



UNIMORE

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI
MODENA E REGGIO EMILIA

Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia

Dipartimento di Educazione e Scienze Umane

Corso di Laurea Magistrale in

Media Education per le Discipline Letterarie e l'Editoria

A. A. 2024/2025

*Anatomia del male:
genesi, fascinazione e riscrittura del reale
nelle narrazioni crime*

Relatore: Prof. Stefano Calabrese

Laureanda: Maria Teresa Di Bari

Matricola: 184158

INDICE

INTRODUZIONE	5
Capitolo Uno. Il <i>crime</i> come struttura narrativa: meccanismi e modelli	11
1.2 Georges Simenon: la fisiologia della scrittura e il <i>Destin Mécanique</i>	48
1.3 Joël Dicker: La meta- <i>fiction</i> e il pretesto del <i>crime</i>	58
Capitolo Due. Il piacere del male: dinamiche emotive e spettatoriali nel <i>crime</i>	69
2.1 L'attrazione per il macabro: dal Sublime alla <i>Wound Culture</i>	70
2.2 Il corpo che guarda: <i>Suspense</i> ed <i>Embodiment</i>	78
2.3 Il paradosso dell'empatia: tra vittime e carnefici	85
2.4 Catarsi e controllo: dall'abiezione alla restaurazione dell'ordine	95
Capitolo Tre. La narrazione del crimine come spazio di negoziazione sociale	105
3.1 Il delitto come testo aperto: il <i>re-framing</i> nei casi Menéndez e Garlasco.....	106
3.2 La performance del male: Ted Bundy e la costruzione dell'assassino come <i>auteur</i>	116
3.3 L'officina del sospetto: il <i>producer</i> e l'investigazione partecipata	125
Capitolo Quattro. Oltre la cornice: una prova di scrittura creativa	137
4.1 Racconto: Quello giusto	138
4.2 Breve analisi del processo narrativo.....	182
Bibliografia	186

INTRODUZIONE

*Tutti noi siamo attratti dai mostri.
Rapiti dalla fantasia che chi tra noi sia tanto impavido
da fiandare una pietra possa uccidere Golia.
Giochiamo a fare l'eroe, il salvatore. Audace e retto.
Quindi diamo la caccia alle bestie di cui siamo prede,
convinti che sarà il nostro atto di violenza a proteggerci.
Ma è così, alla fine?
The Beast in Me, stagione 1, ep. 4*

Narrare il crimine significa, oggi più che mai, abitare una soglia tesa tra due poli divergenti: da un lato la violenza, cruda e irriducibile, del gesto omicida; dall'altro, il fascino magnetico che essa esercita sulla coscienza collettiva.

L'omicidio non è mai un semplice fatto di cronaca. Agisce, prima di tutto, come un dispositivo narrativo: un frammento di realtà isolato e trasformato nel centro di gravità di un intero intreccio. È solo adottando questa prospettiva di parziale spogliazione morale che il racconto può mettere ordine nel caos, offrendo al lettore una bussola per orientarsi nel disordine dell'esperienza. Elevandosi a prisma sociale, attraversato – e talvolta plasmato – dallo sguardo della narrazione, il delitto può rivelare le crepe dell'anima, le paure, i bisogni taciuti, permettendo all'individuo di guardare più a fondo dentro se stesso, nei meccanismi che lo governano, fino a giungere ad una comprensione più intima della propria natura. Compassionevole, fallace, intrinsecamente malvagia, paradossalmente fragile. Umana.

È in questo orizzonte di ossimori che si iscrive il presente lavoro di tesi; un'indagine che ambisce a tracciare un'anatomia del genere *crime*, muovendo dalle radici storiche fino alle odierne ossessioni mediali per approdare, infine, ad una prova creativa volta a saggiare la tenuta dei modelli codificati. La scelta della metafora anatomica risponde quindi ad una duplice urgenza: se da un lato l'analisi seziona l'ossatura del racconto, rintracciando la persistenza di archetipi, ruoli cristallizzati e dei paradigmi dei suoi maggiori esponenti, dall'altro essa mira a dissezionare il corpo stesso del crimine nel suo farsi immagine e discorso, interrogando, al contempo, l'impatto che queste architetture della violenza esercitano su chi le consuma.

Sottoporre l'evento delittuoso ad una simile scomposizione significa trasformare la ferita in forma: ciò che nasce come shock primordiale viene decantato, tradotto in sequenze causali, affinché il trauma trasli dal corpo all'intelletto, dalla reazione immediata alla riflessione mediata. Tale passaggio schiude la via ad una catarsi che non è solo emotiva, ma anche cognitiva: incorniciare il crimine significa, in qualche misura, investirlo di un senso, di uno spazio simbolico che ne agevoli – per quanto possibile – la comprensione. E la psiche umana, perennemente alla ricerca di un significato che dia valore all'esperienza, riesce in questo modo a sostare accanto all'orrore senza smarrirsi nel suo buio. In questa prospettiva, la narrazione si configura come una macchina di distanziamento e controllo, una forma di giustizia ideale in cui la società è chiamata a rinegoziare incessantemente il confine tra normalità e devianza.

Questa anatomia muove da un'ineludibile genealogia del genere, interrogandone le radici, le funzioni e i principali modelli evolutivi per mappare il bacino teorico da cui scaturisce ciò che oggi definiamo *crime fiction* e *true crime* contemporaneo. L'indagine, partendo dalle narrazioni mitico-religiose e dai testi fondativi dell'umanità – dove l'omicidio, lungi dall'essere mero intrattenimento, svolgeva una funzione squisitamente simbolica e morale – riprende gli snodi cruciali di questa lunga metamorfosi, esaminando come l'istanza didascalica si sia progressivamente trasformata in qualcosa di più viscerale, più urgente. Si spazia quindi dalle tracce proto-*crime* rintracciabili nelle *Mille e una notte*, nella tragedia greca e nel *Gong'an* cinese fino ad approdare al romanzo gotico, il primo in grado di porre la fascinazione per la violenza al centro della scena, con figure di *villain* psicologicamente stratificati.

Imprescindibile la tappa ottocentesca, con l'invenzione dell'investigatore deduttivo operata da Edgar Allan Poe e la successiva affermazione del canone classico, con i suoi dogmi e le sue regole ormai cristallizzate, grazie ad Arthur Conan Doyle. La riflessione segue quindi lo spostamento del baricentro narrativo verso gli Stati Uniti, dove in risposta al *clue-puzzle* europeo emergono le estetiche dell'*hard-boiled* e del *noir*, che declinano il crimine in chiave più urbana, cinica, disincantata. In queste narrative sporche di reale si percepisce la svolta più significativa della *crime fiction*, che si fa specchio di una crisi sociale e istituzionale, di una corruzione sistemica che rende ormai impossibile una catarsi piena, concedendo solo una dichiarazione di sopravvivenza all'interno di un mondo che crolla.

Su questo sfondo si innesta l'evoluzione del *thriller* psicologico, che sposta definitivamente l'asse del racconto verso l'interiorità della mente deviata, verso le fragilità dell'*homme nu*, rotto in mezzo ad un orizzonte che non sente più appartenergli. Al centro di queste narrazioni, infatti, non c'è più l'identità del colpevole, ma la genesi psicologica del male; il focus del racconto si sposta dal 'chi' (*whodunit* classico) al 'perché', trasformando l'enigma logico in una questione di coscienza, autoanalisi e moralità. Attraverso figure come Tom Ripley, Hannibal Lecter e Patrick Bateman, per arrivare fino ai protagonisti di oggi, l'omicidio smette di essere un'anomalia dell'ingranaggio sociale per ergersi a sua parte integrante, gesto identitario e lente critica sulle alienazioni della società contemporanea.

Una volta definita l'intelaiatura della *crime fiction*, l'analisi si sposta inevitabilmente dal testo al corpo del fruitore, interrogando quel complesso piacere del male che ci inchioda allo schermo o alla pagina, pur nella piena consapevolezza di assistere alla messa in scena di traumi reali o verosimili. Qual è, dunque, quella forza magnetica e oscura che ci impedisce di distogliere lo sguardo davanti alla ferita? Quali sono i meccanismi che ci spingono a ricercare il dolore, la sofferenza, l'abiezione, per trarne, paradossalmente, una forma di catartico appagamento? Partendo da tali interrogativi, la riflessione ripercorre le cornici teoriche che decodificano l'attrazione per il macabro: dal sublime settecentesco di Burke, che individua nel godimento della paura vissuta a distanza la chiave del diletto estetico, fino al perturbante di Freud, capace di gettare un'ombra di inquietudine sul familiare che improvvisamente si rovescia in minaccia. In questo solco s'inserisce la nozione di *Wound Culture* elaborata da Mark Seltzer, in cui il trauma si configura come centro di aggregazione collettiva; un concetto che tenta di illustrare come il racconto criminale finisca per agire come un rito pubblico, in un'oscillazione costante tra empatia e ossessione che rischia, tuttavia, di degradare il dolore a puro spettacolo, anestetizzando la percezione della violenza.

