

*La città dei vivi* di Nicola Lagioia:  
nuovi orizzonti transmediali per la «giustizia del dimenticato»

Daniele Raffini  
(Università di Bologna)

Pubblicato: 21 ottobre 2024

**Abstract** – Sergia Adamo has defined «justice of the forgotten» a genre of narrative re-writing associated with Leonardo Sciascia’s investigative storytelling. His works are indeed characterized by the ambition of giving voice to the ‘residues of justice’ left on the margins by official versions of History. In this canon, naturally tending towards transmediality, certain True Crime podcasts can also be incorporated. For instance, in Nicola Lagioia’s *La città dei vivi*, the direct access to the protagonists’ voices opens new perspectives for narration, promoting a creative dimension where retelling traumatic events becomes a participatory process that can give the described trauma a possibility of catharsis.

**Keywords** – Law and Literature; Leonardo Sciascia; microhistory; non fiction novel; podcast.

**Abstract** – Sergia Adamo ha definito «giustizia del dimenticato» quella modalità di ri-scrittura narrativa che associamo al racconto-inchiesta di Leonardo Sciascia, caratterizzata dall’ambizione di dare voce ai ‘residui di giustizia’ lasciati a margine dalle versioni ufficiali della Storia. In questo canone – intrinsecamente vocato alla transmedialità – possono oggi confluire alcuni podcast True Crime come *La città dei vivi* di Nicola Lagioia. L’accesso diretto alle voci dei protagonisti, infatti, apre nuove prospettive per la narrazione, dando luogo ad una dimensione creativa nella quale ri-raccontare determinate vicende traumatiche diventa un processo partecipativo in grado di offrire una possibilità di catarsi rispetto al trauma descritto.

**Parole chiave** – giustizia e letteratura; Leonardo Sciascia; microstoria; non fiction novel; podcast.

Raffini, Daniele, «*La città dei vivi* di Nicola Lagioia: nuovi orizzonti transmediali per la «giustizia del dimenticato», «Finzioni», n. 7, 4 - 2024, pp. 83-99.  
daniele.raffini2@studio.unibo.it  
<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/20492>  
finzioni.unibo.it

Nello studio comparatistico *Giudici, avvocati, esperti nel determinare colpe e punizioni*<sup>1</sup>, dedicato alla convergenza tra temi giudiziari e letterari, Remo Ceserani evidenzia come la sfera della giustizia costituisca una dimensione dove avviene «una costruzione narrativa delle esperienze umane»<sup>2</sup> che offre la possibilità di pronunciare discorsi e compiere azioni dotati di significato attraverso i quali si costruisce una comunità «che prende forma dai suoi procedimenti linguistici»<sup>3</sup>. Tuttavia, tale sfera si presta spesso ad errori e incomprensioni, motivo per cui il racconto dell'attività legale ha trovato spazio nella modalità narrativa del romanzo giudiziario, alla quale riconduciamo le storie basate su processi o indagini che spesso utilizzano fonti giudiziarie come spunto per la narrazione. Nel panorama della letteratura italiana, Alessio Berré<sup>4</sup> ha illustrato l'origine di questa modalità tra fine Ottocento e inizio Novecento attraverso una lettura complessiva di opere afferenti a tre categorie: il filone processuale, derivante dalle cronache dei processi a istruttoria segreta, il filone criminale, incentrato sulla figura del delinquente protagonista dei crimini urbani, e il filone poliziesco, dove l'attenzione si sposta sul detective a caccia del criminale.

Berré evidenzia come la complessità di questo panorama letterario abbia contribuito alla costruzione culturale del crimine e del criminale, della macchina giudiziaria e dell'apparato poliziesco. Infatti, nel corso del tempo vari autori ed intellettuali hanno compreso come le narrazioni della dimensione giudiziaria potessero influenzare le regole della vita sociale. La posta in palio di questo discorso risiedeva «nel controllo degli apparati simbolici che strutturavano la nazione»<sup>5</sup>, come divenne lampante con la censura di determinate tematiche operata del fascismo<sup>6</sup>. Diversamente, dopo la Seconda guerra mondiale, nuovi stimoli extra-letterari condussero da un lato all'autonoma fortuna del poliziesco, mentre dall'altro alcuni romanzieri ripresero a riflettere sul tema della giustizia dando vita ad una «*linea giudiziaria della letteratura italiana del Novecento*, ancora oggi presente e viva»<sup>7</sup>.

Si tratta di quella che Sergia Adamo ha definito «giustizia del dimenticato», codificando un'etichetta atta a racchiudere una serie di riscritture che legano il tema della giustizia ad una riflessione sull'esercizio della memoria. Nel saggio *La giustizia del dimenticato: sulla linea giudiziaria*

<sup>1</sup> R. Ceserani, *Giudici, avvocati, esperti nel determinare colpe e punizioni* in *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*, Milano, Mondadori, 2010, pp. 141-164.

<sup>2</sup> Ivi, p. 153.

<sup>3</sup> Ivi, pp. 148-149.

<sup>4</sup> A. Berré, *Nemico della società. La figura del delinquente nella cultura letteraria e scientifica dell'Italia postunitaria*, Bologna, Pendragon, 2015.

<sup>5</sup> Ivi, p. 91.

<sup>6</sup> Ivi, p. 75.

<sup>7</sup> Ivi, p. 79.

nella letteratura italiana del Novecento (2003)<sup>8</sup>, Adamo descrive le caratteristiche di questa «linea» rilevando come il problema della giustizia venga «sempre più frequentemente posto in relazione con la possibilità di raccontare e ri-raccontare storie dimenticate, con la problematica aspirazione a recuperare alla storia collettiva quello che si è perso tra i misteri delle ricostruzioni ufficiali»<sup>9</sup>. In questo modo si configurano ri-narrazioni del passato «che riprendono atti, documenti, testimonianze, li rileggono, li riscoprono e mettono in moto continuamente la necessità di “fare giustizia”»<sup>10</sup>. Questa modalità è descritta da Adamo come costante sottesa alla letteratura italiana del secondo Novecento a partire dall’opera di Leonardo Sciascia, dove occupano una posizione di spicco proprio i racconti-inchiesta basati sulla ricerca documentaria e sulla riscrittura narrativa delle fonti per rendere giustizia a personaggi dimenticati. Sulla scorta della lezione sciasciana, Adamo sostiene che sia diventata topica l’idea della storia italiana recente come «una catena indecifrabile di misteri che le istituzioni adibite alla giustizia non possono e non riescono a padroneggiare»<sup>11</sup>. Secondo l’autrice, inoltre, nell’alveo delle narrazioni attinenti a questa pratica, esisterebbe una specifica tendenza all’evoluzione transmediale riscontrata, sul finire del secolo scorso, nelle opere di Marco Paolini e Carlo Lucarelli<sup>12</sup>. Riteniamo che tale tendenza possa essere oggi ravvisata anche in opere che assumono sia la forma canonica del testo letterario che adattamenti a podcast, come *La città dei vivi* di Nicola Lagioia.

