio, ossia su quali elementi è costruito lo stato di *entre-deux* di Luca Wu. La crisi identitaria dell'investigatore sembra infatti ruotare attorno a tre nuclei essenziali, ossia la caratterizzazione del personaggio, la rappresentazione dello spazio urbano e la presenza del mondo della cucina e della gastronomia; questi ultimi due elementi in particolare ci saranno utili per delineare come quelli che ormai sono diventati due tropi essenziali della crime fiction siano sfruttati per contribuire alla rappresentazione del detective interculturale.

---

<sup>2</sup> Andrea Cotti in "Chiacchierata con...Andrea Cotti", presentazione online del romanzo *L'impero di mezzo* per il festival *Contorni noir*, con Francesca Mancini: <https://www.youtube.com/watch?v=AIrvVlnJ11w>.

*Essere italiano, cinese e poliziotto: la crisi identitaria di Luca Wu*

«E tu chi saresti?» [...]
   
«Polizia».
   
«Polizia?»
   
[...]
   
«Vice-ispettore Luca Wu. Squadra mobile».
   
L'uomo osserva il tesserino e scoppia in una risata:
   
«*Donc c'est vrai!* Un poliziotto *cinese!*»
   
Sì. Mi chiamo Luca Wu, ho ventitré anni, sono nato
   
in Italia, a Bologna, da una famiglia cinese,
   
sono italiano, sono cinese e sono un poliziotto.
   
(Cotti 2016, 10)

È bene ricordare che stiamo parlando di un personaggio ancora in piena evoluzione – l'ultimo romanzo di quella che promette essere una trilogia, se non una serie più lunga, è del 2021 –, per cui le considerazioni qui esposte non potranno che essere parziali e incomplete.

Per prima cosa, si nota come Luca Wu rompa con una tendenza dilagante del noir contemporaneo che è la caratterizzazione del detective: se il noir ha rotto con la figura dell'investigatore geniale e invincibile del giallo classico, Cotti ripropone al contrario un poliziotto "eroe": Luca Wu è un *tombreur de femmes*, affascinante, intelligente, esperto di arti marziali, non ha mai perso un combattimento e ha risolto tutti i casi che gli sono stati affidati. Parlando del suo detective, Andrea Cotti dice:

Il miglior pregio [di Luca Wu] è uno dei motivi per cui io ho scritto *Il cinese*. Io volevo, dopo anni e anni di narrativa con antieroi, e quindi con poliziotti tormentati, cupi, oscuri [...] io volevo un eroe. Io avevo in mente alcuni personaggi di altri romanzi e di film in cui il poliziotto non ha paura ma fa paura al cattivo. Il suo pregio è essere un eroe nel senso più utopistico del termine: Wu è uno che si mette dalla parte dei deboli, e questo è il suo pregio. Wu è uno che di fronte ad un'ingiustizia si arrabbia, non la lascia perdere, si indigna se vede che qualcosa è fatto a danno di qualcuno che ne soffre. Il suo difetto peggiore è, al netto di quello che possono essere le sue ferite, le sue fratture, il non sapersi prendere cura di chi ama nonostante ami davvero queste persone.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Andrea Cotti in "Chiacchierata con...Andrea Cotti", presentazione online del romanzo *L'impero di mezzo* per il festival *Contorni noir*, con Francesca Mancini: <https://www.youtube.com/watch?v=AIrvVlnJ1w>.



Che Wu sia un personaggio positivo era chiaro sin dalla sua prima apparizione, che risale al 2016, in un racconto che Andrea Cotti aveva scritto per un'antologia collettiva, *Bologna d'autore*: Luca Wu vi compare nelle vesti di un giovanissimo vice-ispettore della squadra mobile di Bologna che tenta di persuadere Aliou, un migrante senegalese, a non suicidarsi. Alla fine del racconto, Aliou si convince a rientrare nella stanza, ma perde l'equilibrio; Wu, con uno scatto, riesce ad afferrarlo e a tirarlo all'interno dell'appartamento, gesto che gli procura una lussazione alla spalla (e una promozione).

Insieme a questa caratterizzazione eroica del personaggio, però, viene subito tematizzato anche il conflitto che deriva dal suo essere spaccato in due. Di fatti, la coordinazione che lega i tre addenti della citazione riportata in epigrafe a questo paragrafo («sono italiano, sono cinese e sono un poliziotto») si sbriciola qualche pagina dopo, quando Wu afferma che nemmeno lui, come Aliou, le cose belle di Bologna non può viverle ma solo guardarle: «Io sono troppo italiano per i cinesi, troppo cinese per gli italiani, e per tutti sono uno sbirro di merda. [...] Le cose belle che dici tu io le faccio, con i cinesi e gli italiani. Ma sono di più le volte che le guardo e basta, come te, perché non posso stare *né* con i cinesi *né* con gli italiani» (ivi, 16; corsivo mio).

Interessantissima è anche la risposta iniziale alla domanda «E tu chi saresti?», «Polizia», che suggerisce in questa sorta di personificazione della Giustizia nel detective la possibilità di una sintesi in questo *entre-deux* identitario, che va oltre dunque una questione di cultura o di etnia: la soluzione sembra arrivare da una concezione di identità come «appartenenza all'umanità» – verso l'idea di «comunità onnicomprensiva» come l'ha concepita Bauman (2003, 79) –, dove non è il confine geografico a determinare il confine e l'estensione dell'identità quanto l'etica.

Per quanto anche l'occupare una funzione da pubblico ufficiale ponga Wu in una situazione “extra-ordinaria”, in quanto sono pochissimi gli stranieri – o quelli ritenuti tali – che possono occupare queste posizioni, Wu trae vantaggio da questa situazione in cui risulta allo stesso tempo interno a, ed esterno da, qualsiasi situazione, fantasma che tutto vede ma difficilmente può essere visto dalle persone comuni.

Grazie a questa “invisibilità forzata” accede a una conoscenza approfondita di entrambi i mondi, cosa che gli permette di essere in vantaggio rispetto ai colleghi. Ma questo non sempre si traduce in un ruolo di “mediazione” nell’economia dell’intreccio: Wu non cerca né mira a conciliare la comunità cinese con quella italiana e viceversa, l’unica mediazione che gli viene chiesta è di ordine linguistico. Le spiegazioni che Wu dà sulla sua cultura d’origine hanno come unico scopo la risoluzione dell’indagine.

Il vero centro dei discorsi di Wu è sempre la frattura che sente e le ripercussioni a livello personale che essa comporta. Questo sarà il *leitmotif* dei due romanzi successivi, *Il cinese* e *L’impero di mezzo*, dove Wu, nel frattempo promosso di grado, sposato con un’italiana e padre di un figlio, non riesce a trovare il punto di equilibrio in questo suo “essere” e “non-essere”.

La spaccatura tra le sue diverse essenze si traduce nel peggior difetto di Wu, ossia il non sapersi prendere cura delle persone che ama. Il vice-questore tradisce sistematicamente sua moglie con altre donne italiane:

Sono italiano, nato in Italia, ma sono anche cinese. Per molti cinesi sono troppo italiano e per quasi tutti gli italiani sono soltanto un cinese. Ho un nome italiano, ma fin da quando ero piccolo, a scuola, tutti mi chiamano per cognome. E in servizio è uguale. Io stesso, del resto, come tutti i cinesi mi presento con il mio cognome. Quasi mai “Luca”, quasi sempre “Wu”. Quando vado con una donna italiana, cerco una conferma, una definizione di me stesso. Anna avverte fin dal primo momento questa mia spaccatura, questa frizione costante tra due parti diverse. È come stare perennemente in piedi, in bilico, su un confine. Un margine sottile che negli anni si è allargato, si è trasformato in una voragine. Io ho perso l’equilibrio e ci sono caduto dentro. (Cotti 2018, 54-55)

Le figure femminili che Luca Wu incontra rappresentano dunque il tentativo di riconoscersi, di definirsi: «Sono convinto che sono gli incontri con le donne della nostra vita che ci definiscono» spiega Andrea Cotti, e anche il fatto che a partire da *Il cinese* Luca Wu cominci a frequentare anche donne cinesi vuol sicuramente dire qualcosa (Baroni e Cotti 2022).

In questo romanzo, Wu indaga sulla comunità cinese di Tor Pignattara, a Roma, dove l’omicidio di un uomo e della bimba di quattro anni porta a scoprire una serie di crimini – giri di prostituzione, reti illegali di immigrazione, sfruttamento di giovani operaie – che culminano nella scoperta di un serial killer. Quest’ultimo si rivela essere

il figlio del San Chu, della Testa del Drago, ossia del capo di una delle Triadi – la Luce Limpida – radicata in Italia. Piccolo Zhao, sorta di doppio di Wu, uccide bellissime ragazze con la stessa tecnica con cui la madre era stata uccisa davanti ai suoi occhi, la Morte dei Mille tagli. Scoperta l'identità del serial killer, Wu interviene appena in tempo per salvare l'ultima di queste vittime, l'avvocato Sofia Sun, con cui Wu ha una relazione. Alla fine del romanzo, il detective tronca la relazione con lei per cercare di aggiustare le cose con sua moglie, ma ne *L'impero di mezzo* una seconda donna, l'ispettrice Yen, provoca una seconda crisi in Wu. Sono infine i nonni del detective, Forte Li e Bellissima Li, che indicano la soluzione:

«Vogliamo dire» prosegue Bellissima Li, «che ti vediamo. Lo sappiamo che hai accettato di accompagnarci per sistemare un po' di cose dentro la sua [sic] testa. E si capisce che un po' ti sta servendo. Però non trovi pace lo stesso. Perché non sei nato in Cina, sei cinese ma sei in parte anche un laowai.» [...] Hai presente il Tao?» Mi chiede Forte Li. Adesso sono sorpreso. [...] «è come sei tu. Un cerchio. Bianco e nero. Il bianco ha dentro un po' di nero, il nero ha dentro un po' di bianco.» «Se non puoi essere una cosa sola» dice Bellissima Li, «allora devi essere due cose che in qualche modo stanno assieme ed in equilibrio».

### *Geopoetica dell'entre-deux culturale*

Le spinte contrastanti che caratterizzano Luca Wu si traducono anche in una contrapposizione che caratterizza i luoghi delle sue investigazioni.

In *Bologna dall'alto è bellissima*, come suggerisce il titolo, si instaura dal principio una dicotomia tra alto e basso che non è solo una contrapposizione spaziale ma anche sociale. La frase ricorre nel testo per sottolineare la differenza sociale vissuta da Aliou, che dal cornicione della finestra riesce per qualche istante a riconoscere la bellezza della città: «Bologna dall'alto è bellissima. [...] è dal basso che fa schifo» (Cotti 2016, 9-10). Allo stesso tempo, il palazzo da cui Aliou si sta per buttare riassume una dicotomia legata a Bologna, città “rossa” che riceve parte della sua ricchezza dal mercato degli affitti in nero. Antico edificio del centro storico, il palazzo è uno dei tanti dati in affitto a clandestini o studenti che pagano cifre altissime per appartamenti

molto piccoli e in cattive condizioni, dove la bellezza e il prestigio della facciata nasconde questo lato oscuro della città<sup>4</sup>:

L'appartamento sarà al massimo di 40 mq, e ci stanno quindici extracomunitari. Nell'elegante e antico palazzo del centro storico. [...] I bolognesi ricchi e borghesi, proprietari di immobili, di solito negli appartamenti in centro ci mettono gli studenti universitari chiedendo affitti stellari. Tutto in nero. Io li conosco. Anche se sono nato in una famiglia cinese, e ho vissuto nella comunità cinese, sono comunque cresciuto in mezzo agli italiani. Ho visto i padri e le madri di molti miei amici, le loro famiglie. Ho ascoltato i loro discorsi, perché tanto nessuno fa caso a un cinese. Per gli altri siamo invisibili. Ma io so chi sono *loro*. [...] Da un po' di tempo questi bolognesi hanno capito che possono fare più soldi ammassando nelle loro seconde o terze case in centro ancora più persone. Persone che pagano come e più degli studenti, e hanno meno pretese. Gli stranieri, gli extracomunitari, i clandestini. Come in questo appartamento. (Cotti 2016, 13)

In questo caso, Wu è il punto di vista che permette al lettore di andare oltre la bella facciata del palazzo e capire i meccanismi sociali ed economici che hanno portato Aliou in quella situazione. E questo è possibile grazie al suo non essere, al suo essere un cinese per gli italiani, status che lo rende invisibile e gli permette di ascoltare indisturbato le conversazioni dei bolognesi. Da questa prospettiva, Wu costruisce un discorso sulla dicotomia tra interno ed esterno dello spazio che simboleggia di fatto, per quanto in segno inverso, il pregiudizio che circonda la sua figura: tanto il palazzo storico, simbolo di facciata di un'identità culturale ed etnica della società bolognese, nasconde al suo interno l'alterità che la "nutre", tanto viceversa Wu, che ha tratti asiatici, non viene riconosciuto come italiano perché fisicamente diverso, nonostante sia nato e cresciuto in Italia.

Ne *Il cinese* questa allegoria spaziale del conflitto identitario vissuto da Wu è ulteriormente sviluppato. Quando il vice-questore si trasferisce a Roma, gli viene affidata la direzione del commissariato di Tor Pignattara, una delle quattro Chinatown della capitale. Wu però decide di trasferire la sua abitazione nel quartiere Garbatella:

A quest'ora di notte, la Garbatella è silenziosa. Intravvedo le prime villette dei Lotti, la parte più antica. Come Tor Pignattara, anche questo quartiere nasce popolare e operaio, e anche qui tra gli anni Settanta e Ottanta c'è stata una storia di batterie criminali e di droga. La banda della

---

<sup>4</sup> Sul tema della rappresentazione della città di Bologna nella *crime fiction* il consorzio *DETECT* ha lavorato molto, stilando un corpus critico che è stato essenziale per la costruzione della *DETECT Bologna App*. Cf. in particolare Baroni (2022), Bernardi (2002), Rinaldi (2009), Carloni e Pirani (2004).

Magliana aveva uno dei suoi ritrovi in un bar di via Chiabrera, ma proprio per questo, e anche perché le famiglie di alcuni componenti della banda vivevano qui, la Garbatella è sempre stata, nel complesso, zona franca. Oggi è un buon posto dove vivere, tranquillo e con molti meno contrasti di Tor Pignattara. [...] Ma soprattutto, non c'è mai stata nessuna invasione di stranieri. Io, cinese e italiano, sono uno dei pochi. E alla Garbatella ci sono finito per caso. (Cotti 2018, 97-98)

Il detective decide di trasferirsi nel quartiere Garbatella non solo per la tranquillità della zona o la possibilità di allenarsi nell'arte marziale del Ving Tsun, ma anche perché «non c'è mai stata nessuna invasione di stranieri»: la Garbatella è il tentativo di cercare di riconoscersi come italiano, processo evidentemente destinato a rimanere incompiuto visto che Wu si classifica come uno dei pochi stranieri residenti nella zona.

Tor Pignattara, invece, acquisisce due funzioni narrative. Da un lato emergono due degli obiettivi della narrazione di Cotti: la scrittura di un noir impegnato, contaminato con indagini sulla società reale. e l'addentrarsi nel mistero di una cultura altra, quella cinese, che lo ha sempre affascinato. Ne *Il cinese*, questo incontro e conoscenza con la cultura altra avviene sfruttando un topos del noir contemporaneo, che è l'andare alla scoperta del “cuore nero” della città: Wu compie diverse incursioni nella “Roma cinese”, e in particolare in Tor Pignattara, nel tentativo di capire la struttura di questi quartieri che nascondono al loro interno veri e propri mondi sotterranei impenetrabili agli “stranieri”, come quello degli ospedali clandestini, nascosti nei seminterrati dei palazzi, o le “banche irregolari”, di cui Wu non riuscirà a scoprire la collocazione.

Dall'altro lato, Tor Pignattara è evidentemente la proiezione nello spazio dell'identità interculturale di Luca Wu, ossia un ambiente multiculturale animato da conflitti interni che ne minano l'equilibrio:

Nel Duemila qui entra massiccia l'immigrazione straniera. [...] Il quartiere, però, anziché esplodere, incredibilmente ritrova un equilibrio, la convivenza tra stranieri e residenti – forse perché anche molti di questi non hanno origini romane – regge. E Tor Pignattara viene citata come esempio di integrazione realizzata. [...] La perfezione apparente dei primi anni Duemila non può durare. E infatti non dura. La droga torna a circolare. Lo spaccio in strada è seguito soprattutto dai nordafricani. I cinesi comprano interi capannoni e li riempiono di merce contraffatta. [...] La crisi genera disperazione, e la disperazione genera contrasti. Oggi il quartiere combattente e operaio cerca una sua identità perduta e stenta a ritrovarla. L'integrazione procede a strappi, alla calma s'alterna lo scontento, la rabbia esplose e si spegne

in fretta, poi torna a fermentare sottopelle. Tor Pignattara con i suoi quasi centomila abitanti è un colosso che a volte barcolla. (Cotti 2018, 29 e 36)

Lo stesso clima multiculturale si ritrova ne *L'impero di mezzo*, dove Wu si sposta in diverse città della Cina meridionale per la sua indagine su Nicola Grande. Non a caso il detective si ritrova ad agire nelle città multietniche della Cina quali Shenzhen e Hong Kong, che si contrappongono a Caoping, il villaggio di origine della famiglia del detective nel quale egli cerca una radice a cui aggrapparsi:

«È pronto per il *Miracolo Cinese*, vicequestore Wu?». Io fingo di nuovo. «Prontissimo...». Fuori dalla stazione, la città. La sferzata di vitalità è ancora più potente, l'aria sembra vibrare. «Dodici milioni e mezzo di abitanti, ma fino al 1980 era un paesino con trentamila anime» dice Ma. [...] «E quando vieni a Shenzhen, da qualunque parte tu provenga, diventi uno shenzhenese». [...] In strada noto numerose coppie miste, soprattutto donne cinesi con uomini occidentali con bambini al seguito. Tra la folla nessuno si volta a guardare queste coppie. Sembra tutto meravigliosamente normale. Nella comunità cinese di Bologna, io e Anna eravamo l'eccezione. Ma tutt'ora, anche tra gli italiani, una famiglia formata da un uomo cinese e una donna bianca e un figlio mezzo e mezzo spicca come se fosse circondata da un alone fosforescente. E per un istante mi chiedo, se fossimo vissuti qui, o in un luogo simile, se le cose sarebbero andate diversamente. Se io avrei fatto gli stessi sbagli. Se saremmo stati più felici. (Cotti 2021, 158-159)

La rappresentazione dello spazio è costruita da Cotti in modo da soddisfare due esigenze che sente come scrittore: da un lato, tradurre in configurazione spaziale la spaccatura, l'*entre-deux* di Wu, dall'altro raccontare la realtà, che sia l'ipocrisia bolognese, il multiculturalismo delle nuove metropoli (occidentali e orientali), o un tema attuale quale l'inquinamento ambientale e le conseguenze dello sviluppo tecnologico: «Il giallo può fare un'indagine, raccontare la realtà, ma questa indagine sul reale non è una scusa per scrivere: certo che il testo deve avere una sua estetica, ma deve anche raccontare un pezzo di mondo» (Cotti 2022).

### *Il tropo della cucina come riconoscimento della rottura e dell'unità*

Dopo l'articolo di Roland Barthes *Pour une psycho-sociologie de l'alimentation contemporaine* (1961), dove veniva messo in luce quanti simboli e sistemi sociali si possono nascondere dietro l'apparente insignificanza del cibo e del modo in cui lo

consumiamo, si sono susseguiti numerosi studi che hanno analizzato il significato della presenza degli alimenti in letteratura. È stato più volte affermato che nella *crime fiction*<sup>5</sup>, in particolare, il cibo sembra esser diventato un vero e proprio tropo che va oltre il mero “effetto di reale”: il cibo, e in generale il mondo gastronomico, possono acquisire diverse funzioni, che spaziano dall’essere un elemento narrativo costitutivo della trama – indizio o arma del delitto – all’acquisire una funzione qualificativa, definendo l’identità del personaggio che compie l’atto di mangiare o di cucinare. Nel primo caso, si è delineato un vero e proprio sotto-genere<sup>6</sup> – il “giallo culinario” o “gastronoir”<sup>7</sup> – che sta diventando sempre più popolare: in Italia troviamo numerosi esempi, da *Garganelli al ragù della Linina* di Carlo Lucarelli (1995) a *Ricette per un delitto* di Danila Comastri Montanari (1995), *Gli arancini di Montalbano* di Andrea Camilleri (1999), *Nero Balsamico* di Roberto Valentini (2005), *L’ultima cena del commissario Luciani* di Claudio Paglieri (2014), *Spaghetti all’assassina. Le indagini di Lolita Lobosco vol.5* di Gabriella Genesi (2020).

Nel secondo caso, invece, sono celebri i detective amanti della buona tavola e della cucina: dai classici Maigret di Georges Simenon, Pepe Carvalho di Manuel Vázquez Montalbán e Nero Wolfe di Rex Stout fino al commissario Montalbano di Camilleri (cf. Stone 2018; Courtine 1992; Ledford-Miller 2018; Carter 2016; Marrone 2012), a partire dagli anni Novanta (Righini 2011) i detective italiani sono sempre più connotati dalla passione per la buona tavola: se prima di quella data spiccava nel contesto italiano il Sarti Antonio di Macchiavelli, ossessionato dal caffè, dopo il Montalbano di Camilleri si stanno succedendo una serie di detective, tra cui l’investigatore privato genovese Bacci Pagano di Bruno Morchio, o all’avvocato barese Guido Guerrieri di Gianrico Carofiglio, per esempio, che si dimostrano ottimi cuochi, molto legati alla cucina tradizionale della loro regione. Come sostiene Angelica

---

<sup>5</sup> Cf. il saggio di Anderson *et al.* (2018), che presenta una bibliografia molto ricca sull’argomento.

<sup>6</sup> Per approfondimenti in ambito internazionale, cf. in partic. Franks *et al.* (2013), Anderson (2018), Bourdain (2000), Michelis (2010).

<sup>7</sup> Queste due etichette compaiono nel titolo e sottotitolo di una raccolta di racconti scritti da Rosalba Graglia, *Gialli culinari. Racconti gastronoir alla maniera di Hitchcock* (2017), sono molto efficaci per indicare questo particolare sotto-genere.

Michelis (cit. in Anderson *et al.* 2018, 7), «food and eating are used to indicate specific character traits, to reference class identity and to create the idiosyncratic identity of the detective him/herself»: il cibo svolge un ruolo essenziale nella costruzione del personaggio del detective, poiché ne esprime l'identità socio-culturale ma anche la sua personalità, i suoi gusti ed idiosincrasie. In particolare, è stato più volte sottolineata l'importanza del caso Montalbano nello sviluppo del tema gastronomico nel giallo italiano (Righini 2011, 143): la passione di Montalbano per i piatti tradizionali locali ha un valore triplice, che spazia dall'essere «un fattore decisivo per la struttura narrativa» del racconto – nel senso che ne determina un ritmo e, allo stesso tempo, il consumo dei pasti del commissario diventa un'azione reiterata che aiuta il lettore a identificarsi con il personaggio – all'essere da un lato l'espressione della nostalgia per un mondo che sta scomparendo, e dall'altro un dispositivo di memoria non solo delle tradizioni locali ma anche dell'universo familiare di Camilleri. Come scrive Righini:

Ma la tradizione a cui Camilleri si rifà per “nutrire” il proprio personaggio [...] non è una generica memoria regionale, ma lo specifico sapere gastronomico familiare conosciuto nell'infanzia e di cui era depositaria la nonna. Ricette che passano direttamente dall'esperienza personale ai libri (cfr. il racconto *Gli arancini di Montalbano* nella raccolta omonima del 1999). Gustare quei piatti quindi ha il sapore di un ritorno all'infanzia, che però non ha solo valore nostalgico ma anche conoscitivo, che si rivela appieno quando si riscontra un analogo legame con la tradizione familiare anche per la lingua utilizzata dallo scrittore. La lingua di Camilleri non è il dialetto siciliano, ma una mescolata in cui l'italiano coesiste con un dialetto arricchito da espressioni inventate e utilizzate all'interno del nucleo familiare, attività creatrice che nella stessa intervista citata lo scrittore assegna di nuovo alla figura della nonna. [...] Se l'atto di parlare e quello dell'alimentarsi sono spesso retoricamente accostati sul filo comune dell'assimilazione di eventi esterni [...] allora la conoscenza della verità può giungere sia attraverso il linguaggio sia attraverso il cibo, quando questi due elementi attingono a quella stessa fonte di verità che è il sapere tradizionale – e al tempo stesso privato – incarnato nella figura della nonna. (*Ibidem*)

Nel caso dei noir con protagonista Luca Wu, il cibo partecipa alla costruzione dell'identità in contrappunto del detective in modo alquanto originale. Luca Wu in realtà non è un amante della buona tavola come altri suoi colleghi, né lo si vede mai ai fornelli: i passaggi in cui il vice-questore ha a che fare con il cibo non sono molti, ma sono collocati in momenti-chiave della narrazione e veicolano sempre una riflessione sull'identità o mancanza di appartenenza a un determinato gruppo (etnico e culturale) che Wu sente in quell'istante.



Nel primo libro della serie, *Il Cinese*, il momento della rappresentazione del cibo, o dell'atto di condividere un pasto, compare in corrispondenza di scene dove è in discussione l'appartenenza di Wu a un gruppo. Arrivato da poche settimane nel commissariato di Roma, Wu riesce in poco tempo a conquistarsi la fiducia della nuova squadra grazie alle competenze che sta mostrando di avere sul caso "Muraglia cinese". Mentre aspettano documenti dal questore Lanfranchi, Wu propone ai colleghi di pranzare insieme:

Il posto lo sceglie Libero, e andiamo alla trattoria Bonelli, uno dei locali storici del quartiere che sta in viale dell'Acquedotto Alessandrino, a cinque minuti a piedi da via Gino dall'Oro. So che è il ritrovo abituale di quelli del Commissariato, e il fatto che mi ci portino per la prima volta è una sorta di "accettazione" nei miei confronti. [...] «Sonia, questo è il vicequestore Wu, il nostro dirigente. Se viene qua anche senza di noi, me raccomando...». Anche questo fa parte dell' "accettazione". Pure tra sbirri c'è una sorta di *Guanxi*, un legame potente con dei codici e delle regole. [...] Ci porta il menù, ossia una lavagnetta con i piatti del giorno scritti a mano, poggiata su un cavalletto, e poi se ne torna in cucina. Bonelli è una trattoria tipica romana: cacio e pepe, carbonara, amatriciana, gricia, trippa, saltimbocca, abbacchio. «Dite che qua li hanno gli involtini primavera?» chiedo io. «Eh, dotto', me sa proprio de no» risponde Liberati convinto. La Fresu ha capito e sorride. Anche Missiroli. «Ahó, Libero, il dottore te sta' a cojona». «Libero, guarda che sono nato a Bologna» gli dico. «A casa mangiavo cinese, ma fuori sono cresciuto a tortellini e tagliatelle». «Un po' si sente l'accento, dottore» dice la Fresu. «Poco. Però fa strano». (Cotti 2018, 126-127)

Se la scena alla trattoria Bonelli è indice della progressiva accettazione di Wu nel nuovo gruppo, i momenti invece legati ai ricordi di piatti preparati dai suoi nonni o dai suoi genitori, spesso serviti nel ristorante del padre, servono invece come una sorta di epifania dove Wu riesce a penetrare i motivi del comportamento dei sospettati, che per i suoi colleghi italiani – e il lettore stesso – rimarrebbero altrimenti un mistero senza questa spiegazione. In questi casi, i piatti tipici cinesi non sono solo carichi di un'emozione legata all'affetto della sua famiglia, ma sono anche un modo per capire un mondo – quello asiatico – che non conosce completamente. Per esempio, quando Wang Xinxia, interrogata in carcere, rimane in silenzio davanti alle domande del gip nonostante la dichiarazione iniziale di voler rispondere, Wu intuisce cosa sta succedendo grazie a un ricordo legato a un cliente del padre:

Mieli scambia un'occhiata interdetta con Caruso. Non comprendono cosa sta succedendo. Ma Sofia Sun sì. E anche io. Ho otto anni, e sono al Giardino dell'Imperatore, il ristorante di mio padre. Un cliente ordina un piatto – anatra laccata – e mio padre gli dice che lo porterà subito. Va in cucina, io lo seguo, e il cuoco lo informa che hanno finito gli ingredienti. Mio padre non

lo comunica al cliente, e questi dopo un po' torna a chiedergli la sua anatra. Mio padre risponde ancora che gliela porterà subito. Io domando a mio padre perché non abbia detto al cliente la verità, e cioè che non può portargli nessuna anatra laccata. Lui mi spiega che noi cinesi facciamo così. Ci piace trattare, litighiamo, ci accaloriamo, però se una certa richiesta non possiamo o non vogliamo soddisfarla, allora diciamo di sì perché è più facile. Se dici di no devi discutere subito. Se dici di sì, discuti dopo. E magari tra adesso e dopo, qualcosa cambia, e la discussione non è più necessaria. È ciò che sta facendo Wang Xinxia. Ha detto che avrebbe risposto, invece non risponde. Ha rimandato il problema. (Cotti 2018, 164)

Nel secondo volume della serie, *L'impero di mezzo*, la presenza della gastronomia è investita di una funzione diversa: oscilla tra l'esprimere lo spaesamento e la riconciliazione con una cultura – quella cinese – colta e percepita nel suo essere in trasformazione in reazione all'occidentalizzazione dei costumi. Così, se all'inizio del romanzo tanto Luca Wu quanto i suoi nonni rimangono attoniti davanti alle trasformazioni subite dalla città di Wenzhou, raggiunta da un soffio occidentale che ne ha modificato alcune usanze e gusti, nel villaggio natale di Caoping sembrano ritrovare intatte le loro tradizioni.

