

## Crimini di carta e sangue: nel laboratorio di *Atlante freddo*

Lucia Faienza  
(Università LUMSA)

Pubblicato: 7 marzo 2024

**Abstract** – This article proceeds to analyze the *Atlante freddo* trilogy, focusing particularly on the interplay between fictional creation and the author's cognizance of crime chronicles explored in his non-fictional works. From this vantage point, Bernardi's novels emerge as an experimental terrain wherein he probes conceivable narratives, employing the narrative as a pretext to delineate the locales and dynamics of contemporary society. The trilogy by Bernardi directs attention to a spectrum of concerns, encompassing the marginalization of the foreigner, the erosion of the media's informative function, and the interrelation between minor and major criminal activities. Ultimately, a comparative analysis between Bernardi and Carlotto is introduced, primarily examining ideological and thematic alignments.

**Keywords** – contemporary literature; Luigi Bernardi; mass-media; noir; society.

**Abstract** – Il presente articolo si inoltra nell'analisi della trilogia di *Atlante freddo*, osservando soprattutto il rapporto tra invenzione romanzesca e conoscenza della cronaca criminale che l'autore approfondisce nella produzione saggistica. Sotto questa prospettiva i romanzi di Bernardi diventano un laboratorio dove sperimentare le storie possibili e la narrazione funge da pretesto per raffigurare i luoghi e le dinamiche della contemporaneità. La trilogia di Bernardi punta i riflettori su una serie di questioni: la stigmatizzazione dello straniero, il degradamento della funzione informativa dei media, il rapporto tra piccola e grande criminalità. In ultimo viene introdotta una comparazione tra Bernardi e Carlotto, vista soprattutto sotto il profilo delle affinità ideologiche e tematiche.

**Parole chiave** – letteratura contemporanea; Luigi Bernardi; mass-media; noir; società.

Faienza, Lucia, *Crimini di carta e sangue: nel laboratorio di «Atlante freddo»*, «Finzioni», n. 6, 3 - 2023, pp. 55-65.

[l.faienza@lumsa.it](mailto:l.faienza@lumsa.it)

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/19197>

[finzioni.unibo.it](http://finzioni.unibo.it)

Copyright © 2023 Lucia Faienza

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

1. *Bernardi e «il mondo fuori»*

Nell'ecclettico approccio di Luigi Bernardi al mondo culturale italiano – che si declina nell'attività di editor/talent scout, fondatore di riviste, autore di romanzi – vorrei soffermarmi, per cominciare, sul rapporto tra i luoghi e i temi dell'invenzione letteraria e quelli della cronaca. Bernardi, come altri noiristi della sua generazione, ha compreso in anticipo che la sopravvivenza e l'evoluzione di un genere letterario non deve e non può affidarsi solo all'affinamento del congegno narrativo (il quale, anzi, può diventare una trappola), ma ha bisogno di attingere energia dal mondo 'di sopra' – quello della realtà – che i suoi protagonisti reinterpretano e trasfigurano con i mezzi dell'invenzione. Ed è per questo motivo che Bernardi rifiuta la classificazione come giallista – nonostante la critica lo riconosca come «un vero e proprio riferimento per il noir italiano»<sup>1</sup> – perché intende il crimine come elemento catalizzatore per esplorare la realtà umana. Questa consapevolezza significa anche spostare il baricentro della storia dalla messinscena del fatto criminale all'uomo che commette o subisce il crimine, nel tentativo di illuminare il vero cuore oscuro della storia che risiede nei luoghi della mente e della coscienza. La cronaca, dunque, diventa «il termometro del mondo fuori»<sup>2</sup>, una sorta di *protostoria* che contiene tutte le domande e tutte le risposte che vengono drammatizzate nel romanzo. A tal proposito vorrei soffermarmi proprio sulla lettura della *Trilogia criminale* di *Atlante freddo*<sup>3</sup> e sui nessi che la collegano all'interesse dell'autore per la cronaca; quest'opera inoltre è interessante per alcune comunanze con la scrittura di Massimo Carlotto. Innanzitutto nelle rappresentazioni criminali di Bernardi è determinante l'elemento della città, poiché generativo a livello tematico e contenutistico, e non a caso i puntini della mappa di *Atlante freddo* coincidono con le città di Bari, Bologna, Torino. Possiamo osservare nella scrittura dell'autore due modalità in cui la città entra nella raffigurazione della storia criminale: la prima descrive uno spazio identitario fortemente legato alla topografia dei suoi luoghi e alla dimensione urbana peculiare di una specifica città – nelle sue coloriture ideologiche, antropologiche, estetiche – che, come nota Pagello, la distingue rispetto alla totalità delle connotazioni stereotipate a livello nazionale. L'altra modalità, invece, va in direzione opposta perché si sofferma sulla dimensione plurale della città, come centro attraversato da questioni di portata globale quali l'immigrazione e il multiculturalismo<sup>4</sup>. La relazione che si instaura tra lo straniero e la società è un tema al quale Bernardi mostra sensibilità e attenzione, come si nota dalla sua ricorsività anche in opere dal taglio cronachistico-

<sup>1</sup> M. Amici, *Luigi Bernardi e la stanca quotidianità del male*, in C. Boscolo, S. Jossa (a cura di), *Scritture di resistenza. Sguardi politici dalla narrativa italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2014, pp. 129-197: 169.