### 1. *Giustizia, storia e letteratura: la «linea giudiziaria della letteratura italiana»*

Per ritrovare le origini di questa modalità narrativa, è necessario considerare come il racconto-inchiesta sciasciano riprenda l’impostazione narrativa e la postura etica di un’altra opera cardinale del nostro panorama culturale: la *Storia della Colonna Infame* di Alessandro Manzoni<sup>13</sup>. Sciascia rivendica l’ascendente manzoniano a partire dall’esplicita volontà di ricostruire un avvenimento storico la cui memoria richiedeva di essere sanata. In questo senso, in un saggio dedicato all’autore siciliano, Giuliana Benvenuti, ricorda come la comunanza risieda proprio nella passione per una prassi documentaria in grado di configurare la memoria come «luogo del recupero e del riscatto di ciò che dal passato chiede giustizia»<sup>14</sup> attraverso

<sup>8</sup> S. Adamo, *La giustizia del dimenticato: sulla linea giudiziaria nella letteratura italiana del Novecento*, in I. Fried, A. Carta (a cura di) *Le esperienze e le correnti culturali europee del Novecento in Italia e in Ungheria*, Budapest, ELTE Bölcsészettudományi Kar-Főiskolai Olasz Nyelv és Irodalom Tanszék, 2003 pp. 161-189; ora in P. Antonello, F. Mussgnug (a cura di), *Postmodern impegno. Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Oxford, Peter Lang, 2009, pp. 259-287.

<sup>9</sup> Ivi, pp. 259-260.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Ivi, p. 285.

<sup>12</sup> Ivi, p. 260.

<sup>13</sup> A. Manzoni, *Storia della Colonna Infame* (1842), Palermo, Sellerio, 1995.

<sup>14</sup> G. Benvenuti, *Microfisica della memoria. Leonardo Sciascia e le forme del racconto*, Bologna, Bononia University Press, 2013, p. 7.

l'analisi e l'interpretazione delle fonti. Nella *Storia della Colonna Infame*, infatti, è proprio attraverso l'utilizzo del documento che Manzoni illustra l'ingiustizia commessa dai giudici trovandone traccia nelle carte del processo. Secondo l'analisi di Luigi Weber<sup>15</sup>, lo scrittore lombardo dimostra «una precoce intuizione della natura *dialogica* dell'interrogatorio. Dialogica in primo grado tra il prigioniero e il magistrato, e a un grado ulteriore tra un testo (gli atti) e un altro testo (la sua riscrittura)»<sup>16</sup>. La ricostruzione degli interrogatori subiti dai capri espatori imputati come untori, infatti, avanza parallelamente al 'dialogo' che Manzoni intrattiene con le carte per trarne una nuova e più giusta verità. In questo modo lo scrittore si erge a 'giudice dei giudici', dotandosi di una postura intellettuale che lo mette in condizione di scavare nel passato per emettere una nuova sentenza sulla vicenda.

Tale impostazione, dunque, coincide con quella dei racconti-inchiesta sciasciani. Infatti, già in *Morte dell'inquisitore* (1964)<sup>17</sup> – opera incentrata sul processo per eresia del frate racalmutense Diego La Matina – è fondamentale l'analisi delle testimonianze riguardanti la vicenda da una prospettiva vicina all'Inquisizione<sup>18</sup>. Ne consegue un'impostazione narrativa in cui i contenuti desunti dalle fonti si alternano alla parola dell'autore che, se da un lato trae informazioni per ricostruire l'accaduto, dall'altro integra le lacune e i silenzi. Infatti, le ricostruzioni sono passate al vaglio nelle loro incongruenze per tendere alla verità che mirano a celare, attuando una sorta di 'confutazione linguistica' di chi si esprime dalla parte del potere inquisitoriale.

Un simile uso del documento pare particolarmente attinente alla pratica della microstoria proposta da Carlo Ginzburg<sup>19</sup>. Non a caso, lo storico annovera tra le sue ispirazioni lo stesso Manzoni, oltre ad altri grandi scrittori ottocenteschi (come Tolstoj o Stendhal) che già invitavano ad andare oltre le grandi gesta per cogliere ogni singolo punto di vista sugli avvenimenti, monito da cui Ginzburg mutua il suo rifiuto di una concezione meramente quantitativa della storiografia. Ad esempio, ne *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500* (1976)<sup>20</sup>, Ginzburg sostiene di essersi proposto «di ricostruire il mondo intellettuale, morale e fantastico del mugnaio Menocchio attraverso la documentazione prodotta da coloro che l'avevano mandato sul rogo»<sup>21</sup>. In questo modo, le lacune nelle fonti diventano elementi costitutivi del racconto nella misura in cui persino ipotesi e dubbi si caricano di significato nella costruzione di una verità necessariamente incompleta. Il metodo utilizzato viene definito da lui stesso «paradigma indiziario»<sup>22</sup>, riprendendo la tecnica ideata da Morelli per l'attribuzione dei

<sup>15</sup> L. Weber, *«Facta atque infecta»: Manzoni e l'infezione della verità*, in A. Manzoni, *Storia della Colonna Infame*, a cura di L. Weber, Pisa, ETS, 2009, pp. VII-LII.

<sup>16</sup> Ivi, p. XVI.

<sup>17</sup> L. Sciascia, *Morte dell'Inquisitore* (1964), Milano, Adelphi, 1992.

<sup>18</sup> Principalmente si tratta del diario del dottor Auria e della relazione sull'Atto di Fede (ovvero la morte sul rogo) di padre Matranga.

<sup>19</sup> C. Ginzburg, *Microstoria: due o tre cose che so su di lei*, «Quaderni storici», XIX, 86, 1994, pp. 511-539.

<sup>20</sup> ID., *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500* (1976), Torino, Einaudi, 2009.

<sup>21</sup> ID., *Microstoria*, cit., p. 523.

<sup>22</sup> ID., *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Miti emblematici spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 158-209.

quadri antichi<sup>23</sup>. Secondo Ginzburg, infatti, la storia – come la medicina e la filologia – dovrebbe funzionare per conoscenza indiretta e indiziaria piuttosto che seguire il metodo scientifico sperimentale, in modo da fornire versioni dei fatti più attinenti alla verità del singolo caso preso in esame che non escludano ogni dato irrilevante dal punto di vista statistico<sup>24</sup>.

Il metodo del «paradigma indiziario» si può applicare per indagare il passato, ma anche rivolgendosi al presente, come lo stesso Ginzburg ha dimostrato ne *Il giudice e lo storico. Considerazioni in margine al processo Sofri* (1991)<sup>25</sup>. Un simile approccio, d'altronde, è adottato anche in opere sciasciane come *L'affaire Moro* (1978)<sup>26</sup>, scritto 'a caldo' nei mesi successivi al rapimento e all'omicidio del presidente della Democrazia Cristiana. Qui le fonti analizzate diventano principalmente le lettere lasciate fuoriuscire dalla prigione dove le Brigate Rosse lo trattennero per mesi, documenti a partire dai quali Sciascia ricostruisce gli avvenimenti concentrandosi sul peculiare linguaggio di autocensura che avrebbe adottato Moro per far trapelare informazioni utili. Questa operazione consente di mettere in discussione l'interpretazione ufficiale elaborata dal governo e dai dirigenti democristiani che sottolineava la follia di un Moro ormai succube della prigionia e delle BR. Secondo Sciascia, infatti, tale interpretazione «è verosimile, ma non può essere vera e reale»<sup>27</sup>. Quel criterio della verosimiglianza che Manzoni aveva definito «terribile parola»<sup>28</sup> nella *Colonna Infame* è appunto l'informazione che l'apparato di potere modella in consonanza con la propria narrazione dei fatti. Concordando con la lezione di Borges<sup>29</sup>, Sciascia sembra suggerire che ogni versione della Storia sia sempre una narrazione che esprime un determinato punto di vista, invitando a riflettere su come la realtà finisca per esistere solo nel suo stesso racconto. Riscrivere una storia, allora, significa «fare un romanzo»<sup>30</sup> nella misura in cui si tratta del solo modo possibile per discutere le versioni latrici di un'insoddisfacente prospettiva «verosimile».