Ancora, quando Luca Wu e la Yen si concedono un piccolo giro turistico per Wenzhou in attesa di prendere un volo per il Guangdong, si fermano a mangiare in un ristorante in Xue yuan Road, Wu si sente completamente fuori posto. Quel «posto minuscolo» dove «il pavimento unto è ricoperto di avanzi» (Cotti 2021, 116) è ben distante dall'ambiente del ristorante che il padre gestisce a Bologna:

Tutti i presenti sembrano a loro agio. Io no. Il Giardino dell'Imperatore, il ristorante di mio padre, non assomiglia per nulla a questo posto. E anche se in Italia alcuni locali cinesi hanno un'idea di pulizia piuttosto elastica, in confronto a questo sono sale operatorie sterili. Per un istante avverto di nuovo la vertigine, sento uno sbilanciamento così forte che devo aggrapparmi alla sedia con le mani. Sono venuto in Cina per guarire la mia ferita, ma in un certo senso da quando sono qui è più aperta e pulsante. (*Ibidem*)

Nella serie di Luca Wu dunque Andrea Cotti sfrutta il tropo del tipo non per caratterizzare il detective – ancora, in rottura con determinate tendenze del noir italiano contemporaneo –, né tanto come “effetto di reale” che evoca il contesto socio-culturale della società in cui il suo detective agisce, quanto piuttosto la rappresentazione delle sensazioni di spaesamento e di riconoscimento provate dal suo personaggio.

*Conclusione aperta*

È presto per fare qualsiasi tipo di bilancio conclusivo sulla serie del vice-questore Luca Wu: *L'impero di mezzo* si chiude sul tentato omicidio di Luca Wu, investito da un'auto quando è ormai arrivato a un soffio dalla risoluzione del caso. Non sappiamo quindi se ci sarà un terzo volume dedicato alla serie, perché il finale resta ambiguo sulle sorti del detective, non sappiamo se sopravviverà all'incidente. Possiamo però sottolineare quanto sia importante la serie inaugurata da Andrea Cotti all'interno del panorama della narrativa di indagine italiana: primo detective italo-cinese del noir italiano, Luca Wu pone innanzitutto una questione sul genere letterario, perché nel suo caso le etichette di *multicultural detective* ed *ethnic detective* non sembrano essere appropriate, al contrario sembra mettere in luce le ambiguità di questi due termini. Luca Wu può essere considerato come un detective "interculturale", e porta così a delineare una terza prospettiva all'interno della macro-categoria della "multicultural detective fiction". Risulta inoltre evidente che la definizione di "multicultural crime fiction", se si vuole continuare ad usarla come un *umbrella term*, necessiterebbe di essere rivista e/o precisata, tenendo conto sia delle nuove narrazioni sulla multiculturalità che sono state prodotte non solo in ambito americano ma anche europeo dal Duemila in poi, sia della definizione di "identità" (sulla storia dell'evoluzione di questo concetto cf. Lecaldano 2021) per distinguere l'*ethnic* e l'*intercultural detective*. In tal senso, Luca Wu può essere letto, nel suo sentirsi spaccato a metà, straniero per entrambe le comunità a cui dovrebbe appartenere, come personificazione del concetto di *contrapuntal identity* coniato da Edward Said, che mette in crisi la concezione di identità basata sull'etnia e sui sistemi culturali da essa delimitati. Il noir, abbiamo visto, offre delle strategie narrative per rappresentare questo *entre-deux*: se la rappresentazione dello spazio e del tema culinario descrivono e proiettano lo stato d'animo del detective, è nella scelta della caratterizzazione del personaggio che viene suggerita una soluzione al dilemma di Wu. Cotti rompe con la linea fin qui delineata dalla figura del detective-inetto per riproporre invece un personaggio eroico più simile agli investigatori del giallo classico. Questo perché Luca Wu può riempire la sua frattura nel momento in cui la definizione di sé non passa

dall'appartenenza a una comunità culturale ma dal suo essere una persona etica, dal suo essere «[La] Polizia», nel suo essere la personificazione della Giustizia.

*Bibliografia*

- Anderson, Jean, Miranda, Carolina, Pezzotti, Barbara (eds.) (2012), *The Foreign in International Crime Fiction: Transcultural Representations*, New York, Continuum.
- Anderson, Jean, Miranda, Carolina, Pezzotti, Barbara (eds.) (2018), *Blood on the Table: Essays on Food in International Crime Fiction*, McFarland & Company Inc. Publishers.
- Anderson, Jean (2018), «Recipes for Murder. Crime fiction, Food and the Imagination» in Anderson *et. al.*, pp. 13-27.
- Anselmi, Gian Mario, Ruozzi, Gino (a cura di) (2011), *Banchetti letterari. Cibi, pietanze e ricette nella letteratura italiana da Dante a Camilleri*, Roma, Carocci.
- Baroni, Silvia (2022), *Bologna in noir: la città nella crime fiction di Lorianò Macchiavelli, Carlo Lucarelli e Grazia Verasani*, «Prismi», n. 4, in corso di pubblicazione.
- Baroni, Silvia, Cotti, Andrea, (2022), *Scrivere un "noir interculturale". Conversazione con Andrea Cotti*, «Scritture migranti» 15/2021, pp. 142-151.
- Barthes, Roland (1961), *Psycho-sociologie de l'alimentation contemporaine*, in «Annales», 16-5, pp. 977-986; [https://www.persee.fr/doc/ahess\\_0395-2649\\_1961\\_num\\_16\\_5\\_420772](https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1961_num_16_5_420772).
- Bauman, Zygmunt (2003), *Intervista sull'identità*, Roma-Bari, Laterza.
- Bernardi, Luigi (2002), *Macchie di rosso. Bologna avanti e oltre il delitto Alinovi*, Arezzo, Editrice Zona.
- Bourdain, Anthony (2000), *Kitchen Confidential. Adventures in the Culinary Underbelly*, London, Bloomsbury.
- Carloni, Massimo, Pirani, Roberto (2004), *Lorianò Macchiavelli. Un romanziere, una città*, Pontassieve, Pirani bibliografica editrice.
- Carter, Miranda (2016), *Dining with Death: Crime Fiction's Long Affair with Food*, «The Guardian», November, 5.
- Cotti, Andrea (2016), *Dall'alto Bologna è bellissima*, in AAVV, *Bologna d'autore*, Milano, Morellini editore, p. 9-25.
- Cotti, Andrea (2018), *Il cinese*, Milano, Rizzoli.
- Cotti, Andrea (2021), *L'impero di mezzo*, Milano, Rizzoli.
- Courtine, Robert (1992), *Simenon et Maigret passent à table: les plaisirs gourmands de Simenon et les bonnes recettes de Madame Maigret*, Paris, Robert Laiffont.
- De Cataldo, Giancarlo (a cura di) (2005), *Crimini*, Torino, Einaudi.
- Del Zoppo, Paola (2009), *Un'indagine sull'altro: il romanzo poliziesco interculturale e postcoloniale*, «Scritture migranti», 2/2008, p. 83-105.
- Fisher-Hornung, Dorothea, Müller, Monika (2003), *Sleuthing Ethnicity: the Detective in Multiethnic Crime Fiction*, Madison, Farleigh Dickinson University Press.

- Gosselin, Adrienne (1998), *Multicultural Detective Fiction: Murder from the "Other" Side*, London, Routledge.
- Lecaldano, Eugenio (2021), *Identità personale. Storia e critica di un'idea*, Roma, Carocci.
- Ledford-Miller, Linda (2018), «Food for Thought. Italy's Detectives Brunetti and Montalbano» in Anderson *et al.* (2018).
- Lucarelli, Carlo (2014), *Albergo Italia*, Torino, Einaudi.
- Lucarelli, Carlo (2015), *Il tempo delle iene*, Torino, Einaudi.
- Macdonald, Gina, Macdonald, Andrew (1999), «Ethnic Detectives in Popular Fiction: New Directions for an American Genre», in Kathleen Gregory Klein (ed.), *Diversity and Detective Fiction*, Bowling Green, Popular Press, p. 60-113.
- Marrone, Gianfranco (2012), «La forma dell'arancino: arte culinaria e investigazione poliziesca», in *Ai margini del figurativo*, a cura di Francesca Polacci, Siena, Protagon, pp. 73-96.
- Michelis, Angelica (2010), *Food and Crime: What's Eating the Crime Novel?*, «European Journal of English Studies», 14:2, pp. 143-157.
- Milanesi, Claudio (2006), *Americani, cinesi, extracomunitari: l'ispettore Guido Lopez e gli stranieri*, «Narrativa», nuova serie, n. 28, pp. 163-180.
- Mondello, Elisabetta (2010), *Crimini e misfatti: la narrativa noir italiana degli anni Duemila*, Roma, Perrone.
- Pagliano, Graziella (2006), *Stranieri del nero e del giallo*, «Narrativa», nuova serie, n. 28, pp. 151-162.
- Pepper, Andrew (1999), «Bridges and Boundaries: Race and Ethnicity in the Contemporary Crime Fiction», in Kathleen Gregory Klein (ed.), *Diversity and Detective Fiction*, Bowling Green, Popular Press, p. 240-259.
- Pepper, Andrew (2000), *The Contemporary American Crime Novel. Race, Ethnicity, Gender, Class*, Chicago-London, Fitzroy Dearborn Publishers.
- Perissinotto, Alessandro (2008), *La società dell'indagine*, Milano, Bompiani.
- Pezzotti, Barbara (2012), «Who is the Foreigner? The Representation of the Migrant in Contemporary Italian Crime Fiction» in Anderson *et al.* (2012), p. 176-187.
- Remotti, Francesco (2010), *L'ossessione identitaria*, Roma-Bari, Laterza.
- Rinaldi, Lucia (2009), *Bologna's Noir Identity: Narrating the City in Carlo Lucarelli's Crime Fiction*, in «Italian Studies», 64:1, 120-133. DOI: 10.1179/174861809X405836.
- Righini, Michele (2011), «Cibi polizieschi» in Anselmi e Ruozi (2011), pp. 139-145.
- Said, Edward (1994), *Culture and Imperialism* [1993], London, Vintage.
- Stone, Barbara M. (2018), «Servin Up Clues to Maigret: Food in the Crime Fiction of George Simenon», in Anderson *et al.* (2018), pp. 137-149.

Turnaturi, Gabriella (2007), «Mediterraneo. Rappresentazioni in nero», in *Roma Noir 2007*, a cura di Elisabetta Mondello, Roma, Robin edizioni.

*Sitografia*

Presentazione di Andrea Cotti de *L'impero di mezzo* (intervista con Marco Guerra, Raffaele Caiazza e Alessandra Benedetti) presso la Biblioteca Laurentina di Roma, in data 20 novembre 2021: <https://www.youtube.com/watch?v=mELEr27IG40>.

### *Nota biografica*

Silvia Baroni è assegnista di ricerca presso il dipartimento di Filologia classica e italianistica dell'Università di Bologna; il suo progetto verte sullo studio del romanzo europeo illustrato del 1830-1860 (Balzac, Dickens e Manzoni in particolare). Collabora con il progetto europeo *DETECT-H2020*. Ha scritto numerosi articoli per riviste scientifiche nazionali e internazionali e saggi per volumi collettivi.

silvia.baroni9@unibo.it

### *Come citare questo articolo*

Baroni, Silvia (2022), *Identità in contrappunto: il caso dell'ispettore Luca Wu di Andrea Cotti*, «Scritture Migranti», a cura di Maurizio Ascari, Silvia Baroni, Sara Casoli, n. 15/2021, pp. 81-104.

### *Informativa sul Copyright*

La rivista segue una politica di “open access” per tutti i suoi contenuti. Presentando un articolo alla rivista l'autore accetta implicitamente la sua pubblicazione in base alla licenza Creative Commons Attribution Share-Alike 4.0 International License.

Questa licenza consente a chiunque il download, riutilizzo, ristampa, modifica, distribuzione e/o copia dei contributi. Le opere devono essere correttamente attribuite ai propri autori. Non sono necessarie ulteriori autorizzazioni da parte degli autori o della redazione della rivista, tuttavia si richiede gentilmente di informare la redazione di ogni riuso degli articoli. Gli autori che pubblicano in questa rivista mantengono i propri diritti d'autore.



Emilie Guyard

Lassé des dérives du gouvernement de Raúl Alfonsín dans lequel il avait pourtant placé de grands espoirs, Carlos Salem (Buenos Aires, 1959) quitte l'Argentine en 1988. Depuis cette date, il vit en Espagne, dans un premier temps à Ceuta et Melilla puis, depuis 2000, à Madrid où il a décidé d'abandonner le journalisme pour se consacrer à sa carrière d'écrivain. « Hombre de dos orillas », Salem semble avoir résolu la question de son identité transnationale en optant pour un entre-deux : il se considère « argeñol, hombre de ninguna parte y de todas a la vez ». Contrairement à plusieurs de ses compatriotes qui situent l'intrigue de leur romans policiers dans leur Argentine natale, Carlos Salem a choisi de situer ses récits policiers en Espagne, et en particulier à Madrid, devenue sa patrie d'adoption. Il est d'ailleurs considéré comme l'une des voix les plus originales du polar espagnol ultra-contemporain. Malgré cet exil littéraire, Salem n'a pas renoncé à son « argentinité » : plusieurs personnages d'Argentins expatriés lui permettent de maintenir un lien culturel et identitaire avec sa patrie natale à l'intérieur de ses fictions policières. Par ailleurs, le motif du voyage est central dans plusieurs de ses romans et en particulier *Camino de ida*, son premier roman, qui reproduit le parcours de l'auteur entre l'Argentine, le Maroc et l'Espagne. Or, c'est incontestablement la transnationalité de l'auteur, relayée par ses personnages eux-mêmes transnationaux, qui lui permet de porter un regard inédit sur la réalité espagnole.

*Mots-clés*

Argeñol; Transnational; Polar; Carlos Salem.

CARLOS SALEM'S « ARGEÑOL » DETECTIVE NOVEL : AN EXAMPLE OF TRANSNATIONAL NOVEL

Weary of the excesses of Raúl Alfonsín's government, in which he had placed great hopes, Carlos Salem (Buenos Aires, 1959) left Argentina in 1988. Since then, he has lived in Spain, first in Ceuta and Melilla and then, since 2000, in Madrid, where he decided to abandon journalism to devote himself to his writing career. "As a 'Hombre de dos orillas'", Salem seems to have resolved the question of his transnational identity by opting for an in-between position: he considers himself "argeñol, hombre de ninguna parte y de todas a la vez". Unlike many of his compatriots who set the plot of their crime novels in their native Argentina, Carlos Salem has chosen to set his crime stories in Spain, and in particular in Madrid, which has become his adopted home. He is considered one of the most original voices of ultra-contemporary Spanish crime fiction. Despite this literary exile, Salem has not renounced his "Argentinianness": several characters of expatriate Argentines allow him to maintain a cultural and identity link with his native country within his detective stories. Moreover, the motif of travel is central to several of his novels, in particular *Camino de ida*, his first novel, which reproduces the author's journey between Argentina, Morocco and Spain. However, it is undoubtedly the author's transnationality, relayed by his characters who are themselves transnational, that allows him to take a new look at Spanish reality.

*Keywords*

Argeñol; Transnational; Detective Novel; Carlos Salem.

<https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/14564>

# LE POLAR « ARGEÑOL » DE CARLOS SALEM : UN EXEMPLE DE RÉCIT TRANSNATIONAL

Emilie Guyard

## *Introduction*

Dans un monde globalisé et délocalisé, marqué par la fluidité des frontières et des identités, la circulation des biens et des personnes s'est considérablement accélérée au cours des dernières décennies<sup>1</sup>. Parmi les productions culturelles circulant à l'échelle planétaire, les fictions criminelles occupent une place privilégiée. Codifiées mais se prêtant à des déclinaisons et hybridations génériques multiples (*thriller*, polar SF, polar historique), ces fictions s'exportent et s'importent massivement sur des supports médiatiques de plus en plus nombreux et variés. Si cette circulation est évidente dans le cas du polar anglo-saxon pour lequel la langue anglaise constitue un vecteur de circulation extrêmement puissant, le polar en langue espagnole circule lui aussi à l'échelle mondiale, en particulier entre l'Espagne et l'Amérique latine.

La circulation des individus et des textes de part et d'autre de l'ancien empire colonial espagnol est en effet tout d'abord favorisée par la communauté linguistique des locuteurs. De fait, au sein de la République mondiale des Lettres, la littérature en langue espagnole représente un corpus littéraire doté d'une identité linguistico-culturelle assez homogène pour être identifié en tant que tel. « Partiendo del convencimiento de que la lengua española es patria única de todos los escritores que la practican »<sup>2</sup>, un prix littéraire comme le Premio Alfaguara récompense ainsi chaque

---

<sup>1</sup> « Si el siglo XX ya se caracterizaba como una era de migración, las evoluciones políticas, económicas y tecnológicas de las últimas décadas aceleraron el proceso de la globalización hasta tal punto que hay quien sostiene que la migración hoy se ha convertido en norma, más que en excepción » (Vandebosch, 2012, 5).

<sup>2</sup> « Partiendo del convencimiento de que la lengua española es patria única de todos los escritores que la practican, ALFAGUARA, sello editorial perteneciente a PENGUIN RANDOM HOUSE GRUPO EDITORIAL, S.A.U., con implantación en España, el mercado hispano de los Estados Unidos y América Latina, convoca el XXV Premio Alfaguara de novela 2022 », <https://premioalfaguara.com/bases/> (dernier accès le 6 janvier 2022).

année le meilleur roman écrit en espagnol, quelle que soit la nationalité de l'auteur. Dans le champ des littératures policières, il existe là aussi clairement un polar en langue espagnole consacré par le prix Dashiell Hammett décerné chaque année par la Asociación internacional de escritores policíacos dans le cadre du festival de la Semana Negra de Gijón, festival créé en 1988 par un auteur lui-même « de las dos orillas », Paco Ignacio Taibo II<sup>3</sup>.

La circulation des textes entre les deux continents est également facilitée par la configuration du marché éditorial. Actuellement, c'est très clairement l'Espagne qui domine le marché du livre en langue espagnole et un certain nombre de grandes maisons d'édition telles que Tusquets, Alfaguara ou Siruela, dotées de collections policières, possèdent une stratégie de diffusion sur les deux continents<sup>4</sup>. Même si certains auteurs de polar latino-américains sont édités dans leurs pays respectifs, nombre d'entre eux, comme Leonardo Padura ou Claudia Piñeiro, sont publiés en Espagne avant d'être diffusés en Amérique latine à travers les filiales des grands groupes éditoriaux espagnols.

Enfin, la circulation des textes est également favorisée par la circulation des auteurs. Nous ne remonterons pas jusqu'au processus de colonisation pour décrire en détail les flux migratoires qui ont marqué les relations entre les deux continents au cours des cinq derniers siècles mais nous rappellerons que les mouvements de population entre l'Espagne et l'Amérique se sont à la fois inversés et intensifiés entre la fin du XIXe et le début du XXIe siècle. Si de nombreux Espagnols ont fui l'Espagne pour l'Amérique latine à la fin du XIXe siècle puis dans les années qui ont suivi la Guerre Civile, à partir des années 1970, l'Espagne est devenue une terre d'accueil privilégiée pour un grand nombre de Latino-Américains, et en particulier pour les Argentins et les Chiliens qui ont fui les dictatures militaires de Videla ou Pinochet. De nombreux écrivains latino-américains se sont alors installés en Espagne dans les

---

<sup>3</sup> Paco Ignacio Taibo II est en effet né dans les Asturies (Espagne) en 1949 avant d'émigrer au Mexique avec sa famille en 1958. Le prix Dashiell Hammett récompense le meilleur roman policier écrit en espagnol de l'année.

<sup>4</sup> Pour une description du marché éditorial en langue espagnole, nous renvoyons à l'article de Burkhard Pohl (2012).

années 1970 et 1980 au point de faire de Barcelone une capitale littéraire latino-américaine. A cet exil politique succède un exil économique au début des années 2000, en particulier depuis l'Argentine, alors plongée dans une crise économique sans précédent.

Parmi la communauté des écrivains latino-américains résidant actuellement en Espagne, nous nous intéresserons plus particulièrement à celle des écrivains argentins. Si les noms les plus connus sont ceux de Martín Caparrós, Andrés Neumán ou Patricio Pon (Premio Alfaguara 2019), on constate qu'un certain nombre d'écrivains nés en Argentine mais résidant actuellement en Espagne comme Marcelo Luján, Ernesto Mallo, Guillermo Orsi ou encore Carlos Salem ont choisi le genre policier pour leurs fictions. Certains d'entre eux assument d'ailleurs clairement le rôle d'intermédiaires culturels entre les deux pays comme Ernesto Mallo qui réside à Barcelone depuis vingt ans mais dirige chaque année le festival Buenos Aires Negra, qu'il décrit avec humour comme la « hija bastarda de la Semana Negra de Gijón » et qui se veut « un puente entre dos orillas ».

Il serait absurde d'aborder ces romans comme un corpus homogène dont la seule cohérence résiderait dans la condition d'écrivain expatrié de leurs auteurs ne serait-ce que parce que ces écrivains, comme les auteurs latino-américains de littérature blanche installés en Espagne, optent pour deux stratégies radicalement différentes au moment d'écrire leurs romans : tandis que certains, pour reprendre les termes de l'écrivain péruvien Santiago Roncagliolo « consideran que hay lugares fuera de donde residen a los que llaman 'sus países' » (2007, 154) et situent les intrigues de leurs romans dans leur pays d'origine, d'autres, à l'inverse, inscrivent l'intrigue de leurs romans dans leur pays d'accueil<sup>5</sup>. Néanmoins, et sans pratiquer une lecture exclusivement biographique des œuvres, on peut identifier dans ces romans une série de traits récurrents directement imputables à la trajectoire transnationale des auteurs

---

<sup>5</sup> Sherry Simon, l'une des pionnières du champ des études de la littérature migrante, met en garde contre l'attribution d'une fausse unicité aux soi-disant « littératures migrantes » renvoyant à l'origine des écrivains. Car s'il est vrai que la « spécificité culturelle de l'origine devient une matière privilégiée à exploiter [...] elle ne détermine en rien le caractère de l'écriture » (1994, 394).

comme la présence de personnages – principaux ou secondaires – en transit entre les deux pays ou encore une certaine hybridation linguistique<sup>6</sup>.

Nous souhaiterions nous arrêter sur le cas de l'un de ces écrivains qui nous semble incarner ce phénomène de façon particulièrement intéressante. Lassé des dérives du gouvernement de Raúl Alfonsín dans lequel il avait pourtant placé de grands espoirs, Carlos Salem (Buenos Aires, 1959) a quitté son pays natal « enfadado con la Argentina » en 1988<sup>7</sup>. Il a d'abord vécu à Ceuta et Melilla, les deux enclaves espagnoles situées au nord du Maroc où il a dirigé *El Faro de Ceuta*, *El Telegrama* et *El Faro de Melilla* pendant plus de dix ans, puis s'est installé en 2000 à Madrid où il a décidé d'abandonner le journalisme pour se consacrer à sa carrière d'écrivain.

Camino de ida : un polar « migrant » ?

C'est tout particulièrement le premier roman de Carlos Salem que nous souhaitons aborder dans le cadre de cette publication consacrée à la représentation et la thématisation du multiculturalisme, de la mobilité internationale et de l'identité transculturelle des individus dans le polar européen.

*Camino de ida* occupe une place singulière dans la trajectoire littéraire et personnelle de l'auteur. Non seulement il s'agit de son premier roman publié, récompensé par le prix Memorial Silverio Cañada dans le cadre de l'édition de 2008 de la Semana Negra de Gijón<sup>8</sup> mais, au-delà de son intrigue criminelle – très farfelue

---

<sup>6</sup> D'après Marcelo Luján, dont le roman *Subsuelo* a remporté le prix Dashiell Hammett en 2016, « lo [...] interesante es cómo varía tu función literaria y tu postura ante el lenguaje cuando pasas de un país que habla castellano a otro país que habla castellano, pero de forma diferente. Este es un debate que está planteado en España entre todos los escritores y escritoras latinoamericanas que escribimos desde acá y que, a medida que pasa el tiempo, tenemos un planteamiento en el discurso que se convierte en un problema, no peyorativo, pero sí desde dónde contamos », <https://vanguardia.com.mx/articulo/marcelo-lujan-esta-surgiendo-una-nueva-literatura-espanola-hibrida-y-mestiza> (Dernier accès le 6 janvier 2022).

<sup>7</sup> Fanjul, Sergio (2010). L'événement qui le pousse à partir est la tentative de coup d'État du groupe de militaires d'extrême droite appelé les « carapintadas » en 1987. Ces militaires d'extrême droite se sont soulevés à plusieurs reprises entre 1987 et 1990 afin de forcer l'État à abandonner toute velléité de poursuites judiciaires contre les militaires impliqués dans des violations des droits de l'homme lors de la « guerre sale » des années 1970.

<sup>8</sup> Le prix Memorial Silverio Cañada récompense chaque le meilleur premier roman policier en langue espagnole.

–, ce roman nous semble décrire l'expérience migratoire de l'auteur de manière oblique<sup>9</sup>. *Camino de ida* ne relève pas de la littérature migrante telle qu'elle a été décrite dans le domaine de la littérature francophone<sup>10</sup>. Le roman ne retrace pas le parcours d'un individu dont la trajectoire reproduirait, à l'identique, celle de Salem et la thématique du récit n'est pas celle de la migration mais le texte se caractérise par une écriture qui « est elle-même migrante, mouvante, transitoire, interstitielle » (Bessy et Khordoc 2012, 1) et la « migrance » comme expérience existentielle de l'auteur (identitaire, langagière, spatiale) se traduit indéniablement au niveau de la forme et de l'écriture du roman.

Le titre du roman est déjà très largement évocateur et symbolique. Repris comme un mantra par l'ensemble des personnages du récit, *Camino de ida*, traduit en français sous le titre d'*Aller-simple*, renvoie clairement à ce voyage sans retour que l'auteur a effectué en 1988 lorsqu'il a décidé de quitter son Argentine natale<sup>11</sup>. Or, la métaphore spatiale contenue dans le titre se prolonge dans le corps du récit qui se caractérise par une véritable poésie du déplacement. Comme l'a mis en avant Mary Gallagher (2011), les motifs du voyage, du passage, de la traversée, de la dérive, de l'itinérance, des déambulations sont les clés d'une littérature de la « migrance » qui s'oppose aux idées d'origine, d'appartenance et d'affiliation. Contrairement à la littérature de l'exil, centrée sur une logique binaire qui oppose un ici aliénant à un ailleurs idéalisé, la littérature migrante insiste sur le motif de l'errance. C'est d'ailleurs

---

<sup>9</sup> *Un jamón calibre 45*, quatrième roman policier publié par l'auteur, pourrait également être analysé dans cette perspective dans la mesure où le protagoniste, Nicolás Sotanovski est un jeune écrivain argentin fraîchement débarqué à Madrid dont la trajectoire renvoie clairement à celle de l'auteur, mais notre choix s'est porté sur le premier roman de Carlos Salem pour des raisons qui apparaîtront clairement dans la suite de notre raisonnement.

<sup>10</sup> « Le concept d'« écriture migrante » [...] vient désigner la littérature produite par les auteurs qui ont connu des expériences liées à l'immigration et qui en ont témoigné dans leur travail littéraire. Leurs ouvrages peuvent être autobiographiques, proches de l'autofiction ou fictifs. Dans tous les cas, « le narrateur / personnage entretient avec l'écriture un rapport particulier puisque, par son intermédiaire, il entreprend d'acquiescer une certaine compréhension de la situation d'exclusion ou de marginalité dans laquelle il se trouve. L'écriture prend alors valeur d'élucidation de soi et du monde à travers l'autoanalyse » (Albert 2005, 153) », Moura, Jean-Marc, Lalagianni, Vasiliki (2014, 6).

<sup>11</sup> C'est d'ailleurs sous un titre très proche – *Pasaje de ida* – que la maison d'édition Alfaguara a publié en 2018 une anthologie de textes d'écrivains argentins vivant à l'étranger.

cette caractéristique qui a amené Eva Hausbacher à parler d'une « littérature topographique » (2009, 118).