A questo orizzonte teorico si salda una riflessione incentrata sulla dimensione incarnata della fruizione, in cui la *suspense* smette di essere un mero espediente del racconto per farsi dispositivo temporale in grado di agire direttamente sul corpo: accade dunque che, assorbiti dall'intreccio, il nostro respiro si faccia più affannoso, i muscoli si tendano, il battito acceleri. Viviamo il vissuto come fosse nostro, introiettandolo quasi fosse impresso sottopelle, ma protetti dalla cornice narrativa senza la quale questa forma di piacere ambiguo non sarebbe possibile. Grazie al dialogo tra l'estetica di Burke, le neuroscienze e la fenomenologia di Vivian Sobchack, si esplora la nozione di realismo effettivo, sostenendo

che la percezione di verità, in un testo, non dipenda da una rigorosa accuratezza referenziale dei fatti, ma piuttosto dall'intensità della risposta somatica prodotta.

L'immersività diventa quindi fattore chiave per il raggiungimento di quella catarsi su cui già la tragedia greca ci ha istruito, ma questa relazione carnalmente partecipata rende il confine tra finzione e realtà molto labile, spostandolo definitivamente dal piano logico a quello delle sensazioni profonde. È per questo che nelle odierne declinazioni del crimine ci si ritrova spesso a parlare di empatia, di identificazione e di partecipazione affettiva: mediante il confronto tra teoria della mente, il ruolo dei neuroni specchio e la funzione sociale del cosiddetto 'pettegolezzo strategico', il *crime* si configura come una palestra narrativa in cui il pubblico esercita continuamente le sue capacità inferenziali e di decodifica delle intenzioni altrui. Attingendo ai contributi di Sontag e Kristeva, la fruizione della violenza viene interpretata come uno spazio liminale in cui pietà e terrore, disgusto e *jouissance*, coesistono, aggiornando la potenza catartica della tragedia classica. Il *crime* contemporaneo si rivela dunque un *trauma spectacle* che funge al contempo da dispositivo di auto-rassicurazione, permettendoci di penetrare nella devianza mantenendo, seppur illusoriamente, una forma di controllo data dalla distanza.

Ma cosa accade quando questa distanza viene bruscamente annullata? Tale interrogativo segna lo spostamento definitivo del baricentro d'analisi, spingendoci a indagare le dinamiche che si attivano quando il crimine rientra nella realtà e viene rimontato, trasformandosi in spazio di negoziazione sociale.

Assumendo la concezione del delitto come testo aperto, l'indagine mostra come alcuni casi esemplari – dal parricidio dei fratelli Menéndez fino all'omicidio di Chiara Poggi – cessino di essere sequenze chiuse da una sentenza per trasmutarsi in ipertesti narrativi vivi, sottoposti ad un continuo *re-framing* mediale. Mediante il dialogo teorico tra Eco, Barthes, Goffman, Jenkins e Baudrillard, si analizza come docuserie, podcast e social media selezionino ed estetizzino frammenti di cronaca, fino a generare simulacri iperreali nei quali la verità del racconto ha, spesso, più peso di quella storica.

A questa riconfigurazione del delitto-testo si affianca la disamina della performance del male: assumendo come paradigma il caso Bundy – un assassino capace di farsi autore e regista della propria immagine pubblica – si indaga il modo in cui il magnetismo della devianza può offuscare la lucidità del fruitore attraverso l'effetto alone. Sfruttando carisma e competenze comunicative, Bundy costringe la cultura occidentale a misurarsi con l'idea di

un male integrato e rispettabile: non più l'abietto confinato nell'ombra, ma un collega, un amico, un partner. E dinanzi ad un'indole tanto manipolatoria, l'immaginario subisce una colonizzazione tale da eclissare la presenza stessa delle vittime. Ricorrendo alla psicologia sociale, l'indagine intende inoltre sottolineare come la figura del *serial killer* si sia evoluta fino a divenire una soglia perturbante, il cui fascino finisce spesso per occultare l'abiezione del gesto, sfidando la nostra capacità di preservare un discrimine netto tra la seduzione del carnefice e lo strazio della vittima.

Tale dinamica trova il suo compimento naturale nel ribaltamento radicale del ruolo del fruitore, che nell'era della convergenza mediale cessa di essere un soggetto passivo per elevarsi a *prosumer* e poi *producer*: un attore che indaga, rimonta e interviene direttamente sulla materia del reale, convertendo il crimine in un cantiere narrativo, aperto e partecipato. Analizzando fenomeni come le inchieste collaborative digitali o l'attivismo degli 'investigatori da poltrona', si pone l'accento sulla tensione tra la dimensione democratica dell'indagine dal basso e i pericoli insiti nel vigilantismo digitale e nella *gamification* dell'orrore, evidenziando come il crimine diventi così un non-luogo in cui il dato storico entra in conflitto non solo con la verità emotiva, ma anche con la ricerca di trame coerenti, rivelando il potere plastico del racconto e la profonda, talvolta sottovalutata, responsabilità etica insita nella costruzione di senso del male.

Tuttavia, l'indagine rischierebbe di restare pura astrazione critica se non trovasse ancoraggio nella dimensione pratica, in questo caso, attraverso una sperimentazione di scrittura creativa: scrivere un racconto *crime* significa, infatti, attivare tutti quei meccanismi analizzati in precedenza, misurandosi concretamente con la gestione della *suspense*, la distribuzione strategica del non detto e la responsabilità etica relativa alla violenza narrata. Lungi dall'essere un mero esercizio di stile, questa prova si configura come un laboratorio di *embodiment* che integra la grammatica del *thriller* psicologico – dalla manipolazione sistematica della verità all'isolamento percettivo, fino alla decostruzione del legame affettivo inteso come trappola – per esplorare la dimensione più intima e somatica della paura.

Inoltre, attraverso una forma di anestesia sensoriale e psicologica, il racconto indaga la funzione catartica insita nell'atto creativo, inteso come spazio in cui accostarsi all'abominio per poi riemergere al reale con una comprensione più densa del trauma. In questo banco di prova, la teoria si fa carne e parola, tesa a verificare in prima persona se la

bellezza della struttura narrativa possa, in qualche modo, contenere l'atrocità del gesto violento senza neutralizzarlo o svilarlo a voyeuristico spettacolo estetico.

Narrare il delitto, in definitiva, significa sondare l'abisso della nostra specie: il bisogno di controllo, l'attrazione per il limite, il desiderio mai sopito di dare forma all'incomprensibile. L'indagine intrapresa in questa tesi non vuole smorzare il fascino del macabro, ma renderlo leggibile, svelarne i meccanismi, gli impulsi che sprigiona e le radici che lo nutrono, rivelando soprattutto il riverbero che si produce in noi quando, dinanzi ad una cronaca di sangue, decidiamo di sostenere il peso della visione.

In un orizzonte culturale in cui il crimine satura costantemente il nostro immaginario, interrogare le ragioni di tale magnetismo significa, in ultima analisi, rivolgere il bisturi verso la nostra stessa essenza: si tratta di perlustrare i confini dell'ombra e il processo attraverso cui trasmutiamo l'orrore in architettura testuale, nel tentativo di dimorare nell'innominabile senza farsi inghiottire da esso. Questa anatomia, dunque, non seziona soltanto il corpo della vittima o la mente dell'assassino, ma interroga la natura profonda del nostro atto di vedere: l'unico spazio in cui l'inconcepibilità del male può, finalmente, riscattarsi in parola e farsi senso.

Chiudiamo gli occhi e immaginiamo di poter viaggiare fino ad un'epoca lontana, così lontana che ogni tentativo di delinearne i contorni appare incerto. Ma, se ci concentriamo abbastanza, possiamo percepire il fruscio del vento che solleva la sabbia del deserto, sfiorandoci le guance. Sentiamo il calore del sole sulla pelle, lo scorrere lontano di un torrente e il brusio della gente che, munita di grandi anfore, fa scorta di acqua preziosa. Apriamo gli occhi: siamo in un villaggio del Vicino Oriente, tra il X e il V secolo avanti Cristo. Davanti a noi, una piccola abitazione fatta di fango e pietra. Tre uomini rientrano, stanchi e affamati, dopo una giornata nei campi; i bambini corrono in cerchio tra risa e voci squillanti mentre le donne, avvolte in lunghe tuniche, li osservano poco distanti. Il sole al tramonto incendia di riflessi il focolare appena acceso. E quando gli anziani si siedono intorno ad esso, il villaggio si acquieta: ognuno interrompe le proprie attività, perché sta per iniziare il momento più atteso. I più piccoli, stretti gli uni agli altri, trattengono il fiato: adesso, la voce profonda dell'anziano del clan si leva nel silenzio. È la storia di due fratelli: Caino e Abele. Uno agricoltore, l'altro pastore. Un sacrificio, un rifiuto, l'invidia e infine il sangue versato. Ma questo non era solo un racconto: era la memoria del primo delitto. Un ammonimento per la comunità intera, destinato ad attraversare i secoli fino a giungere a noi.

Capitolo Uno

Il *crime* come struttura narrativa: meccanismi e modelli

Il fenomeno del *true crime* rappresenta oggi uno dei generi più diffusi e seguiti a livello internazionale. Romanzi, film, serie tv, podcast: un omicidio ben strutturato, con tutto ciò che attorno ad esso orbita, sembra costituire la chiave per catturare e mantenere viva l'attenzione del pubblico. Storie di indagini da cardiopalma, di famiglie spezzate dal dolore, di assassini mossi da ragioni che hanno radici nell'infanzia, nei traumi subiti, in qualcosa di sepolto nei meandri più profondi della loro psiche. Ci affascina, questa ambiguità morale; ci risucchia come mosche sul miele, generando un turbinio di domande: perché siamo attratti da queste storie? Perché ci ritroviamo, senza volerlo, a provare empatia per un criminale? E, soprattutto, perché immergerci in queste storie può farci sentire... meglio?