Questa riflessione sembra richiamare direttamente il pensiero espresso da Hayden White in *Metahistory. The historical imagination in nineteenth-century Europe* (1973)<sup>31</sup>, dove lo storico ha criticato le pretese di oggettività della storiografia moderna arrivando a mettere in discussione i confini

<sup>23</sup> Ivi, p. 166.

<sup>24</sup> In questo modo, Ginzburg intende contrapporsi all'operato di autori come Furet, Chaunu e Le Goff; si veda C. Ginzburg, *Microstoria*, cit., p. 518.

<sup>25</sup> ID., *Il giudice e lo storico. Considerazioni in margine al processo Sofri* (1991), Macerata, Quodlibet, 2020; l'opera fu scritta dopo la condanna in primo grado inflitta ad Adriano Sofri come presunto mandante morale dell'omicidio del commissario Luigi Calabresi, fortemente preso di mira dal movimento Lotta Continua (di cui Sofri era allora leader) in seguito alla morte del ferroviere anarchico Pino Pinelli.

<sup>26</sup> L. Sciascia, *L'affaire Moro* (1978), Milano, Adelphi, 1994.

<sup>27</sup> Ivi, p. 31.

<sup>28</sup> A. Manzoni, *Storia della Colonna Infame*, cit., p. 30.

<sup>29</sup> Lo scrittore argentino è chiamato in causa proprio nell'ultima pagina de *L'affaire*; a tal riguardo, si veda G. Benvenuti, *Microfisica della memoria*, cit., pp. 234-236.

<sup>30</sup> Espressione adottata da Sciascia stesso in riferimento alla sua opera; si veda L. Sciascia, *L'affaire Moro*, cit., p. 79.

<sup>31</sup> H. White, *Metahistory. The historical imagination in nineteenth-century Europe*, Baltimora, The Johns Hopkins University Press, 1973, trad. it. di P. Vitulano, *Metahistory: retorica e storia*, Milano, Meltemi, 2019.

tra finzione letteraria e scrittura di storia e, di conseguenza, sostenendo che la storiografia può essere definita come pratica discorsiva finalizzata non solo a riportare alla luce avvenimenti del passato, ma soprattutto ad attribuire loro un significato. Intesa in questo senso, la scrittura di storia diventa difficilmente separabile dalla struttura narrativa scelta per esporla: analizzando i modi della narrazione storiografica, White ha sostenuto che non ci sono ragioni teoretiche certe per preferire uno di essi piuttosto che gli altri, ma solamente motivazioni morali o estetiche.

La posizione di White non è stata unanimemente accolta. Alle formulazioni relativistiche derivanti dal lavoro dello statunitense si sono contrapposti altri movimenti, come il gruppo italiano degli studiosi di microstoria, tanto che già nel saggio *Microstoria: due o tre cose che so su di lei* (1994) Carlo Ginzburg aveva polemizzato con White tacciandolo di scetticismo<sup>32</sup>. Secondo l'interessante riflessione svolta da Raffaello Palumbo Mosca in *Che cos'è la non fiction*, è proprio il diverso uso delle fonti ad essere dirimente tra la prospettiva di *Metahistory* e quella di Ginzburg, poiché per quest'ultimo esse «costituiscono un limite invalicabile, una 'prova' che non può essere nascosta»<sup>33</sup> a differenza di quanto accade nella scrittura di finzione. Se il pensiero di White ha contribuito a centralizzare la natura soggettiva e situata di qualunque resoconto storico, allora gli studiosi di microstoria ritengono che il compito dello storico risiederà precisamente nel passare attentamente al vaglio le proprie fonti per individuare la specifica deformazione determinata da ognuna di esse, smascherandola attraverso una nuova narrazione. In una prospettiva ginzburgiana, dunque, non si nega che il passato sia ricostruibile solo in maniera mediata in un processo di natura forzatamente imperfetta e parziale, ma si parte esattamente da questo presupposto per giungere ad una dimensione dove la contaminazione retorica della storiografia moderna fornisca un allargamento delle sue possibilità stilistiche e conoscitive<sup>34</sup>.

Secondo Palumbo Mosca è propriamente su questa soglia che si situa il confine tra il discorso finzionale e quello fuor di finzione. Infatti, così come la storia intesa in questo senso sembra tendere alla narrazione romanzesca, è possibile per quest'ultima compiere il movimento opposto, appropriandosi dei caratteri della storiografia – primariamente l'uso delle fonti e dell'argomentazione – per ottenere un effetto di realismo. Al tempo stesso, tuttavia, quanto esibito a livello narrativo può rappresentare «solo alcune delle "prove" fornite dall'autore e non certo le più cogenti»<sup>35</sup>, mentre la veridicità del testo letterario viene spesso validata da una struttura discorsiva particolarmente fededegna basata sulle dichiarazioni di onestà del narratore ottenute occultando la distanza dalla propria materia; distanza che, al contrario, è proprio il carattere essenziale nella prospettiva dello storico per garantire il valore scientifico del proprio operato.

<sup>32</sup> Cfr. C. Ginzburg, *Microstoria*, cit., pp. 530-531.

<sup>33</sup> R. Palumbo Mosca, *Che cos'è la non fiction*, Roma, Carocci, 2023, p. 14.

<sup>34</sup> Cfr. *ivi*, pp. 17-18.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 16.

La distinzione tra questi due approcci, tuttavia, sfuma nella narrativa non fiction contemporanea, la quale non ha scopo di falsificare la realtà nonostante sia frutto di un'inevitabile costruzione situata. Già con Manzoni e Sciascia appariva sempre chiara l'implicazione autoriale nei confronti della materia narrata per quanto essi cercassero il gradiente di imparzialità più elevato possibile attraverso la dimostrazione della mancanza di manipolazione delle fonti. Tale caratteristica permane anche nelle opere di non fiction successive, espressione con cui – richiamando nuovamente le parole di Palumbo Mosca – intendiamo

scritture in prosa – con un gradiente di finzionalità variabile, dal reportage alla testimonianza, dal “diario in pubblico” alla biografia o autobiografia narrativa (più o meno fittizia), fino al romanzo di fatti veri o al romanzo pseudofattuale – che si basano sul prestigio dell'è accaduto e dimostrano una «intenzionalità storica», pur servendosi di molti strumenti e tecniche tipici della letteratura d'invenzione.<sup>36</sup>

È lo stesso studioso a chiarire che il rapporto tra «intenzionalità storica» e strumenti letterari incide in primo luogo sulla volontà del testo di non rinunciare ad essere letto come un libro di storia, mentre «allo stesso tempo cerca di “recuperare il potenziale simbolico” degli eventi che racconta per “renderli intelleggibili su più livelli” – cioè, recupera l'“universalità” tipica dell'arte»<sup>37</sup>.