De fait, l'itinérance est centrale dans ce roman. Le motif de la course-poursuite caractéristique de la littérature policière donne à l'auteur l'occasion de mettre en scène des personnages en déplacement permanent. L'intrigue repose même entièrement sur ce schéma narratif : Octavio Rincón, fonctionnaire à l'état-civil dans une commune de la banlieue de Barcelone, est en vacances à Marrakech lorsque sa femme décède subitement dans les premières pages du roman. Convaincu qu'il risque d'être accusé de son meurtre puisqu'il a secrètement souhaité sa mort pendant plus de vingt ans, il décide de prendre la fuite. Cherchant à échapper aux autorités marocaines ainsi qu'à une bande de mafieux boliviens auxquels il a dérobé, sans le savoir, un agenda électronique contenant des informations compromettantes, Octavio, bientôt rejoint par deux comparses, se lance alors dans une course-poursuite effrénée qui le mènera au cœur du Maroc avant de le ramener en Espagne dans les dernières pages du roman. L'ensemble des espaces parcourus par les personnages de la diégèse renvoient donc à ceux que l'auteur a fréquentés après avoir quitté l'Argentine. La ville de Marrakech dans laquelle débute le roman, en passant par l'Atlas et le Sahara pour arriver jusqu'à Melilla avant d'embarquer pour l'Espagne, les personnages se déplacent en effet dans cette partie de l'Afrique dans laquelle Carlos Salem a vécu pendant plus de dix ans avant de s'installer à Madrid. Ces espaces ne font que très rarement l'objet de descriptions dans le roman, ce sont des lieux de transit. Seule la ville de Melilla, pourtant traversée fugacement par les personnages, fait l'objet d'une attention particulière dans le roman où elle est décrite comme une ville cosmopolite, caractérisée par le mélange de cultures :

La ciudad me cautivó con su mestizaje de culturas. Tiendas de diseño junto a bazares de artículos morunos, alfombras y chilabas en un escaparate, ordenadores con sexo virtual en el otro. [...] Me crucé con un rabino vestido de negro y con la barba blanca bailándole sobre la barriga, y en una tienda de hindúes, me compré unos bermudas, una camiseta y una gorra que Dorita jamás hubiera aprobado. (Salem 2007, 172)

Par ailleurs, tous les personnages principaux du roman sont des personnages transnationaux ou en transit dans cette partie de l'Afrique. Octavio Rincón est lui-

même en transit lorsque débute le roman puisque c'est dans le cadre de ses vacances au Maroc, dans l'un des nombreux hôtels de la ville destiné au tourisme international, que le décès de Dorita le surprend. Depuis la fenêtre de sa chambre d'hôtel, il contemple alors la ville qui l'entoure et se sent bien loin de chez lui : « Más allá de los altos muros del hotel, Marrakech se agrisaba en su vieja pobreza rojiza, salpicada por algún edificio nuevo pretencioso. Me pregunté qué coño hacía ahí, en un país que nada tenía que ver conmigo y tan lejos de Barcelona » (ivi, 16). Privé de l'épouse tyrannique qui a jusqu'alors régenté toute son existence, Octavio prend soudain conscience de la distance que le sépare de chez lui et de sa propre altérité dans cette ville. Au cours de sa fuite qui prendra l'allure d'un voyage initiatique et lui permettra de renouer avec son vrai Moi (cf. Guyard 2012), Octavio Rincón est accompagné de deux Argentins eux aussi en transit dans cette partie de l'Afrique.

Le premier, Raúl Soldati, a quitté son Argentine natale pour des raisons politiques. Même si les circonstances de son départ ne font l'objet d'aucune mise en récit, le lecteur comprend, au détour d'un dialogue, qu'il est lié au coup d'État militaire de 1976. Interrogé par Octavio qui lui demande quel événement il souhaiterait modifier s'il avait la possibilité de changer son passé, il explique :

Yo cambiaría la fecha de aquella reunión a la que no fui porque estaba con un enfermedad tan pequeñoburguesa como la gripe, para que los compañeros no cayeran en la trampa de los milicos; y cambiaría ese bar de la Plata para que no me pescaran aquella tarde de invierno del setenta y seis; y cambiaría el momento en que le creí a ese torturador hijo de puta que me repetía todo el tiempo que para qué te vas a hacer el duro pibe, si los demás ya cantaron y fue tu novia la que te vendió, qué buena está y qué puta es, cómo se la chupa al capitán y la semana que viene la sueltan por colaborar y vos acá sufriendo como un boludo por fidelidad a qué, decí unos nombres y corto la corriente, que si no cuando salgas no vas a servir para nada... [...] Y cambiaría aquella traición de mierda por una muerte honrosa, porque Leticia no había hablado, cayó en el tiroteo y a mí me habían levantado en una redada de rutina. (Salem 2007, 133)

Le concept de mémoire sur mesure que Soldati prétend avoir inventé<sup>12</sup> ne lui permet pas de se soustraire au passé traumatique de l'Histoire argentine. Comme de nombreux exilés, une part de lui-même est restée en Argentine, auprès de ceux qui se

---

<sup>12</sup> Le principe en est simple : « consistía en rebobinar la memoria hasta el punto justo en que uno equivocaba el camino. Entonces, tomaba por otro sendero y corregía el rumbo » (ivi, 132).



sont opposés aux militaires et qu'il a fini par trahir sous la torture. Malgré des années d'errance au Maroc, Soldati continue d'entretenir un lien très fort à l'Argentine et à certains symboles de sa culture nationale. Un certain nombre d'objets transitionnels, comme cette carte de supporter du club atlético de Lanús, viennent incarner ce lien identitaire profond. La carte usagée qu'il confie à Octavio en gage de sa fidélité représente bien plus qu'un lien nostalgique à son pays ; elle est, pour Soldati, un véritable sauf-conduit, un billet retour potentiel pour l'Argentine<sup>13</sup> :

–Le voy a dar algo que vale mucho [...].

Me tendió un carné ajado y con el plastificado roto en tiritas rígidas :

–El carné de Lanús, el mejor cuadro de fútbol del mundo, Octavio. He perdido la fe pero no la vergüenza : sin ese carné, no me atrevería a volver a la Argentina. (ivi, 54)

Le dernier des trois personnages principaux du roman est encore plus argentin que Soldati : il est même l'un des symboles de l'identité nationale argentine. Il s'agit, en effet, de Carlos Gardel dont le portrait apparaît d'ailleurs dès le seuil du texte, sur l'illustration de couverture, et qui, pour une raison miraculeuse, n'a pas péri dans le célèbre accident d'avion de Medellín en 1935 comme le prétend l'Histoire mais vit désormais dans une communauté hippie au cœur de l'Atlas. Dans cette contre-version de l'histoire du chanteur de tango, Gardel, sur les conseils de Caruso rencontré au cours de sa tournée à Barcelone en 1927, a décidé de mettre en scène sa propre mort pour échapper à son destin et accéder à l'immortalité. Or, malgré leurs réticences, Octavio et Soldati sont bientôt obligés d'admettre le prodige : Charly le hippie est bien Carlos Gardel, âgé de plus de 100 ans, déterminé à se rendre en Espagne pour assassiner l'une des figures les plus célèbres de la chanson populaire – Julio Iglesias – « por el agravio inaguantable de grabar un disco de tangos » (ivi, 90). Convaincu qu'Octavio pourra le conduire jusqu'au chanteur sacrilège, il décide de l'accompagner dans sa fuite.

---

<sup>13</sup> La valeur de ce symbole mérite toutefois d'être nuancée puisqu'à la fin du roman, au moment où Octavio s'apprête à lui rendre sa carte de supporter, Soldati ne semble plus lui accorder la même importance : « –¡El carné de Lanús ! Me había olvidado. Quédeselo, Octavio. Total me expulsaron por no pagar las cuotas » (ivi, 171).

Or, Carlos Gardel, pourtant érigé en symbole de la culture nationale argentine, est lui-même un personnage transnational. La nationalité de Carlos Gardel continue de faire aujourd'hui l'objet de nombreuses controverses. En Uruguay, comme semble l'attester l'unique documentation légale que le chanteur a utilisée au cours de sa vie et qu'il a obtenue en 1920, on assure que Carlos Gardel, fils de Charles et de Marie Gardel, est né à Tacuarembó, en 1887. En juillet 2018, une plaque en l'honneur du chanteur a été apposée au numéro 1476 de la rue Durazno où se trouvait l'école qu'il aurait fréquentée entre 1891 et 1893 et de nombreuses voix réclament, en vain jusqu'à ce jour, que des analyses d'ADN soient effectuées pour trancher définitivement la controverse. En France on revendique avec la même conviction la nationalité française de Gardel. Dans un ouvrage publié en 2006, Georges Galopa, Monique Ruffié de Saint-Blancat, et Juan Carlos Esteban affirment, comme d'autres l'ont déjà fait avant eux, que Charles Romuald Gardes est né en France à Toulouse le 11 décembre 1890. Le choix de la nationalité uruguayenne aurait eu pour but de lui éviter des problèmes lors de ses tournées européennes et plus particulièrement en France. En effet, par sa naissance en France, Charles Romuald Gardes était mobilisable dans l'armée française, une première fois en 1910, pour effectuer son service militaire, d'une durée de deux ans à l'époque. Une statue à l'effigie du chanteur a d'ailleurs été érigée à Toulouse, dans le quartier de Compans Caffarelli, à deux pas de sa maison natale, en 2018 et c'est cette version de l'histoire du chanteur que le roman corrobore<sup>14</sup>. Quelle que soit la réalité, Carlos Gardel est donc un personnage transnational et cette trajectoire n'a pas empêché le chanteur de devenir l'un des symboles de la culture nationale argentine. Sa mort prématurée, au sommet de son art, en a fait l'icône du tango. Déclarée patrimoine mondial de l'Unesco, la voix de Gardel est comme considérée comme la voix de l'Argentine et, à l'instar de Raúl Soldati qui le vénère et

---

<sup>14</sup> « Gardel había nacido en Toulouse en mil ochocientos noventa, aunque vivió desde pequeño en Argentina. A finales de los años veinte su fama internacional iba en aumento pero no podía actuar en Francia, porque con menos de cuarenta años sería considerado desertor a la ley militar de aquel país.

– Y cuando en novecientos veintiocho firmó un contrato para cantar en Niza, ¿sabe lo que hizo ? Se compró un pasaporte falso uruguayo que decía que había nacido en Tacuarembó en mil ochocientos ochenta y siete » (2007, 121).

connaît les paroles de toutes ses chansons<sup>15</sup>, les Argentins vouent un véritable culte au chanteur dont les portraits ornent les bars et les rues de Buenos Aires.

Enfin, si l'intrigue principale du roman décrit le périple des trois personnages poursuivis par des mafieux boliviens entre le Maroc et l'Espagne, on ne peut manquer de signaler la présence, au début de chacune des trois parties du roman, de brèves séquences narratives qui se distinguent du récit principal par le recours à une typographie particulière. Or, ces brèves séquences liminaires, totalement autonomes, sont centrées autour de personnages emblématiques de la culture argentine à des moments clé de leur histoire personnelle : on y retrouve Carlos Gardel à Buenos Aires en 1911 lors de sa rencontre avec Razzano avec lequel il formera l'un des plus célèbres duos de la chanson populaire, puis en tournée à Barcelone en 1927 au moment où sa carrière prend une tournure internationale et enfin à Medellín, quelques heures avant le tragique accident d'avion dans lequel l'histoire officielle prétend qu'il a perdu la vie. La dernière de ces séquences met en scène un autre personnage mythique de la nation argentine mort dans la fleur de l'âge, Eva Duarte<sup>16</sup>. La jeune femme vient de quitter son village natal de La Unión et de débarquer dans la capitale où elle rêve de devenir actrice lorsqu'elle apprend le décès de Gardel dans les pages du journal. C'est à la ville de Buenos Aires qu'elle adresse les derniers mots de cette brève séquence : « No me mates, le dice a la ciudad ». Pourtant, tel un signe annonciateur du destin tragique de la jeune femme qui sera emportée par un cancer à l'âge de 33 ans, « la ciudad no le responde » (ivi, 141).

L'intrigue de *Camino de ida* se déroule entre le Maroc et l'Espagne mais ce roman est incontestablement le plus « argentin » de tous les polars de Carlos Salem. Entre les

---

<sup>15</sup> Soldati raconte d'ailleurs à Gardel comment son admiration inconditionnelle l'a amené à perdre la somme d'un million de pesos. Alors qu'il était parvenu jusqu'à la finale du célèbre jeu télévisé argentin « Odol pregunta », Soldati a sciemment répondu à la dernière question, celle qui lui aurait permis de gagner le fameux million, de façon erronée :

–¿Qué pregunta era? –murmuró Carlito.

–El número de muertos en el avión de Medellín. Dije que eran dieciséis, porque no quise contarle a usted –soltó un sollozo–. ¡Gardel no podía estar muerto!

[...]

–No llore, Soldati, ya ve usted que tenía razón.

–¡Si lloro por eso, hijo de puta! ¿Por qué no apareció entonces, sabe lo que era un millón de pesos en esos años? (ivi, 122).

<sup>16</sup> Eva Perón sera nommée, à titre posthume, cheffe spirituelle de la Nation argentine.

argentinismes qui ponctuent les dialogues entre Raúl et Charlie, les paroles de tangos de Gardel qui jalonnent le récit, la camionnette que Soldati a décidé de nommer Evita en hommage à la madone de l'Argentine et le rituel du mate préparé dans le désert<sup>17</sup>, l'Argentine est partout et l'ensemble du roman superpose les temps et les espaces pour décrire cet entre-deux culturel caractéristique de la littérature de la « migrance ». La rivalité entre Carlos Gardel et Julio Iglesias incarne, sur le mode burlesque qui caractérise l'écriture de Salem, la confrontation entre ces deux cultures populaires nationales qui sont désormais celles de l'auteur. Carlos Gardel parviendra-t-il à assassiner Julio Iglesias ou les deux hommes parviendront-ils à se réconcilier ? Jusque dans les dernières pages du roman, le mystère reste entier.

### *Un monde globalisé et complexe*

Le monde décrit par Carlos Salem dans *Camino de ida* est un monde globalisé et complexe marqué par l'intensification des flux de capitaux et de personnes. La ville de Marrakech dans laquelle débute le roman est elle-même décrite comme une ville dédiée au tourisme international. Dans les hôtels les plus luxueux de la ville, Octavio et Soldati croisent la route de touristes fortunés issus des quatre coins du globe. De (faux) diplomates boliviens y côtoient des hommes d'affaire européens et leurs épouses oisives et la clientèle bigarrée de l'hôtel dans lequel Octavio séjourne dans les premières pages du roman fait l'objet d'une description qui décrit, sur un mode satirique, l'internationalisation du tourisme de masse :

Un tipo de mi edad pero con el cuerpo más joven se lo pensaba en lo alto del trampolín. Tenía un bigote delgado, la piel oscura, y metía la tripa que le estaba ganando lentamente la batalla. Debajo, sentada al borde de una tumbona, una mujer árabe vestida de negro y con un pañuelo que le cubría la cabeza vigilaba sus movimientos con algo de temor, sin perder de vista a cuatro niños revoltosos que jugaban al fútbol junto a la piscina. Cerca de ella, una rubia envejecida y seca se ofrecía a ser lamida por el sol, que no quería; y más allá un grupo de muchachas hacía *topless* desafiando la gravedad. Pero el tipo del bigote no posaba para ellas, sino para la sueca [...] que al otro lado de la piscina no lo miraba. [...] La sueca se incorporó a medias y con ella

---

<sup>17</sup> «Estábamos en pleno Sáhara y sin un mapa. Gardel me retuvo cuando fui a llamar a Soldati y quise gritar al verlo preparar la ceremonia del mate, con toda, con toda la calma del mundo. Sorbió el primero y lo escupió en la arena. Se bebió los dos siguientes y me ofreció el tercero, con una cucharada de azúcar» (ivi, 119).

sus tetas doradas. Se pasó bronceador por las piernas, los hombros y las tetas, y estiró la mano hacia la espalda en un gesto inconcluso. De la nada apareció un tipo joven y musculoso, con pinta de italiano, y se ofreció (Salem 2007, 17).

Le monde que Salem décrit dans *Camino de ida* est le monde qui succède à la chute du Mur de Berlin, un monde qui n'est plus régi par les traditionnelles oppositions idéologiques et les frontières des États-nations qui ont dessiné les contours géopolitiques du monde tout au long du XX<sup>e</sup> siècle. En ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, dans un monde globalisé, la puissance économique est devenue un marqueur identitaire bien plus puissant que l'appartenance nationale. La logique marchande, poussée à l'extrême, redessine les contours d'un monde dans lequel s'oppose désormais la patrie des nantis à celle, bien plus peuplée, des laissés-pour-compte, comme le constate Octavio lorsqu'il observe la clientèle du bar de la Mamounia, l'hôtel le plus luxueux de Marrakech, en ces termes : « poderosos del lugar conversaban con poderosos venidos de otros lugares : no hubiera sabido diferenciarlos » (ivi, 32).

Le tournoi de la coupe du monde de football dont les matchs retransmis à la télévision jalonnent le récit vient illustrer la dialectique complexe des dimensions locale et globale dans ce monde diasporique et spectaculairement délocalisé. En effet, les matchs sont suivis avec ferveur par les téléspectateurs aux yeux desquels les équipes incarnent l'identité nationale de chaque pays. Et pourtant, la composition des équipes, largement multiraciales, reflète les mouvements de population qui caractérisent notre monde contemporain comme le remarque Octavio en observant l'un des matchs :

Jugaba Holanda contra un país africano aunque resultaba difícil distinguirlos porque la mayoría de los jugadores eran negros. [...] Poco a poco supe quienes eran los pobres en el terreno de juego, porque corrían sin temor a las lesiones. Cuando estaban frente a la portería, chutaban sin pensar y aunque el balón pasara a diez metros de la meta, lo celebraban como un triunfo. Brindé por ellos, que merecían ganar aunque solo fuera para joder a los expertos y comentaristas millonarios. Metieron un *goal*, casi sin querer, y bailaron durante cinco minutos. (ivi, 79)

De la même manière, et façon très symbolique, alors que les trois personnages égarés en plein Sahara découvrent une oasis au détour d'une dune, c'est l'apparition

d'une affiche Coca-Cola – et non celle des palmiers qui y est associée dans l'imaginaire collectif – qui leur offre un repère salvateur : « No era como los de las películas, aunque ver cuatro casas y un cartel desteñido de Coca-Cola en árabe me alegró más que todas las palmeras y lagos paradisíacos del mundo » (ivi, 120). L'apparition inespérée de cette boisson devenue un véritable symbole de l'impérialisme culturel nord-américain dans l'un des espaces les plus isolés du globe renvoie au processus d'homogénéisation culturelle qui accompagne le phénomène de la mondialisation.

Pourtant et contrairement aux descriptions les plus catastrophistes du phénomène, la mondialisation n'abolit ni l'histoire, ni le temps, ni l'espace, les distances ou les territoires. C'est d'ailleurs l'amère expérience que Soldati et Octavio sont amenés à faire lorsqu'ils décident de revêtir la tenue traditionnelle de la population locale pour entrer incognito dans l'un des hôtels de luxe de Marrakech afin de récupérer le corps de Dorita. Soldati, convaincu que rien ne ressemble plus à une tribu marocaine qu'une autre tribu marocaine, se procure deux tenues choisies au hasard pour lui et son nouvel ami mais lorsque tous les regards des clients et du personnel de l'hôtel se tournent vers eux, il se rend compte qu'il a commis une grave erreur : « ¡Somos los peores, Octavio! ¿Sabe de qué va vestido? ¡De tuareg! ¡Y yo de saharahui! ¡Son las tribus más pobres de Marruecos y nosotros nos metemos vestidos así en un hotel de cinco estrellas! » s'exclame-t-il (ivi, 49). Cette méprise fâcheuse de la part des personnages démontre bien que la localité ne s'est pas totalement diluée dans la globalité et que le monde n'est pas un grand tout dans lequel tout est interchangeable.

### *Raúl Soldati ou l'errance spatiale et identitaire*

Dans ce roman, c'est le personnage de Raúl Soldati qui fait l'expérience la plus amère de la complexité de ce monde globalisé. Depuis qu'il a quitté l'Argentine, Soldati erre dans ce monde complexe dont la logique lui échappe. Le récit de sa trajectoire professionnelle traduit son incompréhension totale du monde dans lequel il évolue :

Me habló vagamente de su exilio, de sus peripecias por Europa y de lo que él llamaba « la aventura africana ». Había llegado para hacer negocios en torno al gasoducto, pero la mayoría de las ocasiones ya estaban ocupadas. Con otro argentino, había montado un cine ambulante para seguir el trazado de los tubos, pero ante las diferencias de « táctica empresarial » con el socio, le había vendido su parte a poco de comenzar. (ivi, 34)

Si l'idée d'un cinéma ambulante suivant le trajet du gazoduc était déjà farfelue, le dernier projet professionnel de Soldati est encore plus délirant. Equipé d'une camionnette réfrigérée, sur laquelle il arbore fièrement des autocollants de San Cayetano, Eva Perón et du Che, Raúl Soldati a eu l'idée du siècle qu'il résume fièrement en ces termes à Octavio :

– Entonces tuve la idea de mi vida, Octavio. Algo para hacerse de oro. Me compré un mapa de esos que muestran el relieve, las montañas y las zonas verdes. ¿Y sabe lo que descubrí? ¡Que la mayor parte de este país y los vecinos es puro desierto y llanura reseca! ¿Lo capta? [...] ¿Qué es lo que se puede vender mejor en el desierto, con este calor que calcina a las lagartijas, Octavio, qué es lo que una persona pagaría a precio de oro, esa joya efímera, el sueño imposible hecho realidad?

– ¿Qué?

– ¡Un helado, Octavio, un helado! (*ibidem*)

« ¿Se imagina la cara de un tuareg comiéndose un cucurucho de pistacho y granizado? » ajoute Soldati, convaincu de son propre génie (*ibidem*). Mais son petit commerce ambulante, qu'il a nommé « Helados artesanales El zorzal criollo » en hommage Carlos Gardel, a vite tourné à la faillite. Soldati a, en effet, omis un paramètre fondamental. Les Touaregs sont un peuple nomade : « ¿Sabía que esta gente se pasa la vida en mudanza ? ¡Son nómadas! Cada vez que encontraba un campamento, vendía como loco; pero cuando quería volver, no había más que dunas... ¡Ni un puto cartel indicador! » (ivi, 35). Le récit de la technique utilisée par le personnage pour tenter de suivre ses clients à la trace à travers le désert ne manque pas de saveur : « La única forma de seguirles el rastro era por las cacas de camello, pero un día me harté. Me vi arrodillado en la arena, oliendo una mierda de camello y pensé en cómo se reirían los milicos, lejos de Buenos Aires y en actitud tan poco digna para un revolucionario » explique-t-il à Octavio (*ibidem*). Depuis l'échec cuisant de sa reconversion professionnelle, l'Argentin, convaincu que l'avenir du monde est en

Afrique<sup>18</sup>, erre à Marrakech, hésitant entre deux vocations : homme d'affaires ou révolutionnaire. Soit il devient millionnaire et rachète l'Hôtel de la Mamounia, soit il fait la révolution et le transforme en hôpital !

Le récit de cette aventure grotesque peut selon nous être lu comme une mini-parabole ethnographique à l'instar de la lecture que l'anthropologue Arjun Appadurai, l'un des plus grands penseurs de la mondialisation, propose du texte de Julio Cortázar, « Nadando en la piscina de gofio ». On retrouve dans le récit de l'aventure du personnage de Salem le même humour décalé et fantasque dont Cortázar fait preuve dans ce récit bref, publié dans le recueil *Un tal Lucas*, qui relate l'invention par le professeur José Migueletes d'une nouvelle discipline olympique – la natation dans une piscine remplie de gofio<sup>19</sup>.

La première épreuve de cette discipline olympique est remportée par un athlète japonais nommé Tashuma qui prétend avoir résolu le problème de respirer en milieu solide en faisant preuve d'imagination mais la chute de ce texte montre les limites de ce nouveau sport international :

Todo puede esperarse de la cultura nipona, sobre todo si se pone a imitar a la mexicana, pero para no salirnos de Occidente y del gofio, este último ha empezado a cotizarse a precios elevados, con particular delectación de sus países productores, todos ellos del tercer mundo. La muerte por asfixia de siete niños australianos que pretendían practicar saltos ornamentales en la nueva piscina de Camberra muestra, sin embargo, los límites de este interesante producto, cuyo empleo no debería exagerarse cuando se trata de aficionados (Cortázar, 43).

L'interprétation que propose Arjun Appadurai de ce texte est la suivante : « Que Tokyo et Canberra, Bagdad et Mexico soient toutes impliquées dans l'histoire ne signifient pas qu'elles sont devenues les éléments interchangeables d'un monde mouvant et délocalisé. Chacun de ces lieux a bien une réalité locale complexe » (2015, 107). Le texte de Cortázar propose une réflexion subtile sur les problèmes de l'imitation et du transfert culturel dans un monde global. En effet, comme l'explique Arjun Appadurai, malgré l'accélération des flux, les différences culturelles continuent

---

<sup>18</sup> «El futuro está en África», explique-t-il à Octavio avant d'ajouter « Es el único lugar donde se puede hacer fortuna y hacer la revolución al mismo tiempo » (ivi, 33).

<sup>19</sup> Le gofio est une farine de blé ou de maïs grillé moulu très fin consommée dans certains pays d'Amérique latine et aux Canaries.



d'exister même si « elles ne le sont plus sur le mode inerte qu'impliquait le monde d'autrefois. La culture implique bien la différence, mais les différences aujourd'hui ne sont plus taxinomiques, elles sont interactives et réfringentes » (*ibidem*). C'est précisément ce dont Raúl Soldati fait les frais en tentant de transposer une habitude culturelle ancrée dans le monde occidental à la réalité locale du Maroc. Comme l'indique Arjun Appadurai, la littérature en particulier lorsqu'elle est écrite par des auteurs eux-mêmes transnationaux, comme c'est le cas de Julio Cortázar ou de Carlos Salem, est particulièrement à même d'exprimer, sur un mode métaphorique, la complexité de notre monde globalisé.

*De l'errance à l'« enracinerrance »*

Pour découvrir l'issue de l'errance spatiale et identitaire de ce personnage dans un monde complexe et globalisé, il nous faut franchir la frontière du texte. Selon un phénomène caractéristique de l'écriture sérielle, les personnages inventés par Carlos Salem réapparaissent souvent d'un roman à l'autre de l'auteur. Comme le signale Anne Besson dans son ouvrage consacré aux ensembles romanesques dans la littérature de genre, le propre des séries policières est de relever de ce que la critique nomme « série mixte » et qu'elle définit de la façon suivante :

La série mixte se rapproche fortement du cycle car elle superpose, aux intrigues fermées de chaque volume, caractéristiques de la série, une intrigue continue qui relie les épisodes, double niveau d'intrigue normalement caractéristique du cycle. C'est en général l'évolution des héros, de leur personnalité et de leurs relations qui fournit cette ébauche d'intrigue continue à l'intérieur de la discontinuité sérielle : au sein d'intrigues fermées variant sur des thèmes limités, la vie personnelle des héros affleure, leur engagement évolue et surtout des liens (amour, amitié, rivalité, haine) se nouent entre eux. (2004, 27)

Carlos Salem ne pratique pas le procédé du personnage récurrent au pied de la lettre : lors de leur passage d'une fiction à une autre, les personnages perdent souvent leur statut de protagonistes pour réapparaître en tant que personnages secondaires. Il n'en demeure pas moins que la réapparition des personnages permet à l'auteur d'instaurer une certaine continuité entre ses romans qui vient ainsi se superposer à la

discontinuité première du genre et au lecteur de retrouver, avec plaisir, les personnages croisés dans les romans précédents.

C'est donc en tant que personnage secondaire que l'on retrouve Raúl Soldati dans *Pero sigo siendo el Rey* et *Muerto el perro*, respectivement publiés en 2009 et 2014. Dans ces deux romans, l'Argentin, désormais installé à Madrid, semble avoir enfin trouvé le moyen de dépasser sa condition de sujet à la dérive dans un monde globalisé et délocalisé. En compagnie d'Octavio Rincón qui a renoncé à son emploi de fonctionnaire et à sa vie familiale médiocre dans la banlieue de Barcelone, il a en effet ouvert un restaurant dont le concept lui a été inspiré par un constat très simple : contrairement à une idée largement répandue, Soldati a constaté que les touristes de passage dans un pays étranger ne veulent pas tant découvrir la cuisine locale que manger « comme à la maison ». Dans ce restaurant qui se veut être « la expresión lúdico-gastronómica de la globalización », Soldati et Octavio servent aux clients de passage « lo que quiere todo el que viaja : lo mismo que tenía en casa. O más o menos » (2009, 231). Soldati a parfaitement cerné l'un des paradoxes de cette société globalisée et le fonctionnement du restaurant, nommé *El Camaléon* en accord avec son identité culinaire mouvante, est le suivant :

un cartel que cambia de idioma cada semana, y cambia también la decoración, la música y hasta el menú, según la nacionalidad mayoritaria de los extranjeros alojados en los hoteles cercanos, cuyos recepcionistas recib[en] del exguerrillero un suculento sobresueldo por mantenerlo informado. (*ibidem*)

Ce restaurant constitue une appropriation cynique (et très lucrative !) de l'un des paradoxes de la mondialisation : le repli identitaire offre un refuge rassurant dans un monde globalisé dans lequel le tourisme de masse abolit les frontières.

Dans ce même roman, Soldati fait de nouveau preuve de sa capacité à faire un usage ironique de la perte des repères identitaires propre à cette société globalisée. Alors qu'il a sous sa responsabilité un groupe de touristes japonais venus déjeuner dans son restaurant, il n'hésite pas à les faire défiler dans les rues de la capitale espagnole sous la bannière argentine en leur faisant scander des slogans parfaitement incongrus d'un point de vue historique : « ¡La República Argentina con la República Española! ¡Socialismo o muerte! ¡Lenin y Perón, un solo corazón! » (ivi, 233). Le

cortège des « pélonistes » japonais rejoint d'ailleurs bientôt un cortège de Républicains espagnols en train de manifester dans les rues de la capitale pour l'abolition de la Monarchie. Or le stratagème inventé par Soldati pour convaincre les Japonais de participer à l'événement constitue une nouvelle appropriation facétieuse et plutôt lucrative de la perte totale des repères historiques, géographiques et idéologiques caractéristiques de nos sociétés contemporaines. En effet, non seulement il est parvenu à les convaincre de prendre part au défilé aberrant mais il leur a, en outre, facturé ce « service » en leur faisant croire qu'il s'agit d'une procession typique de la Semaine Sainte comme il l'explique à Txema Arregui :

- ¿Cómo los convenciste para que te ayuden?
- De ayuda, un sorete. Cada uno pagó lo suyo. Con esto de la crisis hay que inventarse rebusques, ¿viste? Y organizamos visitas guiadas por el Madrid histórico y esas giladas. Cuando me llamaste, Octavio los estaba paseando por la plaza de Santa Ana [...] Así que lo llamé al celular y les propusimos participar, por un módico suplemento, en una típica procesión de Semana Santa. (*ibidem*)

Non seulement Soldati se moque ouvertement de ces touristes mais il tire profit de leur ignorance crasse. Depuis qu'il s'est installé à Madrid, Soldati n'est donc plus victime de cette société mondialisée dont il avait fait les frais dans le premier roman de l'auteur : il est désormais capable d'en exploiter les travers et les dérives, se hissant tout en haut de cette logique marchande qui fait tourner le monde et qui l'avait exclu dans un premier temps.