<sup>2</sup> G. Basilica, *Senza Luce. Intervista a Luigi Bernardi*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», XV, 11, ottobre/dicembre 2008, <https://www.bibliomanie.it/?p=7948> (ultima consultazione: 3 febbraio 2024).

<sup>3</sup> L. Bernardi, *Atlante freddo*, Milano, Rizzoli, 2020 (d'ora in avanti *Atlante*).

<sup>4</sup> V. F. Pagello, *Dal giallo al crime. Glocalismo, transculturalità e transmedialità nel poliziesco italiano contemporaneo*, «mediAzioni», 28, 2020, pp. A30-A47, [https://mediazioni.sitlec.unibo.it/images/stories/PDF\\_folder/document-pdf/28-2020/02pagello.pdf](https://mediazioni.sitlec.unibo.it/images/stories/PDF_folder/document-pdf/28-2020/02pagello.pdf) (ultima consultazione: 3 febbraio 2024).

investigativo oltre che in narrazioni romanzesche. In particolare l'autore si sofferma sull'aspetto della tipizzazione dell'extracomunitario, come se la realtà dell'immigrazione possa essere ridotta solo a un catalizzatore di fobie per il cittadino. È esemplare in tal senso l'analisi che Bernardi conduce sul delitto di Novi Ligure, dove il punto di partenza della ricostruzione è proprio la *vox populi* di condanna verso un ipotetico criminale straniero, mostrando la sovrapposizione tra pregiudizio e paranoia securitaria<sup>5</sup>. Il concetto è ripreso e rielaborato da Mondello che ragiona sul noir di fine millennio: «Sorprende che tanta folla non sia raccontata, se non raramente [...] come un esercito di disperati composto anche da soggetti di una integrazione mancata su cui riflettere: cioè come un problema sociale e non solo criminale»<sup>6</sup>. Ma negli stessi anni in cui i contorni dell'immigrato assumono tratteggi più cupi e spaventosi, l'immagine di Bologna acquista nuova vitalità grazie alle descrizioni del Gruppo 13; infatti come nota la critica «la seconda generazione di noiristi bolognesi sviluppano una nuova poetica della città, dove si cerca di dare una 'specificità bolognese' al genere ma anche in qualche modo al 'crimine bolognese' stesso, proprio attraverso un *ancrage* tra quest'ultimo e l'architettura urbana»<sup>7</sup>. Il nostro autore, però, rifiuta la cristallizzazione della sua città nella maschera della finzione romanzesca e sottolinea invece, soprattutto in merito al secondo romanzo di *Atlante freddo*, di aver voluto mettere in evidenza la continuità tra Bologna e la realtà di altre città italiane (scelta d'altronde che sembra coerente con la formula della *Trilogia*): «Mi interessava raccontare proprio il suo essere simile a tante altre città, il suo avere una vita di marginalità, un'economia sommersa, il suo diventare centro di piccoli traffici, a volte del tutto improvvisati, e non sempre innocenti»<sup>8</sup>.

Bernardi ironizza sulla definizione di Bologna come 'città del mistero' che, a tutti gli effetti, sembra essere una trovata autopromozionale che serve a brandizzare la città («Bologna non solo trova la sua ragione d'essere [...] ma si prende dei punti, guadagna in valore di mercato»<sup>9</sup>). L'autore, però, non si ferma a una definizione lapidaria del fenomeno ma prova ad esaminare nel complesso la disposizione intellettuale del presente che avvelena le griglie di lettura della realtà. Quest'ultima va rintracciata in un eccesso di tentazione fabulatoria che, moltiplicando le possibilità di interpretazione, moltiplica anche le possibilità di ideazione<sup>10</sup> – quindi di teorizzazione dei fatti. Per spiegare questo meccanismo narrativo, nel suo saggio *Macchie di rosso*, Bernardi fa scorrere in un montaggio parallelo l'episodio di cronaca nera del delitto Alinovi e quello

<sup>5</sup> L. Bernardi, *Il male stanco*, Civitella in Val di Chiana, Zona, 2003; v. anche C. Le Moigne, *La questione dei rapporti tra politica e mass media nel giallo italiano degli anni 2000*, «Narrativa», 29, 2007, pp. 107-118, Doi: <https://doi.org/10.4000/narrativa.1869> (ultima consultazione: 3 febbraio 2024).

