

Elisabetta Mondello

Introduzione La lunga marcia delle scrittrici

Le scrittrici italiane di *crime novel*¹ non hanno fatto un'irruzione improvvisa nello spazio della narrativa, né espugnato repentinamente la cittadella del racconto di *detection*, per poi conquistare un saldo posizionamento anche nel settore della *crime fiction* televisiva. La loro è stata una lunga marcia verso un successo impensabile ancora alle soglie degli anni Duemila, frutto di un percorso individuale e collettivo accidentato in cui inaspettate affermazioni si sono alternate a sorprendenti cancellazioni. In Italia il punto di snodo della storia del genere poliziesco (uso il termine nel senso più ampio, includendo tutti i sottogeneri e il *noir*) si colloca nei primissimi anni Novanta del Novecento, nel momento in cui risulta evidente l'esistenza di una nuova tendenza o, se si preferisce, diventa innegabile l'affermazione di una modalità narrativa nuova che rinnova la tradizione del così detto "giallo", acquisendo ed esibendo caratteristiche linguistiche e strutturali nazionali. I personaggi, le trame, le ambientazioni, i nomi degli scrittori diventano "italianissimi", abbandonando l'esterofilia che aveva caratterizzato la narrativa di *detection* e plasmato l'immaginario del pubblico, da quando la collana *I libri gialli* (poi affiancata negli anni Trenta dai *Gialli economici Mondadori*) aveva imposto in poche stagioni il genere. Vale ripeterlo: la serie nata nel cuore del Ventennio, in un 1929 non ancora segnato dalle limitazioni autarchiche, e premiata immediatamente da un successo tanto inatteso quanto travolgente (solo nel primo mese, le vendite superarono le 50.000 copie),² continuò anche nel dopoguerra a presentare romanzi in traduzione, in prevalenza di area anglofona o francese, con autori, trame e protagonisti d'oltralpe.³ Non è questa la sede per tornare diffusamente sulla storia del giallo durante il periodo

¹ All'argomento è stato dedicato il Convegno *Il giallo ti dona: indagini poliziesche al femminile* a cura di Cecilia Spaziani e Manuel Favaro, tenutosi il 4 aprile 2023 presso il Dipartimento di Scienze Umane - Comunicazione, Formazione e Psicologia dell'Università LUMSA di Roma. Agli interventi dei curatori Spaziani e Favaro sono seguiti quelli di Paola Dalla Torre, Raffaella Petrilli, Lucia Faienza e Marcello Turno. La giornata si è conclusa con una Tavola rotonda coordinata da Caterina Verbaro con Elisabetta Mondello, Laura Cotta Ramosino, Maria Rosa Cutrufelli e Angela Flori (<https://lumsa.it/it/newsroom/eventi/il-giallo-ti-dona-indagini-poliziesche-al-femminile>).

² Cfr. *Il giallo Mondadori*, in «Mondadori», <https://www.mondadori.it/storie/il-giallo-mondadori/> [ultimo accesso 14.04.2024].

³ Cfr. gli elenchi completi in *Il giallo Mondadori*, in «Wikipedia», https://it.wikipedia.org/wiki/Il_Giallo_Mondadori [ultimo accesso 14.04.2024].

fascista, oggetto di una vasta bibliografia cui si rimanda.⁴ Sarà però opportuno ricordare che essa è assai più complessa e contraddittoria di quanto possa sembrare: la stessa, assoluta, sinonimia fra il genere e la collana mondadoriana, ben radicata nella percezione del grande pubblico, occulta/ignora la pubblicazione durante il Ventennio di oltre 80 serie create da altri editori,⁵ non necessariamente sigle minori o di scarso valore, talora caratterizzate dalla presenza di scrittori italiani. Tanto interesse editoriale coglieva e insieme determinava uno straordinario successo del giallo, secondo il classico meccanismo di interazione fra domanda e offerta che inciderà anche sul boom degli anni Novanta e Duemila: l'approvazione del pubblico non veniva soffocata neppure dall'ostilità del regime, il quale considerava deviante e diseducativo un modello narrativo basato su eventi criminali. Il fascismo adottò, quindi, un atteggiamento ambiguo e contraddittorio: di fronte alla popolarità del romanzo di investigazione, durante il Ventennio da un lato fu ripetutamente imposta una stretta censoria e dall'altro si cercò di sostenere un modello giallo "fascistizzato", con eroi tipici della retorica dell'epoca e trame celebrative dei temi della patria, dell'ardimento, della politica colonialista e, dopo il '38, dell'antisemitismo. L'approccio economico-culturale protezionistico caratteristico di alcuni interventi dell'epoca non risparmiò le collane poliziesche, nelle quali si pretese il rispetto dell'obbligo alla presenza del 20% di scrittori italiani.⁶ Nei suoi 266 fascicoli usciti in 13 anni di vita, anche *I libri gialli* ospitò (in misura molto contenuta) autori italiani, fra cui Alessandro de Stefani, Ezio D'Errico, Augusto De Angelis e il giovane Giorgio Scerbanenco, con intrecci narrativi ambientati quasi sempre all'estero, a parte il caso di Alessandro Varaldo più attento alle direttive del fascismo, ma non scrittrici. Non sembra ipotizzabile una preclusione redazionale verso le autrici: se del tutto assenti risultano essere i nomi di scrittrici italiane, appare infatti nutrita la schiera delle gialliste – soprattutto inglesi e americane – presenti fin dal lancio della collana nel '29.⁷ Considerando il mercato editoriale di quegli anni, divenuti in breve la stagione dell'affermazione del romanzo rosa e del trionfo di Liala, Mura e Luciana Peverelli, la spiegazione di tale assenza sembra essere, banalmente, che agli intrecci