*Carlos Salem : « l'argéñolité » ou l'identité « transracinée »*

Or, le parcours du personnage de Soldati à l'intérieur de la fiction trouve, selon nous, un écho hors du texte, sur le plan de l'identité personnelle de l'auteur, dans la posture affichée par Carlos Salem dans le péri-texte de ce même roman. La postface de *Pero sigo siendo el rey*, intitulée « Agradecimientos », commence par ces mots :

Hasta hace poco me preocupaba no ser ni argentino ni español porque a la hora de las clasificaciones y antologías no contaba para ninguna de las categorías. Pero este año, he descubierto el encanto de ser argéñol, hombre de ninguna parte y de todas a la vez. (ivi, 345)

Si, comme l'a mis en avant Dagmar Vandebosch, les auteurs latino-américains expatriés en Espagne hésitent entre trois postures récurrentes qu'elle qualifie respectivement de « cosmopolita », « migrante » y « radicante » (2012, 10), Carlos Salem semble avoir opté pour une autre posture intermédiaire qu'il a lui-même inventée grâce à ce mot-valise. Or, cette identité hybride doit être impérativement être mise en relation avec le concept d'« identité-rhizome » revendiquée par un écrivain comme Édouard Glissant. À l'État-nation tel que le formule l'Europe du XIXe siècle correspond cette conception de l'identité qu'Édouard Glissant a dénommée « identité-racine » à laquelle, il a opposé, à la suite des conceptions de Deleuze et Guattari, une « identité-rhizome » dont

L'horizontalité plurielle déjoue la verticalité mortifère de la racine, ouverte sur les passages infiniment démultipliés de la relation. Or les mouvements même des migrations, et plus généralement des déplacements et des voyages, s'avèrent à brève échéance incompatibles avec toute forme d'identité racinaire : c'est nécessairement la trace rhizomatique d'identités en devenir et en relation qu'ils dessinent. (Mazauric, 2012, 350)

De fait, comme l'explique Arjun Appadurai, dans un monde globalisé, la « circulation généralisée des personnes est à l'origine de nouveaux référents subjectifs qui rendent de plus en plus anachroniques les formes d'identification liées au territoire et à l'État » (Abelès, 2015, 19) et l'on voit émerger des constructions identitaires qui débordent du cadre national. Face aux bouleversements des cadres de la construction identitaire engendrés par la globalisation, l'identité relève désormais d'un bricolage, bricolage dans lequel l'imagination acquiert un rôle inédit. Comme le résume parfaitement Marc Abelès, « désormais l'imagination n'est plus cantonnée à certains domaines d'expression spécifiques. Elle investit les pratiques quotidiennes, notamment dans les situations migratoires où les sujets sont obligés de s'inventer dans l'exil un monde à eux » (ivi, 9) et cela est particulièrement remarquable lorsque ce sont des écrivains qui s'emparent de cette imagination dans un contexte transnational. L'argeñolité de Carlos Salem, comme l'« enracinérance » revendiquée par Jean-Claude Charles pour rendre compte de sa trajectoire personnelle, démontrent en effet la puissance de l'imagination « positive et émancipatrice » (ivi, 15) de ces écrivains

transnationaux capables de s'inventer une identité dans un monde postnational et postcolonial<sup>20</sup>.

Or, c'est incontestablement cette « argeñolité » qui permet à Carlos Salem d'observer l'Espagne avec la distance à la fois cynique et tendre qui caractérise l'ensemble des romans qu'il publie à partir de 2009. Grâce à cette posture particulière qui lui permet de l'observer de l'intérieur tout en maintenant un regard extérieur, Carlos Salem décrit son pays d'accueil avec un regard amusé mais néanmoins très critique<sup>21</sup>. C'est le portrait d'une Espagne rongée par la corruption, encore marquée des stigmates de quarante années de national-catholicisme que l'auteur dresse désormais dans ses romans policiers. Dans *Pero sigo siendo el rey*, Carlos Salem fait preuve d'une audace indéniable en s'emparant de celui qui incarne alors le symbole institutionnel de la nation espagnole – Juan Carlos I de Borbón y Borbón – pour en faire un personnage de fiction doté d'une personnalité totalement loufoque qui prend le contrepied de son statut et de sa fonction institutionnelle. Amateur de plaisanteries grivoises et adepte des déguisements, Juan Carlos s'y prend pour Batman et a pour projet de réécrire l'hymne national espagnol, *La Marcha Real* « con letra cachonda »<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> L'écrivain haïtien revendique, en effet, son enracinement qu'il décrit de la façon suivante : « Je suis un enraciné. Aucun autre terme dont j'aurais pu disposer ne me convient. Je ne suis pas un « écrivain migrant », même si je suis en perpétuelle migration, dans un triangle dont Haïti serait le sommet fuyant, les États-Unis et la France, les angles de base... et l'on voit tout de suite les limites de la métaphore. Car ici, les racines sont au ciel et à la base il y a des branches et d'innombrables possibilités de greffes. Dans l'ensemble, pas mal d'espace pour circuler, voltiger de liane en liane, changer d'arbre, etc. Et il y a aussi des lieux où j'ai très peu vécu, qui n'ont pas apporté grand-chose à ma création, où j'ai vécu sans ancrage local (le Mexique par exemple). Il me faut donc passer par tout ce que je ne suis pas, vaste programme, pour finir par donner à Raoul Peck une réponse que je connais depuis au moins trente ans, à la vérité cela remonte plus loin... Je ne suis pas un « écrivain cosmopolite », un « écrivain citoyen du monde », tout ça est trop vaste, le cosmos c'est grand, le poids du monde trop lourd pour mes faibles épaules, je ne suis pas un « écrivain sans frontières » ça fait trop humanitaire, même si l'humanitaire ne me répugne pas, mais c'est un autre métier, je ne suis pas un « écrivain transnational », même si la notion des écritures transnationales a quelque validité, ça sent trop la mondialisation à tout-va » (2001).

<sup>21</sup> «Estoy convencido de que es esa mirada argentina la que hace que en Francia mis novelas tengan tan buena recepción, lo mismo en España, Italia o Alemania. Es una manera de asomarse a la ventana. Y eso no cambia, da igual en qué parte del mundo esté tu ventana », Leticia Pogoriles, « La noche y su locura en una novela negra de Carlos Salem », *Telam*, 23/09/2013, <http://www.telam.com.ar/notas/201309/33739-la-noche-y-su-locura-en-una-novela-negra-de-carlos-salem.html>.

<sup>22</sup> Dans une scène particulièrement loufoque, le Roi vole au secours de son ami le détective Txema au volant d'une Mégane noire dont le poste radio diffuse la *Marcha Real* à un niveau sonore assourdissant. A Txema qui l'interroge sur le sens de cet événement, le Roi répond : « Como venía al rescate y en un coche negro, me sentí igual que Batman. Pero sin capa. Y todos los héroes tienen su música. Esta es la mía, ¿no? ». Et il ajoute : «Quiero escribirle una letra nueva, ¿sabes? Ya hice varias, y son muy cachondas, pero en La Moncloa no gusaron mucho » (2009, 101).

L'auteur n'hésite pas, par ailleurs, à le faire défiler dans les rues de Madrid au beau milieu d'une manifestation républicaine en train scander des slogans dont il est lui-même la cible : « Juan Carlos de Borbón, ¡que trabaje de peón ! » (2009, 230). En traitant les symboles de la Nation espagnole de manière totalement iconoclaste et carnavalesque, Salem, grâce à sa posture d'argeñol, invite le lecteur à interroger cette Monarchie mise en place par Franco, dont la légitimité ne fait plus l'objet du consensus qui a caractérisé la période de la Transition.

Seule une étude exhaustive et approfondie de l'œuvre des auteurs de polar argentins installés en Espagne permettrait de confirmer – ou d'infirmier – l'existence d'un polar « argeñol », identifiable en tant que tel, mais il nous semble indéniable que l'écriture d'un écrivain comme Carlos Salem, à l'instar de celle de l'ensemble auteurs latino-américains « de las dos orillas », vient opérer un décentrement du regard salutaire au moment où les crispations identitaires autour de l'identité nationale portées par des partis d'extrême-droite fait rage dans une Europe aux frontières de plus en plus assassines. Quoi qu'il en soit, et contrairement aux visions les plus alarmistes de la mondialisation qui agitent le spectre d'une perte d'identité et d'une absorption pure et simple dans l'anonymat d'une culture globale de plus en plus homogénéisée, ces écrivains transnationaux revendiquent l'énergie créatrice de l'expérience migratoire dans un monde global : « lo que hace el mestizaje es romper el concepto de nación, ya no hay países, por lo tanto, eso es muy bueno para la literatura. Me parece que la historia nos va a dar un lugar, que vivimos un momento espléndido de la lengua que tiene que ver con la globalización » (Luján, 2020).

*Bibliographie*

- Abélès, Marc (2015), « Préface », in Appadurai (2015), pp. 7-23.
- Appadurai, Arjun (2015), *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot.
- Besson, Anne (2004), *D'Asimov à Tolkien : Cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS Editions.
- Bessy, Marianne, Khordoc, Catherine (2012), *Introduction. Plaidoyer pour l'analyse des pratiques scripturales de la migration dans les littératures contemporaines en français*, «Nouvelles Études Francophones», , 27(1), pp. 1-18.
- Charles, Jean-Claude, (2001), *L'ennracinement*, « Boutures », vol. 1, n° 4, pp. 37-41 ; <http://ile-en-ile.org/jean-claude-charles-lenracinement/> (dernier accès le 6 janvier 2022).
- Cortázar, Julio (s.d.), « Nadando en la piscina de gofio », *Un tal Lucas* [1979], pp. 42-43 <http://www.textosenlinea.com.ar/cortazar/Un%20Tal%20Lucas.pdf> (dernier accès le 6 janvier 2022).
- Fañjul, Sergio (2010), *El País*, « La literatura y el periodismo son exageración », Entrevista: almuerzo con Carlos Salem, 11-01-2010, [http://elpais.com/diario/2010/01/11/ultima/1263164401\\_850215.html/](http://elpais.com/diario/2010/01/11/ultima/1263164401_850215.html/) (dernier accès le 6 mars 2018).
- Gallagher, Mary (2011), « De la condition du migrant à la migration à l'œuvre », in *La Migration à l'œuvre. Repérages esthétiques, éthiques et politiques*, sous la direction de Michael M. Brophy et Mary Bern Gallagher, Peter Lang, pp. 11-23.
- Hausbacher, Eva (2009), *Poetik der Migration. Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen Literatur*, Tübingen, Stauffenburg Verlag.
- Luján, Marcelo (2020), *Vanguardia*, « Marcelo Luján: 'Está surgiendo una nueva literatura española, híbrida y mestiza' », <https://vanguardia.com.mx/show/artes/marcelo-lujan-esta-surgiendo-una-nueva-literatura-espanola-hibrida-y-mestiza-LOVG3536278>, (dernier accès le 7 janvier 2022).
- Mathis-Moser, Ursula, Mertz-Baumgartner, Birgit (2014), *Littérature migrante ou littérature de la migration ? À propos d'une terminologie controversée*, « Diogène », vol. 246-247, no. 2-3, 2014, pp. 46-61.
- Moura, Jean-Marc, Lalagianni, Vasiliki (2014), *Espace méditerranéen. Écritures de l'exil, migrations et discours postcolonial*, « Francopolyphonies », Volume 15.
- Mazauric, Catherine (2012), *Mobilités d'Afrique en Europe. Récits et figures de l'aventure*, Paris, Karthala.
- Pohl, Burkhard (2012), « Estrategias transnacionales en el mercado del libro (1990-2010) » in Vandebosch (2012), pp. 13-34.

- Roncagliolo, Santiago (2007), *Los que son de aquí. Literatura e inmigración en la España del siglo XXI*, «Quórum: revista de pensamiento iberoamericano», n. 19, pp. 151-158 ; <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=1566>.
- Salem, Carlos (2007), *Camino de ida*, Madrid, Salto de página.
- Salem, Carlos (2009), *Pero sigo siendo el rey*, Madrid, Salto de página.
- Simon, Sherry, Leahy, David (1994), « La recherche au Québec portant sur l'écriture ethnique », in J. W. Berry et J. A. Laponce (éds), *Ethnicity and Culture in Canada. The Research Landscape*, Toronto, The University of Toronto Press, pp. 387-409.
- Vandebosch, Dagmar (dir.) (2012), *Escritores hispanoamericanos en España*, «Aleph», n°25.
- Vandebosch, Dagmar « Introducción », in Vandebosch (2012), pp. 5-12.



### *Notice bio-bibliographique*

Emilie Guyard a poursuivi ses études à l'Université de Bourgogne (France) dans laquelle elle a obtenu une Agrégation externe d'Espagnol en 1999 puis un doctorat d'Études Hispaniques en 2002. Membre du laboratoire ALTER, elle est actuellement Maître de Conférences à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour. Après avoir travaillé sur le genre fantastique et plus particulièrement sur l'œuvre l'écrivain galicien Gonzalo Torrente Ballester auquel elle a consacré plusieurs publications, sa recherche porte actuellement sur le roman policier. Elle a publié de nombreux articles et coordonné plusieurs ouvrages autour du genre policier depuis 2016 et obtenu le grade de l'Habilitation à Diriger des Recherches en décembre 2018 grâce à un étude inédite intitulée *Carlos Salem : le polar déjanté ou la quête du sens*.

emilie.guyard@univ-pau.fr

### *Citer cet article*

Guyard, Emilie (2022), *Le polar « argeñol » de Carlos Salem : un exemple de récit transnational*, «Scrittura Migranti», sous la direction de Maurizio Ascari, Silvia baroni, Sara Casoli, n. 15/2021, pp. 105-129.

### *Copyright notice*

The journal follows an “open access” policy for all its content. By submitting an article to the journal the author implicitly agrees to its publication under the Creative Commons Attribution Share-Alike 4.0 International License. This license allows anyone to download, reuse, reprint, modify, distribute, and/or copy contributions. In any such action(s), the work(s) must be correctly attributed to their original authors, and please inform the editorial board of any re-use of articles No further permission is required from the authors or the editorial board of the journal. Authors who publish in this journal retain their copyright.

AN INTERVIEW WITH TOM BENJAMIN. CRIME FICTION AND TRANSNATIONALITY

Anna Baldini, Tom Benjamin

Born in London, Tom Benjamin worked as a journalist before becoming an internationally renowned writer of crime fiction. His debut novel, *A Quiet Death in Italy* (2019), is set in Bologna and features a detective of English origin – Daniel Leicester – working together with his Italian in-laws. *The Hunting Season* followed in 2020, while *Requiem in La Rossa* – the third volume of what is quickly becoming a saga – is due to appear at the end of 2021. Anna Baldini met the author in Bologna, where he currently lives with his Italian wife, on a sunny afternoon of mid July. The two of them investigate the crucial role played by transnational mobility for the author's writing process, how it has been crucial to better understand and cope with cultural differences existing between his two realities.

*Keywords*

Transnationality, Crime fiction, Interview, Cultural diversity, Mobility.

<https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/14565>

AN INTERVIEW WITH TOM BENJAMIN  
CRIME FICTION AND TRANSNATIONALITY

Anna Baldini, Tom Benjamin

Born in London, Tom Benjamin worked as a journalist before becoming an internationally renowned writer of crime fiction. His debut novel, *A Quiet Death in Italy* (2019), is set in Bologna and features a detective of English origin – Daniel Leicester – working together with his Italian in-laws. *The Hunting Season* followed in 2020, while *Requiem in La Rossa* – the third volume of what is quickly becoming a saga – is due to appear at the end of 2021. Anna Baldini met the author in Bologna, where he currently lives with his Italian wife, on a sunny afternoon of mid-July.

*When did you arrive in Bologna?*

We moved here about 13 years ago, but for the first three I commuted between London and Bologna every week, so I didn't learn any Italian whatsoever. I started about ten years ago and I went to a language school for about three months. And it was OK, but at the end, when you go in the street and you're confronted by an Italian or you're just going out I couldn't understand a thing. So I got a job, a voluntary job, working at the door at the homeless canteen of Antoniano. I did that for about nine months principally to learn the language. And that really helped me.

*Was it a shock, a cultural one, coming here? It was a very different way of life probably...*

A shock... Well it was a real shock at the beginning, particularly when I was commuting week in, week out, because there is a real contrast between the two cultures. At the beginning, I had this kind of culture shock because, you know, it was quite substantial. And I would come from, you know, the heat and the cicadas of Bologna and then I would get in a plane and I would land in London where it was another season. That's quite disorienting and quite tiring. Once I settled here, the more I got to know the culture the more I got to recognize that the differences were more than skin deep. One of the things that did strike me very strongly was the beauty of Italy compared to the lack of aestheticism in the UK. That was quite a bit

disorienting because you forget that, really, Italy is a very beautiful country, but the further you drill down on the ground you realize that some basic underlying assumptions, about the way that life is, are very different between the two countries and cultures. It is probably more between northern and southern European countries, that is something you come to appreciate the longer that you're in the country.

*I was wondering – how much awareness of your public did you have while writing? You are talking about a foreign culture to your audience. For you, was it more about describing an exotic location, or about your love for this country, which you wanted to transmit?*

Well, it wasn't love. I was never an Italophile, I had no interest in Italy seriously. I came here once, before I met my wife. I was always more interested in northern European cultures. When we were discussing going to Italy, which I suppose would have been 13, 14 years ago, I knew nothing about Bologna. I just imagined the sort of industrial city somewhere in the north of Italy. I had no kind of preconceptions. I came here and my experience of Bologna, after I'd finished commuting, was a very, very different kind of experience to the one of those foreigners that want to come to Italy for their love of it. They want to live the good life. I was living in an apartment in Bologna and being a bouncer on the door of a homeless canteen. I was thrilled. I was seeing a very different side of Italy, and I thought, “well, this would be an interesting subject to write about”. I was thinking then very much about the sort of audience over the in UK, that this is a different Italy to the Italy they're used to.

I came across a book, *Naples '44*, by Norman Lewis, which basically gave me the key to the series. He was a guy writing a diary about his experiences as an intelligence officer in Naples in 1944, at the time the Allies arrived. I thought, “oh, this could be a way for me to explore or write about my experiences in Bologna and my perception of Bologna”. But I didn't, if you like, have a commercial narrative, you know, a crime story.

*The question arises: why crime?*

Well, there are two things: there are writers, obviously the big ones, a lot of Anglo-Saxon writers, who have crime stories with an Italian Commissario. I didn't want to have an Italian narrator. What was so fascinating about this book by Normal Lewis was the very fact that he *was* a British policeman who was quite sensitive to the Italians. He was not very judgmental. He was just describing what he found, but he was seeing it as an outsider. So this outsider/insider perspective, I think, really appealed to me. Ironically, I felt that it hadn't been done in the crime genre. So, I thought that I would do it. And, you know, I chose crime principally because it's a great source of stories. If you're going to write novels and you can think of it as commercial considerations, a series is far more appealing.

*You have found a nice character, a storyline, to bond the series together.*

It sort of lends itself to a series and you know, I wanted to be published, I had written lots of things in the past, but I hadn't found an agent and I hadn't been published. This time I thought, "this is a good idea. It's an interesting idea. And it deserves to reach a wider audience". That's how I came to choose the genre and framed it.

*How many cultural stereotypes do you believe to have put in the book and how many of these stereotypes may be linked to what the audience you were publishing for was expecting from you?*

Well, I suppose the family situation, the set-up is structured in a way to facilitate the series. So, you know, if you look at it like this, I needed to have an English detective in Italy, and so that is immediately a problem because what was an English detective doing in Italy? I needed a reason for him to be in Italy, which, of course, was his wife, who was dead, which is a trope, but he couldn't be completely independent because, again, I needed for him to sort of have a sounding board and someone like a father figure to steer him through Italian society and to act as a counterbalance. So, there you have the Comandante.

I'm deliberately not writing straight *gialli*, straight detective novels because, well, for starter that isn't my fundamental objective. What really interests me, as much as

the main mystery, is the mystery of Italy itself. And so that's very much the role of my detective. He's trying to understand his environment, the world around him and that's also for the reader. Because of the nature of the genre, I am obliged to focus on crime readers, but not all of the readers like me, but it's ok, because I'm really looking for people who are interested in Italy.

*From what I can understand what you write is more of a commentary on Italy and its culture rather than canonical crime fiction.*

Yeah, and it stands on the structure, the skeleton of crime fiction, but I'm more interested in Italy, at least in the first three books. I'm writing the fourth right now. I see the first three books as a sort of trilogy introducing Bologna to my audience. Then the next three books I see them far more like *gialli*. I want to write better and better crime stories. I have fun with that and sort of dig deeper also into the Italian culture by doing so.

*Tell me more about the first book.*

Well, one of the things that really struck me when I first arrived here, when I knew nothing about the political traditions of Bologna, was the tension between Labas and police. They had the squatting movement and so there was some sort of movie-like vibe moving around the streets. And that really fascinated me. And so I was just sort of describing that in the book.

*What kind of research did you do about that period?*

I did quite a lot of research. I read a lot and found out about the various squatting movements and things like that. But, you know, I began in life as a reporter, and then I went to the police and then I spent 10 years in international development, I sort of knew the kind of people I was talking about as far as the characters were concerned that wasn't an issue. It was the history of politics that needed further research. But let me come back to your earlier question about stereotypes. Well, there is the Comandante, who is my hero's father in law, and that's a family set up, which

is an Italian stereotype. But again, it's a stereotype because it's true. That's how it is. It made sense to me to do that. I think that is also something that appeals to Anglo-Saxon readers because they don't really have that. And, you know, one of the things that really struck me was the place in Italian culture for resistance. You have resistant structures: the family, the locality, the profession, because Italy was colonized for most of its history. The people tend to see the State and the apparatus of the State as being from a foreign power and being imposed upon them. And that means that they create a kind of alternative structures like family, or like finding the right profession and so on as an alternative source of identity and strength. That's what I was trying to reflect with the family setting.

*And do you find that these are characteristics that you don't have in Britain?*

I think there is this perception certainly in the UK and elsewhere in the world that Italy is behind the times, that it's very old-fashioned society, but politically, if you look at Italy, it's more like a laboratory. You got fascism first, then you got a separation between the political class and the people. Then you got Berlusconi, who was like pre-runner of Trump's populism. And now *we* have got full on populism, there was a government for a short period run by proper populist politics. And now, look at Britain: Brexit, Trump, all of this has followed Italy. If I came here and I was just interested in recording how old fashioned the State is, how charming Italy is... I wouldn't want to write. I mean, what I'm interested in is the living society rather than the dead one. And this is what really interested me about the first novel – the squatting movement and the process of gentrification.

*It was interesting reading about borders in a broad sense. We both know that there are more than the national ones. In this book we can see those that divide society, and I believe that working in a homeless canteen has influenced your perception of it and how you've reported it back in your book.*

Yes, in many ways, the first novel was me trying to capture some of that and I'm sure it has many shortcomings, but it presents an Italy that 99 percent of readers

about Italy wouldn't be expecting. I got some people who really appreciated it, while others, reading about politics and squatting movements and so on, said “this isn't Italy”.

*What about “Britishness” abroad, especially after Brexit?*

Well, I was one of the few people who expected it, and in fact I applied for Italian citizenship before the vote. So I'm actually an Italian author, by the way. Because of my background I knew a bit about human behavior. Add to this that everyone in my family, apart from my mother, I think, was going to vote for it, and I come from, if you like, a working class, lower-middle class background. It was such a... it was such a no brainer. The European Union was such a positive thing. If you look at the British polls about Brexit, they're still pretty much split because once people make a decision they stick to it and don't look for evidence to contradict it. I think that there's no way that the European Union would allow the British back in anyway. I think it's done, it's gone.

*What I would like to focus on now is transnationality. How is it that it has become such a relatable topic in literature?*

Well, one of the key things about the protagonist, Daniel, is that he is stuck in Bologna. One of my problems – and this is why I gave him a daughter – was that I needed for him to have something because, you know, when the shit hits the fan, people could ask “why didn't you just go home?” I needed to have him in Bologna. I belong to this group of authors, called the D20 authors, who were published during lockdown, and we will publish a collection of short stories. I wrote this sort of foundational short story about him. He's walking across Piazza Maggiore and he's called over and it's this guy from his past, from London. You know, the story goes into his background, why he's in Bologna and why he doesn't really want to go back. But that's quite an important thing. And, you know, again, in the novels I give him this tradition to listen to Radio Four on BBC and it's something that he does on the weekends. He says he needs it because otherwise he'd be so immersed in Italian



culture, but he listens to it and it's kind of “what? What is this place?” Because he feels quite detached from it. But at the same time, he's very English, but hopefully not in a cliché. I didn't want to make him kind of like Sherlock Holmes, you know. At the beginning of *The Hunting Season* he says “I don't usually dress like the Englishmen abroad”, but deep down he's still very, very much an Englishman. And at the moment I do feel a bit of disenchantment with what England is becoming, but I mean, I'm still very much attached to the pre 2016 England. In the first book I talk about the English detective in Bologna leading to the idea that you get a lot of advantages because the Italians have this certain idea that you're going to be very kind and sober and honest.

*It plays well with crime fiction in general since the genre developed in England and then moved to America with the hardboiled.*

Exactly. I mean, funnily enough, I'm more interested in foreign detective fiction than in English, or British, detective fiction. I'm thinking of writers such as James Ellroy. Well, for book four I'm reading quite a lot of Raymond Chandler, who, of course, was an English who moved to the US and he, along with Dashiell Hammett, basically invented the hardboiled genre. He created Philip Marlowe and wrote *The Long Goodbye*, *Farewell, my Lovely*, *The Big Sleep*... And Raymond Chandler is like the artist of it.

I think that Bologna is a very noir city. Obviously, it's famous for *gialli*, you know, with the porticos, its narrow streets, so I'm trying to make the fourth novel more noir and hardboiled, with Raymond Chandler in mind. And Raymond Chandler, of course, was an Englishman who wrote about an American detective. Think of the Beatles, the Stones... The English are very good at taking American genres and then reinventing them and re-doing them. They re-package American culture.

*Your detective, Daniel Leicester, is he a little bit biographical or do you share just a background in journalism?*

He's not very biographical. I mean, certainly his family set up isn't and obviously neither the job. When you're writing an *I*, it's always quite difficult. I had in mind Norman Lewis when I was writing down Daniel. So I brought a kind of updated Norman Lewis to Bologna and set him here. I wanted Daniel to be a cipher, I didn't want to give him too much personality. I was following Raymond Chandler's rules about the detective: he had to be kind of honest, you know, quite straight, uncorruptible. These things are important. I was very interested in all these tropes by Raymond Chandler, because previously I wasn't really a crime writer. I hadn't written crime before. I currently have on submission to publishers a post Brexit novel *Canaries*, for example, and before that I wrote more dystopian fiction, a novel set in Africa... so I've written all sorts of different things. Therefore, I was very interested and remain very interested in the crime genre and trying to master it. It's about me always trying to improve in that respect, but because I was conscious of my audience, who is interested in Italy, I wanted them to basically walk in my detective's shoes, making sure that while he discovers Italy, so are they. For that reason, I didn't want to give him like one leg, I didn't want to make him an alcoholic. You know, I didn't want to alienate the readers. I didn't want to make him too hardboiled, but more average really. I wanted him to be a cipher for the reader, so they just forget he was there, you know, sort of being moved through the story. I don't want to have them to be too distracted because Bologna is the main character in my books.

*Do you believe that your background in journalism affected or influenced your way of writing?*

So, I technically finished my university at twenty. I know in Italy it's common to continue to do a master. That wasn't common when I did it. I studied communications and in fact I refer to that in the fourth book, because Dolores, who studied Latin and Greek and ancient civilization is teasing Daniel, you know, saying "your degree was just watching films", which was pretty much what my degree was. I wasn't supposed to do a degree, but I did and then I wrote to my local paper which gave me a job as a junior reporter. And I was indentured, which means that you're like an apprentice. And I had to work as a reporter and on the local paper, like the

*Resto del Carlino*, and then you have to pass exams as you go along. My point is that the training was old fashioned and really good. So that put me in a very good spot to respect deadlines and write economically and so on. In a sense, though, it was a bit of a disadvantage because it also probably gave me too much confidence. I spent years writing novels that were rejected because I thought, “I’m not going to do a course. I’m not going to ask for any help, because I’m a professional writer”. But writing fiction, writing a novel is a very, very different discipline. And it took me a while to kind of get that, until I got to Bologna, thinking about writing commercial fiction. And then I realized that, you know, the business is so tough, there must be thousands of great novels that never get published, not just my own, you really need to get through that door. And I think it’s really, really, really hard in the UK and in Italy, judging from what my friends say, it’s even harder, because the market is tighter. You’re writing in Italian for an Italian audience, whereas I’m writing in English and, well, there are more people speaking English, so all that said, once I had completed my first draft I sent it to a professional literary consultancy for their opinion and, with their help, amended it before submitting it to literary agents.

