

Lucia Faienza

Giallo come il sole: seduzione e promozione nella narrativa poliziesca femminile

In questo studio si intendono offrire alcuni spunti di riflessione sulla *crime fiction* italiana declinata al femminile, in particolare osservando i suoi intrecci con l'industria televisiva e con la promozione del *Made in Italy*. L'analisi si concentra su alcuni esempi tratti dalle scritture di Cristina Cassar Scalia, Anna Vera Viva, Giuseppina Torregrossa, Gabriella Genisi che, pur approdando alla letteratura in fase matura, riescono a creare produzioni editoriali di grande successo. Lo scopo di questo articolo consiste nell'indagine dei fattori economici, sociologici e culturali che hanno influenzato la diffusione di queste opere tra il grande pubblico. Una possibile chiave di lettura, identificata dall'indagine, riguarda la complementarità tra strategie testuali e promozionali abbinate a una modalità di comunicazione seduttiva. Il fine di questo approccio viene identificato nella realizzazione di un prodotto i cui meccanismi sfruttano la godibilità di ciò che è già noto e codificato nell'immaginario popolare, con alcune piccole variazioni e sfumature di colore locale che intendono assicurare variabilità e dinamicità alla storia.

This study aims to provide insights into Italian crime fiction with a focus on its feminine perspective, particularly in its connections with the television industry and the promotion of Made in Italy. The analysis focuses on examples from the novels of Cristina Cassar Scalia, Anna Vera Viva, Giuseppina Torregrossa, and Gabriella Genisi, who, despite entering literature in maturity, manage to create highly successful editorial products. The critical purpose of this article is to investigate the economic, sociological, and cultural factors that have contributed to their popularity among the general audience. One possible interpretation revolves around the complementarity between textual and promotional strategies coupled with a seductive mode of communication. The aim is to create a product whose mechanisms leverage the enjoyability of what is already known and codified in the popular imagination, with slight variations of local color ensuring variability and dynamism in the story.

1. Scrittura e *Made in Italy*

L'imponenza dello spazio editoriale dedicato alla narrativa di genere, e in particolar modo alla sottocategoria del "giallo", è un fenomeno talmente evidente che non richiede ulteriori dimostrazioni; ma è interessante indagare i fattori di contorno – economici, sociologici, culturali – che hanno permesso il suo radicarsi dagli anni Duemila in poi. In questa sede, in particolare, vorrei soffermarmi su quella sezione della narrativa che ha le donne come protagoniste, nella doppia veste di autrici e di personaggi d'invenzione. Il riferimento va a scrittrici quali Cristina Cassar Scalia, Anna Vera Viva, Giuseppina Torregrossa, Gabriella Genisi, che radicano i loro racconti in una cornice spaziale ben precisa, dentro cui è riconoscibile un'antropologia che è diretta emanazione del territorio in cui vengono ambientate le

vicende. È interessante sottolineare, come nota preliminarmente, che le autrici sopra menzionate provengono da altri settori rispetto a quello letterario, al quale invece approdano successivamente. Se quest'aspetto porta d'istinto a collocare tali scritture nell'ambito del *divertissement* letterario, discendenti del giallo "gentile" di fine Ottocento,¹ vi sono alcuni aspetti che meritano ulteriori approfondimenti perché indicativi del contesto e delle forme di produzione alle quali sono legate queste narrazioni. Particolarmente emblematico è il mondo narrativo creato intorno alla protagonista Vanina Guarrasi, dalla penna di Cassar Scaglia, la quale esemplifica bene gli elementi che si vogliono mettere a tema. Innanzitutto lo sfondo: la messinscena narrativa è ambientata a Catania, la protagonista è una giovane donna e, non meno importante, i romanzi si apprestano a diventare una serie per la televisione generalista.

Un aspetto a cui vorrei prestare attenzione è la complementarità tra la scrittura e l'operazione promozionale del territorio e, più in generale, della sua cultura. Prima di scendere nelle questioni prettamente testuali è necessario sottolineare il carattere versatile delle narrazioni prese in esame: sin dall'ideazione, infatti, questi romanzi sembrano naturalmente predisposti all'adattamento filmico (vedremo più avanti in dettaglio). L'adattabilità per lo schermo è, in questo caso, strettamente connessa con il meccanismo promozionale, come lascia intuire il coinvolgimento delle *Film Commission* nelle serie televisive che seguono i romanzi:² l'ambientazione mediterranea e i riferimenti alle specificità del territorio delineano il set ideale, ad esempio, delle vicende di Lolita Lobosco e Vanina Guarrasi, sponsorizzate rispettivamente dall'*Apulia Film Commission* e dalla *Sicilia Film Commission*. Tali produzioni filmiche restituiscono effettivamente un'immagine realistica dell'ambiente di una regione,³ seppur orientata a valorizzare la fisionomia di *Bel Paese* in cui le attrattive principali sono quelle dell'«identità competitiva»,⁴ ossia le bellezze del paesaggio e del patrimonio culturale. Per quanto riguarda i testi, la