<sup>6</sup> E. Mondello, *Crimini e misfatti. La narrativa noir negli anni Duemila*, Roma, Giulio Perrone, 2010, p. 97.

<sup>7</sup> S. Baroni, *Bologna in noir: la città nella crime fiction di Lorian Macchiavelli, Carlo Lucarelli e Grazia Verusani*, «PRISMI», 3, 2022, pp. 71-92 Doi: <https://doi.org/10.4000/prismi.439> (ultima consultazione: 3 febbraio 2024).

<sup>8</sup> L. Covi, *Storia del giallo italiano*, Venezia, Marsilio, 2020, p. 485.

<sup>9</sup> L. Bernardi, *Macchie di rosso. Bologna avanti e oltre il delitto Alinovi*, Civitella in Val di Chiana, Zona, 2002, p. 32.

<sup>10</sup> Ritornano qui le parole di Calvino «l'immaginazione come repertorio del potenziale, dell'ipotetico, di ciò che non è stato e né forse sarà mai ma che avrebbe potuto essere» (I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 2002, p. 92).

della strage di Bologna, avvenuto solo tre anni prima. Il nesso tra la cronaca privata e quella nazionale è l'immaginazione narrativa che dipinge scenari dietrologici:

Molti, questa volta non solo i miei amici giallisti, ritengono che Bologna sia la città del mistero anche a causa di ripetuti attacchi subiti da parte di nemici senza volto. Credo che fino a quando si tenderà a leggere la storia come una successione di enigmi, non si farà altro che dar ragione a quei nemici. Non c'è nessun mistero negli anni dello stragismo. C'è solo l'idea che un normale processo democratico andava sovvertito.<sup>11</sup>

È interessante, inoltre, che i riferimenti alle storie criminali vengano utilizzati in funzione della *captatio* del lettore, ma il punto di convergenza della struttura discorsiva miri a un testo di natura argomentativa – in cui l'autore sostiene la non attendibilità delle stratificazioni finzionali che si depositano sui fatti. Da quest'ultima riflessione emerge un aspetto centrale per comprendere la scrittura di Bernardi: quello della transitività di contenuti tra l'indagine saggistica e la creazione romanzesca<sup>12</sup>.

## 2. Sotto i ferri del mestiere: «Atlante freddo»

La Trilogia che comprende i romanzi *Vittima facile*, *Rosa piccola*, *Musica finita*, editi tra il 2003 e il 2005 e successivamente riuniti in un'unica pubblicazione nel 2006 e in una seconda pubblicazione nel 2020 per Rizzoli, viene preceduta dalla raccolta *Il libro dei crimini*<sup>13</sup> per la casa editrice Adkronos nel 2001. Qui siamo sul versante opposto a quello della finzione, il testo infatti è una silloge minuziosa dei crimini accaduti in Italia tra il settembre del 2000 e agosto 2001 che Bernardi raccoglie e suddivide a seconda della tipologia (omicidi; traffici illeciti; violenze carnali; criminalità organizzata ecc.). I fatti e gli episodi vengono riportati attraverso delle schede sintetiche, in quello che, riprendendo le parole di Bernardi si presenta come un esercizio di «puro minimalismo noir»<sup>14</sup>. Nel testo l'autore non interviene direttamente, trattandosi di un report giornalistico, però nella *Prefazione* Bernardi ci offre delle chiavi di interpretazione – trae quindi una sintesi, sostituendosi a un'ideale postfazione – e sottolinea che questa raccolta restituisce effettivamente la temperatura sociale e politica di tutto il paese. Tra gli elementi individuati verranno isolati alcuni che costituiscono la miscela da cui prenderanno vita i personaggi e le storie di *Atlante freddo*:

1. Il degradamento della funzione informativa dei media, ossia l'incapacità del giornalismo di riportare le notizie facendosi ago della bilancia tra vero e falso, tra realtà e storytelling.

<sup>11</sup> L. Bernardi, *Macchie di rosso*, cit., p. 52.

<sup>12</sup> A questa comparazione andrebbe aggiunta anche l'opera fumettologica, interessante soprattutto per le suggestioni dell'immaginario visuale che trasforma nei romanzi; a tal proposito si veda L. Babina (a cura di), *Granata press: sulle tracce di una casa editrice*, Faenza, Mobydick, 2000.

<sup>13</sup> L. Bernardi, *Il libro dei crimini. Un anno di cronaca nera e giudiziaria in Italia*, Roma, Adkronos, 2001.

<sup>14</sup> Id., *Pallottole vaganti. 101 omicidi italiani*, Roma, DeriveApprodi, 2002.

Bernardi scrive che la stampa e la televisione «non sono più in grado di raccontare storie senza soccombere alla tentazione dell'arringa che tutto falsifica e niente dice»<sup>15</sup>.