È possibile notare come questa duplice tendenza risieda alla base delle intenzioni narrative di Manzoni e Sciascia, distinguendole da quelle ginzburghiane nonostante intrattengano un simile rapporto con le fonti. Dal punto di vista dello scrittore lombardo, infatti, la *Storia della Colonna Infame* rappresenta il racconto di un'ingiustizia che assume valore universale in relazione all'abuso di potere perpetrato dai giudici incaricati di inquisire i presunti untori. D'altro canto, Sciascia ha dimostrato una certa coerenza nel mettere in scena attraverso i suoi racconti d'inchiesta «un unico e drammatico rovello: comprendere, immaginare, le ragioni dell'azione dei singoli, quasi sempre portatori di un'eccezione, a confronto con le dinamiche di potere»<sup>38</sup>. Si tratta, dunque, di ricerche dal forte valore simbolico che necessitano di svilupparsi in stretto rapporto con la prova documentaria nella convinzione che sia necessario decostruire determinate versioni ‘verosimili’ – dei giudici degli untori, dell'Inquisizione siciliana del XVII secolo, degli uomini di potere della DC – per accedere ad un nuovo livello di consapevolezza sugli avvenimenti.

Tale livello è correlato alla capacità dello scrittore di immaginare le ragioni profonde dell'azione umana. Come ricorda Benvenuti: «il paradigma indiziario può percorrere un tratto di cammino, oltre occorre affidarsi all'immaginazione e, forse, fare i conti con il fatto che esistono solamente verità parziali. Il che non significa acquietarsi e sospendere

<sup>36</sup> Ivi, pp. 27-28; per alcuni esempi di «strumenti e tecniche» si vedano le medesime pagine.

<sup>37</sup> Ivi, p. 35.

<sup>38</sup> G. Benvenuti, *Microfisica della memoria*, cit., p. 50.

l'interrogazione»<sup>39</sup>. Come lo storico, così anche lo scrittore può utilizzare i propri strumenti per sfuggire al relativismo scettico accostato alle posizioni di White. Questa volontà di non «sospendere l'interrogazione», d'altronde, è proprio il carattere che Adamo ha constatato diventare prolifico per una serie di autori italiani che si configurano come 'eredi' di Sciascia muovendosi proprio nel campo della letteratura non fiction.

Accanto ad alcuni scrittori in senso stretto – come Franchini, Carlotto o De Cataldo – Adamo sostiene che vadano fatti «i nomi di Paolini e Lucarelli, accomunati non solo dallo stesso interesse per i “misteri” della storia italiana [...] ma anche dalla consapevolezza della necessità di trovare vie non esclusivamente e tradizionalmente letterarie per porre questi problemi»<sup>40</sup>. L'autrice aveva dedotto che la transmedialità potesse diventare un carattere specifico della «linea giudiziaria della letteratura italiana» all'alba del nuovo secolo. Infatti, se Marco Paolini ha introdotto il tema della giustizia del dimenticato nel linguaggio teatrale e Lucarelli in quello dei programmi televisivi, seguendo l'evoluzione di questo processo riteniamo oggi possibile ritrovare gli stessi caratteri in opere letterarie che vengono adattate per il medium podcast, indicizzate spesso sotto l'etichetta del True Crime, con la quale si intende il racconto di storie vere di cronaca nera. Tra di esse, il caso emblematico de *La città dei vivi* di Nicola Lagioia – romanzo di successo del 2020<sup>41</sup> adattato a podcast l'anno successivo<sup>42</sup> per una delle prime produzioni di Chora Media – costituisce sicuramente un osservatorio privilegiato da cui osservare le prospettive aperte dal nuovo medium e il rapporto tra adattamento e opera letteraria originale.

## 2. *La città dei vivi: i podcast e la «giustizia del dimenticato»*

Nello studio *Podcasting: the audio media revolution*<sup>43</sup>, Martin Spinelli e Lance Dann evidenziano come attorno a questo medium emergente stiano prendendo forma modalità di espressione inedite e si apra spazio a una creatività interdisciplinare. L'innovazione principale, nel caso preso in considerazione, è rappresentata sicuramente dalla possibilità di riportare direttamente le voci dei protagonisti delle vicende ricostruite, fattore che favorisce l'immediatezza dell'opera e, contestualmente, richiede una maggiore ipermediazione che prende forma attraverso editing e montaggio. Inoltre, la centralità del discorso orale attiva una serie di riflessioni sulle possibilità conoscitive di un testo che assume le forme volatili e temporanee del parlato. Infine, la possibilità di integrare vive voci narranti che esulino da quella dall'autore-narratore omodiegetico caratteristico della *non fiction novel* può dare luogo ad inediti processi di

<sup>39</sup> Ivi, p. 244.

<sup>40</sup> S. Adamo, *La giustizia del dimenticato*, cit., p. 285.

<sup>41</sup> N. Lagioia, *La città dei vivi*, Torino, Einaudi, 2020.

<sup>42</sup> ID., *La città dei vivi* (serie podcast), Chora Media, 2021-2022.

<sup>43</sup> M. Spinelli, L. Dann, *Podcasting. The audio media revolution*, New York, Bloomsbury, 2019, trad. it. di P. Molica, *Podcast. Narrazioni e comunità sonore*, Roma, minimum fax, 2021.



partecipazione che rinvigoriscono le possibilità dell'opera di collaborare alla costruzione di una memoria collettiva, come vedremo più avanti.

La vicenda trattata ne *La città dei vivi* è l'omicidio di Luca Varani, avvenuto nella periferia di Roma il 4 marzo 2016: invitato ad unirsi ad un festino intimo a base di cocaina dai conoscenti Manuel Foffo e Marco Prato, Varani fu ucciso dalla coppia in pieno delirio psichico. L'approccio adottato da Lagioia è assolutamente avvicicabile a quanto osservato in precedenza per ciò che Adamo identifica come «giustizia del dimenticato», oltre che alle caratteristiche delineate per la letteratura non fiction. Infatti, l'autore rivendica la veridicità degli avvenimenti raccontati dedicando al tema alcune righe significative poste in chiusura dell'opera:

La storia raccontata in questo libro è realmente accaduta. La sua ricostruzione è frutto di una lunga attività di documentazione che comprende atti giudiziari con perizie, intercettazioni, sentenze ora definitive, contributi audio e video, dichiarazioni ufficiali, interviste. Ho utilizzato fedelmente questa documentazione per ricostruire gli eventi, le versioni delle persone coinvolte, la narrazione dei protagonisti. Per alcuni personaggi coinvolti nella storia, ma assenti o poco presenti nel racconto dei media, sono stati utilizzati per discrezione nomi fittizi.<sup>44</sup>

Come già visto in Manzoni e Sciascia, il racconto prende vita a partire dagli atti relativi al processo e dalle indagini legate al caso, contributi che vengono spesso integrati nel racconto al pari di una serie di testimonianze delle persone coinvolte dalla vicenda.