⁴ Essenziale è il volume di Maurizio Pistelli, *Un secolo di Giallo. Storia del poliziesco italiano (1860-1960)*, Roma, Donzelli Editore, 2006. Per una ricerca più ampia: AA.VV., *Il giallo degli anni Trenta*, Atti del convegno, Trieste 23-25 maggio 1985, Trieste, Edizioni LINT, 1988; Massimo Carloni, *L'Italia in giallo. Geografia e storia del giallo italiano contemporaneo*, Reggio Emilia, Diabasis, 1994; Luca Crovi, *Tutti i colori del giallo: da De Marchi a Scerbanenco a Camilleri*, Venezia, Marsilio Editore, 2002; Gian Franco Orsi (a cura di), *Fez, struzzi & manganelli. I migliori giallisti italiani raccontano il ventennio fascista*, Milano, Sonzogno, 2005.

⁵ Fra le altre: *Romantica Economica. Serie gialla*, pubblicata tra 1937 e 1941: superano il 70% dei titoli editi i libri gialli firmati da scrittori italiani tra i quali Tegani, Natoli, Monaldi, Gemignani, Mormino, Padovani. Anche nella collana *Romantica mondiale Sonzogno*, pubblicata tra il 1932 e il 1942, appaiono alcuni gialli italiani. Il fenomeno giallo a livello editoriale raggiunge il culmine nella metà del decennio 1930-1940. Molte sono le collane uscite in quel periodo fra cui: *L'Avventura Poliziesca* (1935-1937), *I Gialli del Dominio Nero* (1936-1937), *Avventure Gialle* (1936), *I Gialli Moderni* (1938), *I Romanzi Gialli* (1936), *I Gialli Moderni. Nuova serie* (1939-1940). Cfr. Maurizio Pistelli, *Un secolo di Giallo*, cit., p. 162.

⁶ Ivi, p. 106.

⁷ La statunitense Anna Katharine Green, con il romanzo *Il mistero delle due cugine*, era uno dei quattro autori con cui la Mondadori lanciò la collana nel '29. Gli altri erano S. S. Van Dine, Edgar Wallace e Robert Louis Stevenson.

investigativi, le penne femminili preferivano la costruzione di storie sentimentali. Prima di tornare agli anni Novanta, alle trasformazioni che la nuova generazione di scrittori e scrittrici andò imponendo al *crime novel* e al successo inatteso anche dagli editori più attenti al mercato internazionale (in cui trionfavano il *polar* francese, il *krimi* tedesco e la *novela negra* spagnola), occorre soffermarsi brevemente sul termine “*noir*”, il quale sarà usato nei primi anni Duemila soprattutto in sede giornalistica anche per marcare la differenza fra la nuova tendenza e il modello tradizionale di giallo. Spesso in modo improprio.

Negli anni Venti e Trenta non era diffuso in Italia il modello narrativo oggi definito *noir*, caratterizzato da ambientazioni cupe e violente in metropoli viste come luogo di conflitti sociali e solitudini inquietanti che sfociano nella ferocia di personaggi malavitosi, talora deliranti, assassini per gioco o per pura gratuità descritti con una scrittura insensibile alla crudeltà, all’efferatezza e, in anni recenti, al furore orrorifico. Il pubblico non conosceva ancora il *pulp* delle riviste americane *Weird Tales* e *The Strand* o l’*hard-boiled* di *Black Mask*, di grandi autori quali Dashiell Hammett o Raymond Chandler e, malgrado alcune traduzioni soprattutto mondadoriane, il mondo del *noir* faticava a penetrare nel mercato editoriale nazionale anche per i condizionamenti del regime. L’immaginario cupo dell’*hard-boiled*, con i suoi scenari narrativi violenti in cui si muovono protagonisti cinici e disillusi, era destinato a penetrare con lentezza nell’universo dei lettori italiani e, in pratica, solo alla fine degli anni Quaranta: esemplare è il caso del personaggio più iconico del genere, quello dell’investigatore Philip Marlowe, capostipite dell’affollata genealogia dei futuri detective duri e puri, apparso negli Usa in racconti (ma con un altro nome)⁸ già all’inizio degli anni Trenta (alcuni sostengono già negli anni Venti) e, finalmente, nel 1939 in romanzo, il memorabile *The Big Sleep*, tradotto in Italia (*Il grande sonno*) solo nel 1948. Ben più immediato era il doppiaggio del film omonimo, un intramontabile cult, diretto da Howard Hawks e interpretato da Humphrey Bogart e Lauren Bacall, uscito nelle sale americane nel 1946 e nel 1947 in quelle italiane.