*Would you like to be translated?*

Yeah, I would really like to be translated into Italian, I’d be fascinated to see the reaction. I think that Italians would quite enjoy my books. I really like Beppe Severgnini’s books, which I’ve read in translation, both about Italians and his impressions of Britain as an Italian. I think in general that people are interested in what foreigners think of them. I was very mindful that, you know, I didn’t want to write clichés or at least not too many clichés. Overall, the reception by Italian readers has been very positive – I read one recently on Goodreads congratulating me on my accuracy and adding “take it from me, I’m an Italian” – although sometimes some Italians get offended because, I think, even they expect to read the clichés about Italy. But it’s the same in the UK – British readers have their own expectations of Italy: relentless blue skies, fine wine and beaches, while, in my first book at least, I offer up fog, *punkabestia* and *graffiti*. On the day I got a great review in the UK’s biggest selling

newspaper The Daily Mail saying I had been “promoted to the first division of crime writers”, I also got a review on Amazon for book one titled: “HURLED it across the room”. It was basically from someone who said: “if I want to read about Brexit, I won't buy a crime novel”. It's true, I talk about Brexit a bit, which probably I shouldn't have in the first book because, you know, there's no point in alienating your readers. But at the same time, I thought that it was relevant because how could you now speak about being a Briton living in Italy without referring to Brexit? Because it has changed the dynamics. Honestly what I sought to achieve with the book was for it to be as much about Italy, Bologna, and my observations about Bologna as it was about telling a crime story. If I'd wanted to just write crime stories, I could have written crime stories based in London, but this was about a lot more.

### *Biographical note*

Anna Baldini has graduated in 2015 from the University of Bologna in foreign languages and literature. She is now finishing her Master degree in Italian language and culture for foreigners, once again in Bologna. She is a lover of crime fiction with a strong interest in transnational studies.

[anna.baldini4@studio.unibo.it](mailto:anna.baldini4@studio.unibo.it)

Born in north London, Tom Benjamin moved to Bologna in his forties. Following his degree, he worked as a journalist, before becoming a spokesman for Scotland Yard. He then established an award-winning magazine on international aid - *Developments* - before heading up communications departments for Save the Children and The Fairtrade Foundation. He next moved into public health, running the UK government's campaigns against the abuse of alcohol and drugs. After moving to Bologna, he created the Daniel Leicester series of mystery novels, published in the UK by Little, Brown, a subsidiary of Hachette.

<https://www.tombenjamin.com/>

### *How to cite this article*

Baldini, Anna, Benjamin, Tom (2022), *An Interview with Tom Benjamin. Crime Fiction and Transnationality*, «Scritture Migranti», edited by Maurizio Ascari, Silvia Baroni, Sara Casoli, n. 15/2021, pp. 130-141.

### *Copyright notice*

The journal follows an “open access” policy for all its content. By submitting an article to the journal the author implicitly agrees to its publication under the Creative Commons Attribution Share-Alike 4.0 International License. This license allows anyone to download, reuse, reprint, modify, distribute, and/or copy contributions. In any such action(s), the work(s) must be correctly attributed to their original authors, and please inform the editorial board of any re-use of articles. No further permission is required from the authors or the editorial board of the journal. Authors who publish in this journal retain their copyright.

SCRIVERE UN “NOIR INTERCULTURALE”. CONVERSAZIONE CON ANDREA COTTI

Silvia Baroni, Andrea Cotti

Andrea Cotti è scrittore e sceneggiatore. Ha scritto narrativa per ragazzi (*Francesco vola*) e poesie (*Da quale fuoco*), ma ha una particolare passione per il giallo (menzioniamo, tra gli altri, *Un gioco da ragazze*, adattato anche in forma cinematografica), che lo porta ad essere uno degli sceneggiatori delle serie *L'ispettore Coliandro* e *Squadra Antimafia*. È autore della serie dedicata al detective italo-cinese Luca Wu, composta ad oggi da un racconto, *Bologna dall'alto è bellissima* (2016) e due romanzi editi da Rizzoli, *Il cinese* (2018) e *L'impero di mezzo* (2021). Con Silvia Baroni dialoga sulla costruzione del detective interculturale Luca Wu e sul noir come mezzo per indagare la realtà.

*Parole chiave*

Noir; Multiculturalità; Andrea Cotti; Luca Wu; Detective Interculturale.

<https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/14566>

## SCRIVERE UN “NOIR INTERCULTURALE”

CONVERSAZIONE CON ANDREA COTTI

Silvia Baroni, Andrea Cotti

Andrea Cotti è scrittore e sceneggiatore. Ha scritto narrativa per ragazzi (*Francesco vola*) e poesie (*Da quale fuoco*), ma ha una particolare passione per il giallo (menzioniamo, tra gli altri, *Un gioco da ragazzi*, adattato anche in forma cinematografica), che lo porta ad essere uno degli sceneggiatori delle serie *L'ispettore Coliandro* e *Squadra Antimafia*. È autore della serie dedicata al detective italo-cinese Luca Wu, composta ad oggi da un racconto, *Bologna dall'alto è bellissima* (2016) e due romanzi editi da Rizzoli, *Il cinese* (2018) e *L'impero di mezzo* (2021). Con Silvia Baroni dialoga sulla costruzione del detective interculturale Luca Wu e sul noir come mezzo per indagare la realtà.

*Andrea, com'è nata l'idea di creare un personaggio come Luca Wu?*

L'idea di Wu nasce da una serie di incastri fortunati. Io per un periodo ho fatto lo scrittore; poi ho fatto lo sceneggiatore che significa scrivere soprattutto per dei committenti, per altre persone. Dopo questo periodo di lavoro per gli altri, mi è tornata la voglia di scrivere per me, di scrivere ciò che piace a me. Ora, la partenza di questa nuova scrittura è stata da un lato la mia passione per la Cina e la cultura cinese, e dall'altro il voler scrivere un giallo. All'inizio avevo avuto l'idea di scrivere di un investigatore italiano che si ritrova a dover indagare sulla comunità cinese in Italia dopo aver vissuto a lungo in Cina. Parlando di questo con Giancarlo de Cataldo, lui mi ha suggerito di incontrare Francesco Sisci, uno dei più stimati sinologi italiani. Riuscii a mettermi in contatto con lui, che fu molto disponibile. Gli esposi il mio progetto, e fu lui che mi disse che con un poliziotto italiano a indagare sulla comunità cinese il mio romanzo si sarebbe fermato a pagina tre, perché si sarebbe trovato davanti a un muro di silenzio, non avrebbe scoperto nulla. Mi suggerii invece di scrivere di un poliziotto di origine cinese ma nato in Italia: mi disse che nell'Arma ci

sono figure come queste, e riuscii a parlare con una di loro, il tenente Dino Cheng di Roma – che è stato l'ispirazione per il personaggio del tenente Roberto Chen ne *Il cinese*. Ecco l'idea. Lì qualcosa si è acceso nella mia mente, ho cominciato a costruire la trama, tutto ha cominciato a prendere forma, come i pezzi di un puzzle che cominciano a incastrarsi.

*Quindi il tenente Chen è ispirato a una persona reale?*

Assolutamente, e oltre a lui anche il personaggio di Carmelo Pecora, ex ispettore della polizia scientifica (nel mio romanzo l'ho promosso a ispettore capo). La realtà per me entra in diversi modi nelle mie narrazioni, tra questi le persone come il tenente Cheng e Carmelo Pecora. Con Carmelo sto scrivendo un libro a quattro mani, una sorta di manuale su come scrivere gialli senza dire cavolate sulle procedure scientifiche e di polizia giudiziaria – e ti assicuro che, soprattutto nelle serie televisive, se ne vedono tante. A me invece piace documentarmi, ho potuto entrare nei laboratori della polizia scientifica, e negli uffici della Squadra Mobile, ho studiato come le indagini si fanno realmente.

*Anche per scrivere L'Impero di mezzo ti sei documentato "sul campo"?*

Sì, certo. Sono appassionato di cultura cinese e di arti marziali sin da adolescente, e negli anni ho letto molto. Sono stato due volte in Cina, la prima a diciannove anni, nel 1990, la seconda nel 2018. Ho potuto quindi constatare con i miei occhi quanto la Cina sia cambiata in questi trent'anni: quando sono arrivato la prima volta a Pechino, non c'erano nemmeno le automobili private, nei ristoranti non c'era da mangiare. Lo spaesamento vissuto dai nonni di Luca Wu raccontato nelle pagine iniziali de *L'impero di mezzo* è simile a quello che ho provato io quando sono tornato la seconda volta. Ovviamente mi sono fatto aiutare anche da amici, italiani e cinesi, per capire cosa Luca Wu e i suoi nonni avrebbero trovato strano tanto quanto me, e cosa invece tra tutto quello che ha stupito o sorpreso me sarebbe stato normale per loro. Ci sono infatti alcune cose che ho scritto che non avrei mai potuto sapere se non avessi chiesto alle persone che in Cina ci vivono. La trasformazione di Shenzhen da villaggio di pescatori a megalopoli sede delle grandi aziende hi-tech, per esempio, me la sono fatta



raccontare dai shenzhenesi: solo da loro puoi venire a sapere che se vedi scendere da un'auto di lusso un uomo ben vestito ma con i denti tutti marci, quell'uomo è sicuramente figlio di uno di quei pescatori o contadini che hanno venduto le loro terre e vive ancora di rendita di quell'affare fatto dai genitori. È ricco ma non si fa curare i denti. Vedi, per me scrivere un giallo è fare un'indagine nella realtà, senza la quale il racconto non avrebbe senso. Il giallo non è una scusa – certo, ha una sua estetica, ma deve, per me, raccontare un pezzo di mondo. Per questo per scrivere ho bisogno di fare ricerche, di vedere dal vivo.

*Fino ad ora abbiamo usato la parola “giallo”: ti definiresti più un giallista che uno scrittore di noir quali si definiscono Carlo Lucarelli e Giancarlo de Cataldo?*

Dipende che cosa intendiamo per “giallo” e cosa per “noir”. Se per giallo intendiamo solo la *detection* allora no, non sono un giallista: a nessuno di noi interessa più scrivere quel tipo di romanzi, perché se nel giallo la risoluzione dell'omicidio è l'allegoria dell'ordine ristabilito per noi questo discorso non esiste più. Il mondo non è ordinato – e neanche scoprire l'identità dell'assassino potrebbe ristabilire un ordine, se mai ne esistesse uno. Quello che accomuna me, Carlo e Giancarlo – e gli altri scrittori di noir – è il voler raccontare pezzi di umanità. Non riesco a scrivere per il gioco del *clue-puzzle* fine se stesso, ci sono altri scrittori che lo fanno, anche molto bene, e io leggo i loro romanzi con assoluto piacere. Ma non è quello che scrivo io, io voglio scrivere pezzi di mondo.

*Sei stato ispirato da qualche altro giallo multiculturale per questa idea? Quali sono gli autori (noir o meno) che più influenzano la tua scrittura e il tuo modo di pensare la crime fiction?*

Se vogliamo definirli gialli multiculturali, allora direi tutti i romanzi straordinari di Jean-Claude Izzo con la sua Marsiglia multietnica e meticcica. Invece, scrittori italiani che mi hanno ispirato sono sicuramente Carlo Lucarelli, Giancarlo de Cataldo, Massimo Carlotto e Lorian Macchiavelli. Per Luca Wu, in particolare, mi sono ispirato a Lee Child, scrittore di thriller creatore della serie dedicata al detective Jack Reacher, di cui è conosciuto soprattutto l'episodio *Jack Reacher – One Shot* perché è stato adattato per il cinema e interpretato da Tom Cruise. Un secondo autore che ho

letto molto è John Connolly, creatore del detective Charlie Parker, a cui mi sono ispirato per l'aspetto etico di Luca Wu.

*In effetti, Luca Wu è un personaggio in controtendenza rispetto a moltissimi altri investigatori protagonisti del noir italiano contemporaneo: Wu non appartiene a quella schiera di detective "inetti", se vogliamo chiamarli così, tra cui figura anche Coliandro.*

Certo, perché io volevo scrivere di un personaggio eroico. Wu è un eroe, è uno che non ha paura del cattivo ma al contrario fa paura al cattivo. Scherzando con Carlo, ci diciamo che se Coliandro è uno che risolve i casi prendendole, Wu è uno che risolve i casi dandole di santa ragione.

*Con Luca Wu hai creato quello che potremmo definire come il primo "detective interculturale" della narrativa d'indagine italiana. Rispetto ai suoi "cugini", ossia i detective etnici e i detective postcoloniali, Luca Wu si differenzia per il suo essere "tra" due culture, il non sentirsi mai completamente parte di una comunità culturale e/o etnica – "italiano e cinese [...], né italiano, né cinese", scrivi in Bologna dall'alto è bellissima, il primo racconto della serie a lui dedicata. Sei d'accordo con questa definizione?*

Assolutamente, sono d'accordo. Il punto è proprio questo: ciò che ho voluto raccontare con Luca Wu è un personaggio sempre spaccato in due. Wu non è mai nessuna delle due cose. Wu è la sua frattura. Allo stesso tempo, la scelta di fare il poliziotto corrisponde alla ricerca di qualcosa che gli desse un'alterità altra rispetto all'essere italiano e cinese. Ad un certo punto, ne *L'Impero di mezzo*, i nonni di Luca gli fanno un discorso molto serio, e gli danno un consiglio che Wu cerca di seguire per il resto del romanzo: proprio come il Tao, se Luca non può essere una cosa sola deve imparare ad essere due cose che stanno tra loro in equilibrio. Essere un poliziotto lo aiuta a trovare questo equilibrio: Luca Wu è, prima di ogni altra cosa, un eroe, un uomo che non si arrende mai finché non ha reso giustizia, finché non ha preso i cattivi.

*Se Luca Wu non si sente né italiano né cinese, come mai hai deciso di dare il titolo “Il cinese” al primo romanzo della serie del tuo vice-questore?*

Il titolo è una bellissima intuizione di Michele Rossi, all’epoca direttore della narrativa italiana di Rizzoli. “Il cinese” funziona perché non è come Wu vede sé stesso, ma come tutti gli altri vedono lui. “Il cinese” è come noi e tutto il mondo guardiamo a chi è diverso. È una semplificazione, uno stereotipo, e quindi proprio perché stereotipo è ciò che cui Wu fugge. Ma in un certo senso, è anche ciò che lui cerca e non trova: un’identità semplice che lo definisca.

*Al momento, quindi, sembra che Luca Wu possa sperare di superare questo contrappunto identitario solo grazie a due fattori. Il primo, lo hai appena detto, il suo essere un poliziotto. Il secondo, grazie a una donna. Il “difetto” di Luca Wu è il suo essere un donnaiolo, tradisce sua moglie con altre donne italiane perché, sostiene, stare con una donna italiana lo aiuta a trovare una definizione di se stesso. Tuttavia, gli incontri prima con Sofia Sun e poi con l’ispettore Yen portano nuove domande e incertezze. Davvero credi che una donna possa aiutarlo a uscire dall’impasse?*

Alcune delle mie lettrici mi hanno chiesto se in realtà questa – la definizione della sua identità – non sia una menzogna dietro alla quale Wu si nasconde per non ammettere di essere un dongiovanni. E non dico che in parte non possa essere così, Wu stesso ne è consapevole. Ma credo davvero che siano gli incontri con le donne della nostra vita che ci definiscono. C’è un motivo se Wu inizia a frequentare anche donne cinesi, ed è una parte della sua natura di personaggio che vorrei continuare ad approfondire.

*In entrambi i romanzi (ma anche nel racconto per Bologna d’autore) Wu si confronta con delle situazioni sociali “ai limiti”, nel senso che fanno percepire i confini di un mondo “visibile”, o meglio, i confini dello spazio crono-temporale che noi (vogliamo) riconoscere come tale nella nostra quotidianità mentre c’è un altro mondo che sta collidendo con esso. In genere si dice che quest’ultimo sia “il mondo sotterraneo”, il “cuore nero nascosto in ogni città”. Nei tuoi testi invece questa idea di “crimine sotterraneo” non c’è: a Bologna Wu è in alto, in un antico palazzo del centro storico da cui si vedono i tetti delle case della città; a Roma si parla di zone, di quartieri dove diverse etnie convivono nello stesso spazio, a volte “giustapposte” a volte con maggior integrazione, mentre ne L’Impero di*

*mezzo Wu percorre la Cina meridionale facendo tappa nelle “città multietniche” del paese. Il crimine è insomma allo stesso livello del mondo quotidiano, non si deve andare tanto oltre un velo che nasconde qualcosa alla vista ma semmai aver voglia di vedere e aggirare qualche guardiano che cerca di nascondere le cose brutte sviando il nostro sguardo. Si nota poi una predilezione a scegliere città che, proprio come Luca Wu, si ritrovano in un’atmosfera multiculturale e multietnica, come se avessi voluto parlare della spaccatura – in alcuni casi, in realtà anche dell’armonia – anche di questi luoghi, oltre del tuo detective. Era un effetto voluto?*

Sì, io sono convinto che quello che è nascosto dietro i muri sia una piccola percentuale rispetto a quello che avviene alla luce del sole ma che non vogliamo vedere. È solo questione di mettere insieme i pezzi. Se non ti viene il puzzle vuol dire che ti mancano dei pezzi. E lo stesso vale per alcune città che Wu attraversa nei due romanzi. Roma, la stessa Bologna, Shenzhen, Hong Kong, Shanghai. Sono città evidentemente multiculturali, ma lo sono anche in modi meno palesi. E sono multiculturali anche città o luoghi che apparentemente non lo sono. Quello che voglio dire è che non è tanto una mia scelta quella di far muovere Wu in contesti multiculturali e multietnici che riflettono il suo stato, quanto che la realtà ormai lo è. E Wu è parte di questa realtà. Persino il mio paese d’origine, San Giovanni in Persiceto, è ormai multiculturale.

*Secondo te, il noir può raccontare – o sta già raccontando, e se sì in che modo – le società multiculturali che stanno caratterizzando il nostro presente?*

Sì, come dicevo sopra è la realtà a essere multiculturale e multietnica. E il noir si occupa sempre della realtà. Non ha bisogno di trovare un modo. Le storie del noir sono multiculturali già nel momento in cui, per dire, un personaggio si muove nella piazza di un mercato tra banchetti di prodotti tipici locali e altri di specialità straniere. In più il noir si occupa di crimine, e il crimine è sempre uno specchio perfetto di una società. Compresa una società multiculturale.

*Ne L'impero di mezzo Wu va in Cina nella speranza di trovare una radice. Dalla tua prospettiva, hai dovuto compiere un'operazione da "expat", in un certo senso, perché hai scritto di un paese a te straniero attraverso gli occhi di un personaggio anch'esso un po' straniero nella sua terra di origine. In un certo senso, hai dovuto anche tu dividerti in due, dovendo pensare come qualcuno di cui non condividi il background culturale e linguistico. È stato molto difficile scrivere di un personaggio che, soprattutto in quello specifico romanzo, parla una lingua per te straniera?*

Per me che ho studiato lingue al liceo è stato soprattutto difficile superare la barriera linguistica per via del fatto che non parlo e non leggo cinese. Stare in un paese nel quale non riesci a decifrare nessun cartello stradale, insegna o scritta e nel quale in pochi parlano la lingua franca inglese è oggettivamente complicato. Ma per il resto, il senso del viaggio di Wu in Cina lo sentivo molto mio, molto vicino a tutti noi che cerchiamo di dare un senso a ciò che facciamo e a chi siamo. Quindi da quel punto di vista non è stato difficile. È stato più complicato trovarmi alla stazione dei treni a Dongguan e non sapere quell'era il mio treno perché il tabellone delle partenze e degli arrivi era solo in caratteri cinesi...

*Andrea, tu non sei solo scrittore ma anche sceneggiatore televisivo, in particolare è noto il tuo ruolo nella serie tv de L'Ispezzore Coliandro, personaggio inventato da Carlo Lucarelli, con il quale collabori. Con lui, anche Giampiero Rigosi, altro grande scrittore bolognese di noir. Vorresti vedere Luca Wu in versione cinematografica o adattato per una serie televisiva un giorno?*

Sì, mi piacerebbe moltissimo, soprattutto una serie televisiva. Qualche tempo fa, ero in trattativa con INDIGO, che aveva opzionato i diritti d'autore e mi aveva coinvolto nella sceneggiatura. Purtroppo, la cosa non è andata in porto perché non sono riusciti a trovare un attore abbastanza forte per reggere un'intera serie – che non sarebbe stata basata sui libri ma, proprio come per Coliandro, si sarebbe sviluppata in modo autonomo rispetto alla serie letteraria. In ogni caso, è sicuramente un progetto che prima o poi vorrei riuscire a realizzare.

*Quale lato di Luca Wu e della sua interculturalità ti permetterebbe di approfondire e/o esplorare il medium televisivo rispetto alla scrittura?*

Diciamo che lo schermo ti permette di *mostrare* quello che sulla pagina scritta è raccontato. Lo schermo, ad esempio, ti permette di far *vedere* gli sguardi tra Wu e gli italiani, tra Wu e i cinesi come lui. Sullo schermo l'immagine di Wu, cinese, che seduto a tavola a Roma mangia bucatini all'amatriciana, quella singola immagine vale più di cento righe scritte senza bisogno di aggiungere nulla, di dire nulla.

*Che progetti hai oltre la continuazione della serie di Luca Wu?*

Mi piacerebbe lavorare a un romanzo noir più agile, leggero e cinematografico. Di solito quando scrivo romanzi, mi dimentico di essere anche uno sceneggiatore, invece per questa storia che ho in mente vedo un montaggio serrato molto da film. Poi vorrei riprendere il personaggio di Giulia Vita, protagonista di *Un gioco da ragazze* e che ritroviamo anche ne *Il cinese* come collega di Wu a Bologna.

*Luca Wu potrebbe quindi incrociarsi di nuovo con Giulia Vita?*

È possibile. Agendo nello stesso spazio – Bologna – proprio come accade nella realtà prima o poi chi abita nella stessa città finisce per incrociarsi, così potrebbe accadere per Giulia Vita e Luca Wu.

*È possibile che Luca Wu incontri personaggi di altri universi funzionali letterari che, come lui, indagano a Bologna – penso soprattutto a Coliandro, visto il tuo ruolo nella creazione della serie – o a Roma?*

Potrebbe essere una possibilità, sì. Intanto, Luca Wu è già entrato nell'ultima stagione di *Coliandro*, in forma di citazione, Carlo gli ha voluto fare questo omaggio. Chissà, vedremo.

### *Nota biografica*

Andrea Cotti è nato a San Giovanni in Persiceto, in provincia di Bologna, nel 1971. Ha pubblicato diversi romanzi tra i quali *Stupido*, dal quale è stato tratto il film *Marpiccolo*, e *Un gioco da ragazze*, che ha ispirato il film omonimo.

È stato sceneggiatore di numerose serie tv di successo come *L'ispettore Coliandro*, *Squadra Antimafia*, *R.I.S. Roma*. Per Rizzoli ha pubblicato i due romanzi con protagonista Luca Wu: *Il Cinese*, e *L'Impero di Mezzo*.

<https://it-it.facebook.com/andreacottiautore/>

Silvia Baroni è assegnista di ricerca presso il dipartimento di Filologia classica e italianistica dell'Università di Bologna; il suo progetto verte sullo studio del romanzo europeo illustrato del 1830-1860 (Balzac, Dickens e Manzoni in particolare). Collabora con il progetto europeo *DETECT-H2020*. Ha scritto numerosi articoli per riviste scientifiche nazionali e internazionali e saggi per volumi collettivi.

[silvia.baroni9@unibo.it](mailto:silvia.baroni9@unibo.it)

### *Come citare questo articolo*

Baroni, Silvia, Cotti, Andrea (2022), *Scrivere un "noir interculturale". Conversazione con Andrea Cotti*, «Scritture Migranti», a cura di Maurizio Ascari, Silvia Baroni, Sara Casoli, n. 15/2021, pp. 142-151.

### *Informativa sul Copyright*

La rivista segue una politica di "open access" per tutti i suoi contenuti. Presentando un articolo alla rivista l'autore accetta implicitamente la sua pubblicazione in base alla licenza Creative Commons Attribution Share-Alike 4.0 International License.

Questa licenza consente a chiunque il download, riutilizzo, ristampa, modifica, distribuzione e/o copia dei contributi. Le opere devono essere correttamente attribuite ai propri autori. Non sono necessarie ulteriori autorizzazioni da parte degli autori o della redazione della rivista, tuttavia si richiede gentilmente di informare la redazione di ogni riuso degli articoli. Gli autori che pubblicano in questa rivista mantengono i propri diritti d'autore.

LUCA WU. TRASFERTA BOLOGNESE

Onofrio Catacchio



<https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/14567>



### *Nota biografica*

Onofrio Catacchio dal 1987 ha pubblicato fumetti, scritto sceneggiature, realizzato illustrazioni e copertine per editori grandi e piccoli, italiani e stranieri. Insegna Arte del Fumetto all'Accademia di Belle Arti di Bologna. Il suo sito è: [www.onofriocatacchio.com](http://www.onofriocatacchio.com).

info@onofriocatacchio.com

### *Come citare questo articolo*

Catacchio, Onofrio (2022), *Luca Wu. Trasferta bolognese*, «Scritture Migranti», a cura di Maurizio Ascari, Silvia Baroni, Sara Casoli, n. 15/2021, p. 152-153.

### *Informativa sul Copyright*

La rivista segue una politica di “open access” per tutti i suoi contenuti. Presentando un articolo alla rivista l'autore accetta implicitamente la sua pubblicazione in base alla licenza Creative Commons Attribution Share-Alike 4.0 International License.

Questa licenza consente a chiunque il download, riutilizzo, ristampa, modifica, distribuzione e/o copia dei contributi. Le opere devono essere correttamente attribuite ai propri autori. Non sono necessarie ulteriori autorizzazioni da parte degli autori o della redazione della rivista, tuttavia si richiede gentilmente di informare la redazione di ogni riuso degli articoli. Gli autori che pubblicano in questa rivista mantengono i propri diritti d'autore.

## NON NEL MIO CORTILE, O DI NEMBI E NIMBY

Veronica Galletta

Il racconto nasce dall'osservazione della città di Livorno e delle sue dinamiche, un tema che è oggetto di uno dei miei filoni di ricerca narrativa, al quale ho già dedicato alcuni reportage. In questo lavoro focalizzo l'attenzione sulle migrazioni e sul porto, incrociando i fili di diverse storie che hanno attraversato e attraversano la città. Livorno infatti nasce per statuto come città delle genti, a partire dalla *Costituzione livornina*, del 1593, e attorno a questa origine ha modellato la sua identità di città dell'accoglienza. Partendo da *I volontari livornesi*, un dipinto di Cesare Bartolena, che ritrae la partenza di volontari garibaldini dalla spiaggia di Calambrone nel 1860, il racconto si muove sulla direttrice del lungomare di Livorno, esaminando e intersecando diversi avvenimenti, naufragi, aneddoti, navi bloccate in porto, piccoli incidenti, isole di plastica, fusti tossici, fino a tornare sulla spiaggia di Calambrone, con un recente episodio di cronaca nera, in un rovesciamento deformato del dipinto analizzato in apertura.

### *Parole chiave*

Porto; Cesare Bartolena; Migrazione; Zuppa di plastica; Naufragi; Sfruttamento.

<https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/14568>

## NON NEL MIO CORTILE, O DI NEMBI E NIMBY

Veronica Galletta

Se non dovessi tornare,  
sappiate che non sono mai  
partito.

Il mio viaggiare  
È stato tutto un restare  
qua, dove non fui mai.

Giorgio Caproni, *Biglietto lasciato prima di non andar via*

Non c'è nessuno al Museo Fattori, in questa mattina di gennaio. Sono l'unica visitatrice. Cerco *I volontari livornesi*, dico in biglietteria. Sono anni che non vengo, e voglio essere sicura che sia esposto. Non è uno scrupolo inutile, il mio. Come scoprirò poco dopo, un altro dipinto che cerco è fuori, in prestito per una mostra. La villa Mimbelli, che ospita il museo, è un edificio ottocentesco di pianta quadrata e attitudine compatta. Mi muovo sicura fino al secondo piano, verso i macchiaioli. Il dipinto che cerco sta nella prima sala, accanto ai lavori di Giovanni Fattori. Fra l'afrore delle mandrie maremmane e la polvere della battaglia di Montebello spicca questa tela di grandi dimensioni, dall'ambientazione completamente differente. Anche Cesare Bartolena era un pittore di battaglie, eppure *I volontari livornesi*, del 1872, è l'opera per cui sarà ricordato. Il titolo esatto è *I volontari livornesi partono per la guerra liberatrice della Sicilia (9 giugno 1860)*, come riportato nella cornice dorata.

Una scena di mare al tramonto, gli azzurri e i rosa del cielo che sfumano verso l'orizzonte. Colori incerti, dominati dalla foschia. In primo piano un uomo semisdraiato sulla spiaggia, la sabbia fine, strisce di detriti portati dal mare. I volontari vanno verso le imbarcazioni, si arrotolano i pantaloni per entrare in acqua. Sono basse le acque lungo la spiaggia, in quella che appare una sera di bonaccia. La spiaggia è quella del Calambrone, a nord della città di Livorno. Il verde delle colline livornesi, la torre del Marzocco, la Fortezza Vecchia, il Faro Grande, fanno da riferimento, sullo

sfondo. Ancora, il fumo di qualche bastimento, e poi un'opera a mare, solitaria. Un'ombra la taglia a metà, a indicarne la curvatura. È la Curvilinea, l'imponente diga foranea progettata dall'ingegner Poirel, ultimata l'anno prima, nel 1859.