Il testo ci appare come un «romanzo di fatti veri»<sup>45</sup>, possibilità della non fiction contemporanea in cui Lagioia dimostra di muoversi con grande maestria. Infatti, l'opera si avvale di numerose fonti documentarie – a partire dalle deposizioni rese davanti al Pm dai due assassini – per ricostruire il crimine commesso e, contestualmente, indagare «gli antefatti e le conseguenze» della vicenda, secondo il movimento introdotto a suo tempo da Manzoni con la *Storia della Colonna Infame*<sup>46</sup>. L'adattamento a podcast riprende i contenuti del libro pur organizzando la materia narrativa in maniera differente: se il testo tende a seguire lo sviluppo della vicenda sulla base dello svolgimento cronologico dei fatti, antefatti e conseguenze, il podcast ha degli specifici punti di interesse in ognuno dei suoi episodi. Ad esempio, i primi tre di essi introducono le figure coinvolte nella vicenda – nell'ordine, Manuel Foffo, Marco Prato e Luca Varani – concentrandosi su un personaggio per episodio. D'altra parte, il podcast – vista la sua specifica vocazione in merito – riesce ad accogliere le voci di molte figure chiamate a contribuire alla narrazione: persone vicine a chi è stato coinvolto, come il padre di Manuel Foffo o l'ex insegnante di Varani Davide Toffoli, giornalisti come Chiara Ingrosso o ancora persone chiamate in causa in quanto esperte della materia trattata, come Vladimir Luxuria (riguardo la vita notturna a Roma), Vittorio Lingiardi (psichiatra) o il senatore Luigi Manconi (esperto di giustizia riparativa). Se il contributo di alcuni di essi era già presente nel libro,

<sup>44</sup> N. Lagioia, *La città dei vivi*, cit., p. 451.

<sup>45</sup> Ivi, p. 9.

<sup>46</sup> L. Weber, «*Facta atque infecta*», cit., p. XXXIII.

ovviamente ascoltarne la viva voce influenza positivamente la fruizione dell'opera: infatti, il montaggio consente di integrare i contributi nel testo audio simulando un dialogo con la voce autoriale.

Tuttavia, le voci più emblematiche che vengono incluse sono proprio quelle dei due carnefici protagonisti della vicenda grazie alla registrazione delle deposizioni rese da Manuel Foffo e Marco Prato durante l'interrogatorio davanti al pubblico ministero Francesco Scavo. Questo aspetto consente di rinsaldare l'opinione espressa da Bolter e Grusin in *Remediation. Understanding new media*, dove si sostiene che la nostra cultura esprima un sempre maggiore bisogno di «immediatezza» quanto di «ipermediazione», nella misura in cui «vuole allo stesso tempo moltiplicare i propri media ed eliminare ogni traccia di mediazione»<sup>47</sup>. Ciò vale anche nel caso del podcasting: se da un lato è possibile ascoltare direttamente le voci dei personaggi coinvolti, dall'altro il montaggio delle produzioni può sfruttare diverse tecniche per modificare, tagliare e sovrapporre queste voci realizzando intrecci difficilmente riconoscibili come rispecchiamento di conversazioni reali, ma proprio per questo funzionali alla narrazione. Si tratta di quelle che Spinelli e Dann definiscono «pratiche di addizione», come il «breathless edit» o il «montaggio veloce e compatto»<sup>48</sup>, che diventano nuove tecniche a disposizione dell'autore nel rapporto con le fonti tipico della «linea giudiziaria della letteratura italiana».

La conseguenza di questo tipo di editing è l'abbandono di un fulcro percettivo del suono che potenzia velocità e intensità del racconto, distaccandosi dalla situazione tipica del testo scritto dove il narratore deve mediare le parole dei personaggi attraverso locuzioni come «disse», «rispose», o anche solo mediante l'utilizzo di segni di interpunzione e capoversi. Inoltre, la voce di Foffo e Prato è spesso accompagnata dal battere dei tasti di un pc, mimesi acustica del fatto che stiano rispondendo in tempo reale alle domande del Pm:

SCAVO: Come lo avete ucciso?

FOFFO: Con coltelli e il martello.

SCAVO: Chi ha fatto cosa?

FOFFO: Tutti abbiamo preso parte a tutto. Entrambi abbiamo utilizzato queste armi. [...] la cosa che più fa male a questa vicenda è che comunque lui ha sofferto tanto.<sup>49</sup>

In casi come questo, il montaggio rispecchia l'andamento di una conversazione reale, ma esso può anche essere editato in maniera assai più elaborata, come avviene nella ricostruzione di quanto avvenuto nelle giornate precedenti la morte di Varani, fino ad arrivare all'atto dell'omicidio.

Tale ricostruzione è svolta prevalentemente attraverso il montaggio delle deposizioni dei carnefici – seppur rese in sedi e momenti differenti – in modo da realizzare una sorta di

<sup>47</sup> J. D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding new media*, Cambridge (MA), MIT Press, 2000, trad. it. di Alberto Marinelli, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini e Associati, 2002, p. 29.

<sup>48</sup> M. Spinelli, L. Dann, *Podcasting*, cit., pp. 63 e ss.

<sup>49</sup> N. Lagioia, «Ep.1: C'era una volta a Roma», *La città dei vivi*, Milano, Chora Media, 10 ottobre 2021, 35:50.

conversazione a distanza tra i due. Così, ad esempio, apprendiamo come Foffo e Prato abbiano iniziato ad aggredire Varani dopo aver messo dell'Alcover nel suo cocktail in modo da fargli perdere i sensi:

FOFFO: Da là non c'è stato un momento in cui comunque lui c'aveva, diciamo, la meglio. Siamo stati troppo cattivi, è stato uno schifo, uno schifo vero.

PRATO: L'abbiamo preso, l'abbiamo portato sul letto della camera di Manuel. Manuel mi chiamava "amo". Mi ha detto: «Amo strozzalo».

LAGIOIA: Amo strozzalo, questa è la frase che secondo Marco ha fatto iniziare tutto. Secondo Manuel è invece Marco che ha cominciato ad aggredire Luca.

FOFFO: Lui aveva detto a Luca, che noi, io e Marco, avevamo scelto che lui doveva morire.

LAGIOIA: Non ho mai detto niente di simile, ribatte Marco. È stato Marco a colpire per primo o è stato Manuel? Ma è davvero così importante capire chi ha iniziato? [...]

PRATO: A quel punto Manuel è mezzo impazzito, è diventato un animale, ha iniziato ad aggredirlo.<sup>50</sup>

Si può notare come questo tipo di montaggio sia funzionale a mettere in risalto il contrasto tra le due versioni dei fatti, mimando una discussione a distanza che, alle volte, arriva quasi a sembrare una conversazione mai avvenuta tra Foffo e Prato. Tuttavia, per quanto discordanti, le deposizioni non riescono a celare un quadro d'insieme spaventoso: Luca è stato a lungo torturato, al punto da morire dissanguato.

Un altro contrasto che prende forma nel podcast, soprattutto nel primo episodio «Ep.1: C'era una volta a Roma»<sup>51</sup>, è quello tra la voce di Manuel che racconta i suoi disagi in ambito familiare e la testimonianza resa dal padre Valter, assente nel libro ma intervistato da Lagioia per la realizzazione del podcast. Affidando alla voce dello stesso Valter la descrizione delle vicende familiari, si percepisce lo stridore di una posizione parecchio controversa: da padre, non può che sentirsi responsabile degli atti del figlio, ma dalle sue parole emerge continuamente un maldestro tentativo di giustificare il proprio comportamento. L'avvicendamento di diverse prospettive non era un aspetto totalmente estraneo al testo letterario. Infatti, Lagioia – sfruttando a suo vantaggio la facilità disarmante con cui a Roma, attraverso un breve giro di conoscenze, sia possibile mettersi in contatto pressoché con chiunque – già nella terza parte del libro, intitolata non a caso *Il coro*, sfruttava una composizione di voci corale, riportando una serie di testimonianze molto efficace per descrivere meglio le figure di Prato, Foffo e Varani. Tale costruzione viene ripresa dal podcast nell'«Ep.2: La Notte»<sup>52</sup> in relazione alla figura di Prato, introducendo il concetto di «notte romana» come vero mediatore della conoscenza tra i due assassini.