Se dopo la fine della guerra, nell’Europa e nell’Italia devastate dal conflitto, la ripresa della produzione editoriale appariva problematica in tutti i settori, nel nostro paese ancora più complessa era la situazione della narrativa poliziesca, da anni colpita dalla censura. La Mondadori, che aveva dovuto chiudere nel 1941 la collana *I libri gialli* col n. 266, *La casa inabitabile* di Ezio D’Errico, riusciva a tornare alla narrativa di genere solo cinque anni dopo, nell’aprile del 1946, quando riproponeva la serie rilanciandola come *I Gialli Mondadori*. È storia nota: la crisi economica post-bellica e le difficoltà della ricostruzione (durante il conflitto le attività della Casa editrice e le officine di Verona erano state poste sotto sequestro, gli impianti smantellati in gran parte e trasferiti in Germania) si intrecciavano con i problemi dovuti all’interruzione dei contatti internazionali e delle traduzioni. A voler considerare le date, non

⁸ I nomi del personaggio erano quelli di Mallory, Carmady e John Dalmas.

meraviglia il tempo necessario ad Alberto Tedeschi per riprendere le pubblicazioni mondadoriane, quanto la tempestività davvero miracolosa con cui in Francia l'editore Gallimard inaugurava la collana di narrativa *Série Noire*⁹ (la collezione diffonderà l'uso del termine *noir*) già nel settembre del '45, pochi mesi dopo la fine della guerra in Europa avvenuta con la resa delle forze armate tedesche il 7 maggio 1945. Si sono volute ricordare alcune caratteristiche della storia del romanzo di investigazione in Italia, perché solo considerandole si comprendono appieno sia la profondità dei cambiamenti avvenuti negli anni Novanta e la consistenza delle loro radici, sia le polemiche e le reazioni aspre di tanti critici e recensori che possono sorprendere per la virulenza, se non si considera quanto le trasformazione del giallo/nero e il boom del romanzo 'rinnovato' mettesse in discussione l'assetto del sistema letterario.¹⁰ Sembrano oggi eccessive l'insistenza e la ripetitività dei dibattiti sullo "sdoganamento" del genere, confinato fino ad allora nel limbo di quella paraletteratura commerciale bollata come la parte infima della tanto criticata letteratura di consumo. Possono sorprendere le accanite disquisizioni linguistico-filologiche sui termini *noir* e giallo, tese a ribadire il primato del secondo, usato per antonomasia per indicare il genere 'romanzo di investigazione' il quale, però, nella tradizione italiana si identificava soprattutto nella narrativa poliziesca con ambientazione e identità autoriale d'oltralpe. Se era preferibile usare la denominazione di *noir*, quali erano i confini fra i due generi? Appare poco preveggenza l'affermazione, ripetuta in tutte le sedi, che il *crime novel* non poteva aspirare a diventare narrativa *mainstream*: i romanzi di Gadda, Sciascia, Fruttero e Lucentini, con l'aggiunta de *Il nome della rosa* di Eco, si ribadiva, erano eccezioni alla regola. Ma soprattutto risulta fuori luogo la *vis* polemica, persistente e sfibrante, con cui l'argomento veniva dibattuto tanto nei *talk show* quanto nelle aule universitarie in cui, non senza suscitare qualche ostilità accademica, si cominciava ad affrontare il tema del successo del genere.¹¹ Gli editori, soddisfatti del clamore e indifferenti ai vari distinguo, colsero prontamente le possibilità offerte dall'apertura di un mercato inedito, subito oggetto di riconoscimenti e festival (nel 1991 nasceva uno fra i più prestigiosi, il *Noir in Festival* che dopo 2 anni diventerà, per 25 edizioni, il *Courmayeur Noir in Festival*), moltiplicando investimenti e collane: fu il pubblico a risolvere gran parte delle questioni, tributando un consenso travolgente a quel genere-subgenere italianissimo, ambientato nelle città e nelle province della nostra penisola, che Giancarlo De Cataldo, il cui *Romanzo criminale* diverrà per molti lettori l'esempio più famoso del nuovo corso narrativo, chiamerà «l'insieme del *noir*

⁹ La *Série Noire* presentava come primo romanzo *La Môme vert-de-gris (Poison Ivy)* dell'inglese Peter Cheyney, seconda avventura del detective privato Lemmy Caution.

¹⁰ Sulle polemiche e sulle caratteristiche del *noir* di quegli anni cfr. Elisabetta Mondello, *Crimini e misfatti*.

La narrativa noir italiana degli anni Duemila, Roma, Giulio Perrone Editore, 2010 e Ead., *Il noir degli anni Zero. Uno sguardo sulla narrativa italiana del terzo millennio*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2015.

¹¹ Nel 2005 alla Sapienza Università di Roma si tenne la prima edizione della più longeva serie di convegni accademici sul romanzo nero, *Roma Noir*, che fino al 2014 fu uno spazio d'incontro annuale fra il mondo dell'università e le esperienze degli scrittori, editori, critici, direttori di riviste e siti web.

italiano». Vale rileggere quanto scriveva lo scrittore nell'introduzione all'antologia *Crimini*, cogliendo perfettamente il ruolo centrale svolto dal pubblico nella definizione del fenomeno:

Sia marchio di fabbrica, o felice, e meramente descrittiva, formula di sintesi, l'espressione "noir italiano" è ormai innegabilmente – qualcuno dice "dannatamente" – familiare a una sempre più vasta comunità di lettori. Ma di cosa parliamo, quando parliamo di «noir italiano»? Parliamo, io credo, di un gruppo di autori che, attraverso il ricorso a luoghi e parametri di un genere da noi largamente minoritario, se non addirittura sporadico, in pochi anni hanno ideato e imposto un modo decisamente originale di raccontare i miti, i riti, gli splendori (pochi) e le miserie (molte) della contemporaneità. Autori, beninteso, che hanno percorso la propria strada ciascuno in perfetta autonomia e senza pagare dazio a scuole, accademie o conventicole letterarie che dir si voglia. Diversi per il passo narrativo, per la lingua, per le proprie personalissime ossessioni, descritte ora con immensa cupezza, ora con efferato sarcasmo, ora con il ricorso al registro del patetico, ora dell'epico. Ed è stata solo e unicamente la percezione della comunità dei lettori a far sì che questa felice, anarchica commistione di diversità fosse considerata un "insieme". L'insieme del "noir italiano", appunto.¹²