Osservo il dipinto, ne rilevo le mancanze. Manca il canale scolmatore dell'Arno, linea d'acqua che segna il passaggio fra Pisa e Livorno. Manca la zona industriale, le sue luci e le sue ombre. Neanche il Porto Mediceo è ancora ultimato. Mancano pochi anni per l'altra opera a mare, la piccola Vegliaia, bisognerà aspettare i primi anni del Novecento per il completamento del Molo Novo. In ogni caso, Livorno era già porto nel 1860. Erano già le Leggi livornine, era già la Darsena Vecchia, costruita dal Granduca in una esibizione muscolare. Cinquemila uomini, in cinque giorni. Eppure gli ottocento livornesi partirono da Calambrone, una spiaggia a nord della città, poco più di una zona paludosa, figlia dell'interramento del porto di Pisa. Chissà perché hanno deciso di partire proprio dal Calambrone, mi chiedo girando fra le stanze, alla ricerca dell'altra opera di mare importante della collezione. Si tratta de *Gli emigranti*, di Raffaello Gambogi, 1893, che ritrae l'Andana degli anelli del Porto Mediceo.

Dal lungomare di Livorno l'orizzonte è differente. Io, quando vado, faccio la conta delle isole. Verifico che siano sempre al loro posto, non si siano mosse, non abbiano cambiato forma, o dimensione, anche se so che è solo un'illusione ottica. Sono i *Segni precursori del tempo: quando, per effetto ottico, le isole dell'Arcipelago Toscano sembrano avvicinate a chi le osserva oppure poste su uno sfondo chiarissimo, è segno di pioggia e venti da terra o scirocco. Quando sulla Corsica o Gorgona (ben visibili) e su Montenero si osservano dei cumuli, a forma di "seppia", è segno di prossimo vento da libeccio*. Così recita l'avvisatore marittimo, in cui il linguaggio tecnico si confronta con il materiale onirico, con le illusioni, con i fantasmi. Vengo a fare la conta, in questa città in cui mi pare che tutto si muova, fin da quando sono arrivata, oramai tanti anni fa. Straniera fra gli stranieri, a mio agio pensavo fra chi è abituato alla mescolanza, alla commistione, al meticcio, mi sono ritrovata a camminare in bilico, su quella linea sottile che separa la convivenza dall'indifferenza.

Allora vengo sul lungomare, e conto. Almeno le isole, almeno loro, devono restare uguali. *Muovasi la Capraia e la Gorgona*, si augura Dante nella Divina Commedia,

e io sono qui, per verificare che non accada. Il mio punto preferito per fare la conta è sugli scogli dopo l'Accademia Navale, quella striscia di lungomare che si apre finito l'alto muro militarmente armato, una delle anime in contraddizione della città. Mi metto là, e conto, a cominciare dal verde delle colline livornesi. Elba, Scoglietto, Capraia, Corsica, Gorgona, fino alla torre e il fanale delle Secche della Meloria, quella della battaglia del 1284. Della torre, quando è davvero limpido, si scorge l'arco, il cielo che lo buca dietro. Poco arretrato, nella prospettiva deformata del mio punto di osservazione, il Faro Grande. Non è l'originale, quello del 1300, come dipinto da Bartolena, anche se gli assomiglia. Ne è la ricostruzione posticcina del 1956, con anima di ferro, dopo il bombardamento del 1944. Ci sono 150 anni in mezzo, fra quei volontari e i giorni nostri, e dentro due guerre mondiali, svariate crisi economiche, il sogno industriale, una crisi mondiale, ecologica, globale.

Ma il mare di Livorno sembra non accorgersi, nel movimento silenzioso di navi adagiate sul filo dell'orizzonte, non immerse, non conficcate. Dietro spuntano le isole a far da fondale dipinto, come nell'opera dei pupi. Indifferenti a tutte le leggi del moto scivolano grandi cargo dai colori primari, come senza chiglia, i container in equilibrio ordinato uno sull'altro. A volte sostano in rada, in attesa dell'autorizzazione a entrare, e mentre scende la sera, e le isole si scontornano dal fondo come d'improvviso ritagliate, si illuminano di luci piccole, quasi a festa. Entrano ed escono dalla bocca sud del porto, una striscia sottile, un varco fra le sabbie, aiutate da acrobatiche pilotine, in un incrocio delicato dall'equilibrio sottile con traghetti, pescherecci, imbarcazioni da diporto. Un movimento continuo, lungo il giorno e lungo la notte, che si riflette sulla città per brevi paesaggi, rumori da decifrare. Spunta il fumaiolo del traghetto, con i suoi colori accesi e i personaggi dei cartoni, nella linea geometrica dei fossi disegnata dal Granduca, sovrapposizione incongrua e straniante. Arriva il suono della sirena del traghetto della sera, quando esce dal porto, in certe condizioni di vento. Rimbomba fino al mio cortile, nel centro popolare della città, rispondono i gabbiani con volteggi bassi e minacciosi, l'eco si amplifica, si svegliano i fantasmi. Come un fantasma è apparso, nell'alba di gennaio di qualche anno fa, un mercantile, in località Tre Ponti, fino a incagliarsi sugli affioramenti di panchina livornese, sospinto a riva

da una libeccata intensa e dal suo poco carico. *Sigma*, nave cargo di 128 metri: greca la lettera del nome, liberiana la bandiera, ucraino il capitano e il suo equipaggio, che rimane a bordo, nascosto. A pochi metri da terra il mezzo giace fuori dal suo incanto, la chiglia scoperta e rugginosa, il fiato corto, il teatro che scopre i suoi segreti. Si vedono i fili delle marionette, e lo spettacolo si fa triste. Gennaio di cielo trasparente mette in scena i suoi colori di nuvole spazzate, treni che si inseguono ordinati all'orizzonte, ecco Gorgona, le navi in rada, le due Melorie, il molo punteggiato di uomini a osservare, le curve del mercantile illuminate dalla sfumatura tonda del tramonto, fino a che non prede il largo di nuovo, trainata da due rimorchiatori.

*Il comandante della Grommet si è accorto che le ancore aravano ma non ha fatto in tempo a salparle, la libeccata ha spezzato in due la nave contro lo Scoglio della Regina*, recita il video dell'Istituto Luce del 19 dicembre del 1952, quando il *Grommet Reefer*, mercantile americano con destinazione la base militare di Camp Derby, naufragò sugli Scogli dell'Accademia, spezzandosi in due, perdendo in mare il suo carico di viveri. Tacchini per la festa del ringraziamento, che furono recuperati dai livornesi, che diedero loro adeguata cottura, si narra, e non importa che non tornino le date, che non ci siano conferme, dietro la tragedia spunta la farsa, a rimettere giusta distanza fra la città e il mare. Ci si difende da quello che arriva dal mare, mantenendolo iconico e cartonato dentro i suoi tramonti perfetti. Uno spettacolo a cui tutti assistono passando, per non farsi contaminare.

Perché restituisce tanto, il mare di Livorno, non solo tacchini. Come i sette zaini neri con dentro centinaia di chili di cocaina purissima, legati fra loro e tenuti a galla da due taniche, sputati dal libeccio sul lungomare, nel punto più fragile, fra la Terrazza Mascagni e i Bagni Pancaldi. Un errore di valutazione dei venti e delle correnti, costato centinaia di milioni a professionisti che in genere lasciano così il carico, al largo ma ben geolocalizzato, a galleggiare nell'orizzonte fra la Capraia e la Gorgona. Come il corpo dell'uomo ritrovato a galleggiare fra le barche all'ormeggio in Darsena Vecchia, un sacerdote genovese che ha scelto quel piccolo bacino chiuso per suicidarsi.

Difendersi dal mare, che porta, che prende. Si sviluppa una particolare forma di apatia, in una città dove tutto si muove. Osservo i traghetti che entrano ed escono, le vite degli altri che viaggiano, vanno in vacanza, accumulano esperienze, sempre ferma qua, sulla soglia, attanagliata dal bovarismo. Si sviluppa un modo diverso di rapportarsi al mondo in cui tutto è provvisorio, e nulla è stabile. Si costruisce un'identità sull'accoglienza, sulla mescolanza delle genti. Non ci sono stranieri nella città dove tutti sono stranieri. Non c'è nessuno da accogliere, dove tutti sono stati a loro volta accolti, arrivati per scampare alle persecuzioni religiose, politiche, giudiziarie.

«*Il Serenissimo Gran Duca... a tutti Voi Mercanti di qualsivoglia Nazione, Levantini, Ponentini, Spagnuoli, Portughesi, Grechi, Tedeschi, Italiani, Ebrei, Turchi, Mori, Armeni, Persiani, dicendo ad ognuno di essi salute... per il suo desiderio di accrescere l'animo a forestieri di venire a frequentare lor traffichi, merchantie nella sua diletta Città di Pisa e Porto e scalo di Livorno con habitarvi, sperandone habbia a risultare utile a tutta Italia, nostri sudditi e massime a poveri...*», recita la *Costituzione livornina*, del 1593. Una città di lingue, di migrazione, di integrazione, dai quartieri multietnici e pacifici. Esco in balcone, guardo al mio cortile. Conto le nazioni, osservo le lingue, le religioni. Chi può vantare la prima origine, in una città nata per stratificazioni? Chi è straniero a chi? Guardo al mio cortile, dove vivo da oltre dieci anni, intatta la cortesia trasparente dei primi giorni. Nessuno mi pare di questo luogo. Solo stratificazioni di arrivi diversi negli anni, diverse le ragioni che hanno spinto ad arrivare, diverse quelle che fermano, che costringono a restare. La città vive davanti al suo mare, punteggiato di ombre, di fantasmi, di lingue, di storie sconosciute, specchiandosi in un orizzonte deformato, rifiutando la complessità, riflettendo solo il desiderio di dimenticare.

È l'Andana degli Anelli, che Raffaello Gambogi dipinge ne *Gli emigranti*. Il dipinto non è al Museo Fattori in questo periodo, ma in prestito a New York, così mi accontento di guardarne una riproduzione in rete. C'è compostezza nelle persone ritratte, seppur con un umore diverso rispetto ai volontari livornesi di Bartolena. Non

c'è volontà, in questo andare. Solo, movimento. È il 1893, e si intravede la banchina, le navi alla fonda, le vele basse sugli alberi nudi, l'orizzonte chiuso dall'antemurale della Curvilinea, avvolta da una sorta di nebbia di pennellate, in una tecnica pittorica in cui la forma si fa sostanza.

Arrivo anche io all'Andana degli Anelli, in una di queste mattine di gennaio. Cerco la prospettiva esatta del quadro, il punto preciso da cui osservare. Identica è la fila delle barche, alberi nudi in attesa di vele. Il cielo terso, così diverso dalle nebbie di quel dipinto, dalla fatica della partenza di quei giorni. L'emigrazione è finita, si è placato il dolore. Eppure basta voltarsi di un angolo piatto per scorgere la targa al muro. Non si può non vedere. Del resto ci vuole spazio per segnare 140 nomi, in ordine rigorosamente alfabetico, da Abbatista a Vitiello. Tutti i morti della Moby Prince, il fantasma più ingombrante della città, fatto di nebbia, quella che in una notte di aprile del 1991, mai vista prima e mai più sperimentata dopo, avvolse tutto, fino a bruciare. Non è la nebbia di pennellate, ma di ipotesi, di ricostruzioni, di trasporti verso Camp Derby, una volta ancora, seppur non di tacchini.

Ecco il relitto della Moby Prince, il fantasma, carcassa trainata e ancorata dentro al porto industriale, poi ritrovata a vagare una notte, infine trasferita fino in Pakistan, al cantiere di Gadani. Vago anche io, nella nebbia, a Gadani, mentre osservo le foto del cantiere, gli scavi scheletrici e spolpati, gli operai in bilico su gomene instabili, i tagli brillanti delle seghe circolari che riverberano negli sguardi, senza una maschera, senza una protezione. È una nebbia di polveri di ferro e detriti, che sbuca dalle immagini, afferra la gola. Lo sfruttamento dei migranti si è fatto specializzato, tagliato al laser come lamiere da macchine di precisione. È andato lontano da noi, dove noi non possiamo vedere.

Rimango ad ascoltare il fischio lieve del movimento degli alberi con il vento. Immagino la tempesta perfetta, la perturbazione che inneschi il meccanismo perturbativo, sollevi le barche, ci porti via. Accanto al Silos Granai, dall'altra parte dello specchio d'acqua, un traghetto è pronto a partire. Sulla banchina una gru carica su un cargo dei lunghi pannelli prefabbricati, destinati a chissà cosa. Il movimento del porto ci scorre davanti ma noi non siamo in grado di comprendere, estranei a questa



città che si fa trasparente, che favorisce il movimento e l'incrocio fra le lingue, ma che nulla trattiene.

Dietro, l'orizzonte segnato dalla Curvilinea protegge tutto il Porto Mediceo. Quando si alza il vento, anche il bacino interno asseconda le onde, e le imbarcazioni attraccate alla diga, in cerca di riparo temporaneo, dondolano, si agitano, in attesa della quiete. Sono i pescherecci i mezzi più a rischio. Affondano spesso, nei mari intorno a Livorno, da sud a nord, da Vada a Calambrone. Si incagliano le reti, si apre una falla improvvisa, e vanno giù, a volte senza riuscire a lanciare segnali ai soccorsi. Qualcuno affonda anche dentro al porto. Come il peschereccio Gionatan, ribaltatosi una mattina di aprile mentre tornava dalla pesca. Rientrato dall'ingresso nord, passato troppo vicino alla Bahri Tabuk, una nave container di bandiera Saudita, 220 metri, che prendeva il mare in direzione Baltimora. Il comandante e un suo uomo vivi per miracolo, in ospedale. Controllo le nazionalità, livornesi, albanesi, come un tic. In fondo, mi dico, che differenza fa?

Si incrociano, si strisciano, senza mai incontrarsi, questi mondi di mille mondi. A volte non toccano neanche terra. Le chiamano navi fantasma, abbandonate dall'armatore, sequestrate per ragioni di sicurezza, senza più manutenzione, senza più denaro. A bordo rimane l'equipaggio, che non può scendere, né allontanarsi. Se lo fa, perde gli stipendi maturati, i compensi arretrati. Così rimangono a bordo, su carceri galleggianti figlie di un vuoto giuridico, per lunghi mesi, che si fanno anni. Come i marinai ucraini dell'Alfonsito, nome latineggiante, bandiera di Cipro, due anni a bordo fermi dentro al Porto di Livorno, senza soldi né cibo. Senza riscaldamento, illuminazione e servizi igienici. Lasciati ai livornesi di buona volontà, in questo gioco eterno di chi abbandona e chi soccorre, dentro un porto chiuso alla città, muto. È un ventre oscuro di balena il Porto di Livorno, che si tende verso il mare, e dà le spalle alla città, protetto da varchi inaccessibili. Racconta una storia di riscatto e dopoguerra, di fortune fatte da imprenditori capaci e instancabili, di energia e ottimismo. Una storia difficile da comprendere, per chi come noi si ritrova inchiodato nell'eterno presente del nuovo millennio. Un ventre oscuro, e pericoloso.

È un lungo elenco, quello degli incidenti in porto degli ultimi anni. Schiacciato dalla nave che riparava, feriti dalla nave che riparavano, incastrato nella stiva tra alcune balle, colpito a morte da un cavo spezzato, annegato mentre camminava sulla banchina. Leggo i nomi, guardo le foto, controllo le nazionalità. Chi è straniero, in questa città, mi chiedo camminando per il Porto Mediceo, sporgendomi dal ponte di Piazza dell'Arsenale, verso la Darsena Vecchia dove ogni mattina arrivano i pescherecci, in questa zona del porto tutto ancora convive, piccolo, grande. Osservo gli uomini attorno alle barche.

*Buoni questi naselli!...*

*Squisiti questi muggini!...*

*Deliziose queste sogliole!...*

*Prelibati questi ragnotti!...*

*Carine queste acciughe col capo!,*

dice il Pescatore Verde a Pinocchio, mentre loro salgono e scendono dai piccoli pescherecci, scaricano cassette di pesce, si passano attrezzi, il groviglio delle reti. Anche se quando si sfiorano, il piccolo soccombe davanti al grande, e il peschereccio livornese si capovolge, imbarca acqua, di fronte al cargo saudita. Sembrano così lontani dal ventre oscuro del porto, mentre si fa sera.

È la mia vita solita di gennaio, avanti e indietro a scrutare i movimenti del tempo per tenere a bada le ombre, in attesa dell'orrido aprile. Di nuovo agli Scogli dell'Accademia, osservo il tramonto. È tutto così perfetto, la luce cola lentamente e i colori si fanno primari, brillanti, mentre gli uomini e le donne si fermano, a guardare. È l'incanto delle isole, mentre io conto. Ecco l'Elba, la Corsica, la Capraia, la Gorgona. È lo stupore di chi si limita a osservare, la superficie dell'acqua come una pellicola sottile si tende e si apre ai pescherecci che si avviano verso il largo, lenti. Le isole si fanno nette, ma la pellicola nasconde. Nasconde all'occhio quello che possiamo percepire, quello che sopportiamo di sapere. Quando la realtà si fa complessa, stratificata, deve essere scomposta, sminuzzata. Una poltiglia che anche così è difficile da ingoiare, e digerire.

È lunga una decina di chilometri l'isola di plastica che periodicamente si forma nelle acque di questo tramonto. Si aggrega e disgrega, nella strozzatura del canale fra l'Elba e la Corsica, quando la corrente mediterranea incontra le correnti della foce dell'Arno e del suo scolmatore. La chiamano la zuppa di plastica, per le dimensioni dei materiali di cui è composta: frammenti di millimetri, che restano in superficie. Ma dagli Scogli dell'Accademia, nel tramonto brillante di questa sera di gennaio, non riesco a scorgere nulla, l'isola come l'asteroide di Melancholia, e il pensiero che non voglio mi attraversa, tira i pescherecci che tornano ogni mattina, svuotano le reti davanti ai miei occhi, e lo stomaco mi si rivolta.

*Buoni questi naselli!...*

*Squisiti questi muggini!...*

*Deliziose queste sogliole!...*

Una decina di chilometri di zuppa, non di pesci come in Pinocchio, ma di plastiche diverse e migranti, che scorrono invisibili su questa pellicola sottile di plastica bruciata dal sole come un'opera di Burri. Ecco l'Elba, ecco la Corsica, guarda Capraia, brillano le luci del piccolo porto di Gorgona. Tutto al suo posto, passiamo oltre. Perché a fermarsi e ad andare in profondità, a tagliare sotto la pellicola affondandoci le mani, dobbiamo sapere che il resto è sul fondo. Solo il dieci per cento del rifiuto in mare si trova in superficie, una percentuale molto vicina a quanto percepiamo della realtà, secondo i neurobiologi. A volte le percentuali sanno essere beffarde. Perché a tagliare la pellicola, ecco spuntare il carico perso dall'Eurocargo Venezia nella notte del 17 dicembre del 2011, al largo della Gorgona. Onde alte dieci metri, immagini spaventose come quelle della Grommet. Non più tacchini, ma catalizzatore esausto a base di nichel e molibdeno, contenuto in 198 fusti, in parte recuperati, seppure non tutti, seppure non subito. 71 rimarranno là, in fondo al mare, in fondo al banco di Santa Lucia, giusta santa senza occhi per un carico da non guardare. Non li vedo, non li posso vedere perché non li vedrei in ogni caso, perché nel fondo del mare, perché non riuscirei a mettermi a tavola la sera, al pensiero della zuppa di plastica. Cosa contempliamo allora da questo lungomare al tramonto, mi chiedo, forse la nostra

incapacità di vivere con il pensiero persistente della fine. Scansiamo, e ci ubriachiamo dei colori del tramonto, radioattivi come un'esplosione. Torna il conto delle isole.

Bisogna allontanarsi, per vedere, mi dico. Cambiare prospettiva, arrivare fino alle banchine estreme, verso nord, sfiorato il porto industriale dove è impossibile entrare se non per il varco incongruo della calata Mogadiscio, un unico varco passeggeri in mezzo al movimento dei mezzi. Scorrono accanto a noi i muri di container impilati, i colori matti, le scritte uguali, le forme tonde delle decine e decine di serbatoi dei depositi di gas costieri. Svetta l'impianto del biodiesel, la speranza di una rigenerazione, illuminato la notte come una torre Eiffel, a destra la raffineria dalle lunghe ciminiere, gigante di ferraglia sempre in bilico, simbolo di una città a rischio di incidente rilevante.

Osservare la città da dove la città finisce, passati i cavalcavia, passato il ponte mobile, fino al Calabrone. È una domenica mattina presto, poche auto in giro, poche auto parcheggiate. Scendo, cammino verso la riva, il punto in cui il canale si immette nel mare. Osservo i pescatori, le loro attrezzature professionali, i secchi azzurri in bilico. Sullo sfondo la fila delle gru, il muso rivolto verso l'interno, il traghetto *roll-on/roll-off*, l'incrocio degli svincoli. Sul canale parte della banchina è crollata, la paratia metallica corrosa in più punti. Alzo ancora lo sguardo, cerco i riferimenti del dipinto del Bartolena, la torre del Marzocco, il Faro Grande, cammino fino alla fine della difesa spondale, che guida l'imbocco a mare. Il cielo carico di nuvole basse, la luce crea varchi e scende come nebbia. Verso la città l'orizzonte è scandito dalle torri faro, in fila, ordinate. La Torre del Marzocco piccola, quasi nascosta dal Silos del Varco Valessini, e le colline livornesi, ora parco. E poi il rumore, quello che non si vede in un quadro, in una foto. Il rumore del porto, costante. Il bip continuo che ci avverte delle gru, mentre caricano e scaricano i container, gli annunci sui traghetti, il rumore delle eliche, l'onda di pressione che si propaga in acqua, nell'aria. Torno con lo sguardo ai pescatori immobili, le lunghe lenze speranzose, in un paesaggio che ricorda Koyaanisqatsi. La veduta della spiaggia della centrale nucleare a San Clemente, in California. Sdraio con sopra i teli da mare, camioncini giocattolo, bambini fra i cumuli di terra di riporto, e donne in costume. *Life out of balance*, recitava

il sottotitolo del documentario di Godfrey Reggio. La vita sbilanciata, la vita illusa, che seleziona le immagini, non vede l'isola di plastica, non si accorge delle strisce di detriti qui, adesso, arrivati alla spiaggia de *I volontari livornesi*. Cammino lentamente, li fotografo. Una bottiglia del latte, un panno tartan, una pezza di colore indefinito, un collo di bottiglia rotto. Tutto si fa simbolo, bisogna alzare lo sguardo. Cammino costeggiando il bagnasciuga, alla ricerca della prospettiva di Cesare Bartolena, nel suo dipinto di 150 anni fa.

*8 giugno 1860*, dice la cornice dorata, donata insieme al dipinto alla città. E c'è qualcosa di beffardo nelle coincidenze, nelle storie che si ripetono, capovolgendone il senso. Guardo la spiaggia e cerco gli ottocento volontari livornesi, in partenza per la libertà. Chiudo gli occhi, e cerco il peschereccio, è poco distante, è molto distante, non riesco a capire bene, non lo posso sapere. Apro gli occhi, cerco le isole. La Gorgona è velata oggi, quasi un'ombra. Una presenza solo perché chi sa che c'è, su questa spiaggia sporca di sabbia fine e detriti portati dallo scolmatore, pronti per la zuppa di plastica. Guardo il pescatore sulla massicciata del pennello in sponda destra, la canna lunga tesa dalla corrente. Scruta l'orizzonte.

Anche l'8 giugno c'era un pescatore su questo pennello in sponda destra dello scolmatore dell'Arno, in località Calambrone. Scrutava l'orizzonte, ma non era il 1860. Era il 2016, e la visibilità era buona. Capisce subito cosa vede, e si mette a urlare. L'ha spinto in acqua, urla, fino a che un bagnino di uno stabilimento poco più avanti prende un SUP, si butta in acqua, raggiunge l'uomo in mare, lo salva. È un ragazzo, dice qualcosa, spiega, ma non molto, e poi si allontana a piedi, i vestiti fradici. Corre verso Livorno. Non vuole raccontare, non vuole testimoniare, neanche quando viene rintracciato, e cominciano le indagini. È un ragazzo, chiama Seydi Samba, è senegalese. Viene fermato il comandante del peschereccio, e gli viene chiesto conto, di tutti gli uomini che lavorano per lui, in nero, 10 euro al giorno e un po' di pescato. Dovrà spiegare di quell'8 giugno, di come alla vista della motovedetta della Guardia Costiera abbia deciso di spingere un uomo giù dal suo peschereccio, pur sapendo che non sapeva nuotare.

*In segno di amicizia e di stima particolare, lascerò a te la scelta del come vuoi esser cucinato. Desideri esser fritto in padella, oppure preferisci di esser cotto nel tegame colla salsa di pomodoro?*, dice il Pescatore Verde a Pinocchio, e dovrà spiegare, il comandante, come cucinava i suoi marinai, il peschereccio adesso sequestrato. Gionatan, il nome del suo peschereccio, mentre io avanti e indietro sulla sabbia scatto foto ai rifiuti, cerco di mettere ordine fra le coincidenze. Quella di una località, Calambrone; quella di una data, un 8 giugno in cui gli ottocento valorosi partivano, la stessa in cui, 156 anni dopo, un uomo viene buttato in mare; quello del nome di un peschereccio, Gionatan, che due anni prima si capovolge e rischia di affondare per un'onda causata da un cargo venti volte più grande, e sul quale due anni dopo un capitano butta un uomo in mare, nella girandola continua in cui qualcuno fa e qualcun altro disfa, qualcuno butta in mare e qualcun altro soccorre e salva, e io al centro cammino avanti e indietro per la spiaggia del Calambrone, cercando di districare la balena da Pinocchio, il Pescatore Verde dai naselli, i muggini dalle sogliole. Chi è straniero a chi in questa città, chi sfrutta o chi è sfruttato, fra chi è nato a Livorno, bandiera di accoglienza, e i ragazzi stranieri che intorno ai pescherecci si passano cassette di pesce e grovigli di nasse, per 10 euro al giorno e un po' di pescato. Il Monumento dei Quattro mori alle spalle a fare da beffardo monito, in questi pochi metri in cui si tiene tutta la storia della città, fra le nebbie della Moby Prince e il dipinto del Gambogi. Fra i migranti che partivano, e quelli che sono arrivati.

*A tutti Voi Mercanti di qualsivoglia Nazione, Levantini, Ponentini, Spagnuoli, Portughesi, Greci, Tedeschi, Italiani, Ebrei, Turchi, Mori, Armeni, Persiani*, recitano *Le livornine*, e le sussurro anche io, mentre io torno a casa, nello spazio breve di questa città, fino al mio cortile, nel quartiere centrale popolare e integrato in cui vivo. Cosa vedo da questo mio cortile, dove sono i levantini e i ponentini, gli spagnoli e i portoghesi, i greci e i tedeschi, mi chiedo, e cosa ne sappia io, in fondo, di questo mio cortile, in cui nulla si coglie. Nebbie, zuppe di plastica, uomini gettati in mare. Solo, a volte, riverbera la sirena del traghetto quando lascia il Porto, intersecata al vociare minaccioso dei gabbiani.

### *Nota biografica*

Veronica Galletta ha un dottorato in ingegneria idraulica, e si è occupata di opere idrauliche fluviali e marittime per quasi vent'anni. Ha pubblicato i romanzi *Le isole di Norman* (Italosvevo editore, 2020) e *Nina sull'argine* (minimumfax, 2021). Ha curato la prefazione a *La madre* di Grazia Deledda (Polidoro editore, 2021) e scritto reportage narrativi per le antologie *Maledetti toscani* (Les flaneurs edizioni, 2020), *Circospetti ci muoviamo* (effequ, 2021), *Gli estinti* (CRTL magazine, 2021).

vgalletta@gmail.com

### *Come citare questo articolo*

Galletta, Veronica (2022), *Non nel mio cortile, o di nemi e nimby*, «Scritture Migranti», a cura di Maurizio Ascari, Silvia Baroni, Sara Casoli, n. 15/2021, pp. 154-167.

### *Informativa sul Copyright*

La rivista segue una politica di “open access” per tutti i suoi contenuti. Presentando un articolo alla rivista l'autore accetta implicitamente la sua pubblicazione in base alla licenza Creative Commons Attribution Share-Alike 4.0 International License.

Questa licenza consente a chiunque il download, riutilizzo, ristampa, modifica, distribuzione e/o copia dei contributi. Le opere devono essere correttamente attribuite ai propri autori. Non sono necessarie ulteriori autorizzazioni da parte degli autori o della redazione della rivista, tuttavia si richiede gentilmente di informare la redazione di ogni riuso degli articoli. Gli autori che pubblicano in questa rivista mantengono i propri diritti d'autore.

## NOTA DEL TRADUTTORE

Giulio Carlo Pantalei

È assurda negli anni allo statuto di oggetto di culto in sede di traduttologia la «retroversione» giovanile che l'ultimo grande autore siciliano del XX Secolo, Gesualdo Bufalino, ha compiuto sui *Fleurs* di Charles Baudelaire a partire dal testo già tradotto, e in prosa per giunta, da Sonzogno nel 1893: «Ricorsi a un'impresa per metà pazza per metà commovente [...]; mi trovai a tradurre Baudelaire dall'italiano in francese, per risentire in qualche modo la musica vera del testo»<sup>1</sup>. Per metà pazza e per metà commovente, ma questa volta incentrata precipuamente sulla propria scrittura e non sull'altrui, potrebbe risultare anche l'operazione intrapresa dal meno noto conterraneo Alberto Denti di Pirajno nel libro di cui ci si accinge a proporre un estratto. *A Grave for a Dolphin* (1956), seguito del precedente *Un medico in Africa* (1952), si contraddistingue infatti in termini linguistici per racchiudere un peculiare movimento tra il rinnovo di una prima “educazione inglese”, esperita dall'autore per corso matrilineare, e la traslitterazione in inglese di un non nativo che sta pensando anche in italiano<sup>2</sup>. Un procedimento piuttosto singolare e raro nella nostra letteratura del secolo scorso, che potrebbe anzitutto portare alla mente, pur su tutt'altri presupposti, i casi di Fenoglio e Meneghello. Lo stile del Duca, titolo condiviso dal “Duca Bianco” – David Bowie – grazie al quale sono venuto a conoscenza del libro del '56 solo pochi anni fa, privilegia così un andamento ipotattico poco *up to date* in molte delle sue costruzioni sintattiche, prossimo piuttosto ai modelli di Pope e di certo Shakespeare che all'inglese del suo tempo<sup>3</sup>. La lingua si dimostra infarcita di barocchismi e di un gusto per la parola desueta o preziosa che tradisce, anche per l'impianto a cornice impiegato, i modelli di Boccaccio e della novellistica orientale. Le dittologie sinonimiche (di matrice poetica, addirittura petrarchesca) e l'aggettivazione risultano spesso estenuate, inoltre, mediante una frequentissima giustapposizione di duplici o addirittura triplici qualifiche successive, processo pressoché estraneo alla lingua corrente d'oltremarica. Eppure, è proprio per via di questi innesti forzati in un idioma apparentemente non atto a recepire forme tanto distanti che Denti – dedito a un *commitment* lessicologico visibile dietro ogni parola – raggiunge a tratti vertici di sorprendente e icastico lirismo, cui ben aderisce la patina di levigato straniamento linguistico a sorreggere gli incantesimi evocati dalla materia trattata.