Le risposte sono molteplici e, contrariamente a quanto si potrebbe pensare, nessuna riguarda la fragilità della nostra sanità mentale. Al contrario, esse riflettono la naturale

propensione umana a riconoscere schemi comportamentali e a cercare di dare senso a ciò che sfugge alla nostra comprensione. Il cervello, infatti, tende a privilegiare i pattern perché ciò riduce lo sforzo cognitivo richiesto, e allora quando qualcosa sfugge alla nostra razionalità, cerchiamo di comprenderlo su un altro piano: quello emotivo, umano, nella speranza di giungere ad una consapevolezza più profonda.

Questa non è l'unica ragione alla base del fascino del *true crime* né, a dirla tutta, la più interessante. Ma ci arriveremo. Prima, però, di addentrarci nelle motivazioni psicologiche ad esso legate, è necessario fare un passo indietro e guardare al genere da cui deriva: il *crime*. Per comprenderne davvero la natura, occorre innanzitutto chiarire che cosa intendiamo con questo termine, distinguendolo da categorie affini o derivate: una volta individuato il cuore pulsante del genere e averne definito i confini, potremo addentrarci nello studio delle sue origini.

Il termine *crime*, oggi, è spesso considerato una «categoria ombrello» [Calabrese, Rossi 2018.7], che include fenomeni narrativi molto diversi tra loro, ma accomunati da alcuni elementi strutturali standard: la storia di un reato in cui figurano colpevole, detective e vittima; in sintesi, ciò che in passato avremmo identificato con il termine generico di “giallo”, particolarmente diffuso in Italia. Da cosa è dipeso, quindi, questo cambio di terminologia? Potremmo dire che la diffusione di ‘*crime*’ come termine più ampio riflette innanzitutto un cambiamento nell’approccio globale al genere e, in particolare, nella sua ricezione mediale.

Quando oggi sentiamo la parola ‘*crime*’, il nostro pensiero corre subito alle serie tv, ai podcast e ai casi reali che dominano la cronaca contemporanea. Tuttavia, il genere non nasce con Netflix, né con i romanzi gialli e le *detective stories* di metà Ottocento: la sua origine è molto più remota. Per incontrarla, dobbiamo volgere lo sguardo indietro, verso i miti e i racconti fondativi dell’umanità, in cui l’omicidio e la colpa diventano motori narrativi potenti, che hanno contribuito a plasmare la memoria collettiva su cui si fonda oggi il nostro patrimonio di storie.

1.1 Origini e sviluppo del genere crime

Il *crime*, in quanto genere narrativo vero e proprio, è stato codificato nel XIX secolo. Tutto comincia nel 1841, quando Edgar Allan Poe pubblica *I delitti della Rue Morgue*, considerato il primo racconto poliziesco moderno, in cui mistero e logica s’intrecciano come mai prima

d'allora. Ma, prima di Poe, storie di omicidi e investigazioni circolavano già, solo che seguivano logiche diverse: non costituivano ancora un genere a sé stante e andrebbero pensate più come appartenenti ad un embrione del *crime* moderno, una sorta di 'proto-*crime*'.

È proprio per questo che il nostro capitolo si è aperto con un'evocazione al racconto mitico-religioso di Caino e Abele: per sottolineare l'importanza, e la fascinazione, che le narrazioni di crimine hanno sempre avuto nella storia, anche se per ragioni e scopi molto diversi.

Se prendessimo in esame l'intera mitologia antica – che sia essa greca, romana, vichinga o cinese – così come testi fondamentali come la Bibbia, ci troveremmo senza dubbio immersi in un panorama di violenza, popolato da storie che ruotano attorno all'omicidio: parricidi, uxoricidi, omicidi rituali o per vendetta. Pensiamo a Medea, che uccide i propri figli per vendicarsi di Giasone, o a Dioniso, che con la sua divina follia induce Agave a staccare la testa dal collo a suo figlio Penteo. Pensiamo a Romolo, che uccide Remo durante la fondazione di Roma, o a Loki, che trama la morte di Baldr provocando caos tra gli dèi.

Questi racconti, lontani ma sorprendentemente familiari, mostrano come l'omicidio sia da sempre un tema centrale nella narrazione umana: incarnando il conflitto al suo livello più estremo, alimenta in noi, esseri narranti, la costante ricerca di tensione, frizione e dramma. In termini narratologici, inoltre, non esiste catalizzatore più potente della morte per generare catarsi e favorire l'azione.

Bisogna precisare, però, che queste storie non nascevano con il solo scopo di intrattenere ed emozionare le folle: erano moniti, parabole portatrici di un messaggio morale di cui, chiunque le avesse ascoltate e trasmesse, era chiamato a fare tesoro. Diverso è l'approccio del *crime* moderno, che raramente assume una funzione moralizzante, ma che comunque resta tutt'altro che fine a se stesso, trovando la sua *raison d'être* soprattutto nella dimensione catartica.

È chiaro, quindi, che la funzione narrativa dell'omicidio sia mutata nel corso della storia. Per individuare le prime tracce di ciò che oggi definiamo *crime fiction* però, occorre compiere un salto in avanti nel tempo, fino al Medioevo arabo: è qui che prende forma *Le Mille e una Notte*, che al suo interno custodisce storie capaci di anticipare, *in nuce*, i meccanismi del racconto poliziesco.

Pensiamo, per esempio, al racconto intitolato *Le Tre Mele*, contenuto nel secondo libro della raccolta, *Cuori Disumani*. La trama ruota attorno al ritrovamento, da parte di un pescatore, di una cassa chiusa a chiave, che decide di vendere al Califfo. Una volta aperta, la cassa svela un macabro segreto: il corpo di una giovane donna fatto a pezzi. Il Califfo ordina al suo visir di trovare l'assassino entro tre giorni, e proprio quando il visir, sfortunato, stava per arrendersi, ecco comparire due uomini – un bel giovane, che si scoprirà essere il marito della donna, e uno più vecchio, suo padre – che affermano, entrambi, di essere l'assassino.

Alla fine, si scopre che l'autore dell'omicidio e dell'occultamento del corpo è il giovane marito, accecato dalla gelosia per un sospetto tradimento: uno schiavo gli aveva mentito, confessandogli di essere stato a letto con la donna durante il periodo in cui lui era assente, in viaggio per soddisfare il desiderio della moglie di mangiare una mela «di cui po[tesse] respirare il profumo e mordere la polpa» [Le Mille e una Notte 2001.429]. Pentito, il marito viene scagionato dal Califfo, mentre il visir riceve l'incarico di trovare lo schiavo entro tre giorni; il fallimento avrebbe comportato la sua esecuzione.

Il caso viene quindi risolto, ma non attraverso un'indagine: è lo stesso assassino, infatti, a costituirsi. Il visir, inoltre, non è mosso da un vero interesse personale nel risolvere il caso, ma dal timore per la propria vita – si colloca, in questo senso, al polo opposto rispetto ai futuri investigatori delle *detective stories*, per i quali risolvere il caso è una questione di responsabilità e orgoglio personale. Nonostante ciò, il visir riesce, con una buona dose di fortuna e ragionamento, a portare a termine il compito e salvare la propria testa.

Questo racconto dalle note sanguinolente può essere considerato un esempio rappresentativo degli albori della *crime fiction*; Ulrich Marzolph lo definisce un «mistero di omicidio per eccellenza» [Marzolph 2006.239-246], in cui la suspense si costruisce e si mantiene attraverso rivelazioni graduali fino al climax. Lo stile linguistico, crudo ed evocativo, ricorda molto i romanzi moderni. A titolo di esempio, ecco come viene narrato l'omicidio:

La storia che mi aveva riferito il negro mi apparve allora come la pura verità. Scorsi un coltello affilato, lo agguantai e andai a pormi alle spalle di mia moglie. Non dissi verbo, fino a quando non mi gettai sulla vittima, armato della lama che le affondai nel petto. Le troncai la testa, e smembrando il cadavere ne sistemai in fretta i pezzi dentro una cesta. [Le Mille e una Notte 2001.431]

Dopo aver tracciato queste prime coordinate, e aver sentito il brivido delle prime storie di sangue correrci lungo la schiena, il nostro viaggio nella genealogia del *crime* compie un nuovo salto in avanti nel tempo e ci conduce un po' più ad Oriente: abbandoniamo, quindi, le ampie tuniche di cotone e il caldo secco del deserto per avvolgerci in morbide gonne di seta e coprirci il capo con il *fangjin*, il tradizionale copricapo della dinastia Song. E mentre l'aroma intenso delle foglie di tè cotte a vapore riempie l'aria, stuzzicando il nostro olfatto, uno *shuohua* – il cantastorie – intreccia musica e parole per narrarci un episodio della narrativa Gong'an.