¹ Antonia Arslan, *Dame, droga e galline: romanzo popolare e romanzo di consumo fra 800 e 900*, Padova, Cleup, 1977.

² L'argomento è materia di riflessione per gli studiosi del settore audiovisivo, che si interrogano sulla possibile perdita di autonomia del prodotto filmico: «il rischio che ne deriva è che solo le produzioni che veicolano un'immagine approvata dalle amministrazioni locali o "da cartolina" riuscirebbero ad accedere alla fase di riprese, segnando un'indebita intromissione delle politiche territoriali nella creazione di contenuti e dunque nella libertà artistica di sceneggiatori e registi. Il fenomeno del cineturismo carica infatti i film di interessi locali che nulla hanno a che fare con le finalità artistiche e/o commerciali con cui questi nascono», Marco Cucco, *Economia del film. Industria, politiche, mercati*, Roma, Carocci, 2020.

³ Sul rapporto tra identità nazionale, cultura regionale e rappresentatività internazionale è utile ricordare che anche questo è un marchio di "italianità": «Stando alle intenzioni degli autori e alla capacità delle loro opere di parlare al presente, un'identità del cinema italiano potrebbe quindi essere oggi, come nei suoi momenti migliori, quella di un cinema radicato in un luogo (le tante periferie napoletane e romane del cinema contemporaneo), in grado di raccontare un microcosmo e fare di quello l'archetipo di qualcosa, assumendo quindi una dimensione sovranazionale non per il formato (che certo si sta adeguando alle nuove tecnologie) ma per una forma capace di essere universale perché più vicina a quello che stiamo chiamando reale [...]». Nausica Tucci, *La realtà della finzione. Tracce identitarie nel cinema italiano contemporaneo*, in Stefania Parigi, Christian Uva, Vito Zaggaro (a cura di), *Cinema e identità italiana*, Roma, Roma Tre Press, pp. 115-123.

⁴ Maria Rosaria Napolitano, *Valore della Cultura e Cultura del Valore. Riflessioni per il futuro del Bel Paese*, in «Il capitale culturale», XI, 2015, pp. 371-393.

promozione si struttura con almeno due modalità: la prima avviene attraverso la “sovrimpressionazione” di un immaginario cinematografico sugli elementi narrativi; la seconda tramite il ricorso a una comunicazione seducente, più vicina alla pubblicità che alla letteratura. In merito al primo punto è possibile osservare una sorta di conversione della cornice narrativa in set cinematografico, tanto che dalla descrizione delle sequenze già sono intuibili i movimenti di macchina e le inquadrature, come in questi esempi:

La sommità dell’Etna assomigliava a un braciere che vomitava fuoco, sovrastato da una colonna di ceneri e lapilli. La colata pareva aver preso anche quella volta la via di Valle del Bove, una depressione non edificata sul versante orientale [...]. Si abbottonò il giubbotto e allungò la mano verso la sedia del giardino su cui aveva depositato i suoi generi di prima necessità: l’iPhone, un cartoccio di caldarroste, un pacchetto di Gauloises blu, un posacenere e lo spray antizanzare.⁵

L’immagine sembra restituire una soggettiva della protagonista che si muove dal campo lungo verticale fino al dettaglio degli oggetti che la circondano. La resa visiva è particolarmente efficace e accurata, permettendo al lettore di vedere attraverso le parole e quindi di ricostruire una sorta di scenografia mentale. Più avanti, il punto di vista esterno ricorda il movimento di una carrellata panoramica:

Poi arrivava il mare. La visuale si apriva sulla costa, massacrata da zone industriali e obbrobri edilizi che deturpavano lo scenario. Che peccato a Dio, pensava ogni volta. A Capo Zafferano, Palermo ormai era vicina.⁶