Infatti, Foffo e Prato si erano conosciuti nel corso di una serata che – come nel caso dell'omicidio di Luca – avevano trasformato in più giorni di festino continuativo. Rispetto a questa intimità costruita in maniera improvvisa, Lagioia commenta come segue:

<sup>50</sup> ID., «Ep.6: Il naufragio», *La città dei vivi*, Milano, Chora Media, 14 novembre, 2021, 16:40.

<sup>51</sup> ID., «Ep.1: C'era una volta a Roma», cit.

<sup>52</sup> ID., «Ep.2: La Notte», *La città dei vivi*, Milano, Chora Media, 17 ottobre 2021.

Va bene che Roma è un acceleratore di intimità, ma come è possibile che due persone che non si sono mai viste prima, si chiudano in un appartamento e trascorrono quattro giorni sempre insieme? [...] La cocaina, ecco la spiegazione. La cocaina a Roma è un collante sociale, la bianca rete elettrica che avvolge la città. Quanto più le strade si svuotano di senso, tanto più la coca le riempie del proprio.<sup>53</sup>

La cocaina stimola conversazioni disinibite portando i due ragazzi ad aprirsi e ad entrare in sintonia: così, Foffo racconta di come il padre lo faccia sentire incapace ed estromesso dagli affari di famiglia; Prato, per suo conto, confida che anche il suo dolore affonda nella situazione familiare, dove non vede accettata la propria omosessualità mentre continua a sognare di compiere un percorso di transizione.

Il cuore dell'opera consiste nella scoperta di come sia avvenuto l'incontro fra queste due personalità, ricostruendo la loro personale 'microstoria' che li porterà ad abusare di cocaina e a diventare due carnefici in pieno delirio psichico. Si tratta specificatamente della ricerca di quegli 'antefatti' che consentono di comprendere sotto una luce diversa come si possa essere arrivati a questo esito. A Lagioia sembra che «nell'appartamento di Manuel Foffo si siano concentrati per quattro giorni tutto il senso di fallimento, la frustrazione, l'arroganza, la brutalità di cui l'aria cittadina è satura da anni<sup>54</sup>». Infatti, *La città dei vivi* dipinge un ritratto ambivalente di una Roma malata – il comune commissariato, lo scandalo legato all'indagine 'Mondo di Mezzo' – che pare specchio di un'intera società disfunzionale. Ciò si evince anche dal racconto mediatico del caso, presentato dapprima come efferatezza incomprensibile, fino a che l'estrazione borghese dei carnefici fece rapidamente virare l'opinione pubblica verso l'idea di un 'delitto sociale'. Inoltre, alla scoperta dell'omosessualità di Prato e dei rapporti intercorsi con Foffo, puntualmente messi in contrapposizione con alcuni post razzisti e omofobi rinvenuti sull'account Facebook di Varani, il ragazzo venne dipinto come vittima di due omosessuali a causa del suo presunto sostegno alle ragioni della famiglia naturale. Infine, il fatto che Luca si fosse recato in quella casa sotto promessa di un compenso in denaro, come emerso dalle indagini, suscitò anche la reazione di chi sosteneva che se la fosse andata a cercare.

Se la giustizia del dimenticato è caratterizzata da riscritture che si oppongono a versioni solo *verosimili* delle vicende, tale schema si può riscontrare anche in quest'opera. La verosimiglianza qui non riguarda la versione dei fatti proposta da un apparato di potere istituzionale, ma piuttosto quella di una forma di potere peculiare che si sviluppa attraverso narrazioni politiche, giornalistiche e mediatiche tendenzialmente semplicistiche e polarizzanti. Al contrario, Lagioia sottolinea come si dovrebbero affrontare queste storie rifiutando facili giudizi immediati prendendosi tempo per mettersi in ascolto e cercare di comprendere. Questo atteggiamento è racchiuso in una delle frasi più iconiche del podcast: «Bisognerebbe amare la vittima senza

<sup>53</sup> ID., «Ep.4: Un'amicizia», *La città dei vivi*, Milano, Chora Media, 31 ottobre 2021, 6:30.

<sup>54</sup> ID., «Ep.2: La Notte», cit., 11:30.

sapere nulla di lei. Bisognerebbe sapere molto del carnefice per capire che la distanza che ci separa da lui è minore di quanto crediamo»<sup>55</sup>.

Nell'analisi di Spinelli e Dann<sup>56</sup>, intimità ed empatia sono descritte come qualità innate del podcasting, poiché «il cervello opera in modo diverso (e con più difficoltà) quando ascolta una narrazione acustica rispetto a quando ne osserva una visiva – e questo, d'altro canto, stimola connessioni più intime con le voci ascoltate»<sup>57</sup>, rendendo possibile un profondo condizionamento emotivo. La peculiarità dell'opera risiede nel fatto che le voci con cui ci mette in contatto sono proprio quelle dei carnefici, mentre sarebbe (o dovrebbe essere) immediato empatizzare con la vittima. In questo senso, è utile considerare il concetto di «iscrizione analogica» proposto da Giovannetti nel suo saggio «*The lunatic is in my head*». *L'ascolto come istanza letteraria e mediale*, dove l'autore invita a cogliere «il momento in cui l'ascolto enunciato sul piano della storia comincia ad intaccare le forme del racconto» implicando una «torsione»<sup>58</sup> delle istanze del testo. Nella sua riflessione – di matrice letteraria, ma applicabile anche al podcasting – la valenza dell'ascolto emerge anche «come *metafora* in senso lato *etica*»<sup>59</sup>, invitando a cogliere la voce altrui sia a livello tematico quanto a livello metaforico, spingendo al cambiamento chi sia capace di mettersi in ascolto. L'iscrizione delle voci di Foffo e Prato proposta dall'autore de *La città dei vivi* sembra muoversi proprio in questa direzione.

Attraverso la valorizzazione della dinamica di ascolto inteso in questo è allora possibile «recuperare il potenziale simbolico degli eventi»<sup>60</sup> per renderli intelleggibili grazie alla specifica lente con i quali è in grado di inquadrarli la letteratura. Lagioia ha esplicitato chiaramente questa idea in un articolo intitolato *La realtà ci chiama per essere squarciata* pubblicato poco dopo l'uscita de *La città dei vivi* in versione podcast:

Le informazioni che ci bombardano senza sosta [...] producono in noi una sensazione di accecamento, non di messa a fuoco. Ecco, però, che se quelle stesse informazioni vengono intercettate da una forza (la letteratura) in grado di selezionarle, gettando via il superfluo ed esercitando su ciò che resta una torsione di tipo poetico, linguistico, una tensione estetica, ciò che un attimo prima sembrava una lingua sconosciuta fa vibrare le nostre corde in modo da produrre un vero significato.<sup>61</sup>

Nello stesso articolo Lagioia attribuisce direttamente questa prerogativa alla letteratura non fiction, modalità alla quale possiamo supporre che riconduca anche la sua ultima opera.

<sup>55</sup> ID., «Ep.3: Mi chiamo Luca», *La città dei vivi*, Milano, Chora Media, 24 ottobre 2021, 44:45.