Il Gong'an – termine che originariamente indicava la scrivania del magistrato cinese – nasce come narrazione a trasmissione orale durante l'era della dinastia Song (960-1279) e può essere considerato un sottogenere della *chinese crime fiction*. Protagonisti sono i magistrati e gli ufficiali di governo che, attraverso le indagini, sono chiamati a risolvere casi criminali. A differenza delle *crime fiction* occidentali canoniche, in queste storie spesso il criminale è presentato fin dall'inizio, insieme ai motivi del crimine, configurando una sorta di *whodunnit* invertito in cui non è raro che elementi soprannaturali entrino in gioco: talvolta, infatti, a supportare le indagini o ad accusare i criminali, è proprio un fantasma. Capita spesso, inoltre, che la trama sconfini nella filosofia o che, addirittura, includa digressioni su documentazioni ufficiali.

Questo genere ha una forte dimensione performativa: gli *shuohua* raccontavano le storie, talora avvalendosi di marionette o burattini, nelle case da tè e nei teatri popolari, luoghi in cui era più facile che s'intrecciassero divertimento e valori morali. Siamo dunque ancora in una dimensione orale, che per alcuni aspetti ricorda le rappresentazioni teatrali dell'antica Grecia. Non ci sono, però, opere sopravvissute relative a quel periodo storico.

Il Gong'an si sviluppa pienamente durante la dinastia Yuan e Ming (1271-1368 e 1368-1644), prendendo spunto da magistrati storici come *Bao Zheng*, archetipo del giudice integerrimo, e dal più noto giudice *Dee*. Soltanto più tardi le narrazioni vengono raccolte in testi scritti – come il celebre *Di Gong An*, risalente al XVIII secolo e ispirato alle storie di un magistrato vissuto intorno al 700 – e, intorno alla metà del XX secolo, anche tradotte da autori occidentali, come il sinologo olandese Robert van Gulik, che presenta il magistrato Dee come una storta di 'Sherlock Holmes cinese': «Today», scrive van Gulik nel colophon del suo *Judge Dee at Work* «the Chinese still consider him their master-detective, and his name is as popular with them as that of Sherlock Holmes with us» [Van Gulik 1967.170].

Verso la fine della dinastia Qing (1636-1912), e una volta diventati romanzi, i racconti Gong'an furono spesso utilizzati come strumento per orientare e plasmare l'opinione pubblica nei confronti del governo – pratica ricorrente nella storia cinese. I *Wuxia* – nuovi eroi protagonisti in grado di utilizzare le arti marziali –, più che sostituire magistrati e funzionari, li assistevano e giuravano loro fedeltà: non agivano, dunque, secondo un personale codice morale, ma in funzione del bene comune, incarnato dalla giustizia e dalle azioni del governo. Questo si presta bene all'interpretazione narratologica secondo cui, le storie orientali, funzionano come *life narratives* basate non sull'individuo, ma sulla collettività: non è la volontà del singolo ad emergere e prevalere, ma l'interesse comune.

Questo carattere collettivista e integralista delle narrazioni spesso pone l'attenzione su dettagli che, nel *crime* moderno, tendono a passare del tutto inosservati: ne è un esempio il tema della documentazione accurata e completa, centrale nelle storie Gong'an. Nel racconto *The red tape Murder*, presente della raccolta di Van Gulik, il magistrato Dee indaga su un omicidio avvenuto in un ufficio pubblico, ma il caso si complica a causa di documenti mancanti. Il magistrato-detective risolverà l'indagine solo grazie alla logica e all'analisi dei dati disponibili, sottolineando l'importanza della gestione accurata dei fascicoli:

Remember now, once and for all: you must be able to rely unreservedly on your files, and you can do so only when you are absolutely sure they are complete. An incomplete file has no place in a well-run office. An incomplete file is worthless! [Van Gulik 1967.27]

Fino ad ora ci siamo concentrati sui miti fondativi dell'umanità e sulle letterature antiche, ripercorrendo brevemente le motivazioni etiche e sociali implicate nell'utilizzo delle storie di crimine all'interno delle narrazioni. Abbiamo constatato quanto preponderante fosse l'inquadramento del crimine come atto morale e simbolico nei racconti religiosi, mentre dalla tragedia greca in poi acquista uno spessore psicologico più profondo, ponendo le basi per il suo utilizzo come espediente narrativo vero e proprio.

Tra Medioevo e Rinascimento, l'uso del crimine cambia solo in parte: continua a prevalere la funzione morale, poiché esso serviva ad illustrare il contrasto tra bene e male, tema centrale in un periodo in cui il Cristianesimo permeava profondamente la cultura europea. Allo stesso tempo, comincia ad emergere un'attenzione crescente alla complessità psicologica dei personaggi che richiama quella delle tragedie greche, a cui in quei tempi si

guarda come modello. Nelle tragedie shakesperiane, infatti, il crimine diventa strumento per esplorare colpa, responsabilità e destino. Anche la narrativa considerata più leggera e popolare, come il *Decameron* di Boccaccio, utilizza il crimine per intrecciare inganno, vendetta e ironia, anticipando un approccio narrativo più realistico e quotidiano.

Si può dunque affermare che le ‘*crime fiction*’ di questi secoli fossero principalmente simboliche e morali, più che investigative; tuttavia, rappresenta un passaggio cruciale verso il romanzo gotico e il poliziesco, in cui il delitto si trasforma da semplice evento etico a vero e proprio motore di suspense, ponendo le basi per la narrativa investigativa moderna.

Ed ecco che, con un salto temporale di qualche secolo, la scia di morte ci conduce ad un passo dalla nascita del genere *crime*. Immaginiamo lampi che squarciano il cielo notturno e castelli arroccati su scogliere battute da onde funeste, per immergerci in un contesto narrativo che mette al centro l’emozione, in particolare la paura. Entriamo a pieno titolo nel dominio del sublime, e il brivido che ci corre lungo la schiena è lo stesso che, in forme diverse, continuiamo a ricercare ancora oggi, quando ci lasciamo catturare dalle pagine di una *crime fiction*.

Siamo in Inghilterra, tra la fine del XVIII e l’inizio del XIX secolo, e grazie ad autori come *Walpole*, *Radcliffe* e *Lewis*, qualcosa muta nelle narrazioni: serpeggia un bisogno di ribellione ai valori razionalisti del classicismo illuminista. Si afferma l’urgenza di intensità, di sconvolgimento, di uscita dal proprio sé alla ricerca di sensazioni autentiche, brutali, spiazzanti: ed ecco che nasce il romanzo gotico.

Il cambiamento non è solo interiore, ma riguarda l’intera società: è il tempo delle rivoluzioni politiche, delle tensioni religiose, dell’urbanizzazione. La paura diventa l’emozione predominante accanto alla sorpresa: tutto è nuovo, tutto è da scoprire. L’uomo vive la città per la prima volta, oscillando tra fascinazione e timore, mentre nuove paure sociali s’insinuano nelle menti: l’industrializzazione porta ansia di perdita di controllo, senso di degrado morale e insicurezza; la folla rende i volti anonimi e l’individuo, spogliato dei legami comunitari del villaggio, è messo a nudo davanti alla propria solitudine esistenziale. Questa vulnerabilità accresce il rischio di alienazione, e per questo si inizia a temere non solo ciò che è visibile, ma soprattutto ciò che resta nell’ombra: fantasmi e oscuri presagi incarnano, infatti, le ansie collettive.

È questo lo scenario in cui il romanzo gotico nasce, ed è questo ciò di cui si alimenta: il lettore condivide ansia e sorpresa con i personaggi, nella speranza di una catarsi.

Proprio perché siamo ormai prossimi alla canonizzazione del *crime* come genere, è necessario soffermarci sulle caratteristiche narratologiche del gotico, che possiamo a buon diritto considerare un antenato diretto del romanzo poliziesco, al quale lascia in eredità tratti essenziali. È facile pensare subito a *Dracula* quando si parla di gotico, poiché il romanzo di Stoker raccoglie quasi tutti gli stereotipi del genere, e la fascinazione del vampiro ne ha decretato la fama universale. Ma *Dracula* vedrà la luce quasi un secolo dopo rispetto al primo vero romanzo gotico: *Il castello di Otranto*, pubblicato anonimamente da Horace Walpole nel 1764.

Le ambientazioni sono cupe, inquietanti, spesso rurali o medievali, scelte per le «suggerzioni che offr[ono] all'immaginazione e per lo specchio che porg[ono] al sentimento» [Ballerio 2012.552]: tutto trasmette un senso di decadenza, la stessa che grava sui nuovi cittadini, spaesati e confusi, di fronte al mondo che cambia. L'architettura stessa diventa, nel romanzo gotico, parte integrante della narrazione e dei crimini, influenzando direttamente la trama e gli eventi: passaggi segreti e cripte non sono solo spazi fisici, ma strumenti che permettono fughe, delitti o incontri clandestini, come se il luogo stesso partecipasse alla vicenda in quanto agente attivo di interazione con i personaggi.