Se la cornice paesaggistica offre una struttura ideale per la sponsorizzazione del sé, inteso come un unico soggetto di territorio e cultura, in quanto «different discursive elements are articulated into a coherent frame which renders self-promotion intelligibile»,⁷ non è meno importante il rilievo dato all’elemento del cibo. Non solo infatti vi è una continua allusione a partire dai titoli (*La circonferenza delle arance*, *Giallo ciliegia*, di Genisi; *Il sanguinaccio dell’Immacolata*, *L’assaggiatrice* di Torregrossa), ma il cibo diventa una vera e propria tematizzazione legata alla sfera del femminile. Nell’*Assaggiatrice*, infatti, al mondo gastronomico è legata la strategia di sopravvivenza della protagonista e il nucleo attorno cui si condenseranno le storie che compongono il romanzo, mentre nell’ultimo romanzo della serie di Marò Pajno la narrazione non solo ha come centro il misterioso delitto avvenuto nel retrobottega di una pasticceria, ma tutta la storia è cadenzata dalle ricette – siciliane – che vengono poste a introduzione delle tre parti in cui è suddiviso il racconto. Lo stesso può dirsi di *Giallo ciliegia*, contenente in appendice un ricettario che, precisa l’autrice, è l’unico elemento di verità all’interno di una narrazione di fantasia. Se quindi il cibo

⁵ Cristina Cassar Scalia, *Sabbia nera*, Torino, Einaudi, 2018, p. 13 (d’ora in avanti SN).

⁶ Ivi, p. 240.

⁷ Katariina Mäkinen, *Becoming Valuable Selves. Self-Promotion, Gender and Individuality in Late Capitalism*, University of Tampere, Academic Dissertation, 2012.

non è rappresentato in relazione alla necessità primaria della sopravvivenza,⁸ è il suo valore simbolico ad essere sfruttato e in particolare quello di «marca d'identità»⁹ che rende riconoscibile il contesto di provenienza. E in tal senso vanno intesi anche i riferimenti all'abbondanza del cibo, che per traslazione è un indicatore della generosità e della disponibilità della sua popolazione, rinsaldando anche l'immagine del Sud Italia come terra *felix*, feconda e fruttuosa:

Con un po' di fortuna avrebbe trovato la sua gastronomia preferita ancora aperta. Parcheggiò davanti al giardino pubblico e scese in fretta dalla macchina, fiondandosi nella bottega. Ceste straripanti di confezioni, scansie piene di bottiglie di vino e generi alimentari accuratamente selezionati e presentati da cartelli con scritte folcloristiche. Al centro della stanza, enorme, il bancone circolare che conteneva salumeria, macelleria, chili di pane e una distesa di frutta secca di ogni genere.¹⁰

Il cibo accompagna i momenti di svago e quelli seri, serve ad umanizzare gli attori ma anche a dar loro uno sfondo visivo e visibile – ad uso del lettore/consumatore – che si contrappone al piano puramente verbale delle riflessioni del vicequestore e dei suoi colleghi, come in questo esempio:

-E anche lei ha ragione, Spanò. Venga, andiamo a prenderci un caffè e facciamo il punto. Senza nessuna incertezza, puntarono dritto verso l'angolo, svoltarono su via Etna e si fiordarono sul primo tavolino libero. I caffè diventarono due granite di mandorla macchiate al caffè con relativa brioche calda cui, come l'ispettore insegnava, non ci si poteva sottrarre [...].¹¹

È interessante, inoltre, osservare anche il livello linguistico che, soprattutto in relazione ai romanzi di Torregrossa, Scalia e Genisi, gioca con il doppio binario della diafasia per l'alternanza tra italiano standard e costrutti ed espressioni tipicamente locali. Tuttavia per l'analisi della lingua va fatta una doppia considerazione: da un lato, infatti, questa è in linea con una tendenza generale dell'italiano letterario ad approssimarsi sempre più ai linguaggi che provengono da altri media e dal parlato, soprattutto per esaltare la funzione espressiva dell'enunciato;¹² dall'altra emerge il dato storico per cui la letteratura popolare, nella declinazione del giallo in particolare, ha da sempre compiuto un'operazione di “abbassamento” gergale e semplificazione sintattica.¹³ Tuttavia le circonlocuzioni colloquiali e i dialettismi non vengono utilizzati tanto per marcare la differenza di contesto sociale (possiamo infatti osservare che tutti i personaggi possiedono un *double-coding*), quanto piuttosto per creare un “super-gergo” con il quale il lettore è invitato a familiarizzare. In questo

⁸ Cristina Benussi, *Cibo e storia nel romanzo italiano moderno*, in Ilaria Crotti, Beniamino Mirisola (a cura di), *A tavola con le Muse. Immagini del cibo nella letteratura italiana della modernità*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2017, pp. 19-31.