<https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/14569>

---

<sup>1</sup> G. Bufalino in G. Bufalino e L. Sciascia, *I nostri rapporti con la letteratura francese*, «Pagine del Sud», a. II, n. 5, set-ott 1986, p. 10.

<sup>2</sup> Nel risvolto posteriore della sovracopertina dell'edizione originale si riporta un'indicativa specificazione, quasi a mettere in guardia sulle naturali asperità in cui sarebbe potuto incappare un lettore nativo anglofono: «The Duke wrote this book not in his native Italian but in English: a gesture to celebrate his pleasure at revisiting this country, last year, for the first time since 1939» (A. Denti di Pirajno, *A Grave for a Dolphin*, London, Andre Deutsch, 1956).

<sup>3</sup> Lo notava anche Joseph Tusiani, illustre traduttore e poeta statunitense, nella sua recensione alla versione inglese di *Ippolita* apparsa su “Catholic world”: «Those who are not familiar with the idioms of the Italian language will indeed encounter expressions so un-English as to be – if not offensive – at least amusing: “By force of the fury of hearing”, for example, is the kind of Italian-minded phrase which a more vigilant editor should have anglicized» (cit. in R. Healey, *Twentieth-century Italian literature in English translation: an annotated bibliography, 1929-1997*, Toronto, University of Toronto Press, 1998, scheda n° 6107).



## UNA TOMBA PER UN DELFINO <sup>4</sup>

Alberto Denti di Pirajno

*Durante il mio soggiorno ad Assab, Bazrà mi aveva supplicato di visitare la più giovane delle sue quattro mogli. Era una ragazza, mi aveva detto, di Socotra, un'isola esposta al vento dell'Oceano Indiano e il clima torrido del Mar Rosso non faceva per lei: per un paio di mesi si era lamentata di acuti dolori alla schiena.*

*“La devi per forza vedere nuda?” aveva chiesto Bazrà ansiosamente, e quando assentii già si affrettava, con una smorfia, verso il piano superiore.*

*La stanza in cui il vecchio mercante mi accompagnò non aveva mobili: mentre la attraversavo, una lampada da moschea di ottone e cristallo pendeva dal soffitto così in basso che dovetti chinarmi. In un angolo una ragazza era coricata su una pila di tappeti. Era nuda e il suo corpo aveva un colorito d'oro verdastrò: quando la sua negra la aiutò a sedersi sul divano, il contrasto con la pelle scura come il carbone della serva fece risplendere la sua carnagione. Ma il suo capo, dalla sommità al mento, era avvolto in uno scialle di seta che le nascondeva il volto e camuffava la sua voce.*

*Spiegai alla negra come massaggiare i lombi della sua signora, strappai un pezzo di carta dal mio ricettario e lasciai la stanza col padrone di casa, seguito dalle benedizioni della paziente e dalle riverenze della ragazza nera.*

*Cenammo in un piccolo cortile sul retro della casa, ma prendemmo il caffè nell'ampia veranda a strapiombo sui banchi corallini, respirando le fredde folate del monsone morente che ci asciugava il sudore sulle ciglia. Fu allora che raccontai all'anziano signore la mia storia del Grande Padre e dei facoceri.*

*Bazrà non ne fu minimamente impressionato: rannicchiato su un tappeto, meditò in silenzio per un po', appoggiando il gomito sul ginocchio e riposando il mento nel palmo della mano. Era un uomo magro dalle gambe lunghe e sottili ben sopra i sessanta, con un grande naso a uncino: quando aggrottava la fronte mi ricordava un vecchio falco che faceva la muta.*

---

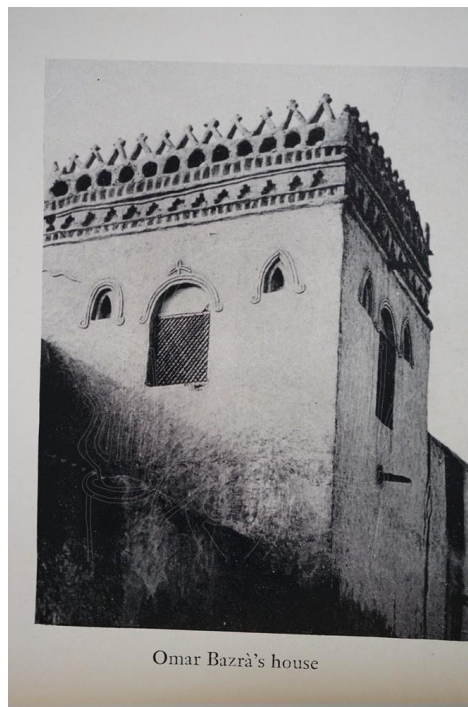
<sup>4</sup> Edizione originale: Alberto Denti di Pirajno, *A Grave for a Dolphin*, London, André Deutsch, London 1956. Sono qui tradotte le pagine 109-110 e 122-135.

*“Bene”, disse infine, “Dio ha benedetto il sant’uomo col dono del Potere: Dio sceglie i suoi uomini. Se non ti è stato accordato il Potere non potrai mai far capire agli animali selvaggi che cosa vuoi che facciano. Sappiamo davvero poco sugli animali, ma gli animali sanno molto su di noi e stanano dall’odore l’uomo che ha il Potere, l’uomo a cui devono obbedire”. Scosse la testa e abbassò la voce: “È brutto parlare di queste cose perché uno potrebbe incappare nella malsana idea che gli animali posseggano un’anima, questa è eresia per un vero credente e – suppongo – anche per un Cristiano”.*

*Il sole era calato dietro il crinale della piana abissina e, al di sotto del crepuscolo ancora persistente nel cielo, l’acqua era una rete intrecciata intessuta di fili dorati. Nel silenzio fissammo il mare finché l’aureo crepuscolo si appannò e morì; offuscata da una cinerea sottilissima ragnatela la notte si espandeva sull’acqua.*

*Bazrà volse le spalle verso il mare e mi chiese, “Hai mai incontrato quel giovane italiano che i nativi chiamano hout perché nuotava come un pesce? Era un ufficiale, anche se non l’ho mai visto in uniforme. Per più di un anno ha vissuto a Barrida, a circa sessanta miglia da qui. Dio solo sa che lavoro faceva. Alcuni pensano fosse interessato alla pesca dei coralli, altri dicevano che stava scrivendo un libro sulle correnti marine. Io so che era matto. Incontrò una diavolessa e Allah le permise di condurlo alla pazzia: nuotava tra banchi di squali pensando di essere uno di loro: e sono sicuro che non mi crederai se ti dico che aveva scavato una tomba per un delfino: ma è un fatto vero e io ho visto questa tomba con i miei stessi occhi”.*

*Il mercante di perle mi raccontò la storia del giovane uomo soprannominato hout che gli squali non avevano fatto a pezzi. L’anziano non sapeva però che quello stesso folle ragazzo che aveva seppellito il delfino mi aveva raccontato di persona la sua incredibile esperienza, e io non gli dissi che già conoscevo la storia poiché volevo ascoltarla dalla sua bocca, guardando l’avventura del giovane italiano con gli occhi di un musulmano.*



*Figura 1: Alberto Denti di Pirajno, Casa di Bazrà, illustrazione dell'edizione originale (1956).*

[...]

L'estate era arrivata e dal deserto arabo il vento soffiava sopra il mare mescolando l'odore caldo delle dune tostate dal sole con la torrida foschia che aleggiava sulla costa africana.

Le ricerche del giovane erano giunte al termine e ora trascorrevano tutto il suo tempo a Barrida, trascrivendo fedelmente i suoi appunti di viaggio all'ombra della sua capanna e disegnando mappe sotto gli occhi di Shambowa, che accovacciata sulla sabbia inseguiva gli agili movimenti delle sue mani in una sorta di estasi.

Lavorava durante il giorno perché la notte, al chiuso, non riusciva a sopportare il calore della lampada mentre all'esterno il bagliore attirava sciame di mosche, moscerini e falene.

Al tramonto avviarono il piccolo gozzo e partirono col favore del vento, bevendo la fresca brezza che permeava la vela e metteva la barca di traverso sull'acqua. Di quando in quando ammainavano, fissavano il timone e, mentre il gozzo vuoto danzava come un tappo di sughero sulla cresta delle onde, si immergevano e nuotavano, tornando a issarsi sulla barca solo quando ne avevano avuto abbastanza

di tuffi e capriole. Spesso indugiando oziosamente, cullati dallo sciabordio, si ritrovavano nel folto di un banco di pesci verso acque meglio rifornite di cibo. Shambowa non perse tempo, si gettò di testa nell'acqua pullulante di pinne e rimbalzò fuori esultante con le dita conficcate nelle branchie di una lampreda che si dimenava: urlando e ridendo si affrettarono a spiegare le vele e si precipitarono a casa per cucinare il pesce boccheggiante che la ragazza teneva inchiodato al fondo della barca con gli alluci.

La prima volta che una famiglia di squali solcò le acque vicino allo scafo mentre Shambowa sguazzava sulla loro scia, Camara rimase sbalordito, incapace di emettere un suono, aspettandosi di vederla da un momento all'altro fatta a pezzi davanti ai suoi occhi. Si piantò le unghie nei palmi delle mani, pietrificato dal terrore; Shambowa in grande giubilo smise di fare le capriole in mezzo ai mostri che sgusciarono via in fretta sbattendo contro la superficie del mare con le loro pinne triangolari.

“Zii ciechi”, borbottò la ragazza arrampicandosi di nuovo sulla barca. “Sono così ciechi che non ti vedono se la tua pelle è scura. Sono timidi: se la danno a gambe quando pensano che qualcuno li stia cacciando. Diventano cattivi però se sei maleodorante, come i pescatori di perle o di trepang. Ma tu, Mio fuoco, tu profumi di olibanum bruciato e la mia pelle ha l'odore del Danga. Li scaccio”, aggiunse con un cenno della mano, “come fossero delle galline”.

Il giovane uomo, ancora fortemente turbato, le chiese se per caso un colpo di sole non le avesse dato alla testa ma Shambowa che gli si era rannicchiata tra le braccia rise, ansante, del suo stupore. Il ragazzo però continuava insistendo sullo stesso argomento, dicendole che gli squali erano sanguinari e che nuotare nel mezzo di quelle belve equivaleva a una follia suicida. Allora lei si stufò e sbuffò: era così presuntuoso da pensare di poter insegnare a una ragazza Danga che tipo di pesci erano gli squali, coi quali lei era cresciuta? Non sapeva che gli squali erano suoi parenti stretti? Oooh, perché mai in nome di Dio continuava a ripetere le stesse sciocchezze e a porre le stesse domande senza senso? Shambowa sfregava le dita sul petto dell'uomo: “Hey, sei scuro come un cielo senza luna: di sicuro gli zii non ti vedranno se nuoti coi pugni chiusi?”.

*Camara era pazzo, così mi disse Omar Bazrà. Nuotava con gli squali perché era sicuro di appartenere alla loro famiglia. Ora, era vero che Camara, guidato dalla pronipote degli squali, aveva imparato a nuotare con quei mostri, a farli guizzare e a prendersi gioco dei miopi bestioni, ma il mercante di perle non si immaginava per quanto tempo fosse stato in ansia prima di decidersi e con quale ripugnanza avesse finito per cedere alle pressanti richieste di Shambowa.*

La luna estiva era ben diversa dall'impetuosa luna rossa che nelle notti del *tanga bili* risplendeva nel cielo solitario.

“Le lune africane non hanno niente a che fare con le lune di casa nostra”, mi aveva detto il ragazzo, e questo commento rivelò per la prima volta una latente, inconfessata nostalgia. “Si può convivere familiarmente con le nostre lune italiane ritagliate da un foglio di carta argentata, così materne quando sono piene e si librano con dignità nel cielo senza snobbare le stelle, o quando gradualmente si eclissano, velando con modestia il loro profilo con una bruma picchiettata di stelle. Queste lune di qui invece non sono mai le stesse ma hanno tutte una perturbante e soverchiante bellezza che più di una volta mi ha lasciato a bocca aperta. Shambowa aveva molto in comune con le lune del suo paese”.

Una notte stavano fluttuando sull'acqua trasportati dall'indolente moto del mare, con la luce della luna piena così radiosa che il tetto del paradiso era tutto una lattea caligine costellata di fulgidi astri.

“Guarda, guarda”, esclamò Shambowa, indicando la luna, “vedi quel vecchio squalo bianco che rotola nella sfera accecante? È il mio trisavolo. Fa la schiuma dalla rabbia. Desidera un bel tuffo nel mare. Ma è ingabbiato nella luna, il mare è troppo lontano e questa è la sua punizione. È stato uno squalo molto cattivo”.

Shambowa si era sdraiata fuori dall'acqua, sollevando le braccia, bluastra nel chiaro di luna che bagnava d'argento i suoi seni e penetrava ancora la vasta distesa di luce increspata.

All'improvviso, un po' di metri più in là di dove stavano sguazzando, il mare si gonfiò e una tozza, luccicante gobba emerse fuori dall'acqua. La ragazza con un sussulto di gioia gettò le sue mani sulla pinna dorsale sventolante che spruzzava un ampio ventaglio di spumeggianti goccioline tutt'intorno. Il cetaceo tuttavia scomparve

come inghiottito dal mare, seguito con fulminea velocità da Shambowa. Dopo un po' Camara, perplesso, li vide affiorare insieme a distanza e nuotare per un bel tratto fianco a fianco. Una buona metà del delfino era fuori dall'acqua e la sua gobba arcuata torreggiava sulla testa della ragazza che emergeva e affondava nella sua ombra.

Camara, non credendo ai suoi occhi, aveva seguito indolente la coppia con passo stanco e quando con una larga svolta la creatura tornò indietro sulla sua scia, il giovane uomo, stupito, vide che Shambowa aveva la mano sul dorso del delfino e gli rifilava delle pacche come avrebbe fatto con un cavallo.

Quindi con un repentino strattone il suo compagno di giochi si avvì col goffo muso e glielo adagiò sulla nuca, ma Shambowa, non approvando maniere così sfacciate, lo schiaffeggiò e lo spinse via. Il delfino però la tallonava e, superandola, le strofinò ancora il collo col muso e la spintonò quasi volesse spingerla sott'acqua: e lei andò giù, ma solo per saltare fuori di nuovo sul dorso del delfino e dargli una tirata di coda che lo fece ruotare all'impazzata nell'inseguimento. Lei scoccò via come una freccia nell'acqua increspata, seguita a tutta velocità dal delfino guizzante, in mezzo a una nube d'argento illuminata dalla luna piena che stillava dal cielo una luce perlacea sul pellucido specchio marino.

Allora d'un tratto, con un ultimo balzo, la creatura scomparve, ingoiata dal mare, senza lasciar traccia sulla liscia sfavillante superficie.

Shambowa tornò da Camara fremendo d'entusiasmo.

“Oh”, gridò mentre l'abbracciava, “hai visto? Il grande acrobata mi ha riconosciuta. Quand'ero bambina eravamo soliti giocare insieme nel mare di Der Magha e non si è dimenticato di me. Portavo le trecce, allora, perché non avevo ancora visto il mio primo sangue. Proprio ora mi stava mordicchiando il collo perché sperava di trovarne una da afferrare col muso”.

Quando Camara le chiese d'un fiato se non avesse paura che il delfino potesse morderla o provare ad annegarla, cadde all'indietro scalciando nell'acqua e ridendo a crepappele. Perché mai immaginava che “muso spumoso” si sarebbe comportato così? Il delfino l'aveva presa in simpatia quando era ancora una fanciulla e quella notte era stato felicissimo di vedere com'era sbocciata in una donna. Ovviamente “muso

spumoso” era rimasto ammaliato alla sua vista, ma a lei non piaceva essere palpeggiata da quella goffa bestia e quando s’era fatto troppo importuno, l’aveva messo al posto suo con un bel pugno sul naso.

Camara trascorse una notte inquieta. I radi brandelli di sonno si popolarono di dissoluti delfini che mentre nuotavano a braccetto di garrule e aitanti ragazze, gli si stringevano attorno al collo, ma quando si liberò dalla morsa degli incubi si ritrovò soltanto la testa di Shambowa appoggiata sulla spalla.

“Il vecchio acrobata ti ha detto che ti ama?”

“Tu non mi hai mai detto che mi ami”, rimbeccò Shambowa, accoccolandogli sul petto, e con un profondo sospiro si addormentò di nuovo.

Il giorno dopo all’alba erano seduti sulla spiaggia coi piedi nell’acqua aspettando che il sole sorgesse dal flusso di luce che irradiava l’orizzonte oltre il mare.

Le nuvole al di sopra ne carpivano un tenue bagliore tremolante sull’acqua, screziata di strisce d’argento rosato e di madreperla. All’improvviso, a circa cinquanta metri da dove stavano seduti, la marea si alzò e dall’onda lunga il delfino saltò fuori e nuotò verso la riva, tenendosi a distanza di sicurezza per non rimanere incagliato nell’acqua bassa.

Shambowa si era precipitata in mare e aveva agganciato il braccio attorno alla pinna dorsale della creatura. Il delfino, che pareva piuttosto contento, sfrecciò via con la ragazza che pendeva dalla sua gobba. Dalla riva Camara li vide allontanarsi verso il luccichio del sole nascente.

Quando tornarono, Shambowa stava nuotando, chiacchierando e ridendo accanto al delfino; gli dava un buffetto sul muso a fondo di bottiglia ogni volta che provava a stuzzicarle il viso. Vicino alla riva, dopo due o tre guizzi, il delfino voltò bruscamente la coda, si tuffò e sparì.

“Muso spumoso era venuto a dare il buongiorno”, Shambowa spiegò al ragazzo e si lasciò cadere sui ciottoli della spiaggia per asciugarsi al sole.

Prima di cena, più avanti in quello stesso giorno, Camara e la ragazza andarono a pesca sul gozzo con una sorta di rete a sacco tenuta sott’acqua da una corda a piombi. Erano di ritorno, avevano appena trascinato la rete e vuotato il bottino sul

fondo della barca, quando il delfino entrò in vista e seguì a dritta, vicino alla poppa dove Shambowa si stava accovacciando con la barra del timone bloccata sotto l'ascella.

La ragazza ammiccò al suo corteggiatore marittimo e chinandosi sul fondo del gozzo pieno di pesci, raccolse uno sgombro e lo tenne a distanza di un braccio mentre si dimenava e si contorceva sullo sfondo del mare: Camara allora vide il delfino avvicinarsi ansimando e sbuffando e afferrare coi denti il pesce sporgendosi per metà fuori dall'acqua.

Il delfino andò su e giù e Shambowa si divertì molto a dargli da mangiare finché il carico, tranne che per un paio di labri, passò attraverso la sua gola ingorda. Quando fu sazio si lanciò ancora fuori dal mare per annusare le mani della ragazza: questa volta con un salto tale che fu a un pelo dal ruzzolare nella barca, per il gran divertimento di Shambowa, rallegrata dalle burle del suo spasimante, che con un ultimo balzo e un fruscio della coda affondò tra due lunghe onde.

Dal giorno in cui Shambowa aveva bussato alla sua capanna, poco a poco Camara aveva cominciato a osservare la propria vita con occhi differenti e ora aveva la sensazione di comprendere il vero significato del mondo che conosceva da sempre: le nuvole mutevoli, le stelle che avevano luce diversa ogni notte, la luna che non era mai la stessa e cambiava dimensione e colore con la stagione, col tempo, persino in accordo con la volubilità del suo umore.





*Figura 2: Alberto Denti di Pirajno, Shambowa, illustrazione dell'edizione originale (1956).*

Si era sempre sentito vivo davanti al fascino della bellezza, Shambowa però non gli aveva soltanto dischiuso l'incanto sensuale della carne che riusciva a donargli col cedevole eppure dominante trasporto di una donna perdutamente innamorata, ma gli aveva anche insegnato a stare in armonia con ciò che lo circondava, così da godere insieme a lei fino al limite massimo di resistenza quell'estasiante sensazione per la quale la sua vita si mescolava al flusso della marea, al corso delle stelle, alla luce del cielo, al sibilo del fogliame sotto il respiro del vento. Adesso – e soltanto adesso – capiva quanto banale fosse il mondo in cui aveva vissuto fino ad allora.

Ragione per la quale, a causa del caldo, del lavoro e del clima estenuante del Mar Rosso il giovane spesso si svegliava di soprassalto in piena notte cercando poi di fare chiarezza tra sensazioni talmente confuse e coinvolgenti che era difficile venirne fuori. Ben sveglio fissava Shambowa che dormiva nelle sue braccia: sospirava, forse ancora rapita dalle sue carezze, forse ammaliata dal ricordo del muso umido del

delfino. Di sicuro nelle profondità del mare la bestia stava sognando la bellezza disadorna di Shambowa, aspirando al barlume dell'alba quando l'avrebbe trovata accucciata sulla spiaggia in attesa del primo giro mattutino.

Camara era sinceramente grato a Dio per avergli concesso il privilegio di vedere, sentire, provare quel che gli altri non avevano potuto, ma talvolta era sconcertato dall'impressione di vivere all'alba del genere umano, quando i nostri antenati avevano appena iniziato a camminare sugli arti posteriori ed erano talmente confusi che per conto delle leggi naturali e delle abitudini animali avevano dovuto inventare superstizioni primitive, dando vita ai primi miti. Le credenze più antiche e primordiali della nostra ingenua specie erano state risvegliate nel profondo della sua anima e ora, quando vedeva il delfino saltare fuori dall'acqua e guardare dolcemente la ragazza, non si sarebbe sorpreso se si fosse messo a parlare e avesse detto a Shambowa quanto l'amava.

Una notte, dopo una giornata più torrida e soffocante del solito, Camara giaceva sulla spiaggia annaspando per una boccata d'aria filo d'aria quando Shambowa entrò in mare e cominciò a sciacquarsi appoggiandosi a una roccia vicino alla riva.

Era una notte di luna nuova e il caldo aveva diffuso sul cielo una leggera foschia che annuvolava le stelle: così buio pesto che a distanza di pochi metri il giovane udì la ragazza sguazzare nella spuma ma non poté vederla. All'improvviso i suoi occhi afferrarono un luccichio distante che brillò per un momento e d'un tratto svanì. Nell'oscurità risuonò la voce gioiosa di Shambowa: non colse il senso delle sue parole ma la sentì danzare nell'acqua.

Lontano un filare di acquemarine scintillò sulla superficie dell'acqua come se le stelle fossero scese giù dal cielo per fare un tuffo. Le acquemarine affondavano ma qua e là nel buio il mare era percorso da fulgori sfavillanti: alcuni schizzi minuscoli come scintille, altri larghi con tentacoli splendenti che si mischiavano alle creste dei frangenti. Ora una vasta striscia di mare confinante con l'orizzonte si era accesa e brillava di una luce iridescente che scalda il cuore dei carbonchi e dona un freddo bagliore al lucido delle giade antiche.

Delineata nello strano lustro del variegato arcobaleno che strisciava dall'orizzonte alla costa, Shambowa era ferma in piedi come una dea barbara con l'acqua scura a incresparsi attorno alle sue cosce, afferrando schizzi del bagliore distante sul suo corpo d'ebano.

Alzò le sue splendide braccia attirando la corrente del fuoco quiescente che incombeva fermamente e il suo grido risuonò nella notte come una formula magica: il mare rispose alla sua chiamata e increspandosi da nord a sud scivolò su di lei, irrompendo infine contro le sue cosce e versando dappertutto uno scroscio di luccicanti pietre preziose.

Si gettò nel fuoco liquido e appena si mosse l'acqua risplendette, frantumata in innumerevoli schegge di luce multicolore. Immerse il suo corpo fino al mento e balzò fuori rivestita di una rete di smeraldi, diamanti, rubini, carbonchi, topazi che fluivano sotto le sue braccia, lasciandola nuda nelle onde radiose.

Ed ecco, dalle onde lucenti si levò sprezzante il delfino bardato di sgargianti ghirlande: si mosse verso la ragazza che in piedi nell'acqua, spogliata dei suoi gioielli, prorompeva nel pieno fulgore della sua nera bellezza di carbone e insieme nuotarono nel sovrumano bagliore che spumava attorno ai loro corpi. Tutt'a un tratto Shambowa afferrò la pinna dorsale della bestia e con un urlo ferino salì in sella alla sua gobba. Sullo sfondo della stupenda fosforescenza del mare *Camara vide* Shambowa cavalcare l'enorme pesce proprio come in Italia, al museo vicino al suo luogo di nascita, aveva visto Taras, mitico fondatore della città, domare un delfino guizzante sulle monete coniate dai primi greci, che venticinque secoli prima si erano insediati sulle coste del golfo di Taranto.

[...]

Tre giorni dopo, quando si svegliò al mattino, Shambowa tremava dalla febbre ed era distesa priva di sensi al suo fianco con i denti che battevano e l'iride che nuotava sotto le palpebre ondegianti.

Dopo il tramonto avevano fatto un bagno col fresco della marea serale e Shambowa, di ottimo umore, si era divertita col delfino, prendendolo in giro,

tirandogli la coda, lasciando che la trascinasse attraverso le onde appesa alla sua gobba. E ora Shambowa stava morendo.

Perché lui non aveva il minimo dubbio che Shambowa stesse per morire.

Non era un dottore e non aveva mai assistito alla morte di nessuno: bambino quando suo padre era morto, aveva solo un ricordo sbiadito della sua sepoltura. La vista della ragazza tuttavia parlava da sé.

In poche ore la sua carne si era asciugata fino all'osso: la fronte era gonfia come se il suo folto scalpo si fosse ritirato e la forma del teschio si mostrava attraverso la pelle appassita rugosa e riarsa come quella di una vecchia strega. Le labbra e le gengive avevano un colore biancastro malato, mentre i tratti distorti del volto avevano la sfumatura verdastro-cenere che è ancor più spettrale del cereo pallore che la morte diffonde sulla faccia degli uomini bianchi.

Solo e impotente sull'arida spiaggia di Barrida, c'era poco che potesse fare per aiutare Shambowa. Il dottore-stregone del villaggio provò i suoi incantesimi, una donna venne in soccorso della ragazza con un fetido intruglio, ma il destino è al di sopra del controllo umano e il giorno dopo, la sera tardi, i marinai e l'interprete trovarono il giovane seduto sconvolto accanto al cadavere di Shambowa.

Scavarono una fossa sulla scogliera a picco sulla spiaggia verso Ghuleita: una tomba Dancali scavata nel calcare, coperta da un tumulo e coronata da un paio di pilastri di pietra.

L'intero villaggio si era radunato attorno alla sepoltura e l'interprete era lì con i barcaioli guidati dal *nakuda*. I marinai spruzzarono acqua di mare sul corpo, lo stregone depose una pelle di camaleonte e due piume strappate dalla coda di un gallo sul seno di Shambowa, avvolta saldamente in un sudario che la faceva sembrare piccola come una bambina.

Camara barcollò, paralizzato per il dolore e per il sonno perduto. In quel preciso momento, mi disse il giovane, ebbe la sensazione di seppellire qualcuno che non aveva mai conosciuto. Di sicuro quell'informe involto maleodorante che gli uomini stavano calando giù nella tomba non era la ragazza che aveva amato, la statua d'ebano vivente le cui labbra avevano il sapore e l'odore d'alga, la dea nera che aveva visto in sella al

delfino in un alone d'oro e di gemme. E questo era un funerale? Una barbara cerimonia con piume e scarti di pelle rinsecchita gettati nella tomba, la benedizione pagana con acqua salata, gli ululati selvaggi del mare ai piedi della scogliera che facevano eco ai pianti di chi era in lutto, era tutto così grottesco e al tempo stesso così straziante che dovette sopprimere un attacco isterico di riso mentre i suoi occhi bruciavano per l'amaro delle lacrime non versate.

Al tramonto Camara scese dalla scogliera ma, non osando entrare nella capanna, si fermò fuori insieme all'interprete che sedeva con lui in silenzio fissando il mare finché la notte senza luna cadde sulla spiaggia e l'urto e la risacca dei frangenti cullarono il suo dolore. Brancolando nel buio, andò nella capanna a dormire.

Dormì un sonno pesante durante il quale il viso di Shambowa appariva improvvisamente in mezzo ai sogni, muovendo le labbra come se parlasse, ma nessun suono proveniva dalle sue labbra. Sembrava seccata perché lui non afferrava quello che diceva e annuiva con stizza battendo le mani forse per attirare la sua attenzione. Il battito fu così forte che lo strappò al sonno: si svegliò alle prime luci dell'alba, assordato dal frastuono che imperversava fuori dalla capanna in una tempesta di acute strida, un gracchiare all'impazzata, un furioso battito d'ali e clangore di becchi.