In questo contesto emerge un altro tratto fondamentale: l'inizio della caratterizzazione dei colpevoli. I *villain* non sono più semplicemente 'cattivi e basta' ma se ne esplora la psiche, anticipando l'interesse per la mente criminale che diventerà, nel *true crime* contemporaneo, il motore stesso della narrazione. I delitti sono brutali: omicidi, rapimenti, torture. Eppure questa violenza, pur mirata a scuotere il lettore, non è mai soltanto una *danse macabre*: conserva ancora una funzione allegorica e morale, mirando a rappresentare conflitti profondi, non sono solo fisici ma etici, religiosi e psicologici. Come nota Ballerio nel suo saggio *Il romanzo gotico* (2012), infatti, in esso si «cerca la verosimiglianza non degli eventi, ma delle reazioni dei personaggi a quegli eventi»: la risposta emotiva al trauma diventa quindi il cuore dell'esperienza gotica, di cui il gesto violento funge da metafora, stimolatore di sublime e induttore di catarsi.

Schematizzando gli elementi centrali del gotico, si nota come crimine e violenza acquisiscano progressivamente centralità: il delitto diventa un motore narrativo, spesso presentato in forma spettacolare, con il chiaro scopo di generare suspense, paura e coinvolgimento emotivo. Siamo vicinissimi al *crime* moderno. Tuttavia, manca ancora

qualcosa: un investigatore razionale. Gli omicidi accadono, fanno parte dell'intreccio, ma nessuno si preoccupa di indagare per smascherare il colpevole... non ancora, almeno.

Ed è proprio a questo punto, mentre ci aggiriamo tra le vie buie della città moderna e le spettrali ambientazioni dei romanzi gotici, che incontriamo l'iniziatore – e grande maestro – della *detective story*: Edgar Allan Poe.

Piccola premessa: gli scritti di Poe nascono da un'intuizione geniale, ma non dal nulla. La figura dell'investigatore che prende forma dalla sua penna si radica in un preciso contesto culturale e letterario, le cui origini risalgono alla fine del Seicento e trovano piena affermazione nella metà del XVIII secolo. In Inghilterra, infatti, tra lettori colti e facoltosi ma anche tra il pubblico più popolare, si diffondono i cosiddetti *Newgate Calendars*. Come spiegano Calabrese e Rossi nel volume *La crime fiction* (2018), i *Newgate Calendars* erano cronache di criminalità redatte dai cappellani del carcere di *Newgate*, in cui si raccoglievano biografie, confessioni, resoconti delle udienze e delle esecuzioni. Il loro obiettivo era moralizzante: demonizzare il crimine – e le sue conseguenze – agli occhi dei lettori, fungendo da veri e propri strumenti di controllo sociale. Ma queste cronache avevano anche una funzione di intrattenimento, come dimostrano le descrizioni dettagliate dei delitti, spesso costruite *ad hoc* per suscitare emozioni forti.

La loro diffusione fu favorita dall'espansione della stampa periodica: giornali e riviste, in cerca di lettori, puntavano su storie scabrose e sensazionalistiche, ricche di omicidi, processi e scandali. In questo modo si andava preparando una vera e propria 'educazione culturale' al fascino del crimine, che rese il pubblico più predisposto ad accogliere, qualche tempo dopo, le future *detective stories*. L'attenzione dei *Newgate Calendars*, però, rimaneva concentrata sui criminali e sui delitti: gli investigatori non erano ancora protagonisti narrativi, ma semplicemente perché... ancora non esistevano!

Sarà infatti la crescente urbanizzazione, generatrice di insicurezza e anonimato, a farsi carico della gestazione della figura del detective. La concentrazione di individui sconosciuti – ancora intimoriti da quel nuovo orizzonte che è la città – in spazi relativamente ristretti, rese necessaria la nascita di corpi di polizia incaricati di far rispettare la legge e di condurre indagini sistematiche per sventare e punire gli atti criminosi, in un contesto in cui i vecchi equilibri sembravano ormai dissolti e in cui emarginazione e delinquenza dilagavano sovrane.

Nel 1829 viene quindi istituita la *Metropolitan Police Force*, in una Londra che potremmo considerare un vero e proprio laboratorio sociale della modernità, e la «vita avventurosa di questi nuovi tutori della legge, spesso ex criminali essi stessi, incontra molto presto l'interesse del pubblico e della stampa» [Calabrese, Rossi 2018.15]. Tuttavia, proprio a causa della loro estrazione sociale, gli investigatori fanno fatica ad imporsi come nuovi eroi delle narrazioni borghesi; la svolta avviene con William Russel – che tra il 1849 e il 1856 pubblica a puntate il primo racconto finzionale con protagonista un detective-gentiluomo, Waters – e soprattutto con Poe, che grazie all'immortale Auguste Dupin, inaugurerà le *detective stories* come le conosciamo oggi: ancora rudimentali, ma già destinate a segnare l'immaginario letterario.

Secondo quanto riportato in articoli e lettere dallo stesso Poe, l'ispirazione per il personaggio di Dupin nacque leggendo i resoconti di cronaca dei quotidiani parigini, che lo scrittore sfogliava per diletto. Proprio durante quelle letture, Poe individuò una falla del sistema investigativo dell'epoca: troppo spesso venivano trascurati proprio i dettagli, quegli elementi minimi che, se analizzati con attenzione, avrebbero potuto condurre alla risoluzione del caso. Unita alla sua passione per gli enigmi e i giochi di logica, questa consapevolezza lo spinse a ideare il personaggio di un gentiluomo dotato di uno straordinario acume deduttivo: l'obiettivo di Poe era innovare il racconto del mistero, creando così il primo 'detective deduttivo' della letteratura moderna.

L'arma principale di Dupin, difatti, non è la forza né la procedura, bensì la capacità ratiocinante, l'osservazione acuta e quella che oggi definiremmo *mind reading*: abilità che appartiene a tutti gli esseri umani, seppur in misura diversa, e che risulta fondamentale per la socialità. Il *mind reading* non ha nulla di magico, a dispetto di quanto il suo nome potrebbe suggerire: consiste nell'anticipare i pensieri altrui per mezzo di immedesimazione, logica e inferenza (con l'aggiunta, secondo interpretazioni contemporanee, di una componente empatica, estranea però al pensiero di Poe).

Nella terza e ultima avventura di Dupin, *La lettera rubata*, questa facoltà diventa centrale, in quanto «l'abilità del detective [che] consiste nell'assumere il punto di vista del colpevole» [Calabrese, Rossi, 2018.23] si rivela indispensabile: una lettera compromettente, sottratta ad una dama di corte, è finita in mano ad un ministro che la utilizza per ricattarla. La polizia la cerca ovunque, ma senza successo, mentre Dupin intuisce che l'uomo è troppo intelligente per nasconderla in un luogo segreto e che, proprio per questo, l'unica soluzione

è che l'abbia lasciata in bella vista. Il detective risolve il caso con apparente facilità, dimostrando che l'analisi accurata delle informazioni e la costruzione di ipotesi logiche possono essere più efficaci delle procedure investigative tradizionali, soprattutto quando il criminale è astuto quanto chi gli dà la caccia.

La metodicità della polizia è resa evidente dalle parole del prefetto G., che rivendica la precisione delle ricerche effettuate:

In primo luogo, abbiamo esaminato la mobilia di ogni camera. Abbiamo aperto ogni cassetto e presumo sappiate che è impossibile che sfugga una cosa come un cassetto segreto a un agente adeguatamente addestrato. Chiunque consenta che un cassetto "segreto" sfugga a una perquisizione del genere è un salame. Che sia chiaro. In ogni posto c'è una certa quantità di volume – di spazio – di cui tener conto. E poi abbiamo regole ferree. Non riuscirebbe a sfuggirci la cinquantesima parte di una linea. [Poe 2017.25-27]

Dupin affronta il caso come una partita a scacchi, combinando una genialità di tipo scientifico e, nello stesso tempo, una facoltà poetico-immaginativa, quella di 'indovinare' cosa c'è nella mente del colpevole: Poe dimostra così che le *detective stories* non sono fondate unicamente sugli indizi materiali, ma anche sulla facoltà di interpretare i comportamenti umani. Il narratore – un gentiluomo coinquilino di Dupin – descrive con scrupolosità la reazione del prefetto all'annuncio del ritrovamento della lettera: «[p]er alcuni minuti rimase senza parole e impietrito, mentre guardava il mio amico con espressione incredula e a bocca aperta; gli occhi parevano schizzargli fuori dalle orbite» [Poe 2017.37]; ed è il segno di quanto fosse rivoluzionario, per l'epoca, risolvere un mistero senza indizi tangibili ma attraverso il ragionamento inferenziale. Ciò che oggi appare ovvio in un detective del *crime* contemporaneo è, in tutto e per tutto, una conquista che dobbiamo a Poe: tutti i successivi scrittori di narrativa poliziesca hanno, infatti, guardato a Dupin come modello.

Dopo di lui, la figura dell'investigatore si diffonde a macchia d'olio in Europa e negli Stati Uniti: in Inghilterra, Collins introduce l'indagine nel romanzo vittoriano con *The Moonstone*, e Dickens, con l'ispettore Bucket in *Bleak House*, innesta la logica investigativa nella narrativa sociale, affidandola ad un poliziotto ufficiale. In Francia, Gaboriau crea il suo *Monsieur Lecoq*, che unisce metodo poliziesco e intuito acuto, in linea con l'eredità

dupiniana, mentre Stati Uniti Green porta il genere ad un pubblico ampio e femminile, intrecciando i casi a contesti giudiziari complessi.