⁹ Ricciarda Ricorda, *Pane e coltello. Leonardo Sciascia e il cibo*, in *A tavola con le Muse. Immagini del cibo nella letteratura italiana della modernità*, cit.; si veda anche Simona Stano, *Note per una semiotica del cibo*, in «Lexia. Rivista di Semiotica», 2015, 19-20, pp. 17-37.

¹⁰ *SN*, p. 90.

¹¹ *Ivi*, p. 199.

¹² Giuseppe Antonelli, *La lingua ipermedia*, San Cesario, Manni, 2006.

¹³ Manuel Favaro, *La lingua del romanzo nero italiano tra Otto e Novecento*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2023.

esempio vediamo che l'arcaicità del mondo descritto è amplificata dalla costruzione sintattica, dalle espressioni idiomatiche, dal contrappunto che si crea tra italiano e lessico dialettale:

Una volta, per la festa dei morti, Roberto era sul balcone che giocava. Il sole stava *spirennu*, la giornata era *picchiuliusa*, *anticchia* pioveva e *anticchia* no. La *picciridda* era di quattro *annuzzi* e aveva *u trippu*; lo sa come ci piglia ai ragazzini? Saltano, corrono, *cantanu*, ci *sperciava* di *jucari*. Senza farsi vedere si arrotolò nella tenda e comincio a gridare: “Sono il fantasma formaggino!”. Il fratello si mise a piangere *scantato* morto. In quel momento arrivò il padre e *li prese a legnate* tutt'e due [...].¹⁴

La mimeticità della lingua usata non è certo un espediente nuovo al romanzo giallo, avendo come antecedente l'iniziatore del genere poliziesco-siciliano, Montalbano, che blandisce il suo pubblico attraverso una dosata commistione di italiano e dialetto. Come nota Serkowska «quel che ci seduce davvero è il piacere che si prova quando con agio si viene a padroneggiare una lingua nuova, perché il dialetto “mescidato” (cioè meticciano, creolizzato, come a volte lo si chiama) è in Camilleri sorprendentemente comprensibile».¹⁵ I romanzi di cui sopra rinnovano questa formula già ben collaudata e la integrano di volta in volta per limare i bordi della cornice e per dare spessore ai suoi attori.

L'insistenza quindi a riferimenti culinari, ambientali, linguistici del territorio non è una semplice strategia di effetto di realtà ma sembra ammiccare ad un'operazione di promozione totale della realtà descritta. Il meccanismo è assimilabile a una sorta di *product placement culturale*, attraverso la “tematizzazione” di se stessi in quanto entità locale, con proprie specifiche e irriducibili peculiarità che servono a marcare la differenza da tutto il resto.¹⁶ Poiché la scrittura del romanzo quando entra nel mondo extra-letterario subisce una «torsione pragmatica»¹⁷ che dirotta le sue finalità fuori dai confini del letterario, è plausibile ipotizzare che quello che si vuole offrire al pubblico non sia solo l'esperienza della narrazione, ma un'esperienza turistica completa del territorio, fatta di ospitalità, clima mite, bellezze paesaggistiche, usanze, mentalità. Questo vale anche quando le tinte più cupe del *noir* cancellano la solarità mediterranea, ad esempio in *Questioni di sangue* di Anna Vera Viva, dove la storia trascina il lettore dentro le strade e i misteri del rione Sanità.

A rafforzare quest'interpretazione “identitaria” è il confronto con i “non-luoghi” che hanno popolato le scritture italiane nel decennio precedente: la descrizione tipizzante dei luoghi e delle connotazioni caratteriali, che assicurano uno sfondo spesso e ben nutrito di immagini, sembrano un contraltare allo smarrimento identitario degli anni Zero che, non a caso, si accompagna a quello spaziale. Infatti, come suggerisce

¹⁴ Giuseppina Torregrossa, *Il sanguinaccio dell'Immacolata*, Milano, Mondadori, 2019, p. 90 (corsivo mio) [d'ora in avanti *SdI*].

¹⁵ Hanna Serkowska, *Sedurre con il giallo. Il caso di Andrea Camilleri*, in «Cahiers d'études italiennes», 5, 2006.

¹⁶ Rimando anche alle riflessioni di Simone Ghelli sul rapporto tra fiction e pubblicità in *Realismo sponsorizzato: fiction e product placement*, in «Contemporanea. Rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione», 8, 2010, pp. 29-39.