Le cifre del successo del giallo-*noir* italiano sono cifre che tuttora meravigliano: secondo una ricerca svolta da Massimo Mongai nel 2004¹³ e realizzata analizzando la banca dati Alice (Catalogo dei libri italiani in commercio), considerando i soli volumi in vendita in libreria ed escludendo cioè i prodotti in edicola (dunque, senza le centinaia di titoli delle collane quindicinali e mensili di Mondadori), l'incremento dei titoli di autori italiani di gialli, *noir* e *thriller*, tra il 1994 e il 2003, era stato di oltre il 1700%. In termini di presenza nel mercato editoriale librario, si passava progressivamente dai 167 titoli (7%) del primo anno considerato ai 770 (24%) dell'ultimo. La tendenza appariva in aumento, raggiungendo il 28% nel periodo luglio 2003-luglio 2004. Per collocare cronologicamente il fenomeno, sarà utile ricordare che è uscito nel 1994 il primo dei 29 libri di Andrea Camilleri dedicati al commissario Montalbano, *La forma dell'acqua* (cui, nel tempo, si aggiunsero i racconti e il romanzo breve firmato con Lucarelli), mentre è iniziata nel 1999 la serie televisiva, ormai ventennale, derivata dai volumi (15 stagioni, cui va aggiunta la miniserie *Il giovane Montalbano*). Parlando di vendite e di titoli cult, vanno poi ricordati almeno altri due bestsellers pubblicati ambedue nel 2002 e destinati a vendere milioni di copie: *Io uccido* di Giorgio Faletti (dal romanzo sono stati tratti un film, un *graphic novel* ed è stata annunciata una serie) e *Romanzo criminale* di De Cataldo (2 serie televisive, un film, un *prequel spin-off* annunciato). *Gomorra* di Roberto Saviano (10 milioni di copie nel mondo, una serie di 5 stagioni, un film, un *prequel spin-off* annunciato) è andato in libreria, invece, nel 2006.

Se il giallo cambiava pelle, scorrendo i cataloghi degli anni Novanta e dei primi anni Duemila colpisce, però, la presenza limitata delle autrici. Troviamo, certo, firme

¹² Giancarlo De Cataldo, *Nota del curatore*, in Id. (a cura di), *Crimini*, Torino, Einaudi, 2005, p. V.

¹³ Massimo Mongai, *Soluzione 1700%*, in «Il Falcone Maltese», n. 1, ottobre 2004, pp. 18-19. La ricerca, ampliata, è stata presentata alla manifestazione *Roma Noir 2005* tenutasi alla Sapienza Università di Roma. Cfr. Id., *Il pubblico del noir in Italia*, in Elisabetta Mondello (a cura di), *Roma Noir 2005. Tendenze di un nuovo genere metropolitano*, Roma, Robin Edizioni, 2005, pp. 73-82.

autorevoli, fra cui quella di Laura Grimaldi, narratrice, saggista, storica presenza nella Mondadori e direttrice di collane (*Segretissimo, Il Giallo Mondadori e Urania*). O, per citare altri nomi, scrittrici di successo di romanzi di *detection* come Patrizia Rinaldi che dal 2009 conquisterà il pubblico con il personaggio di Blanca, la giovane sovrintendente di polizia ipovedente, trasformata nel 2021 (con *audience* altissimi) nella protagonista della serie televisiva *Blanca*. Narratrici provenienti da altre professioni fra cui Laura Mancinelli, docente universitaria, germanista e autrice della serie di gialli umoristici con le inchieste del capitano di polizia Florindo Flores, Patrizia Pesaresi, psichiatra, autrice di *noir* psicologici, e Diana Lama, ricercatrice, specialista in chirurgia del cuore ed esponente del giallo napoletano, cui si deve la fondazione, insieme a Luciana Scepi, dell'associazione *NapoliNoir*. Giovani scrittrici approdate in quegli anni al *crime novel* e destinate a diventare alcune fra le interpreti più interessanti fra cui Nicoletta Vallorani la quale, dopo aver esordito con un *noir cyberpunk*, frequenterà per più di un decennio la narrativa nera, e autrici molto note che si sperimentavano nel genere con incursioni nei territori della *suspence*, ma in modo del tutto personale e originale come faceva Maria Rosa Cutrufelli con *Complice il dubbio*. Esordienti con storie fuori dalle regole, fiabe nere talora influenzate dai cosiddetti "cannibali" e romanzi abitati da 'cattive ragazze' come *Benzina*, il primo romanzo di Elena Stancanelli. Potremmo soffermarci su altri nomi o proporre un elenco più ampio, ma nel citare queste esperienze si voleva indicare la tendenza mostrata da scrittrici di generazioni diverse, con storie e percorsi differenti, a frequentare in quegli anni il giallo-*noir* partecipando alla sua trasformazione, ed anche segnalare che alcune di loro, fedeli al proprio percorso, portarono nel genere un posizionamento e una profondità originali.