2. La stigmatizzazione dei piccoli criminali alla luce dell'accresciuto problema della sicurezza su cui calca la mano la politica, per spostare l'attenzione dal progressivo smantellamento dello stato sociale che crea un clima di precarietà e povertà in cui fermenta il crimine urbano. I contorni del criminale aderiscono così a quelli dell'extracomunitario.

3. L'abdicazione delle grandi organizzazioni criminali a favore della microcriminalità che spesso copre le attività delle prime, facendo il lavoro sporco.

4. L'ultimo punto è quello più interessante soprattutto in vista della sua conversione nel regime dell'invenzione letteraria. Bernardi infatti rileva che per la prima volta i delitti 'privati', quelli che avvengono nella società legale, sono stati più numerosi degli altri imputabili alla criminalità organizzata. Il movente della maggior parte dei crimini è dettato non dal movente economico ma dalla passione, dalla rabbia, dalle patologie mentali. Questa constatazione sottolinea la centralità del privato come luogo criminale ma concentra anche tutta l'attenzione sul singolo, ovvero su quegli elementi non immediatamente misurabili che agitano le azioni: la solitudine, la difficoltà del riscatto, la trappola dell'ambiente in cui si vive.

Quindi: le riflessioni che nascono nello spazio della cronaca come diventano materiale per la scrittura dei romanzi di *Atlante freddo*? Una prima suggestione con *Il libro dei Crimini* è di tipo paratestuale: il riferimento va alla mappatura metaforica del crimine, che seguiamo attraverso le vicende di un personaggio-guida, a cui sembra alludere la dicitura stessa di atlante. Nel primo romanzo, *Vittima facile*, gli eventi vengono messi in moto dal desiderio di rivalsa di un piccolo criminale, Vincenzino, che ambisce a entrare nel giro grosso della criminalità e lo fa sequestrando la figlia di un personaggio importante della malavita di Bari, ma apparentemente un rispettabile cittadino. Il sequestratore è a tutti gli effetti un personaggio che appartiene alla schiera degli emarginati, la sua esistenza è stata caratterizzata da abbandoni e deprivazione, e il crimine è il paradossale mezzo di riscatto di un individuo a cui la società non offre alternative. È interessante la dinamica che viene a crearsi tra il mondo del 'cattivo' e quello della 'vittima': quest'ultimo in realtà si rivela assai più freddo e spietato del primo poiché dotato dei mezzi finanziari e delle giuste coperture per svolgere impunemente i propri traffici. Come ammetterà cinicamente l'avvocato legato al padre della vittima:

tutti quegli sbandati ci sono utili. Fanno credere che ci siano ancora delle guerre in corso, distolgono l'attenzione dal resto. I carabinieri li prendono, i magistrati li condannano e a noi ci lasciano in pace. I giornali sono contenti perché c'è movimento. Gli sbirri pure perché si riempiono le pareti di diplomi di encomio.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Id., *Il libro dei crimini*, cit., p. 9.

<sup>16</sup> Id., *Vittima facile*, in *Atlante*, cit., pp. 31-130: 107.

Bernardi rappresenta quindi il meccanismo perverso dell'illegalità diffusa, quello per il quale il crimine si fonde con le attività legali e redditizie del mondo dell'imprenditoria. Si profila inoltre un altro livello di conflitto, non solo tra il mondo della ricca borghesia dal volto pulito e quello dei reietti della società, ma anche generazionale: i vincitori della partita criminale sono anagraficamente i 'padri', la vecchia generazione che esercita la tirannia del potere sui giovani, condannati alla sopraffazione. L'epopea della protagonista, Chiara, si inserirà in questa dinamica e la sua lotta per la sopravvivenza sarà anche l'occasione di riscatto di un intero soggetto socio-generazionale. Il braccio di ferro vecchi/giovani è un forte punto di contatto con *Nordest* e *Alla fine di un giorno noioso* di Massimo Carlotto. Nell'avventura criminale improvvisata da un gruppo di ragazzetti sbandati l'autore ci lascia entrare nel loro mondo per osservarne tutte le tragiche contraddizioni, al punto da far cadere le demarcazioni di buoni/cattivi in nome di un'osmosi che confonde le vittime e i carnefici. Tale compenetrabilità tra i due mondi viene già annunciata nell'incipit, con un espediente tipicamente letterario: la comunanza dell'ambiente criminale che rende metaforicamente 'fratelli' la vittima e il suo aggressore è suggerita da un libro che la ragazza stringe a sé durante il tragitto in cui verrà rapita. Il romanzo racconta la storia di un incesto tra fratello e sorella e racchiude in una cornice simbolica il senso ultimo della narrazione, quello di un ambiente chiuso, privo di ricircolo, in cui tutti sono figli della stessa madre (che, per traslazione, è la società). Un altro elemento interessante, che richiama il primo punto sopra citato nel *Libro dei crimini*, è la descrizione dell'eco mediatica della storia del rapimento. La cittadinanza insorge e si indigna ma il mondo dell'informazione sposta l'attenzione su dettagli trascurabili, lascia spazio al volume del rumore di fondo registrando le reazioni del pubblico ma perdendo di vista la notizia, rinunciando cioè a scavare in profondità sulla dinamica dei fatti e sulle indagini in corso. Sostanzialmente l'informazione abdica dalla verità preferendo il sensazionalismo del momento; quello che rimane è una forma di smarrimento del lettore: il realismo percepito della modalità giornalistica e al contempo la narrazione dei fatti fuorviante – chi legge infatti conosce l'altra storia, quella dei rapitori – attiva il dubbio meta-romanzesco sulla propria conoscenza del mondo come spettatori della cronaca narrata dai media.