¹⁷ *Ibid.*

Cortellessa, quello che viene rappresentato nelle scritture di Pincio, Pascale, Vasta è «uno ‘spazio sfinito’ nel quale appunto i confini – che lo spazio identificano e connotano – si presentano indistinti, intermittenti, evanescenti. Uno spazio di “frazioni”, in senso urbanistico ovviamente, ma prima di tutto emotivo e psichico».¹⁸ L'accostamento proposto non vuole instaurare parallelismi tra oggetti narrativi diversi per finalità e stile, quanto riflettere sul dato socio-letterario: la rappresentazione di uno spazio “compatto”, solido e coerente nelle sue raffigurazioni, privo di sbavature e, al contrario, fortemente individuato è indicativo dell'assenza di conflitto, di una raggiunta pacificazione tra autore (o autori?) e territorio, a favore di una solarità che non lascia zone d'ombra. È interessante a questo proposito vedere la totale coincidenza del proprio sguardo con quello dell'altro, dello “straniero”; entrambi restituiscono lo stesso oggetto, proprio come una cartolina che ritrae lo scorcio di realtà da una prospettiva stereotipata che mette d'accordo tutti:

L'ispettore Bonazzoli era di Brescia. In Sicilia era arrivata da poco più di un anno. Si era abituata a molte cose: agli orari vaghi, ai servizi che non funzionavano; aveva imparato a uscire con gli occhiali da sole anche in pieno inverno, a mostrarsi socievole con i vicini di casa, e a non rifiutare mai quello che le veniva offerto – naturalmente a meno che non si trattasse di carne o derivati animali –, pena una mortale offesa.¹⁹

Come la pubblicità che è «pensata per un consumatore che possiede già una determinata idea sul quel prodotto»²⁰ e, nel caso specifico, propone un immaginario condiviso di *italianità*, così questa tipologia di romanzo fa leva su un'immagine precodificata e parte del piacere della lettura deriva dal ritrovare qualcosa di noto, familiare e rassicurante. Inoltre è la stessa dimensione del *Made in Italy* a contenere in sé un modello ideale – impermeabile agli aspetti più impuri della realtà – per soddisfare le aspettative dell'*altro* che guarda. In definitiva, se questa connotazione “apollinea” può apparire in contraddizione con l'intreccio che non risparmia la lotta tra buoni e cattivi, in un susseguirsi di ostacoli e colpi di scena, va sottolineato che i conflitti della trama sono niente più che delle tappe di uno schema obbligato, che punta al ripristino della situazione di equilibrio. Tutto ciò collabora alla strategia seduttiva, così come il tratteggio dell'eroina: anche la sua fisionomia mira all'avvicinamento del lettore, creando con quest'ultimo una connessione empatica.

2. *Non sono una signora. L'eroina e i suoi codici*

Se si confrontano le descrizioni con cui vengono introdotte al lettore Vanina Guarrasi e Marò Pajno, non possono sfuggire le somiglianze (anagrafiche, esperienziali, caratteriali):

¹⁸ Andrea Cortellessa, *La terra della prosa*, in «Allegoria», 64, p. 68.

¹⁹ *SN*, p. 50.

²⁰ Eleonora Federici, *The Flavour of Italy, o come assaporare la cultura italiana*, in Andrea Berardinelli (a cura di), *La rete intertestuale. Percorsi tra testi, discorsi e immagini*, Perugia, Morlacchi editore, 2010, p. 85.

Trentanove anni, palermitana. Dodici anni di carriera nella polizia, dei quali i primi sei consacrati all'antimafia e un curriculum costellato di casi brillantemente risolti.²¹

Le palpebre erano gonfie e gli occhi quasi non si vedevano; un brufolo campeggiava al centro del naso, "Come si cambia in fretta superati i quaranta!" constatò, "A che sei bella come un'alba radiosa, a che diventi un tramonto cupo" [...]. Quel corpo che non riconosceva più come suo le procurava imbarazzo, quasi vergogna.²²