Il fenomeno del *crime novel* esploderà numericamente alla fine del secolo. Solo col nuovo millennio crescerà in modo consistente la presenza delle autrici, assai scarsa – il dato può sorprendere – anche all'interno dei gruppi di scrittori (*Gruppo 13, La Scuola dei Duri e Neonoir*) i quali all'inizio degli anni Novanta iniziavano a teorizzare e proporre con successo un romanzo nero nuovo e profondamente innestato nella realtà italiana. Erano solo due le autrici attive nel *Gruppo 13*: Alda Teodorani, subito ribattezzata la «*dark lady del noir*» per le trame efferate (era presente anche nell'antologia *Gioventù cannibale* del 1996, curata da Daniele Brolli, che lanciava insieme la collana *Stile libero* dell'Einaudi e il fenomeno dei "cannibali"), e Danila Comastri Montanari, cui si deve la diffusione del romanzo storico di *detection* grazie alle sue tante opere fra cui la serie molto amata dai lettori (iniziata nel '90 con *Mors tua*) di Publio Aurelio Stazio, nobile senatore della Roma di Claudio (metà I secolo d. C.) nelle vesti di risolutore di delitti. Era il 1990 e il gruppo si formava a Bologna per iniziativa di Lorian Machiavelli (giallista già famoso e padre del personaggio del sergente Sarti Antonio) e di alcuni giovani autori i quali, nel giro di poche stagioni, conquisteranno il favore del grande pubblico: Carlo Lucarelli, Marcello Fois e, appunto, Alda Teodorani. Si univano ai fondatori altri scrittori, fra cui Danila Comastri Montanari, Pino Cacucci e Massimo Carloni. Con un modello omologo,

giocato cioè sulla condivisione di un'idea comune ma con un forte riferimento all'esperienza dell'*hard-boiled*, nasceva a Milano nel 1993, in una saletta-cripta per iniziati del Boulevard Café di corso Garibaldi, *La Scuola dei Duri* creata da Andrea G. Pinketts, «scrittore *noir* da bar, marciapiedi e boulevards»¹⁴ come amava definirsi il quale, fedele al suo personaggio singolare e dissacrante, proponeva romanzi neri caratterizzati da una scrittura grottesco-surreale costruiti attorno al suo alter-ego, Lazzaro Santandrea. Il progetto della *factory* era raccontare ed esplorare Milano attraverso il linguaggio più estremo, quello del crimine, come aveva fatto negli anni Sessanta Giorgio Scerbanenco, e utilizzando lo strumento del *noir*, un genere complesso che a differenza del semplice romanzo di investigazione, permette di descrivere il lato oscuro della città. Rispecchiando il proprio nome, a quanto è dato sapere, in quegli anni *La Scuola dei Duri* raccoglieva solo scrittori. Nell'estate 1994, in un locale di Trastevere, nasceva poi a Roma il gruppo *Neonoir*, il sodalizio più sperimentale dal punto di vista teorico e politicamente più antisistema, formato da registi, scrittori e critici la cui attività (e la suggestione del nome) prendevano l'avvio da una serie di incontri con Dario Argento.¹⁵ Oltre ad Alda Teodorani, partecipava alle pubblicazioni del *Neonoir* la scrittrice e giornalista Sabrina Deligia.

Si sono citate queste tre *factory* perché il loro lavoro teso al superamento della tradizione esterofila del giallo produceva una rottura del canone tradizionale: «l'italianizzazione» linguistica e strutturale si traduceva nell'apertura alla provincia italiana, ai dialetti e ai localismi in una declinazione inedita, globale, del *crime novel* e nell'introduzione di una discontinuità col così detto «giallo» anche nel modello di lavoro di gruppo (pubblicavano antologie, ribadendo insieme un'identità singola e un'identità collettiva, rilasciavano interviste dichiarando il loro sodalizio, ricordavano a posteriori l'appartenenza al gruppo),¹⁶ una modalità inedita per l'Italia che ben presto si diffuse, portando alla creazione di gruppi e aggregazioni di scrittori in città grandi e piccole: si cominciò, così, a parlare dell'esistenza di un *noir* e/o di un giallo ligure, napoletano, siciliano e pugliese.

Il focalizzare l'attenzione sulle zone buie della società italiana, sulle menzogne e sulla violenza del potere, fino a rivendicare una funzione politica al romanzo di *detection* il quale, in quanto narrativa popolare, è capace più dei prodotti di *mainstream* di agire quale romanzo di denuncia e di testimonianza, tracciava un percorso su cui si andavano collocando tanti scrittori, dal Lucarelli che indagava sui

¹⁴ Fabio Giovannini, *Storia del noir. Dai fantasmi di Edgar Allan Poe al grande cinema di oggi*, Roma, Castelvecchi, 2000, p. 153.

¹⁵ Una delle teorie tipiche del *Neonoir* assegnava la centralità a ciò che chiamavano «il punto di vista di Caino», ossia una prospettiva narrativa che coincida con lo sguardo dell'assassino, sul modello della cinematografia di Dario Argento.