In tutti i romanzi della *Trilogia* il personaggio principale ha un ruolo quasi defilato, sembra subire gli eventi più che agire su di loro, il teatro delle azioni si infittisce di altri personaggi soprattutto nel secondo volume, *Rosa piccola*. È interessante notare che la folla di disperati e piccoli criminali abita la propria vita in periferia, per soddisfare la necessità primaria della sopravvivenza: quelle rappresentate sono vite 'assediata', che tentano di difendere i propri confini e le cui identità spesso sbiadiscono nel presente<sup>17</sup> (e infatti il narratore per ricostruirne i contorni deve tornare indietro, al tempo prima del crimine, che è l'unico tempo storico per la definizione dell'identità). Inoltre, l'umanizzazione del criminale – e quindi il disinnescamento del giudizio morale

<sup>17</sup> V. Le riflessioni di C. Lasch, *L'io minimo. La mentalità della sopravvivenza in un'epoca di turbamenti*, Milano, Feltrinelli, 2004.

da parte del lettore – avviene attraverso la prospettiva del racconto: ogni personaggio ci viene introdotto attraverso il suo bagaglio di sogni spezzati, speranze ingenuie, crimini compiuti in nome della necessità per vivere in un’*infernale libertà* (e qui tornerebbero le parole di Dürrenmatt sulla frizione tra l’io e la giustizia, ne *Il sospetto*: «La libertà è il coraggio del delitto, perché è essa stessa un delitto»<sup>18</sup>). Le digressioni che interrompono il tempo della storia diluiscono anche il regime cinetico: tradotto in termini cinematografici la storia indugia sui fermo immagine che si dilatano in flashback in cui, da brevi pennellate descrittive, possiamo ricostruire, intuire, un’antropologia destinata all’emarginazione. Sempre con modalità cinematografica il tragico viene reso dall’alternanza tra primo piano e campo lungo: quest’ultimo restituisce tutta la pena e il grottesco del guardarsi dall’esterno che amplifica la sensazione di mondo chiuso («Le mancavano i soldi, le mancava soprattutto il tempo per vivere, confinata dietro a quel ridicolo espositore di bigiotteria industriale di nessun valore»<sup>19</sup>).

Nei suoi romanzi Bernardi sembra volersi svincolare dalle etichette di genere e sconfinare in altri territori, come quello della letteratura sociale, attraverso il tratteggiamento di una corralità di personaggi, e del romanzo psicologico. Si veda, a tal proposito, come i personaggi in procinto di un’azione violenta assumano una posa riflessiva che in qualche modo distanzia i propri contorni dallo stereotipo del criminale, o ancora osserviamo la storia dalla soggettiva del criminale in cui emerge una visione depotenziata, amara, di quanto sta accadendo. Le nuances cupe del noir si avvertono in particolar modo nella descrizione dell’ambiente: interno ed esterno sono legati a doppio filo, l’ambiente seppur realistico viene ‘deformato’ dalla soggettività di chi vive quel luogo. Bernardi crea dei parallelismi tra la struttura della città e i suoi abitanti – e lo fa in *Rosa piccola* che è ambientato a Bologna, città che conosce fin troppo bene e in cui lascia trapeolare le sue impressioni attraverso il narratore che assume il punto di vista del personaggio: «Che i fondatori avessero scelto di costruirla a valle delle colline e su un lato soltanto del Reno, poteva dirla lunga sul carattere dei suoi cittadini, avvezzi ai passi concreti, insofferenti ai disagi, per natura più propensi a erigere steccati che a costruire ponti [...]»<sup>20</sup>. Poco più avanti il personaggio davanti a via della Libertà dirà: «Che incongruenza, aveva pensato, un nome così impegnativo per una strada di neanche cento metri. Ecco una cosa che gli piacerebbe fare, restituire l’anima, se non a una città almeno alla sua toponomastica»<sup>21</sup>.