Alla fine dell'Ottocento, quindi, si potrebbe dire che il lettore fosse ormai avvezzo a investigatori eccentrici e geniali come Dupin o più procedurali come Lecoq, a casi enigmatici da ricostruire attraverso l'intuito e a contesti urbani – resi vivi anche dai giornali, che continuavano a diffondere cronache di crimine e processi reali. È in questo scenario che fa la sua comparsa Arthur Conan Doyle, il quale fonde questi elementi – la deduzione geniale di Dupin, la professionalità di Lecoq, la struttura romanzesca di Collins e il realismo di Dickens – per dar vita al detective più celebre e carismatico di tutti i tempi: Sherlock Holmes. Con lui, le *detective stories* evolvono da enigma intellettuale a romanzo sociale realistico, arricchito dallo sfondo di una Londra moderna e vibrante, conquistando definitivamente lo statuto di fenomeno culturale di massa destinato a influenzare letteratura, teatro, cinema e cultura popolare contemporanea.

Chissà se Doyle immaginava, mentre creava Sherlock Holmes, che la sua eredità avrebbe resistito per secoli: non solo consacrando il genere delle *detective stories* come degno di grandi attenzioni, ma anche inaugurando la tradizione del 'genio eccentrico' che, tutt'oggi, esercita su di noi un notevole fascino (basti pensare a Dr. House, ad Hannibal Lecter o a Walter White). Forse l'idea iniziò a sembrargli verosimile quando, al suo tentativo di sbarazzarsi del detective – al quale la gente scriveva lettere come se fosse un uomo reale – il pubblico insorse con veemenza, costringendolo a riprendere la penna – non senza, va detto, un lauto compenso da parte del direttore del *The Strand Magazine*, che pubblicava i suoi racconti a puntate. In un certo senso, si potrebbe dire che Doyle, con Holmes, inventa il *mainstream*, in un'epoca in cui non esisteva nemmeno la radio: è incredibile, infatti, pensare a quante persone abbia raggiunto e a quanti abbiano seguito con passione le avventure del celebre investigatore.

Viene allora spontaneo chiedersi: cosa ha reso Holmes così popolare? E no, il suo acume e la sua dedizione ai casi non bastano a spiegare il fenomeno. C'è molto di più, e quel 'di più' ha meno a che fare con il crimine e molto con l'umano.

Il primo elemento impossibile da ignorare è la sua amicizia con Watson. Quest'ultimo è il narratore, il tramite emotivo tra il 'quasi-più-che-umano' Holmes e il lettore. È un uomo comune, a tratti buffo, gentile e sensibile, incline all'errore nel tentativo di collegare gli indizi: è proprio questa fragilità, difatti, che lo rende più vicino a noi. Grazie a lui, le storie

acquisiscono empatia e accessibilità, senza però perdere la complessità investigativa. Il dualismo tra Sherlock e Watson funziona alla perfezione, ricalcando l'archetipo narrativo dell'eroe e del suo aiutante a cui le narrazioni ci hanno abituato fin dalle favole. Potremmo azzardare l'ipotesi, però, che Doyle non avrebbe certamente immaginato che, a partire dagli anni Duemila, a causa di versioni moderne e adattamenti televisivi dell'opera – come *Sherlock* della BBC – il web sarebbe letteralmente esploso di fanfictions '*Johnlock*' (dalla crasi dei nomi propri dei due protagonisti): questo non solo dimostra la perdurante fama della serie, ma soprattutto l'enorme affetto del pubblico per il duo e il coinvolgimento emotivo che suscita.

Un esempio efficace del loro legame si trova nel racconto *The Adventure of the Speckled Band*, pubblicato nel 1892. Helen Stoner, una giovane donna, chiede aiuto a Holmes e Watson perché teme di fare la stessa fine della sorella, morta in circostanze misteriose. Alla fine si scoprirà che il patrigno, il Dottor Roylott, aveva usato un serpente velenoso per eliminare le eredi della sua defunta moglie e impossessarsi dell'eredità. In questa vicenda, Watson emerge come mediatore emotivo: è tramite lui, infatti, che il lettore percepisce meraviglia, tensione e preoccupazione, mentre Holmes mantiene il suo distacco analitico; il detective si fida del giudizio dell'amico, che partecipa attivamente alle indagini. È un equilibrio perfetto, il loro: Watson, preoccupandosi per le vittime, bilancia il freddo rigore di Holmes, consentendo al lettore di provare tutte quelle emozioni che il protagonista tende a reprimere. Inoltre, nelle parole che Watson dedica all'amico, si percepisce chiaramente la stima e il rispetto che prova per lui:

I had no keener pleasure than in following Holmes in his professional investigations, and in admiring the rapid deductions, as swift as intuitions, and yet always founded on a logical basis with which he unravelled the problems which were submitted to him.

[Doyle 2020.2]

Questo racconto mostra bene come il duo non sia soltanto funzionale alla risoluzione dei casi, ma anche essenziale per coinvolgere emotivamente il lettore. E potrebbe sembrare non rilevante, ma risponde ad una delle importanti domande sul perché oggi ci appassiona il *true crime*: anche in mezzo a dolore e morte, ci aggrappiamo a ciò che può farci provare empatia e catarsi. Siamo portati, spontaneamente, a ricercare l'umanità. Quindi sì, Sherlock Holmes è il famigerato detective, è vero. Ma, senza Watson, non sarebbe stato lo stesso.

Le ragioni del successo non finiscono qui. Le storie di Doyle sono anche un gioco, una palestra cognitiva per il lettore, che è chiamato a seguire gli indizi e a cimentarsi nella risoluzione dei puzzle insieme ai personaggi – meccanismo che Agatha Christie porterà all'apice –; questo stimolo alimenta la suspense e la partecipazione attiva, perché a tutti, in fondo, piace sentirsi un po' detective, e lo dimostra la popolarità odierna dei giochi investigativi da tavolo. A ciò, si aggiungono le minuziose descrizioni della Londra vittoriana, in grado di evocare luoghi e dettagli che i lettori dell'epoca riconoscevano, e che li facevano sentire al fianco dei protagonisti, aumentando l'immersione.

Un ulteriore punto di forza è la varietà: pur seguendo un *format* riconoscibile, i racconti spaziano dal crimine classico al *thriller* psicologico, dal mistero insoluto al caso apparentemente banale ma sorprendente. Questa ricchezza narrativa mantiene acceso l'interesse e, in ottica contemporanea, ha reso possibile la lunga tradizione di adattamenti e riletture transmediali.

Oggi Holmes è un'icona, riconoscibile dal solo profilo con cappello e pipa: nessun altro detective letterario ha raggiunto la sua fama, sebbene personaggi come Poirot o Miss Marple ci si avvicinino. E se il modello è arrivato fino a noi, è anche grazie a George Newnes, direttore del *The Strand*, che offrì a Doyle compensi tali da permettergli di lasciare la carriera medica e dedicarsi alla scrittura a tempo pieno: così facendo, regalò al mondo un archetipo destinato all'immortalità.

Tra l'inizio del Novecento e la Prima Guerra Mondiale, quindi, la figura dell'investigatore era ormai ben salda nell'immaginario letterario collettivo: popolare ovunque, ma ancora lontana dall'essere esaurita. Il modello di Sherlock Holmes fissò i canoni del genere, caratterizzando la cosiddetta *detection* classica, durante la quale la maggior parte delle storie seguiva schemi narrativi consolidati. Ma questo comportava un rischio: la noia dei lettori. Essi, infatti, cominciavano a stancarsi della figura del detective infallibile, dell'eroe-icona; desideravano *crime fiction* capaci di coinvolgerli concretamente, al punto da renderli, in un certo senso, protagonisti.

Questa esigenza aprì la strada a nuove sperimentazioni che portarono alla nascita del *clue-puzzle*, il giallo enigma in cui il lettore è chiamato a raccogliere, al fianco del protagonista-investigatore, tutti gli indizi a disposizione e giungere alla risoluzione del caso. Storie come *Trent's Last Case* (1913) di Bentley mostrano come il lettore venga posto sullo

stesso piano del detective, ricevendo tutti gli elementi necessari per risolvere l'enigma e partecipando attivamente al gioco intellettuale della *detection* classica.

Un cambiamento cruciale, soprattutto per il nostro focus sul *true crime*, avviene quando le *detective stories* abbandonano l'indagine di crimini di ogni tipo per concentrarsi esclusivamente sull'omicidio. Questo passaggio risponde a diverse motivazioni: innanzitutto – come abbiamo già osservato ripercorrendo le storie di uccisioni nelle narrazioni tradizionali – l'omicidio offre sia maggiore tensione narrativa rispetto ad altri crimini, sia la possibilità di costruire enigmi logici complessi. Ma c'è anche un'altra ragione: in quell'epoca, caratterizzata dall'incertezza economica, dalle tensioni sociali e dall'imminente guerra all'orizzonte, l'omicidio rappresenta il male assoluto e, come osserva Auden nel saggio *The Guilty Vicarage* [Calabrese, Rossi 2018.43], in momenti di crisi, e davanti ad un orrore universale, l'uomo cerca sempre un *pharmakos*, un capro espiatorio che, con il suo annientamento, possa ripristinare l'illusorio equilibrio.