<sup>56</sup> Si veda in particolare il Cap. 4 di M. Spinelli, L. Dann, *Podcasting*, cit.: *A letto coi radiotopiani. Intimità, empatia e narrativa nei podcast*.

<sup>57</sup> Ivi, p. 133.

<sup>58</sup> P. Giovannetti, «*The lunatic is in my head*». *L'ascolto come istanza letteraria e mediale*, Milano, Biblion, 2021, pp. 13-14.

<sup>59</sup> Ivi, p. 46. L'autore mutua l'idea in particolare da E. Testa, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Torino, Einaudi, 2009.

<sup>60</sup> Ivi, p. 6.

<sup>61</sup> N. Lagioia, *La realtà ci chiama per essere squarciata*, «Il Foglio Review», II, 4, 2022, pp. 12-16: 15.

In questo senso, è interessante mettere a confronto tale approccio con la lettura critica proposta da Daniele Giglioli in *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, dove l'autore illustra come la «scrittura dell'estremo» sia una costante della narrativa italiana contemporanea. Questo estremo si caratterizza come «una tensione verso qualcosa che eccede costitutivamente i limiti della rappresentazione» perché «sottoposto all'ingiunzione contraddittoria di essere insieme presente e inafferrabile»<sup>62</sup>. Nella crisi ormai compiuta del rapporto tra letteratura e mondo – dove la realtà, come visto anche nel pensiero di Hayden White, tende a coincidere con la sua rappresentazione – Giglioli sceglie il termine «Reale» per indicare la ricerca dell'«evento senza senso, traumatico, in quanto non può essere elaborato, simbolizzato, reso nominabile»<sup>63</sup>. Secondo l'autore, tuttavia, la tendenza alla ricerca di questo «Reale» si sposa con modalità narrative mirate ad aggirare l'ineffabilità di ciò che si persegue. Questo obiettivo, a suo parere, si realizza secondo due direttrici fondamentali: da un lato il ricorso alla letteratura di genere (giallo, noir, romanzo storico), dall'altro il ricorso all'autofinzione, a prescindere dal gradiente di finzionalità della stessa. In questo modo, la rappresentazione ritroverebbe sicurezza attraverso gli stilemi richiesti dal genere oppure mediante la validazione dell'esperienza assicurata dall'io narrante.

Tale costante identificata da Giglioli sembrerebbe il retroterra culturale perfetto per lo sviluppo di narrazioni come *La città dei vivi* e, in parte, è sicuramente così. Alcuni dei caratteri riscontrati come costanti nelle opere analizzate in *Senza trauma*, infatti, sono attribuibili anche all'opera di Lagioia, come la necessità di coinvolgere l'opinione di esperti o testimoni dei fatti per validare l'analisi proposta<sup>64</sup>, la presenza di strutture romanzesche che sottopongono «il possibile al montaggio del necessario»<sup>65</sup>, l'utilizzo di un io narrante che per convenzione coincide con l'autore esterno al testo<sup>66</sup> e che acquisisce autorevolezza divenendo parte integrante della vicenda narrata<sup>67</sup>. Nonostante tali somiglianze, tuttavia, Lagioia rifiuta il carattere fondante della «scrittura dell'estremo», ovvero la rappresentazione costante «della morte, del cadavere, del corpo offeso, aperto, martoriato»<sup>68</sup>, e risulta difficile leggere la sua opera sia attraverso stringenti categorie di genere, sia come autofiction in senso stretto, dal momento che l'autore evita totalmente di assumere una forte postura testimoniale in prima persona, affidandosi piuttosto alle parole di terzi e alle fonti documentarie per validare la credibilità del narrato.

*La città dei vivi* si avvicina piuttosto alla prospettiva che Giglioli lascia intravedere dopo un'analisi fortemente critica di una letteratura dell'estremo che sembra – a suo parere – prescrivere un trauma spesso fantasmatico:

<sup>62</sup> D. Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 15.

<sup>63</sup> Ivi, p. 17.

<sup>64</sup> Ivi, p. 41.

<sup>65</sup> Ivi, p. 47.

<sup>66</sup> Cfr. ivi, p. 53.

<sup>67</sup> Cfr. ivi, p. 64.

<sup>68</sup> Ivi, p. 36.

Chi riuscisse a risalire di trauma in trauma fino alla mancanza di essere che li genera, chi cessasse di prestare all'indicibile il servizievole soccorso dell'immaginario, potrebbe con ciò accedere alla possibilità, squisitamente, radicalmente politica, di denunciare il Reale come qualcosa che non ci appartiene, non ci serve, non ha nulla a che vedere con la nostra facoltà di dare forma e destino a esistenza e società.<sup>69</sup>

L'operazione messa in atto da Lagioia, a ben guardare, tende allo stesso obiettivo: svuotare l'evento della sua mostruosità ineffabile per renderlo parte degli avvenimenti umani che si possono nominare, persino spiegare, impegnandosi a mettere in luce antefatti e conseguenze dell'accaduto.

Questo procedimento coincide con una delle possibili funzioni del podcasting identificata da Spinelli e Dann: «contrapporre l'insormontabile complessità delle cose a una forma narrativa modellabile che possiamo usare per parlare di esse»<sup>70</sup> e, dunque, per tentare di conoscerle. Tale pratica porterebbe ad una «concezione della verità come processo, verità che è una sintesi tra il materiale e gli eventi così come esistono nel mondo, e la prospettiva [...] che li elabora proponendone un possibile significato»<sup>71</sup>. Ciò che conta, allora, è l'esercizio prima del risultato ottenuto, il tentativo di comprensione, che può diventare «persino uno sforzo di risanare qualcosa, anziché un semplice desiderio di raccontare una storia»<sup>72</sup>. Questo esercizio richiama direttamente l'impostazione sciasciana e ginzburgiana basata sull'analisi documentaria nella convinzione che sia ancora possibile scrivere – storia o letteratura – facendo presa sulla realtà extra testuale. Infatti, anche secondo Giglioli «[c]hi sapesse guardare il Reale come nulla e sconfessare la pretesa risentita e codarda che il nulla sia la verità del tutto, avrebbe in cambio una mano da giocare nell'infinita partita della realtà»<sup>73</sup>. Questa «mano» è ciò che tenta di mettere in gioco Lagioia adottando una pratica letteraria che compie effettivamente «uno sforzo di risanare qualcosa».

Il risanamento è necessario alla Roma specchio di una società malata rappresentata da Prato e Foffo che rifiutano di riconoscere la propria responsabilità, imputandola all'altro e all'effetto della cocaina. Mentre l'esercizio della giustizia dovrebbe far comprendere al criminale la natura delle sue azioni, l'esito della vicenda appare ben diverso: Prato riuscirà a suicidarsi in carcere, mentre Foffo rimarrà fermo sulle proprie posizioni anche dopo la condanna<sup>74</sup>. Il fallimento della giustizia emerge anche dall'incapacità sociale di elaborare con cognizione di causa l'accaduto, testimoniata dai commenti sui social e dalla narrazione mediatica della vicenda, oltre che dalla totale mancanza di dialogo tra le famiglie dei soggetti coinvolti. L'inquadramento de *La città dei vivi* nel canone della giustizia del dimenticato dipende proprio da questi aspetti:

<sup>69</sup> Ivi, p. 97.