¹⁶ Cfr. <http://www.carlolucarelli.net/gruppo13.htm> e <http://www.loriano-macchiavelli.it/category/13/> [ultimo accesso 16.04.2024]. Antologie del *Gruppo 13* furono: Massimo Moscati (a cura di), *I delitti del gruppo 13*, Bologna, Metrolibri-Granata Press, 1992 e Marcello Fois (a cura di), *Giallo, nero, mistero*, Viterbo, Stampa alternativa-Millelire, 1995. Per *La Scuola dei Duri* si veda l'intervista di Pinketts in <https://www.edscuola.it/archivio/antologia/recensioni/pinketts.htm> [ultimo accesso 16.04.2024], per il *Neonoir*: Fabio Giovannini, *Postfazione. Neo-noir: il movimento che non c'è*, in *Giorni violenti. Racconti e visioni neonoir*, «Foreste sommerse» (a cura di), Roma, DataneWS, 1995. Per la bibliografia del gruppo: Elisabetta Mondello, *Crimini e misfatti*, cit., p. 208.

misteri italiani al Carlotto che denunciava le contraddizioni del miracolo economico del Nord Est o le morti attorno alla base militare di Perdas de Fogus.¹⁷ Una nuova generazione di scrittori sceglieva di venire allo scoperto, rifiutando i mimetismi e sotterfugi con cui altri autori italiani avevano lavorato per decenni usando uno pseudonimo straniero, con esiti talora anche paradossali come nel ben noto caso di Franco Enna.¹⁸ Il loro fare letterario, per usare le parole di De Cataldo, finiva per proporre una «fotografia», un «ritratto agghiacciante della contemporaneità»¹⁹ dell'Italia. Sandro Ferri in un articolo del 2000 divenuto famoso, fino a qualche anno fa consultabile on line,²⁰ inseriva Massimo Carlotto e alcuni narratori in ciò che l'autore, saggista e l'editore di e/o, definiva *Noir Mediterraneo* (non era un movimento ma uno stato d'animo, un punto di vista, una percezione letteraria e politica condivisa) nel quale collocava il francese Jean-Claude Izzo, il greco Petros Markaris e lo spagnolo Manuel Vázquez Montalbán, scrittori di paesi con una storia condivisa, affacciati su un mare comune, i quali nei loro *noir* denunciavano i conflitti e i crimini avvenuti in terre bellissime. Il *Noir Mediterraneo*, cui Ferri dedicava una specifica collana tuttora esistente, è stata la più rilevante e organica teorizzazione di un rapporto fra finzione narrativa e realtà all'interno del *noir* contemporaneo, di cui si rivendicava una funzione conflittuale in una dimensione transnazionale.

Volendo, anche per motivi di spazio, chiudere con le questioni più rilevanti di allora, comprese le diatribe terminologiche originate anche da una sorta di frizzantezza e da una concitazione tipiche di quel periodo segnato – così sembrava a molti – da un impulso 'novista' promettente e connaturato al passaggio agli anni Duemila, al di là delle etichette o delle definizioni considerate più efficaci, è innegabile che il giro di boa del nuovo millennio sia avvenuto all'insegna dello scompaginamento del sistema dei generi e dell'affermazione del giallo-*noir*. Quest'ultimo è un termine bicefalo, tenta di inglobare modalità narrative diverse e, rispetto ad un uso spesso improprio ed anche per evitare infiniti distinguo e continue specifiche, sarebbe preferibile usare l'inglese *crime novel* più inclusivo e, alla fine, più funzionale nella sua ampiezza tesa a comprendere in un'unica espressione l'inventario terminologico dei sottogeneri, da *detective story* a *murder mystery*, *mystery novel* e *police novel*.

Tornando alle scrittrici risulta evidente quanto, in tre decenni, la loro presenza in Italia abbia registrato una vistosa crescita, il cui incremento rispecchia le due fasi

¹⁷ Massimo Carlotto, Marco Videtta, *Nordest*, Roma, Edizioni e/o, 2005 e Massimo Carlotto & Mama Sabot, *Perdas de Fogu*, Roma, Edizioni e/o, 2008.

¹⁸ Scrivere con pseudonimi stranieri, nella maggioranza dei casi, non era una civetteria ma una necessità editoriale reale. Il caso più eclatante è quello di un maestro del genere come Franco Enna (già pseudonimo di Francesco Cannarozzo), che negli anni Cinquanta e Sessanta era uso a mimetizzarsi sotto una pleora di pseudonimi, firmandosi con alias maschili (in maggioranza) ma anche femminili quali Lou Happings, John W. Reel, Andrew Maxwell, James Douglas, Sulo Rautavaara, Stephen Meredith, Alexis Stone, Henry Graham, Thomas Freed, Conrad A. Roberts, Richard Shell, Lewis Allen Scott, Ann M. O'Walter, Herbert Masson. La scelta di Enna può apparire un esempio limite, ma la quantità delle false identità è proporzionale al numero dei romanzi, oltre sessanta escludendo i volumi postumi, da lui pubblicati fra il 1951 e il 1984.

¹⁹ Giancarlo De Cataldo, *Nota del curatore*, in *Crimini*, cit., pp. V e 7.