In questo contesto, il crimine diventa terreno privilegiato per esplorare le fragilità e le ambiguità della mente umana, e di conseguenza il modello del quasi sovrumano Holmes viene progressivamente ridimensionato. Questo perché la fiducia nella scienza e nella ragione positivista, così centrale nei racconti di Doyle, appare ora meno convincente ai lettori: nascono così protagonisti più umani, capaci di esprimere le inquietudini del Novecento. Basti pensare a Chesterton che, tra il 1911 e il 1935, crea il personaggio di Padre Brown, un prete cattolico che indaga sui crimini quasi fosse «un esercizio religioso di comprensione, empatia e misericordia nei confronti della mente corrotta, contorta e sofferente del criminale» [Calabrese, Rossi 2018.45].

Ciò è reso possibile anche dal fatto che, all'inizio del XX secolo, la psicologia comincia ad affermarsi come disciplina autonoma: le teorie di Freud sul subconscio e i concetti di James sul comportamento umano offrono agli autori nuovi strumenti per costruire personaggi complessi, motivazioni nascoste e conflitti interiori, anticipando la moderna attenzione alla psicologia del crimine. E se è vero che questa disciplina verrà concretamente impiegata nelle indagini solo a partire dagli anni '80 – come racconta la serie Netflix *Mindhunter*, mostrando con precisione come alcuni pionieri siano riusciti ad imporre e usare la psicologia per il *profiling* degli assassini, nonostante la reticenza di molti –, è altrettanto vero che già allora esercitava un notevole fascino: quello del nuovo e dell'inesplorato di cui

tutti gli scrittori si nutrono, perfetto per rendere il detective più credibile e sfaccettato e il gioco narrativo più stimolante.

Ma la *detection* classica rappresenta solo un periodo di transizione: pur mettendo in discussione il modello di Doyle e introducendo nuove sensibilità psicologiche, non stabilisce regole fisse. La *Golden Age*, al contrario, definisce con chiarezza i confini del genere tra le due guerre, soprattutto in Inghilterra. La *crime fiction* si trasforma in un gioco strutturato più che in una semplice investigazione, e questa sfida intellettuale rivolta al lettore richiede vincoli precisi: un vero e proprio *fair play* letterario che impedisce agli autori di ricorrere a trucchi sleali, garantendo al pubblico la possibilità di risolvere il mistero. Come spiegano Calabrese e Rossi, nel 1928 alcuni tra i più celebri autori di *clue-puzzle* fondano il celebre *Detection Club* e, al termine di una delle loro cene, redigono un decalogo sulle modalità di risoluzione dei casi: niente veleni sconosciuti, colpevoli che compaiono dal nulla, casi fortuiti o gemelli misteriosi. Il decalogo – inserito da Knox nella raccolta *The Best Detective Stories of 1928-29* da lui curata, e successivamente trasformato in icosalogo – non fu però rispettato da tutti. E l'autrice che infranse la regola più importante di tutte fu proprio colei che sarebbe diventata la regina del giallo.

Agatha Christie, nella sua lunga e prolifica carriera come autrice di gialli, presenta il crimine come qualcosa di strutturato e artificiale, un vero e proprio puzzle morale in cui l'omicidio può essere compiuto da chiunque, spesso dal più insospettabile tra gli insospettabili, all'interno di pittoresche ville inglesi apparentemente tranquille – *location* prese in prestito da Bentley – in una sorta di 'domesticazione' del crimine.

Il *plot* delle sue storie segue sostanzialmente lo stesso schema in ogni romanzo, e la *suspense* si costruisce attraverso un graduale disvelamento degli indizi: i detective – soprattutto Hercule Poirot e Miss Marple, i protagonisti più noti della scrittrice britannica – collegano sapientemente i puntini del mistero. Pur possedendo i tratti comuni a tutti i detective dei tempi, come arguzia, deduzione e intelligenza, essi si distinguono per caratteristiche peculiari, legate alla sfera del femminile. Miss Marple è una donna anziana a cui non sfugge alcun dettaglio, grazie alla sua attenta osservazione dei comportamenti umani: le sue vicende si svolgono, in chiave lievemente umoristica, attorno all'esperienza della vita di paese. Poirot, al contrario, si configura quasi come un «Anti-Holmes, un detective che alla febbrile dinamicità di marca virile del fuoriclasse di Doyle e ai tratti caratteristici della *Britishness* cara ai lettori tardo-vittoriani contrappone la quieta

meditazione, e all'esattezza della scienza l'osservazione del comportamento comune» [Calabrese, Rossi 2018.51]: Christie sembra aver volutamente creato un personaggio tanto simile quanto distante dal modello doyliano, opponendo al fascino inglese di Holmes l'aspetto anziano e minuto di Poirot, rifugiato belga. Il suo obiettivo era ridurre, in vari modi, l'impatto dell'eroe [Knight 2004.90]: un uomo comune, pur dotato di straordinaria arguzia.

Christie ama il depistaggio: non mente al lettore, ma omette dettagli e lo disorienta nel flusso dei pensieri dell'investigatore, il quale può, a sua volta, essere tratto in inganno, o manipolare altri personaggi – e quindi anche il lettore – per arrivare alla verità. Gli indizi ci sono, ma chi legge non riesce a metterli insieme fino alla fine della storia. Già nel suo terzo romanzo, *The Murder of Roger Ackroyd* (1926), Christie non solo fa in modo che l'assassino sia un personaggio insospettabile, ma quel personaggio insospettabile è, addirittura, il narratore della vicenda. Il pubblico reagì con sorpresa e senso di tradimento alla scoperta, poiché il narratore di *detective story* doveva, di regola, essere considerato sempre affidabile. Questo non impedì loro di continuare a seguire le sue storie con avidità, e Christie non smise di infrangere le regole. In *And Then There Were None* (1939) il finale è inatteso: tutti i protagonisti muoiono e l'assassino è proprio una delle vittime, che orchestra una sequenza di omicidi di cui egli stesso è vittima. L'enigma rimane irrisolto fino alla confessione finale del colpevole – affidata ad una lettera lasciata al mare – perché quel pluriomicidio rappresenta la sua opera d'arte, e «nessun artista può sentirsi pienamente appagato soltanto dalla sua arte. Esiste anche un insopprimibile quanto naturale desiderio di cercare il riconoscimento degli altri» [Christie 2022.205].

In *Murder on the Orient Express* (1934), invece, tutti i passeggeri partecipano al crimine, eliminando il singolo colpevole logico. Non solo il pubblico rimase sorpreso: gli autori contemporanei consideravano un giallo che 'ingannava' il lettore un giallo non riuscito, poiché violava il *fair play* di quella ingegnosa partita a dama. Oreste del Buono, nella sua postfazione all'edizione Oscar Moderni del 2023, osserva:

in *Murder on the Orient Express* il fatto che l'assassino non sia uno solo, che gli assassini siano ben dodici fa gridare allo scandalo i pigri e gli ingenui. Con quale diritto? Non si tratta di capire che questi dodici assassini sono un unico assassino, perché le loro mosse sono coordinate, la posizione di ciascuno è vigilata dalla posizione di un altro, gli alibi sono insolubili? La partita a dama che viene giocata fuori dal libro [...] è una partita tra l'autrice che lotta per

ritardare la scoperta della verità e il lettore che lotta per arrivare a scoprirla prima. Nella partita giocata nel libro l'investigatore, che lotta per stabilire la verità vince, nella partita giocata fuori dal libro a vincere è l'autrice, che lotta per ritardare la scoperta della verità.

E proprio perché Christie vince, facendo esattamente ciò che ci si aspettava da un giallo – aumentare la *suspense* e la sfida cognitiva per il lettore – non si può parlare di un giallo non riuscito.

La scrittrice cura con estrema minuziosità motivazioni e moventi dietro ogni omicidio: nulla è lasciato al caso e ogni dettaglio trova la sua esatta collocazione all'interno del complesso meccanismo narrativo che costruisce. Questo rende le sue storie affascinanti: la ricerca del 'perché' guida costantemente il lettore, che vuole comprendere chi ha commesso il delitto e per quale ragione. Per questo, il successo di Christie durante la *Golden Age* delle *detection story* appare perfettamente coerente con le aspettative del pubblico. E anche se a volte, come sostiene Knight [2004.91], alcuni enigmi possono apparire come un mero gioco provocatorio, nella maggior parte dei suoi lavori la caccia all'assassino assume anche una dimensione etica, indagando minacce e tensioni che riflettono la diffidenza e il timore di essere traditi da chiunque.

Molte sono le ragioni del successo di Agatha Christie: uno stile semplice e immediato, enigmi calibrati con precisione, la capacità di inserire parte della propria vita, talvolta non meno eccentrica dei racconti stessi. Ma la ragione principale risiede nel merito di aver creato una modalità narrativa formulaica riconoscibile e replicabile: piacciono, le formule, offrono prevedibilità e riducono l'incertezza, generando gratificazione emotiva – come dimostra la persistenza del format, ancora oggi, in numerose serie tv (dalle investigative come *Law & Order* alle mediche come *Grey's Anatomy*). Christie divide la critica: a lungo sottovalutata dagli estimatori della 'letteratura alta', resta però la figura di maggior rilievo della narrativa investigativa del suo tempo, capace – come Doyle prima di lei – di fissare un modello che molti altri autori avrebbero seguito.