Si fiordò fuori dalla capanna e la vista fu così spettrale che un brivido gli corse lungo la spina dorsale e, sentendosi mancare le gambe per un istante, dovette appoggiarsi allo stipite.

A metà strada tra la capanna e il mare, il delfino stava strisciando, affannandosi con tutta la forza sulle pinne, trascinandosi verso la capanna in una pozza di sangue. Avvicinandosi alla preda, impetuosi gabbiani e procellarie si contendevano i bocconi più prelibati: la miserevole bestia era ancora viva ma in punto di morte. La pinna dorsale era a brandelli, la gobba pugnalata fino all'osso da potenti colpi del becco, un grosso pezzo di coda mancava e l'occhio sinistro era stato cavato lasciando al suo posto un vasto foro di sangue rappreso.

Cercando di non perdere la testa, Camara afferrò un arpione abbandonato sulla spiaggia e cominciò a colpire con violenza, a destra e a sinistra, finché in una pioggia di piume gli uccelli si diedero alla fuga solo per tornare alla carica più inferociti e

famelici che mai. Stava ancora combattendo quando i suoi uomini lo avvistarono dalla barca.

“Ora”, il giovane disse arrossendo – e io percepìi quanto fosse a disagio – “ho paura di essermi comportato da folle. Ma il fatto è che non mi sarei potuto comportare diversamente e agirei proprio come ho fatto se dovessi rivivere quest’esperienza tutta daccapo: anche se molti qui in Eritrea mi credono pazzo. Ti racconto questa storia perché sei un dottore e perciò puoi giudicare meglio di tutti questi ciarlatani di Massaua e dell’Asmara che blaterano solo per passare il tempo”.

Shambowa gli aveva fatto sentire che ogni cosa nel mondo era viva: i ciottoli sotto ai suoi piedi non meno di un uccellino cinguettante sul ramo di un albero o di una vipera strisciante fuori da un cespuglio. Tutto aveva un significato, e fece del suo meglio per comprendere il cinguettio dell’uccello, il tremolio del serpente, le diverse sfumature che punteggiavano la ghiaia della spiaggia. Ora era sicuro che il delfino si fosse trascinato sulla rena alla vana ricerca di Shambowa: e morendo nella disperata impresa, in un certo senso l’aveva trovata.

Gli venne in mente che se il destino del delfino era legato a quello di Shambowa non poteva rigettarlo in mare, e si decise a seppellirlo vicino alla tomba di Shambowa. La parte più sorprendente della storia è che nessuno dei suoi uomini e nessuno degli abitanti del villaggio disapprovò la sua decisione e in poche ore scavarono un’altra fossa vicino alla tomba della ragazza e il delfino fu sepolto lì con una cerimonia identica. Lo stregone lanciò un brandello di pelle di camaleonte e le piume di un gallo sulla massa dilaniata e mutilata della bestia morta; i marinai cosparsero il delfino di acqua marina e quando il cumulo fu ammucciato sulla tomba, alzarono dei pinnacoli di pietra in cima al tumulo.

Il ragazzo rimase in silenzio per un po’, fissando a terra, annegato nei pensieri. Quando riprese il filo del discorso la sua voce era roca benché si fosse schiarito la gola.

Stava salpando quel pomeriggio e avrebbe dato qualsiasi cosa per lasciare la sua storia lì in pace; nel piccolo paese dove gli toccava vivere, la sua avventura non aveva senso.

Avrebbe di certo sposato Carmela. Senza dubbio il suo matrimonio sarebbe stato un successo perché Carmela era una brava ragazza e la madre le aveva preparato la dote. Una ragazza bella e sana che avrebbe cresciuto molti figli robusti con capelli corvini e grandi e splendidi occhi. Sarebbe stato felice, ma niente di paragonabile con ciò che era stata la sua vita durante gli ultimi mesi del suo soggiorno a Barrida.

“Tu, proprio tu, sei un meridionale, conosci la mia casa e la mia gente e puoi vedere già ora cosa sarà la mia vita tra cinque o quindici anni. Verrò promosso e finirò la mia carriera come ingegnere capo: una buona posizione di fiducia e un buono stipendio. Vivremo vicino alla casa della madre di Carmela, che possiede qualche appartamento sparso nei migliori quartieri della città. Le due madri vizieranno i nostri figli e baderanno a loro quando Carmela e io andremo in campagna o al mare. Carmela metterà su peso e io ingrigrirò. Ma – vedi – sarà tutto diverso da quello che ti sto raccontando, perché non sarò mai più lo stesso e dovrò vivere come se non fossi mai cambiato”.

Questa è la ragione per cui voleva così tanto lasciare per sempre la sua storia nell'atrio dell'albergo, lasciarsi alle spalle il Francesco Camara di Barrida, a Massaua. Forse era il fantasma di un Francesco Camara che giaceva sepolto in un terzo avello sulla scogliera tra la tomba del delfino e quella di Shambowa.

Non voleva apparire sentimentale e odiava le ciance retoriche. Ma era afflitto dal pensiero di quanto monotona sarebbe stata la vita nel suo banale luogo natio, la vita che avrebbe goduto se non avesse trascorso quei mesi a Barrida. La piatta inerzia dei giorni immutabili, i continui luoghi comuni, le chiacchiere triviali che continuano a scavare lo stesso solco, la tensione nel mascherare il giogo del matrimonio con gli ardori dell'amore. Meditò un poco e poi riassunse i suoi sentimenti con una strana similitudine:

“Dovrò congratularmi coi ragazzi che spareranno i fuochi d'artificio alla festa del santo patrono della mia città: avrò sempre negli occhi il Mar Rosso infuocato e nella sua magnifica fosforescenza Shambowa in sella al delfino”.

Il facchino venne a dirgli che la vettura era pronta, e sui gradini dell'albergo gli augurò una buona navigazione e lo salutò.

Attraversai l'atrio e cominciai a parlare col barista che sbadigliava nel bar vuoto.

“Un bravo ragazzo, un ragazzo in gamba”, disse l'uomo mescolando il mio drink e annuendo verso la porta dalla quale Camara era uscito. “Ha fatto un ottimo lavoro in un buco abbandonato da Dio sulla via di Ghuleita”. Spinse il bicchiere davanti a me e appoggiandosi al bancone batté gli occhi e sussurrò: “Un ragazzo a posto, ti dico, ma...” si picchiettò la fronte con due dita: “un po' disturbato al piano superiore, se capisci cosa intendo. Che tu lo creda o no, la gente dice che abbia scavato *una tomba per un delfino*”.



Figura 3: Taras / Phalantos su delfino con vittoriola e tridente (moneta greca, 302-281 a.C.).

*“Come hai sicuramente compreso”, mi disse Omar Baḡrà alla fine del suo racconto, “il delfino era l'amante della diavolessa e di sicuro era un delfino come io sono un riccio di mare. I Djnoun possono assumere la forma che vogliono e i figli di Adamo devono stare molto attenti a stanarli sotto il loro travestimento.*

*“E questo tuo compaesano, Dio solo sa perché, ha fatto scavare una fossa per questa specie di folletto marino. Il povero ragazzo era matto e non può certo essere ritenuto colpevole per aver agito così stupidamente: ma è stato fortunato ad aver avuto a che fare con uno sporco mucchio di Danakils pagani e Somali di mare che praticano il culto dei demoni e mangiano cibo contaminato. Se avesse*



*vissuto in un paese sano di veri credenti, sarebbe sicuramente stato nei guai: nessun musulmano timorato di Dio gli avrebbe consentito di seppellire un djinn nella sua terra”.*

*“Beh”, risposi a tono, “non avrebbero potuto impedirgli di seppellire la diavolessa, dal momento che veniva scambiata per una ragazza”.*

*“Ti credo”, mi guardò storto il mercante di perle. “Quella gente pagana laggiù è cieca e stupida: riescono a farsi ingannare dal più ottuso folletto cacciato fuori dal Djinnistân per la sua incorreggibile sconsideratezza. E devo riconoscere che la diavolessa era potente: per lei era un gioco da ragazzi prendere per il naso un poveretto che non era mai stato in questo paese e che aveva la saggezza di un neonato”.*

*“Quanti anni aveva la diavolessa?”*

*“Le diavolesse sono senza età”, fu la pronta battuta di Bazrà: “Sono sempre nel fiore degli anni quando devono stregare un figlio di Adamo. Inoltre”, aggiunse con un ghigno, “non devi dimenticare che sulle barriere coralline del mar Rosso i ragazzi e le ragazze iniziano a far l’amore quando sono ancora tra le braccia delle loro madri”.*

DUE DUCHI PER UN DELFINO.  
SU *A GRAVE FOR A DOLPHIN* DI ALBERTO DENTI DI PIRAJNO: UN  
CASO DI STUDIO POP-COLONIAL

Ugo Fracassa

Su Alberto Denti di Pirajno (La Spezia, 7 marzo 1886 - Roma, 15 gennaio 1968) fa fede ancora oggi, in Italia, un'antica recensione di Eugenio Montale apparsa sul *Corriere della sera* nel 1961<sup>5</sup>. Quell'articolo, puntiglioso nella sinossi della trama e ondivago nel giudizio, salutava l'esordio nel romanzo a sfondo storico – *Ippolita* – di un settantaduenne di nobili origini siciliane. Non però di un *outsider*, precisava il poeta-recensore. Diversamente dal caso in apparenza omologo di un Tomasi di Lampedusa, infatti, Denti aveva già «scritto libri di viaggio tradotti in varie lingue»<sup>6</sup>. Circa la notevole bibliografia pregressa, come pure a proposito di un'altrettanto straordinaria biografia che lo aveva visto medico in Africa, al seguito del Duca d'Aosta, poi funzionario dell'amministrazione coloniale e infine prefetto di Tripoli all'arrivo dell'VIII armata inglese, la recensione taglia corto<sup>7</sup>. In un solo giro di frase, insomma, Montale riponeva nella cassetta degli attrezzi quelle chiavi che, più di mezzo secolo dopo, il critico è chiamato a impugnare per riaprire il caso: proprio il quoziente postcoloniale come pure la sostanza translinguistica della narrativa dell'autore di *Un medico in Africa* (1952), tradotto a New York e a Londra tre anni dopo (*A Cure for Serpents*), e di *A Grave for a Dolphin* (1956), scritto direttamente in inglese e non ancora tradotto in Italia, possono costituire, oggi, elementi di specifico interesse.

---

<sup>5</sup> L'intervento, risalente al 12 ottobre 1961, preparava il terreno per l'attribuzione di un premio letterario, istituito proprio dal quotidiano milanese e intitolato a Orio Vergani, nel 1961 (ora in Montale 2009, 2320-2325).

<sup>6</sup> Ciononostante, quasi al volgere del secolo, una scheda bibliografica ci informa che: «Inevitably, the translation when it appeared [London, André Deutsch 1962] was compared with *The Leopard*, also written by an aging southern Italian nobleman», con la differenza che soltanto il secondo romanzo può vantare, oggi, una discreta fortuna presso il pubblico dei lettori anglofoni (cf. Healey 1998, scheda n°6107).

<sup>7</sup> In uno dei pochi manuali che abbiano dato notizia dell'attività letteraria di Denti di Pirajno – il *Dizionario della letteratura italiana contemporanea* curato da Enzo Ronconi nel 1972 per l'editore Vallecchi – vengono citati soltanto tre titoli: *Incantesimi neri*, *Ippolita* e *La mafiosa*, il primo dei quali costituisce una spia dell'approssimativa conoscenza dell'opera riconducibile all'esperienza coloniale dell'autore (si tratta infatti di *Un medico in Africa*, ripubblicato sotto diverso titolo da Mondadori nel 1959).

Nel 1994, in occasione di una nuova edizione Neri Pozza del *Medico in Africa*, Giulio Nascimbeni ha avuto modo di deplorare, ancora sulle colonne del *Corriere*, la sciagurata titolazione escogitata da Mondadori qualche anno prima – *Incantesimi neri* – per confezionare in veste esotica la ristampa del «più bel libro pubblicato di recente» e consegnarlo così alla s-fortuna critica. Del resto, l'articolo che poteva finalmente inquadrare, a tre anni dalla tarda traduzione italiana di *Orientalism*, la questione postcoloniale, andava sotto il titolo (c'è da crederlo, redazionale): «Fra stregoni e faccette nere, memorie di un medico bianco». Stavolta il recensore ha buon gioco a ricusare per *Un medico in Africa* l'etichetta di “esotismo,” in virtù della “straordinaria aderenza alla realtà” di un racconto nel quale «le inevitabili nostalgie e la memoria rimangono saldamente nell'ambito della coscienza storica» (Nascimbeni 1994). Fa capolino pure il nome di Kipling, riferimento costante per il medico, funzionario e scrittore che ne fece modello letterario – «pur non possedendo la penna di Kipling vorrei con voce sommessa parlare [...]» – e ideologico (con ciò che questo può comportare in termini di “falsa coscienza”): «Come mai questi straccioni vi sono tanto affezionati?», si sente apostrofare da un ufficiale inglese dopo la presa di Tripoli. Questa la risposta: «Forse perché sono del parere di Kipling: molti di questi straccioni a modo loro sono dei *gentlemen*» (Denti di Piranjo 1971, 32). Una volta fatto prigioniero dagli inglesi, però, sarà lo stesso Denti a constatare la scarsa disposizione degli ufficiali dell'esercito britannico a farsi carico, nel rapporto con la popolazione libica, del *White Man's Burden* tanto caro all'autore di *Kim*.

Campeggia sulla quarta di copertina del volume Neri Pozza del '94 la foto di un celebre incontro tra il duca di Pirajno e la baronessa danese von Blixen-Finecke. Se la ricezione italiana del narratore anglo-siciliano (Denti era figlio di una nobildonna inglese) resta legata al nome di un poeta premio Nobel, la sua fortuna internazionale trova proprio in Karen Blixen, autrice de *La mia Africa* cui il premio sfuggì per poco<sup>8</sup>, la più convinta sostenitrice. Profondamente colpita dalla lettura di *A Cure for Serpents*,

---

<sup>8</sup> Cf. *Scandinavian roots robbed Blixen of Nobel Prize*, «The Copenhagen Post», 28 gennaio 2010; <https://archive.ph/20100131190539/http://www.cphpost.dk/news/135-science/48078-scandinavian-roots-robbed-blixen-of-nobel-prize.html>.

la scrittrice volle incontrare personalmente l'autore che, col successivo *A Grave for a Dolphin* (pubblicato anche in Danimarca), era intanto passato all'inglese (Denti di Pirajno 1964, poi tradotto in Germania), dal quale si sarebbe più tardi autotradotto per l'edizione Longanesi de *La Mafiosa* (1965).

La mia infanzia è lontana, ma ricordo ancora gli anni quando chiamavo “picocchi” i pavoni italianizzando il vocabolo inglese. Da allora è passato assai più di mezzo secolo durante il quale ho cercato di rendere più comprensibile il mio italiano. (Denti di Pirajno 1971, 11)

Il tardo approdo all'inglese, alla metà degli anni Cinquanta, rappresenta per Denti uno straniato ritorno alla prima educazione anglofila, piuttosto che a una lingua materna che finisce per sovraimprimersi a un impianto retorico e stilistico, certamente modellato su una tradizione varia ed eteroclitica dove la cultura anglosassone incrocia la conoscenza delle lingue e letterature orientali (dell'arabo, per esempio), ma a netta dominante italiana. Ne è la prova il lusso aggettivale e l'*allure* ipotattica che caratterizzano la prosa novellistica del suo esordio anglofono, di cui si propone oggi, per la prima volta dopo più di sessant'anni, un breve saggio di traduzione.

La struttura a cornice della narrativa di argomento postcoloniale, che accomuna le vicende ambulatoriali del *Medico in Africa* alle avventure di *A Grave for a Dolphin*, denuncia un debito evidente verso *Le mille e una notte*<sup>9</sup>, ma non risulta di certo estranea alla nostra tradizione, evocata, e talvolta esplicitamente richiamata a margine dei racconti. Ecco, per esempio, quanto si legge nel libro del '52 a proposito di Rebecca Buaron, tenutaria di bordello a Misurata, la cui storia confluisce, insieme ad altre, nel secondo capitolo: «la sua bellezza famosa in tutta l'Africa settentrionale [...] aveva fornito materia a tante storie quante sarebbero bastate per comporre un nuovo Decamerone» (Denti di Pirajno 1994, 78). Più ancora dei racconti dei pazienti inanellati nel primo, sono le avventure raccolte nel secondo dei libri citati a manifestare, anche a livello tipografico, l'impianto novellistico. Ogni episodio infatti è introdotto e attraversato, in *A Grave for a Dolphin*, da corsivi che ne evidenziano lo

---

<sup>9</sup> Secondo Eric Gillett, dalla cui recensione comparsa sul *Daily telegraph* si cita sulla quarta di copertina della versione inglese di *Un medico in Africa*: «se Axel Munthe avesse collaborato con gli autori di *Arabian nights* ne sarebbe derivato qualcosa di molto simile a *Cure for serpents*»; trad. mia.

spessore metanarrativo. Nel caso del racconto che dà titolo al libro e che si presenta qui in traduzione, Omar Bazrà, mercante di perle, mette a parte il narratore, dietro il quale si distingue facilmente il profilo dell'aristocratico funzionario coloniale, della straordinaria avventura occorsa a un giovane militare italiano, qui rappresentato come tipica figura di "insabbiato" («He was an officer, though I never saw him in uniform»). Il narratore ha appena terminato di riferire fatti straordinari («I told the story of the Big Father and the wart-hogs to Omar») quando il mercante, nient'affatto stupito per ciò che aveva appena finito di ascoltare, decide di replicare con qualcosa di assolutamente inaudito. Ma la storia di Camara e Shamabowa, la donna delfino, è già nota al nostro che l'ha ascoltata a Massaua, dalla viva voce del giovane italiano in procinto di rimpatriare, senonché: «I wanted to hear it from his lips and look at the young Italian's adventure through Moslem eyes» (Denti di Pirajno 1956, 109-110).

Ci troviamo su una terrazza affacciata sulla barriera corallina del Mar Rosso nella baia di Assab, mentre il sole tramonta sull'«altopiano abissino», ma ciò che ascoltiamo non è la voce del mercante di perle, bensì quella del narratore che ci propone la sua versione mentre pone orecchio a quella di Bazrà. Alcuni corsivi intercalati ci danno conto delle discrepanze tra i due resoconti, laddove l'opinione del narratore occidentale, un medico più incline a fornire spiegazioni razionali di fatti apparentemente soprannaturali, presta il fianco alla visione magica degli eventi secondo cui Shambowa – tale il parere del mercante – apparterebbe alla schiera delle "sea-djinnias", sorta di diavolette marine. Il fatto è, chiosa la voce narrante, che il mercante era geloso del mare che considerava come lo scrigno delle proprie ricchezze e, soprattutto, non tollerava che «a woman of his own faith» insegnasse a un italiano, pur sempre giunto al seguito di forze di occupazione, a nuotare tra gli squali che ogni anno facevano strage dei suoi pescatori. Questo intreccio di voci narranti, però, rappresenta talvolta anche lo sfondo sul quale si producono inconsulte convergenze tra fedi diverse e stili di pensiero che si vogliono distanti. Non a caso tutto il racconto è volto a evidenziare la straordinarietà di un finale – la tomba allestita da Camara per il delfino innamorato della sua Shambowa – che, a rigore, parrebbe bizzarria di poco conto rispetto alla trovata della donna-pesce. Dietro l'ameno intrattenimento sulla

panoramica terrazza eritrea, infatti, starebbe una questione religiosa, quella relativa all'esistenza dell'anima nelle specie animali. Una questione destinata a risoluzione consensuale in virtù di un sincretismo tra le due confessioni cui Denti è particolarmente sensibile e nel quale intravede un ponte per il dialogo interculturale.

It is bad to speak of these things because one may be led into the unsound opinion that animals possess a soul, and this is heresy for a true believer and – I suppose – also for a Christian.  
(*ibidem*)

La capacità dello scrittore siciliano di mimetizzarsi col contesto coloniale è la caratteristica che emerge come peculiare della sua figura, nel ricordo tracciato da F. Attilio Scaglione all'indomani della scomparsa, nel 1968: «aveva il dono [...] di mimetizzarsi con l'ambiente e con le persone» con le quali condivideva la lingua, gli abiti e volentieri il desco (Scaglione 1968). Il *mimicry* essendo tipico del colonizzato, secondo quanto afferma Homi Bhabha, e prima di lui Albert Memmi nel suo *Portrait du colonisé* (1973, 42)<sup>10</sup>, certi comportamenti assunti da Denti nei territori dell'AOI, dove svolgeva tuttavia mansioni di funzionario dell'amministrazione coloniale, non mancano di originalità e possono risultare a tratti paradossali. Per il dottore siciliano di stanza a Buerat el-Hsun, nella conca della Sirte, l'esercizio stesso della professione medica va inteso come strumento di analisi antropologica, in quanto «sin dall'epoca di Ippocrate» ha permesso «ai medici di comprendere gli altri uomini» senza distinzione di razza lingua o religione (Denti di Piranjo 1956, 8; trad. mia)<sup>11</sup>. Non diverso l'approccio alla gastronomia, di cui pure era ottimo conoscitore, sintetizzabile in questa massima, immancabilmente citata nelle poche recensioni riguardanti il versante culinario della sua variegata opera:

---

<sup>10</sup> Vi si legge, a proposito del colonizzatore, che: «*Même son costume, son accent, ses manières finissent par s'imposer à l'imitation du colonisé*» (*ibidem*).

<sup>11</sup> Di recente un certo interesse per l'opera di Denti si riscontra proprio in ambito di Medical Studies: cfr. Christopher Timmis (2008, 161). Da interessi di storia della medicina prendeva le mosse anche l'articolo di Claudio Milanesi (1994).

Se al palato dei difensori della civiltà occidentale fosse familiare il sapore del borths russo, dell'anitra alla cantonese, e del cuscus arabo, i convegni “al vertice” darebbero risultati assai più positivi di quanti non abbiano dato sinora. (Denti di Pirajno 1950, 12)

Vale forse la pena di ricordare che il vero esordio di Alberto Denti di Pirajno come scrittore risale al 1921, ed è un esordio poetico. Sulle pagine della *Rivista d'Italia* compariva infatti la traduzione, a sua firma di un poemetto intitolato *Il minareto incantato*, opera di tale Hasân - el-Tarâs, poeta turco la cui data di nascita risalirebbe all'anno 722 dell'Egira<sup>12</sup>. Si tratta in realtà di un vero e proprio “travestimento” letterario che simula i modi di una poesia che pure il “traduttore” doveva ben conoscere, a giudicare anche dalla dovizia di riferimenti bibliografici allegati, alcuni dei quali, del resto, parimenti inattendibili<sup>13</sup>.

Se oggi, in epoca postcoloniale ovvero di globalizzazione, una minima traccia della narrativa anglofona di Alberto Denti di Pirajno è rimasta nella cultura di massa, lo si deve piuttosto a David Robert Jones, in arte David Bowie, che ha inserito *A Grave for a Dolphin* tra i cento libri della sua vita (O' Connel 2019). In particolare, quella traccia corrisponde a un paio di versi nella celeberrima *Heroes*, canzone scritta con Brian Eno e pubblicata nel 1977: «I, I wish you could swim / Like the dolphins, like dolphins can swim», oltre che al tatuaggio di un delfino, l'unico impresso sul corpo della popstar che condivideva, come nickname, lo stesso titolo nobiliare di cui poteva fregiarsi, ancora durante il ventennio, l'aristocratico medico siciliano. E non deve stupire che la memoria di uno scrittore espressione della destra storica prefascista, la cui firma manca sul «Manifesto della razza» del '38, fedele alla monarchia sabauda e che terminò la sua stagione africana come prefetto di Tripoli, consegnando la città nelle mani del generale Montgomery, torni in una forma tanto popolare quanto impreveduta. Il retaggio della stagione imperialista arreda il nostro immaginario e la nostra quotidianità fin nelle pieghe più riposte di ciò che ci è familiare, intimo,

---

<sup>12</sup> Del *Minareto incantato* si contano due edizioni per i tipi di Scheiwiller, la prima del 1973, la seconda, impreziosita da alcune litografie, del 1978, entrambe all'insegna del Pesce d'oro.

<sup>13</sup> L'orientalista Ettore Rossi, che ricorda di aver durato fatica a convincere gli estensori di un'opera enciclopedica edita da Bompiani circa l'inconsistenza storica di Hasân - el-Tarâs, affermava a proposito della monografia di un tale Wilcox citata da Denti nel “Proemio” al *Minareto incantato*: «Non conosco un turcologo di tal nome» (Rossi 1948).

endotico: dalla musica pop ai costumi sessuali (si pensi al contesto coloniale britannico dal quale deriva l'espressione "posizione del missionario"). Non è forse lecito riconoscere nella celeberrima sequenza della Ekberg "anadiomene" nella Fontana di Trevi lo straniato ricordo di Mariam, la giovane "abissina" immortalata dallo sceneggiatore della *Dolce vita* nel suo unico romanzo, *Tempo di uccidere?*



*Bibliografia*

- Denti di Pirajno, Alberto (1950), *Il gastronomo educato*, Vicenza, Neri Pozza.
- Denti di Pirajno, Alberto (1956), *A Cure for Serpents*, London, André Deutsch.
- Denti di Pirajno, Alberto (1959), *Un medico in Africa*, Milano, Mondadori.
- Denti di Pirajno, Alberto (1972), *La mia seconda educazione inglese*, Milano, Longanesi.
- Denti di Pirajno, Alberto (1964), *The Love Song of Mara Lumera*, New York, Doubleday.
- Denti di Pirajno, Alberto (1994), *Un medico in Africa*, Vicenza, Neri Pozza.
- Healey, Robin (1998), *Twentieth-century Italian literature in English translation: an annotated bibliography, 1929-1997*, Toronto, University of Toronto Press.
- Memmi, Albert (1973), *Portrait du colonisé*, Paris, Petite Bibliothèque Payot.
- Milanesi, Claudio, (1994): *Mémoires d'une déception. Alberto Denti di Pirajno: "Un medico in Africa"*, «CAER», Settembre 1994; <https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-02377973/document>.
- Montale, Eugenio (2009), *Il secondo mestiere*, Milano, Mondadori.
- Nascimbeni, Roberto (1994), *Fra stregoni e faccette nere, memorie di un medico bianco*, «Il Corriere della sera», 25 marzo 1994.
- O' Connel, John (ed.) (2019), *Bowie's Bookshelf: The Hundred Books that Changed David Bowie's Life*, New York, Gallery Books.
- Ronconi, Enzo (a cura di) (1972), *Dizionario della letteratura italiana contemporanea*, Firenze, Vallecchi.
- Rossi, Ettore (1948), *Pseudoversioni dall'arabo e dal turco in pubblicazioni italiane contemporanee*, «Oriente moderno», gennaio-marzo 1948, pp. 45-49.
- Scaglione, Francesco Attilio (1968), *Ricordo di Alberto Denti di Pirajno*, «Africa: Rivista trimestrale di studi e documentazione dell'Istituto italiano per l'Africa e l'Oriente», marzo 1968, n° 1, pp. 88-93.
- Timmis, Christopher (2008), *A Cure for Serpents [review]*, «BMJ», January 2008, 336.

### *Nota biografica*

Giulio Carlo Pantalei è nato a Roma, ha da poco conseguito il Dottorato di ricerca in Italianistica all'Università di Roma Tre, dopo essere stato *postgraduate researcher* alla University of Oxford e, nel 2019/20, *Visiting PhD* presso la University of Cambridge. Ha pubblicato, per i tipi di Arcana, *Poesia in forma di Rock. Letteratura italiana e musica angloamericana* (2016). I suoi interessi riguardano principalmente il rapporto tra poesia, metrica e musica nel Novecento italiano, con frequenti incursioni nel campo della comparatistica e della theory.

giuliocarlo.pantalei@uniroma3.it

Ugo Fracassa è docente di Critica letteraria e letterature comparate a Roma Tre. Il titolo più recente, *Il testo visibile. Lo spazio dell'interpretazione tra parola e immagine* (Perrone, 2022), raccoglie saggi di cultura visuale. A interessi di teoria letteraria rimanda il volume, a sua cura, *Moti di imitazione. Teorie della mimesi e letteratura* (Morellini, 2020). Scritti dedicati ai riflessi letterari e translinguistici delle migrazioni sono stati pubblicati in *Patria e lettere. Per una critica della letteratura postcoloniale e migrante in Italia* (Perrone, 2012) e in rivista (cfr. «Scritture migranti» 11, 2017).

ugo.fracassa@uniroma3.it

### *Come citare questo articolo*

Denti di Piranjo, Alberto, (2022), *Una tomba per un delfino. Traduzione e nota di Giulio Carlo Pantalei, postfazione di Ugo Fracassa*, «Scritture Migranti», a cura di Maurizio Ascari, Silvia Baroni, Sara Casoli, n. 15/2021, pp. 168-194.

### *Informativa sul Copyright*

La rivista segue una politica di “open access” per tutti i suoi contenuti. Presentando un articolo alla rivista l'autore accetta implicitamente la sua pubblicazione in base alla licenza Creative Commons Attribution Share-Alike 4.0 International License.

Questa licenza consente a chiunque il download, riutilizzo, ristampa, modifica, distribuzione e/o copia dei contributi. Le opere devono essere correttamente attribuite ai propri autori. Non sono necessarie ulteriori autorizzazioni da parte degli autori o della redazione della rivista, tuttavia si richiede gentilmente di informare la redazione di ogni riuso degli articoli. Gli autori che pubblicano in questa rivista mantengono i propri diritti d'autore.