²⁰ Sandro Ferri, *Azzurro e nero: per una bibliografia del noir mediterraneo*, 2000. L'articolo, uscito online, è tuttora citato in diversi saggi e volumi, ma il testo risulta irreperibile.

principali attraversate dal genere in Italia alle quali, distinguendo il periodo attuale dai precedenti, si può aggiungere l'esistenza di una terza. In estrema sintesi: come si è detto, la presenza editoriale delle scrittrici è limitata nella prima fase del giallo-*noir* o, se si preferisce, del «nuovo *noir* italiano», che va dai primi anni Novanta all'inizio degli anni Duemila, ed è caratterizzata dal clima di rottura del modello tradizionale del giallo, dalle esperienze dei gruppi di scrittori, dalle politiche di investimento degli editori con uscita di collane e nuovi marchi, dall'accoglienza entusiasta del pubblico, e dai dibattiti sulla questione terminologica e sul genere (*noir* versus giallo, poliziesco, ecc.). Si va formando una nuova leva di autrici che inizia a muovere i primi passi e sarà prontamente premiata dai lettori e dalle reti televisive. Nascono casi esemplari di successi inattesi, di lunga durata, trasferiti dalla libreria al piccolo schermo come quello delle storie di Margherita Oggero, autrice nel 2002 nel romanzo *La collega tatuata* del personaggio di Camilla Baudino, una professoressa coinvolta in una miriade di casi criminali, ben presto protagonista (con il volto di Veronica Pivetti) di ben 7 stagioni (2005-2017) della serie TV *Provaci ancora Prof!*. O quello di *Quo vadis, baby?*, un *noir* della scrittrice e musicista Grazia Verasani con una *detective* ribelle e sensuale, Grazia Cantini, che, pubblicato nel 2004, sarà trasformato l'anno successivo in film da Gabriele Salvatores e nel 2008 da Sky nella miniserie televisiva di Guido Chiesa. La seconda fase inizia alla metà degli anni Zero e abbraccia il decennio successivo, nel quale il boom delle scritture nere diventa un fatto conclamato. Si amplia il raggio della riflessione ai contenuti (personaggi, plot, regionalità, modelli) e alla scelta fra italiano standard e dialetto (l'eredità e l'influenza della scrittura di Camilleri sono del tutto evidenti). La *crime fiction* invade le reti della Tv pubblica e di quella commerciale: esplose il fenomeno della crescente popolarità delle serie di *detection* il quale, in una sorta di loop che si autoalimenta, da un lato produce l'incremento dell'acquisto e del doppiaggio dei prodotti internazionali e dall'altro determina la creazione di format italiani. Le scrittrici sono molto presenti nel settore editoriale e nell'ambito televisivo: si affermano romanzi i quali, nell'immediato o negli anni successivi, si trasformano in serie con al centro dell'azione un personaggio femminile, "investigatrice per caso" o per ruolo istituzionale. La terza fase, quella attuale, evidenzia una conferma delle caratteristiche sviluppate dal genere nel suo recente percorso, *in primis* la crescente attenzione alla provincia italiana più che alle realtà urbane, la quale si interseca con una evidente disaffezione verso i caratteri più tipici del *noir* metropolitano, abbandonato in favore di trame giocate sui meccanismi classici del poliziesco con scioglimento finale dell'enigma, punizione del colpevole e ristabilimento dell'ordine sociale sconvolto dal crimine. Ne deriva, come logica conseguenza, che la *detection* e parte dell'ambientazione si svolgano all'interno di strutture delle forze dell'ordine e in uffici giudiziari (commissariati, Procure) e siano affidate a un/una protagonista con un ruolo istituzionale (magistrato/a, poliziotto/a). Si assiste ad una definitiva riprova dell'estremo gradimento mostrato dal pubblico dei romanzi e dei prodotti seriali firmati da autrici e costruiti attorno ad una *detective* donna la quale è rappresentata

spesso in ruoli apicali, in una implicita rivendicazione/rappresentazione delle modifiche avvenute nella società italiana negli ultimi decenni. La focalizzazione sul carattere, sulle emozioni e sulla vita privata della protagonista è costante: della protagonista si descrivono abilità e forza, competenze e debolezze, amori spesso difficili e solitudini, love story riuscite e fallimenti affettivi, malattie e cedimenti. Talora il *crime novel* si ibrida col *romance* e col *chick lit*. Nel sistema dei personaggi, frequente è la presenza di una figura maschile con la funzione di aiutante, ricreando lo schema classico della coppia di investigatori in cui, però, alla donna è riservata la posizione dominante. All'aiutante, subalterno per capacità e/o per ruolo nella gerarchia delle forze dell'ordine o del luogo di lavoro, è richiesta una assidua e solerte collaborazione con la protagonista che vela una tacita, platonica, devozione sentimentale.