L’ampia panoramica sulla città – alcune sequenze somigliano a delle vere carrellate cinematografiche – la conosciamo soprattutto attraverso i passi dei piccoli criminali che la attraversano. Un elemento comune a tutti i personaggi è quello di un’estrema mobilità che viene interrotta solo dalla morte (molti sono stranieri, hanno percorso lunghi viaggi e continuano a lavorare per strada). Nel caso della protagonista gli spostamenti assumono anche la valenza di un percorso iniziatico poiché compongono le tappe di un unico cammino di formazione. Non a

<sup>18</sup> F. Dürrenmatt, *Der Verdacht*, Einsiedeln-Zürich-Köln, Benziger Verlag, 1953, trad.it Enrico Filippini, *Il sospetto*, Milano, Feltrinelli, 1953.

<sup>19</sup> L. Bernardi, *Rosa piccola*, in *Atlante*, cit., pp. 133-231: 162.

<sup>20</sup> Ivi, p. 148.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

caso l'ultima tappa in cui seguiremo Chiara coincide con quella in cui ha avuto inizio il viaggio, secondo uno schema noto alla narrativa e al cinema<sup>22</sup>. Nell'ultimo romanzo, *Musica finita*, la città che ospita le azioni è Torino, e vi è un'interessante evoluzione di alcuni temi che abbiamo visto nei precedenti romanzi. Innanzitutto cambia la configurazione dell'immigrato: se in *Rosa piccola* i criminali stranieri appartenevano alla schiera dei perdenti e sostanzialmente non vi era antagonismo tra questi e la protagonista, in *Musica finita* Bernardi sembra voler far saltare la semplificazione di alcune categorie di giudizio e complica lo scacchiere sui cui si gioca la partita del noir. Spicca infatti la figura di Abdellah: immigrato ma perfettamente integrato nel circuito economico<sup>23</sup>, una figura vincente che ha molti tratti di somiglianza con il padre della ragazza rapita in *Vittima facile*. Questo personaggio sfrutta con abilità da acrobata le falle e le debolezze tanto del sistema quanto delle persone che lo circondano. L'integrazione paventata e sempre lontana viene qui raggiunta attraverso la collusione con la parte sporca della società e questo è emblematico di una mentalità in cui ciò che conta è unicamente il denaro – che redime, vincendo la battaglia che l'etica e la cultura hanno perso. Se da una parte quindi vi è un criminale che copre i propri traffici di droga e prostituzione con delle attività apparentemente legali, dall'altra parte c'è chi gli si oppone, ovvero alcuni vecchi compagni di lotta che gli dichiarano guerra, imprudentemente, colpendolo nelle sue attività. Bernardi disegna la vecchia generazione sessantottina che alterna tra lampi di consapevolezza di vivere in un tempo post-ideologico (come dirà il narratore di uno di loro: «era consapevole che il tempo della rivoluzione era svanito, forse per sempre»<sup>24</sup>), ad altri di totale incoscienza e mitomania. Lo scontro finale infatti avverrà tra Abdellah e i compagni di lotta i quali trascineranno con sé nella disgrazia anche altre vittime innocenti ed estranee al regolamento di conti. Bernardi introduce quest'ulteriore scontro per aggiungere un altro livello al conflitto generazionale: nel confronto tra Chiara, sopravvissuta alla mattanza, e il padre dell'amica rimasta uccisa emerge una riflessione che non lascia scampo alla vecchia generazione:

Non sapete perdere. Siete stati sconfitti e non lo accettate, tu, i brigatisti, gli autonomi, i come diavolo vi chiamate, spesso neppure lo sapete. Pensate di avere qualcosa da insegnare, per questo raccontate sempre le solite tristi storie, miti costruiti sulla cartapesta [...]: Io credo che quelli come te vogliano che (il mondo) rimanga uguale, per potersene lamentare, o peggio ancora per continuare a celebrarsi come gli unici che ci hanno provato [...].<sup>25</sup>

L'autore formula attraverso Chiara una feroce autocritica nei confronti della propria generazione e soprattutto della narrazione che ha generato, sottolineando da una parte le

<sup>22</sup> C. Vogler, *Il viaggio dell'eroe*, Roma, Dino Audino, 2005.

<sup>23</sup> Introdurre i criminali in veste di cittadini 'al di sopra di ogni sospetto' richiama quanto sostenuto dall'autore in altra sede, circa il criminale come «persona interna al gioco sociale» (L. Bernardi, *A sangue caldo. Criminalità, mass media e politica in Italia*, Roma, DeriveApprodi, 2001, p. 8).

<sup>24</sup> Id., *Musica finita*, in *Atlante*, cit., pp. 235-329: 271.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 324.

controversie interpretative che tutt'oggi solleva l'esperienza della lotta armata<sup>26</sup>, e ancora che «l'assenza di un vocabolario concettuale adeguato alla descrizione degli anni Settanta»<sup>27</sup> ne compromette la memoria alterando la sua efficacia nel presente.