<sup>70</sup> M. Spinelli, L. Dann, *Podcasting*, cit., p. 48.

<sup>71</sup> Ivi, p. 328.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

<sup>73</sup> Ivi, p. 98.

<sup>74</sup> N. Lagioia, *La città dei vivi*, cit., p. 451.

Lagioia lancia «una domanda aperta sulla giustizia»<sup>75</sup> che tenta di fare i conti con la difficile elaborazione collettiva della vicenda.

Per sfuggire ai silenzi e alle solitudini creati dall'omicidio, sarebbe necessario ricorrere a processi che solo raramente vengono adottati, come le pratiche della giustizia riparativa, introdotte sia nel testo che nel podcast dalle parole di uno dei massimi esperti italiani in materia: il senatore Luigi Manconi. Proprio l'impossibilità di attuare questo processo tra le parti in causa ha condotto Lagioia a cercare un'altra strada per superare il silenzio, offrendo una possibilità di riscatto a beneficio della comunità romana coinvolta. La difficoltà riscontrata in questa operazione deriva dal fatto che il mondo laico «non ha saputo elaborare, o aggiornare, dei rituali collettivi che aiutino i singoli a contenere l'incommensurabile»<sup>76</sup>. Secondo l'autore, dunque, un'alternativa possibile potrebbe essere quella letteraria, anche nei suoi adattamenti transmediali. Infatti, è precisamente attraverso il podcast de *La città dei vivi* che l'opera trova la sua conclusione attraverso un'inedita parte aggiuntiva.

Nell'«Ep.7: Preghiera per Roma», Lagioia ricorda come Roma, che «di tragedie ne ha viste tante», sia al tempo stesso capace di offrire «visioni, epifanie, a chi ci vive e a chi l'attraversa»<sup>77</sup>, le quali – attraverso un opportuno montaggio – potrebbero andare a comporre una preghiera collettiva che riempia quel vuoto lasciato aperto dalla mancanza di riti, un rituale catartico che consenta di superare il trauma.

LAGIOIA: a un certo punto ho chiesto a molte delle persone incontrate in questo podcast di raccontarmi la loro Epifania romana. E poi ho chiesto la stessa cosa su Facebook: sono arrivate centinaia di risposte, brevi storie esemplari, piccoli aneddoti, momenti luminosi. Quello che ascolterete adesso è un insieme di voci, un coro, una preghiera laica in grado di posarsi lieve sui vivi e i morti per rischiarare forse l'orizzonte.<sup>78</sup>

In questo modo, voci di amici, intellettuali e persone coinvolte nel podcast diventano parte di un racconto collettivo attraverso la propria «epifania romana», realizzando un 'coro' che sembra illuminare una dimensione magica della città, riscoperta nella sua bellezza. Questa impostazione prosegue nell'«Ep.extra: Il Coro»<sup>79</sup>, pubblicato un paio di mesi dopo la conclusione della serie, dove ulteriori voci vanno a realizzare una nuova preghiera dopo essere state raccolte dagli ascoltatori stessi del podcast.

Questo tentativo di risanare ricorda la pratica che Kate Lacey ha proposto in *Listening Publics*, con il concetto di «listening out» («ascolto attivo») che Spinelli e Dann definiscono come «scelta politica di essere disposti ad ascoltare materiale che può risultare disturbante o destabilizzante a livello personale»<sup>80</sup>. Tale scelta richiede il coinvolgimento dell'ascoltatore e può dare luogo ad

<sup>75</sup> S. Adamo, *La giustizia del dimenticato*, cit., p. 287.

<sup>76</sup> N. Lagioia, *La realtà ci chiama per essere squarciata*, cit., p. 16.

<sup>77</sup> ID., «Ep.7: Preghiera per Roma», cit., 2:05.

<sup>78</sup> Ivi, 30-40.

<sup>79</sup> ID., «Ep. extra: Il Coro», *La città dei vivi*, Milano, Chora Media, 1° gennaio 2022.

<sup>80</sup> M. Spinelli, L. Dann, *Podcasting*, cit., p. 229.



interessanti dinamiche di partecipazione: infatti, in questo senso, l'audience di un prodotto culturale appare «not only as a collective noun, but as a state of being and a civic disposition»<sup>81</sup>. D'altra parte, il filosofo Jean-Luc Nancy, in un testo intitolato *All'ascolto* (2002), aveva già introdotto il concetto di «dimensione metessica»<sup>82</sup>, ossia partecipativa, per indicare un frame cognitivo – basato sulla metafora dell'ascolto – in grado di valorizzare i processi basati sulla messa in risonanza delle informazioni nella convinzione che tale approccio favorisca un'elaborazione veritiera e condivisa delle stesse. Giovannetti sottolinea come questo paradigma «non favorisce un percorso unicamente individuale» riguardo la conoscenza di un contenuto, ma si rivolge «alla sua *messa in comune*, alla possibilità di viverne la ripercussione *collettiva*»<sup>83</sup> in una direzione simile a quella ricercata da Lagioia.

L'episodio extra posto in chiusura della serie audio, dunque, apre prospettive inedite per gli esiti più recenti della «linea giudiziaria della letteratura italiana», le cui caratteristiche paiono visibilmente assonanti con la prospettiva di Nancy. Al termine dell'ascolto de *La città dei vivi*, infatti, quello che resta non è una risposta definitiva sull'accaduto, bensì una prospettiva etica per leggere gli eventi. Attraverso questo passaggio, l'opera è in grado di diventare un esercizio simile al processo della giustizia riparativa, avvicinandosi in particolare alla sua funzione catartica. In questo senso, la letteratura si riscopre pratica che può divenire un rituale collettivo in grado di stimolare sentimenti di riconoscimento nel pubblico in ascolto e, in questo modo, offrire una forma di riscatto (nelle forme dell'indignazione o della speranza) per il pubblico in ascolto.

In conclusione, si può rilevare come anche nel caso de *La città dei vivi* prendano forma modalità narrative pienamente consonanti col paradigma della riscrittura tipico della giustizia del dimenticato. Gli atti focali da cui prende il via la narrazione, infatti, sono le deposizioni di Foffo e Prato – vero e proprio documento giudiziario – che vengono inserite in una costruzione indiziaria indirizzata a generare una microstoria che possa fare luce sul contesto più ampio, ovvero la situazione della città di Roma. Tutto questo avviene organizzando la materia secondo una struttura narrativa per costruire una versione della vicenda che vada oltre le banalizzazioni social-mediatiche della stessa, facendosi percorso veramente dotato di potenziale conoscitivo e catartico rispetto all'accaduto. In questo senso, l'adattamento dell'opera letteraria a podcast amplifica tale potenzialità, aprendo anche al lettore/ascoltatore la possibilità di partecipare alla narrazione e così favorendo lo sviluppo di un'audience attiva che possa elaborare quanto accaduto secondo la prospettiva mostrata dall'opera.

<sup>81</sup> K. Lacey, *Listening Publics. The politics and the experience of listening in the media age*, Cambridge (UK), Polity Press, 2013, p. 13.

<sup>82</sup> J.-L. Nancy, *À l'écoute*, Parigi, Galilée, 2002, trad. it. di E.L. Pietrini, *All'ascolto*, Milano, Raffaello Cortina, 2004, p. 76.

<sup>83</sup> P. Giovannetti, «*The lunatic is in my head*», cit., p. 76.