Per Marò e Vanina il rapporto per il corpo è problematico, la prima infatti combatte da sempre con la bulimia, l'altra vorrebbe "addomesticarlo" ma riconosce che «la dieta non era cosa sua».²³ Al contrario, Lolita ostenta una femminilità spavalda, sicura, canonicamente accettata («trentasei anni, i capelli lunghi, la quinta di reggisenò»),²⁴ sebbene la sua autrice ammetta che nel corso del tempo il personaggio perderà alcuni tratti di leggerezza a favore di una maggiore maturità emotiva.²⁵ Tutte e tre, inoltre, hanno un'età-soglia – tra la giovinezza e la maturità – condividono anche un passato sentimentale burrascoso, fatto di abbandoni e di rimpianti (a eccezione di Lolita):

Era bastato violentarsi, ferirlo con il suo abbandono improvviso, mentire a tutti, perfino a sé stessa e scappare. Lontano. Così tutto sarebbe andato nel modo più giusto. [...] certe scelte possono rivelarsi delle solenni minchiate, anche se sul momento ti erano sembrate inevitabili, se non addirittura salvifiche.²⁶

Da quanto non faceva la spesa? Da quando non aveva più un uomo da nutrire. Sospirò, ricordando il ruvido Sasà, i loro pranzi silenziosi, e si attaccò infine senza ritegno al tubetto della maionese.²⁷

A questo schema però non sfugge completamente neanche la vivace Lolita Lobosco che non nasconde la sua insofferenza per la convivenza e si definisce un gatta inselvaticata:²⁸ cambiano le tinte – drammatiche in Vanina e Marò, più frizzanti in Lolita – ma quello che le accomuna è l'autosufficienza, che le rende indipendenti dall'accompagnarsi ad un uomo. È proprio attraverso il corpo che si esprime questa connotazione di un femminile che vuole percepirsi come emancipato, non imbrigliato in atteggiamenti ereditati dalla cultura del territorio, seppur dotato della propria incontestabile unicità. Possiamo avvalorare quanto detto dalla descrizione del look di Vanina che indossa vestiti

Minimali, quasi maschili ma mai fino in fondo, gradazioni di colore dal nero con al grigio chiaro qualche punta di mastice, tanto per variare un po'. Niente firme evidenti, riconoscibili dai più. Niente classicismi,

²¹ SN, p. 13.

²² SdI, p. 19.

²³ SN, p. 91.

²⁴ Gabriella Genisi, *La circonferenza delle arance*, Milano, Feltrinelli, 2020, p. 6.

²⁵ Sabrina De Bastiani (a cura di), *A tu per tu con l'autore*, «THRILLERNORD», <https://thrillernord.it/intervista-a-gabriella-genisi/> [consultato il 20/01/24].

²⁶ SN, p. 193.

²⁷ SdI, p. 17.

²⁸ Gabriella Genisi, *Giallo ciliegia*, Venezia, Marsilio, 2020.

niente accoppiamenti di colore troppo studiati, qualche strappo nei punti giusti, effetto usato ma non per davvero. Roba da intenditori, insomma.²⁹

Ma il confronto con la cultura del luogo avviene anche con la ribellione a un certo tipo di sguardo e di giudizio maschile:

Quell'aggettivo "carina" le fece venire i nervi. "Sono una poliziotta, non una modella" si disse, ma prima o poi gliel'avrebbe fatto vedere a quel ganimede chi era Marò Pajno.³⁰

La caratterizzazione di un femminile più "fluida", libero da retaggi romantici, è funzionale non solo allo sviluppo del personaggio-investigatrice (ricordiamo infatti che, tra i tanti, l'assenza di legami sentimentali accomuna molti illustri detective, da Sherlock Holmes in poi), ma è anche la rappresentazione di un desiderio che serpeggia nel sociale e – presumibilmente – nel pubblico a cui sono destinati i romanzi: quello di sottrarre il soggetto-donna da una sessualizzazione codificata nella cultura patriarcale che la rende subalterna nel ruolo lavorativo, economico, sociale.³¹ Detto altrimenti la "maschilizzazione" o il conflitto con i codici maschili rende possibile il ruolo dominante ricoperto dalle protagoniste, anche se la vera carta vincente è la mescolanza di caratteristiche maschili e femminili: in tutte le protagoniste, infatti, vengono valorizzate le doti intuitive che si traducono talvolta in una condotta investigativa rapsodica e sopra le righe. La rappresentazione di un modello femminile che – da un punto di vista fisico, psicologico e comportamentale – mette in discussione la soggettività maschilista e i suoi assunti, è quindi complice della possibilità di trasformazione del personaggio³² e le conferisce una certa dinamicità dal punto di vista narrativo.