### 3. *L'ideologia e il presente*

Prendendo come spunto il rapporto con il passato recente è possibile tracciare una linea di congiunzione tra il lavoro di Bernardi e quello di Carlotto, soprattutto sotto il profilo ideologico, mettendo in evidenza le somiglianze dal confronto testuale. Innanzitutto anche nel romanzo di Carlotto la cronaca gioca un ruolo centrale e questo è determinante per la modalità di descrizione delle vicende: essendo ancorate alla verosimiglianza le storie non vogliono accontentarsi di un realismo bozzettistico, ma sono in qualche modo delle storie vere perché *plausibili*. Che la realtà sia il punto di partenza di ogni successiva speculazione è un ben chiaro per Carlotto il quale articola in tre momenti fondamentali l'elaborazione del romanzo, che sono: l'osservazione di una situazione reale; la ricerca e raccolta del materiale grazie agli strumenti del giornalismo investigativo; la miscela del materiale documentario con gli elementi della finzione romanzesca<sup>28</sup>. Inoltre anche per Carlotto c'è una sostanziale differenza tra poliziesco e noir: il primo è riassumibile in un congegno narrativo triadico di indagine-soluzione-assoluzione che quindi rimanda alla dimensione consolatoria della forma chiusa, il noir invece ha maggiore libertà di azione e di ricerca, non essendo legato a nessuno schema intellettuale preimpostato. La realtà è già un noir, sembrano dirci i nostri autori, bisogna solo sapere dove guardare e cosa osservare. La scrittura di Carlotto che nasce come rielaborazione autobiografica delle concitate vicende seguite ai problemi giudiziari della propria giovinezza (*Il fuggiasco*, 1995), pone i riflettori sulle relazioni che si intrecciano a più livelli tra criminalità organizzata e politica, imprenditoria, finanza. Il crimine diventa quindi un pretesto per parlare di tutto ciò che si muove intorno alle trasformazioni criminali. Ed è da queste premesse che nasce la saga di Giorgio Pellegrini che troviamo nei romanzi di *Arrivederci amore, ciao* (2001) e *Alla fine di un giorno noioso* (2011), preceduta da quattro romanzi della serie dell'*Alligatore*<sup>29</sup>. Se già in questa prima saga venivano enucleati i temi 'forti' dell'autore nel personaggio di Marco Buratti, funambulo tra malavita e legalità, è nella storia di Giorgio che si fanno pregnanti elementi come il territorio (il ricco Veneto degli anni '90), il periodo storico che è determinante per permettere agli

<sup>26</sup> M. Gotor, *Generazione Settanta. Storia del decennio più lungo del secolo breve (1966-1982)*, Torino, Einaudi, 2022; F. Balestracci, C. Papa, (a cura di), *L'Italia degli anni Settanta. Narrazioni e interpretazioni a confronto*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2019.

<sup>27</sup> M.C. Iuli, *Gli anni Settanta? Un universo parallelo*, «Enthymema», 7, 2012, pp. 275-284, Doi: <https://doi.org/10.13130/2037-2426/2700> (ultima consultazione: 3 febbraio 2024).

<sup>28</sup> L. Faienza, *Fuori dagli schemi 11 - Massimo Carlotto*, «La Balena Bianca», 31 maggio 2021, <https://www.labalenabianca.com/2021/05/31/fuori-dagli-schemi-11-massimo-carlotto/> (ultima consultazione: 3 febbraio 2024).

<sup>29</sup> *La verità dell'Alligatore* (1995), *Il mistero di Mangiabarche* (1997), *Nessuna cortesia all'uscita* (1999), *Il corriere colombiano* (2000).

ingredienti della narrazione di diventare una miscela detonante, l'affresco generazionale attraverso la storia criminale<sup>30</sup>. La scrittura di Carlotto vuole quindi descrivere anche «i mutamenti economici ed antropologici, esprimere una denuncia etica sulle sfaldature delle strutture portanti della società italiana»<sup>31</sup> e quest'atteggiamento problematizzante, di cui il noir è portavoce, non si discosta molto dal malumore che Bernardi esprime per un noir di maniera, che rifugge ogni tipo di conflitto e di esame della realtà, come quello a lui contemporaneo<sup>32</sup>.