Le nuove eroine del *crime novel*, spesso 'ispiratrici' (secondo la formula legale in uso, per indicare anche modifiche di rilievo nel personaggio e/o nella trama) di *fiction* seriali di successo nei canali Rai, più raramente Mediaset o Sky, accolte in ogni uscita da vendite in libreria molto consistenti e *audience* televisivi stellari, sono divenute famose quasi al punto da 'oscurare', per così dire, il nome della loro creatrice. Le più note ricoprono un ruolo istituzionale: Imma Tataranni di Mariolina Venezia è sostituta procuratrice della Procura di Matera; Giovanna Guerrasi detta Vanina di Cristina Cassar Scalia è vicequestore di Catania; Teresa Battaglia di Ilaria Tuti è commissaria e *profiler*; Blanca di Patrizia Rinaldi è commissaria ipovedente di Pozzuoli (nella serie tv consulente della polizia di Genova); Lolita Lobosco di Gabriella Genisi è questore a Bari. E ancora: Nina Mastrantonio di Daniela Grandi è maresciallo; Aurora Scalviati di Barbara Baraldi è una poliziotta; Aurelia Spinola di Cristina Rava è medico legale; Lisa Mancini di Francesca Serafini è commissaria e, infine, Teresa Papavero, protagonista della serie di Chiara Moscardelli, è una criminologa. Sono eccezioni al modello della *detective* per professione e rappresentano una versione moderna di Miss Marple di Agatha Christie, alcune "investigatrici per caso": il sorprendente trio immaginato da Rosa Teruzzi e composto dalla fioraia milanese del Giambellino, Libera, dalla madre Iole e dalla figlia Vittoria, poliziotta; la giovane Alice Allevi, specializzanda anatomopatologa alla Sapienza, creata da Alessia Gazzola; Debora Camilli, la tassista romana del taxi Siena 23 di Nora Venturini; la ghostwriter appassionata di gialli Vani Sarca di Alice Basso; Sara Romani, chirurgo oncologico di stanza a Bologna, cui Emanuela Valentini affida le indagini per un caso nell'Appennino emiliano; l'intuitiva domestica di Valeria Corciolani della serie 'La colf e l'ispettore'. Molti altri nomi di personaggi e di autrici potrebbero essere aggiunti a questo elenco già molto ampio, ma si rimanda anche per un approfondimento di alcuni temi, ad una riflessione specifica sull'ultimo decennio oggetto di una ricerca, attualmente in corso, dedicata al *crime novel* italiano degli anni Duemila. Sarà, però, opportuno almeno aggiungere una considerazione sulle scrittrici del nuovo millennio, in particolare sulle esordienti, le quali nel complesso mostrano profili professionali che appaiono diversi da quelli delle autrici degli anni

Novanta, rispecchiando i profondi cambiamenti verificatisi fra gli anni Zero e gli anni Dieci nel mondo editoriale e letterario, influenzato da un forte ricambio generazionale ma anche dalle trasformazioni del lavoro intellettuale in Italia e dalla precarietà della condizione lavorativa femminile. Le esordienti e le autrici più giovani appaiono impegnate in vario modo nel mondo della comunicazione, delle piattaforme internet, dell'editoria, del giornalismo, del *graphic novel*, talora con ruoli di prestigio, e si sperimentano nella narrativa *crime* portando nel genere, attraverso le loro protagoniste, anche testimonianze e denunce: non solo la rivendicazione – lo si è detto – degli spazi conquistati nelle istituzioni dalle donne, ma anche la rappresentazione della società e delle sue contraddizioni, dei conflitti e delle disuguaglianze, sostenuta da un posizionamento critico il quale, anni addietro, si sarebbe definito antagonista.

Chiudiamo queste note con una breve illustrazione dei testi raccolti a cura di Cecilia Spaziani nella sezione che, accanto ai materiali del convegno *Il giallo ti dona: indagini poliziesche al femminile* della LUMSA, accoglie testimonianze e interviste di scrittrici. Gli interventi propongono una riflessione aggiornata sul genere giallo in Italia, interrogando le opere di alcune scrittrici e analizzando le caratteristiche delle protagoniste dei loro romanzi, trasformate in anni recenti in eroine delle *crime fiction* italiane di maggior successo. Manuel Favaro propone alcune riflessioni linguistiche, focalizzando l'attenzione sulla lingua del giallo e del così detto "protogiallo", sulle scelte espressive e di scrittura sia di autrici otto-novecentesche quali Carolina Invernizio e Matilde Serao, sia di alcune narratrici contemporanee; Cecilia Spaziani propone un caso di studio dedicando il suo saggio a Laura Benedetti, scrittrice, saggista e docente alla Georgetown University di Washington, i cui romanzi si collocano in modo originale all'intersezione di generi letterari quali il romanzo familiare, il giallo e il *campus novel*. Lucia Faienza si interroga sui fattori economici, sociologici e culturali che hanno influenzato la diffusione di alcune opere presso il grande pubblico, concentrando l'analisi su esempi tratti dalle scritture di Cristina Cassar Scalia, Anna Vera Viva, Giuseppina Torregrossa e Gabriella Genisi le quali, pur approdando alla letteratura in fase matura, riescono a creare produzioni editoriali di grande successo. Raffaella Petrilli rilegge uno dei casi letterari attuali più interessanti, quello nato attorno al personaggio di Petra Delicado, ispettrice della polizia di Barcellona, un personaggio letterario dal nome ossimorico creato dalla scrittrice spagnola Alicia Giménez Bartlett negli anni Novanta, che in Italia è diventata protagonista di una serie televisiva di Sky Italia e *Cattleya* di grande successo interpretata da Paola Cortellesi e ambientata a Genova. Paola Della Torre, il cui intervento chiude la parte saggistica della sezione, analizza il genere *crime* delle serie televisive contemporanee e il modello ricorrente teso a proporre la centralità di una protagonista cinica e dura, un'antieroina in conflitto con la violenza soprattutto maschile. Nella seconda parte "Testimonianze e interviste" viene lasciato lo spazio alla parola delle scrittrici: Nora Venturini e Angela Flori descrivono sé stesse e il proprio lavoro, Marcello Turno, grazie anche alla formazione medica, rilegge il

rapporto fra il genere e il vissuto; infine, tre autrici rappresentative di tre momenti diversi della storia del *crime novel* al femminile, Maria Rosa Cutrufelli, Nicoletta Vallorani e Mariolina Venezia, intervistate da Cecilia Spaziani, raccontano i propri romanzi e la propria idea di letteratura nera.