Va introdotta però un'ulteriore riflessione: se nel contesto italiano contemporaneo la narrativa che utilizza gli stereotipi nazionali può esportarsi ad un pubblico internazionale proprio grazie all'aggancio con gli archetipi femminili «che consentono di elaborare un immaginario universale»,³³ come è avvenuto per la tetralogia della Ferrante, nel caso di questi romanzi la modellizzazione del femminile sembra legata più a miti contingenti, estemporanei,³⁴ che intercettano cioè le necessità particolari di uno specifico contesto e in quanto tali sono pensati per una

²⁹ *SN*, p. 212.

³⁰ *Sdl*, p. 75.

³¹ Torna utile, a tal proposito, la riflessione di Baudrillard anche se condotta in un campo diverso da quello del romanzo: «Il fascino si rivolge certamente molto di più verso il neutro, la beanza indeterminata di una sessualità mobile e diffusa. Rivincita storica del femminile, dopo tanti secoli di repressione e di frigidità? Forse, ma è più plausibile che si tratti di un estenuarsi del marchio sessuale, sia esso quello, storico, del maschile, che alimentò un tempo tutti i modelli di erettività, verticalità, ascendenza, crescita, produzione, ecc., per perdersi oggi in una simulazione ossessiva di tutti questi temi sia esso quello del femminile, quale si è sempre incarnato nella seduzione. Oggi, dietro l'oggettivazione macchinica dei segni del sesso, hanno la meglio il maschile come fragilità e il femminile come grado zero» Jean Baudrillard, *Della seduzione*, Bologna, Cappelli editore, 1980.

³² Rosi Braidotti, *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, Roma, Donzelli, 1995.

³³ Tiziana De Rogatis, *Elena Ferrante e il Made in Italy. La costruzione di un immaginario femminile e napoletano*, in Daniele Balicco (a cura di), *Made in Italy e cultura. Indagini sull'identità italiana contemporanea*, Palermo, Palumbo editore, 2015.

³⁴ Marino Niola, *Miti d'oggi*, Milano, Bompiani, 2012.

circolazione più limitata. È anche per questa ragione che il mondo rappresentato tende a semplificare i suoi argomenti – sessuali, etici, antropologici – in un dualismo di immediata ricezione per chi ha già una conoscenza delle coordinate culturali e ambientali in cui si muove il testo. Fa parte di questo schema binario, ad esempio, la contrapposizione Nord-Sud, presentata come articolazione di due realtà inconciliabili che – adagiandosi su stereotipi che hanno soprattutto una circolazione nazionale – riconfermano la dimensione provinciale del pubblico di riferimento, ancora una volta tramite il ritorno di ciò che è *noto*. Osserviamo, infatti, come l'identità dei luoghi e dei personaggi si definisce per contrasto, così che i contorni ne escano ben definiti e netti.³⁵

Tre anni aveva resistito, lontano dalla Sicilia. Tre lunghi inverni meteoropatici in cui aveva persino imparato a sciare, e tre estati passate a sciopparsi ore e ore di code in autostrada in ogni – raro – momento libero, per raggiungere il tratto di costa più vicino.³⁶

Pensò alla sua Torino, alle strade larghe e dritte, ai bei viali alberati, alla vita regolare e ordinata. Non vedeva l'ora di tornarci. L'esperienza napoletana l'aveva affascinata, ma ne era già stanca, era come vivere con la pressione sempre altissima, con i battiti costantemente accelerati, con una sensazione di emergenza che stimolava la continua produzione d'adrenalina. Ci si sentiva scoppiare di vita – è vero – ma non erano ritmi che si potessero tenere a lungo senza subire danni irreparabili.³⁷

Nel primo esempio il contatto con la realtà settentrionale sollecita sentimenti di nostalgia e di appartenenza, ma anche di critica verso una vita sentita troppo lontana dalla natura; nel secondo la contrapposizione è tra ordine/disordine perché la seduzione che esercita la realtà esotica contempla anche l'altra faccia della medaglia, ossia l'insostenibile sovraccarico di energia che richiede la vita a Napoli. In entrambi i casi le osservazioni del narratore riattivano dei *topoi* di lunga durata riguardo alle caratterizzazioni del Meridione, tra cui il mito del *nostos*, della vitalità selvaggia, dell'identità originaria non commutabile con nessun'altra pur se dolorosa.³⁸

In ultimo, va aggiunto che l'immaginario filmico è un referente extra-testuale importante, poiché spesso offre la chiave per comprendere meglio una situazione, un ambiente e inserisce delle sfumature alla psicologia dei personaggi. In *Questioni di sangue* l'autrice ci introduce subito nelle cupe tinte del *noir* proprio attraverso il parallelismo tra i luoghi del crimine e il cinema («Di quel rione conosceva solo quanto i film neorealisti avevano descritto. Ma erano ambientati quasi tutti negli anni Quaranta e ora stentava a riconoscerne le atmosfere»);³⁹ mentre Lolita Lobosco ne *La*

³⁵ Possiamo aggiungere che la dualità viene replicata anche per quel che riguarda le città (Catania-Palermo), lo spazio urbano e quello rurale.