Nel romanzo di Carlotto la storia del protagonista è legata alla transizione post-ideologica di tutto un periodo storico: la storia è quella di Giorgio Pellegrini che da giovane militante di un'organizzazione sovversiva degli anni '70 si ritrova catapultato in eventi più grandi di lui che lo trasformeranno in un killer privo di scrupoli. Giorgio è, in un certo senso, un personaggio che riassume i lineamenti di tutta una generazione cresciuta sotto l'ombrello delle lotte degli anni '70 e che ha contribuito attivamente al loro tracollo. Dall'altra parte ritroviamo i personaggi integri, gli ex-compagni di lotta appunto, vecchi idealisti che non hanno più gli strumenti per sapersi orientare nel nuovo mondo che sta sorgendo al tramonto del vecchio millennio. E infatti l'integrità dei loro ideali li taglia fuori dai cambiamenti senza riuscire a ricollocarli all'interno della società<sup>33</sup>: non è difficile percepire l'eco di questa condizione in Sergio e nei suoi compagni di *Musica finita*; ma paradossalmente anche in Vincenzino e nei suoi complici di *Vittima facile*, perché quello che determina la loro fine è proprio l'ignoranza della nuova realtà in cui i vecchi codici criminali non funzionano più. La realtà descritta è tanto più brutale quanto più si fa veloce e inafferrabile nei suoi cambiamenti.

Un'ulteriore tangenza di schema tra i due autori va rintracciata in *Musica finita* dove solo i grandi criminali riescono a sopravvivere, grazie soprattutto a un'abile e spregiudicata operazione di riciclo della propria identità criminale, quella che permette loro di inserirsi nelle attività legali e socialmente accettate. Questo aspetto, in Carlotto, si accentua ancor nel secondo romanzo: se nel primo Giorgio traccia una traiettoria fatta di sangue e spietata violenza, in *Alla fine di un giorno noioso* i tempi sono giunti a maturazione per un cambio di registro, il paesaggio del crimine si fonde infatti con gli scambi clientelari e politici. Giunge a compimento quell'evoluzione iniziata negli anni '90 tra criminalità e politica, e che ora richiede strategie di affermazione diverse: le pubbliche relazioni e le reti diplomatiche sostituiscono, in parte, la ferocia del passato. Inoltre anche nel mondo di Carlotto, come in quello dei giovani protagonisti di Bernardi, l'unico tempo esistente è il presente: il passato di Chiara e degli altri personaggi affiora

<sup>30</sup> C. Milanesi, *Massimo Carlotto: les romans de la réalité*, in M. Bovo-Romœuf, S. Ricciardi (a cura di), *Frammenti d'Italia. Le forme narrative della non-fiction 1990-2005*, Firenze, Franco Cesati, 2006, pp. 73-80.

<sup>31</sup> M.P. De Paulis-Dalembert, *Nordest di Massimo Carlotto: ascesa e declino del capitalismo tra sangue e misteri familiari*, in S. Contarini (a cura di), *Letteratura e azienda. Rappresentazioni letterarie dell'economia e del lavoro nella letteratura italiana degli anni 2000*, «Narrativa», 31/32, 2010, pp. 137-157: 156, Doi: <https://doi.org/10.4000/narrativa.1575> (ultima consultazione: 3 febbraio 2024).

<sup>32</sup> V. T. De Lorenzi, *Una vittoria senza trionfi*, Prefazione a L. Bernardi, *Atlante*, cit., pp. 7-28.

<sup>33</sup> Le riflessioni qui proposte sulla scrittura di Carlotto sono una rielaborazione di quanto analizzato nel saggio di L. Faienza, *Dal nero al vero*, Sesto S. Giovanni, Mimesis, 2020.

attraverso brevi sprazzi traumatici, che il soggetto preferisce archiviare il prima possibile, mentre il pensiero del futuro si arena spesso nell'amara constatazione della condizione presente; nel caso di Giorgio vi è una vera e propria cesura tra il prima e il dopo, l'abiura con il passato non riguarda solo la propria vita ma diventa un atto di condanna della storia e dell'ideologia. Questa continua fuga da se stessi si traduce, come abbiamo visto prima, in una vera fuga dei personaggi che scappano continuamente da qualcosa: è interessante ipotizzare che al concetto di frontiera e di periferia venga associata anche una connotazione di limbo morale, come se la liminarietà sociale e culturale in cui si muove il protagonista venisse introiettata dentro la struttura psichica del personaggio – in Carlotto – e diventasse il suo destino – in Bernardi<sup>34</sup>.

Questi spunti che abbiamo analizzato nella scrittura di Bernardi possono darci qualche indicazione in più sull'impronta che l'autore ha lasciato nell'editoria e nel noir italiano: in primis la rimodulazione del lavoro dello scrittore di 'genere' che implica un impegno costante e attento alle dinamiche del reale e che può intervenire su queste con la propria voce. A questo aggiungerei che l'opera di Bernardi acquista maggior spessore sociologico e letterario se messa in correlazione con gli autori della sua generazione che con i loro contributi hanno dato una spinta alla modernizzazione del noir ampliando lo spettro dei suoi contenuti in direzione riflessiva e conoscitiva.

<sup>34</sup> *Ibidem*.