³⁶ *SN*, p. 14.

³⁷ Anna Vera Viva, *Questioni di sangue*, Milano, Garzanti, 2022, p. 5 (d'ora in avanti *Qds*).

³⁸ Gabriele Pedullà, *L'immagine Del Meridione Nel Romanzo Italiano Del Secondo Novecento (1941-1975)*, in «Meridiana», 47/48, 2003, pp. 175-212; Francesco Benigno, Salvatore Lupo, *Mezzogiorno in Idea: A Mo' Di Introduzione*, in «Meridiana», 47/48, 2003, pp. 9-21.

³⁹ *Qds*, p. 3.

circonferenza delle arance spiega che il suo nome deriva dalla passione della madre per il film tratto dal romanzo di Nabokov. Lo stesso succede anche per Vanina:

Ecco, fossimo in un film, direi che non poteva esserci location più azzeccata per il ritrovamento di un cadavere, per di più mummificato – commentò Adriano [...]

- Una scena alla Dario Argento?

- Non proprio, direi più da *Giallo napoletano*. L'avrai visto. Mastroianni, la Muti giovanissima... [...]

Era la seconda volta che Adriano Calì la fregava su un film. La prima era stata così clamorosa che non l'avrebbe dimenticata mai. *La prima notte di quiete*. Un dramma anni 70 in cui un Alain Delon ineguagliabile conquistava a colpi di versi danteschi una ragazza di nome Vanina. Era stato illuminante per capire la vera fonte d'ispirazione materna del suo diminutivo.⁴⁰

In questa sequenza, infatti, vediamo che i rimandi cinematografici funzionano sia come riflessione meta testuale, per inquadrare l'enigma che si sta svolgendo sotto gli occhi degli inquirenti, sia come svelamento dell'origine del nome del vicequestore. Il mondo del cinema è quindi parte delle categorie interpretative dei protagonisti e questo lascia intuire che il loro background è prettamente post-letterario, come quello del fruitore medio del romanzo: se l'intertestualità giova alla letteratura perché arricchisce la trama e rende più interessanti i suoi attori attraverso riverberi che provengono da altri contesti, è pur vero che il meccanismo può funzionare solo se attiva delle conoscenze pregresse nel lettore che "coopera" con l'autore per decodificare i riferimenti esterni al testo.⁴¹ Anche questo è un ammiccamento al lettore; l'autrice infatti non gli richiede un impegno ermeneutico, ma lo blandisce con delle citazioni che fanno parte del suo bagaglio culturale e che quindi può facilmente decodificare. Se il cinema attiva la memoria culturale,⁴² sostituendosi alle fonti verbali e scritte, bisogna constatare che un tratto distintivo delle scritture prese in esame è un sovrabbondante ricorso alle immagini – topografia della città, ricordi personali, descrizione minuziosa degli ambienti. Tutto ciò induce a supporre che la narrazione non è concepita solo in relazione all'atto della lettura, ma come un atto visivo in cui le immagini costituiscono un bagaglio importante (anche in vista di una loro traducibilità per la produzione filmica).

Le modalità di circolazione intermediale delle scritture poliziesche prese in esame illuminano su diversi aspetti che riguardano la produzione di contenuti letterari (o paraletterari) nella contemporaneità, tra cui la necessità di muoversi tra le richieste dell'industria culturale e la contingenza delle tematiche di genere. In ultimo una riflessione sulla sostanza della realtà descritta: se storicamente il realismo della rappresentazione è stato uno strumento critico attraverso cui guardare la realtà, in questo caso l'accentuata vividezza della ricostruzione ambientale va in direzione di un realismo bozzettistico, dove la profondità prospettica è un effetto che deriva principalmente dal chiaroscuro dei suoi oggetti.

⁴⁰ SN, p. 36.

⁴¹ Umberto Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.

⁴² Pierre Sorlin, *Memoria, narrazione, audiovisivo*, Roma, Armando Editore, 2013.