Se finora abbiamo adottato una prospettiva prevalentemente eurocentrica per spiegare gli esordi della *detective fiction* e del genere *crime*, è tempo adesso di imbarcarci su un transatlantico e tornare indietro di pochi anni, fino agli inizi degli anni Venti, per osservare un fenomeno decisivo che avrebbe orientato i successivi sviluppi del genere.

La New York di quel periodo è una città che guarda al futuro: si delinea la celebre *skyline*, con grattacieli come il *Chrysler Building* che trasformano la metropoli in un simbolo

di modernità; le strade brulicano di vita, il traffico di carrozze e automobili si intreccia con tram e metropolitane in espansione, mentre i pedoni si muovono frenetici sotto le luci al neon.

È anche l'epoca del proibizionismo: il divieto di alcol non solo moltiplica gli *speakeasy* – bar clandestini dove uomini in giacca e cappello discutono di affari loschi tra un bicchiere e l'altro – ma soprattutto favorisce l'ascesa della criminalità organizzata, composta da chi non era riuscito a trovare il proprio posto nel processo di verticalizzazione sociale. La città rivela così un lato oscuro, acuito dalle profonde ineguaglianze sistemiche: gang e corruzione dominano i sobborghi, sovraffollati dall'arrivo di immigrati e operai. È questo lo scenario in cui prende forma la nuova generazione di *crime fiction* destinata a dominare la scena americana – e non solo: l'*hard-boiled*.

L'*hard-boiled* è un genere urbano che non intende negare l'energia caotica e il pericolo della metropoli: in uno spazio segnato da contrasti laceranti tra lusso e miseria, ogni vicolo può celare una minaccia. Il crimine, infatti, non è più confinato alla malavita, ma diventa sociale e politico: i detective si muovono in un mondo in cui le istituzioni stesse sono corrotte o ambigue. Da qui nasce l'esigenza di raccontare storie criminali capaci di riflettere questa nuova realtà, prendendo le distanze dai romanzi gialli inglesi della *Golden Age*, che Chandler, nel suo saggio *The Simple Art of Murder* (1944), liquida con l'espressione *Cheesecake Manor*: sebbene realistici per i lettori del tempo, li giudica gravati da «a liberal dose of intellectual pretentiousness» e da un'«earnest and fatuous atmosphere», ridotti, a suo dire, a semplici prodotti promozionali approvati dalla critica.

Come osserva Pepper in *The “Hard-boiled” Genre* [2010.140], il romanzo *hard-boiled* rappresenta una rottura nello sviluppo della narrativa *crime*, in forma innegabilmente americana:

Indeed while some dissenting voices have pointed at Chandler's “exaggerated” and “overly schematic” contrast between “golden age convention” and “hard - boiled innovation” (Horsley 2005 : 67) or objected to Chandler's misguided assumption that Hammett invented a particular kind of tough or urban American *crime* fiction in the 1920s (Knight 2004 : 110), there is little point denying that the hard - boiled is a predominantly American form or that it is best understood as a response to the particular social, economic and

political conditions in the United States from the 1920s onwards
(McCann 2000).

In effetti, l'*hard-boiled* incarna pienamente l'atmosfera metropolitana degli anni Venti – con New York intesa come emblema simbolico, pur sviluppandosi anche in altri centri americani. È nello spazio urbano che tutto accade: in *Red Harvest* (1929), ad esempio, Hammett ribattezza la città di Personville con il nome di *Poisonville*, a segnalare come la città stessa sia corrotta e avvelenata. Non più scenari eleganti alla maniera britannica, ma strade sporche e ostili che impongono anche al detective di cambiare volto: dai gentiluomini colti e raffinati si passa a figure ciniche, disilluse, solitarie e dalla morale ambigua – uno stereotipo destinato a lasciare un'impronta duratura e riconoscibile ancora oggi in serie come *True Detective*, *Mindhunter* o *The Sinner*.

Questi nuovi protagonisti non sono eroi disinteressati ma agenti morali ambivalenti, spesso costretti a scendere a patti con il potere pur sapendo che le loro azioni non scalfiranno la struttura di corruzione. Il Continental Op di Hammett, ad esempio, agisce formalmente per la legge, ma con metodi che, talvolta, finiscono per legittimare e rafforzare l'autorità dei ricchi o perpetuare l'ingiustizia: la sua etica diventa così un mezzo, più che un principio.

Anche lo stile cambia radicalmente: da una scrittura elegante, ricca di descrizioni minuziose e deduzioni complesse, si passa ad un linguaggio contemporaneo e urgentemente reale [Knight 2004.111], fatto di dialoghi rapidi e carichi di sarcasmo, capace di trasmettere non solo la tensione dell'azione, ma anche le difficoltà dei protagonisti nell'agire in un contesto corrotto. Il crimine nell'*hard-boiled* non è più un enigma da risolvere con la sola logica, ma un fenomeno concreto che richiede un tono secco e cinico: il mondo non appare mai completamente pulito e l'obiettivo principale è non perdere la testa, affrontando la realtà senza illusioni. In questo senso, il genere diventa più di un intrattenimento: trasforma il crimine in specchio della società e rivelatore delle sue tensioni più profonde.

Se Dashiell Hammett può essere «a buon diritto considerato il creatore» [Calabrese, Rossi 2018.59] dell'*hard-boiled*, è tuttavia a Raymond Chandler che si attribuisce la definizione e la codifica del genere come modello riconoscibile e duraturo. Pur non considerandolo del tutto originale – poiché in un genere vincolato a schemi prestabiliti l'originalità assoluta è difficile da individuare – Chandler, nel già citato saggio *The Simple Art of Murder*, individua in Hammett l'«ace performer» del movimento e ne riconosce il ruolo innovativo: egli applica al romanzo poliziesco quel processo di smantellamento del

linguaggio già in atto nella letteratura dell'epoca, inserendo l'omicidio nel contesto urbano e creando storie per lettori abituati alla violenza:

Hammett gave murder back to the kind of people that commit it for reasons, not just to provide a corpse; and with the means at hand, not with hand-wrought duelling pistols, curare, and tropical fish. He put these people down on paper as they are, and he made them talk and think in the language they customarily used for these purposes.

Hammett aveva il merito di rendere la *crime fiction* credibile e avvincente, capace di affrontare temi seri senza indulgere in melodrammi artificiosi. Chandler stesso, impegnato nella scrittura di polizieschi, si definì «continuatore e fondatore teorico» [Calabrese, Rossi 2018.60] del genere, con l'intento di elevarlo. Dopo il primo racconto pubblicato su *Black Mask* nel 1933, seguendo le orme di Hammett, lavorò per trasformarne l'eredità in una forma ancora più iconica: alla fine degli anni Trenta approdò al romanzo con *The Big Sleep* (1939) attirando anche l'attenzione di Hollywood, che iniziò a portare sul grande schermo i protagonisti *hard-boiled* e il loro mondo cupo e affascinante.

La scrittura di Chandler appare più uniforme rispetto a quella di Hammett: grazie ad un protagonista fisso, Philip Marlowe, l'autore mantiene uno stile coerente e un universo di personaggi e trame relativamente stabile. Nei suoi racconti, Chandler privilegia l'analisi dei personaggi rispetto alla trama, offrendo una prospettiva evocativa che immerge il lettore nella mente del protagonista, spesso segnata da alcol e difficoltà personali – come quella dello stesso autore. Pepper [2010.143] osserva come, già nel primo romanzo, Marlowe finisca per diventare parte del sistema che cercava di contrastare. Non c'è lieto fine per la povera gente, per gli emarginati, per i presunti 'buoni': se esistono, vengono sopraffatti. È proprio questa impossibilità di raggiungere una giustizia piena a generare una catarsi mancata, segnando la differenza più significativa con il giallo tradizionale: nell'*hard-boiled*, il lettore si confronta con un senso di impotenza e tensione morale che rimane irrisolto.

Questa caratteristica, già evidente nell'*hard-boiled*, influenzò l'inclinazione tonale del *noir*, che più che un vero e proprio genere rappresenta una particolare sfumatura del sentire: un senso di rassegnata tristezza che avvolge ambienti cupi, popolati da personaggi costretti a confrontarsi con una realtà ineludibile. Il termine *noir* nasce nell'ambito della critica cinematografica francese degli anni '40-'50 per descrivere film come *The Maltese Falcon* (1941) e *Double Indemnity* (1944), e in seguito fu applicato retroattivamente anche

alla narrativa *hard-boiled*, come dimostra la collana *Série noire* dell'editore Gallimard, riconoscibile dalle copertine nere. Simpson [2010.189], riprendendo Walker, sottolinea che *l'hard-boiled* costituisse una delle tre morfologie del *noir*, insieme a *gangster fiction* e *paranoid noir*, rendendo così il *noir* un insieme di sfumature complesse, che però presenta sottili differenze rispetto *all'hard-boiled*.

Nel *noir*, il protagonista non ricopre necessariamente il ruolo di investigatore: può essere una vittima o un sospettato, ciò che conta è che si tratti di un personaggio travagliato e inquieto, spesso con un passato drammatico e una marcata tendenza all'autodistruzione. Simpson [2010.189] sottolinea che a definire il *noir* non sia tanto il crimine, quanto il «prevailing mood of pessimism, personal and societal failure, urban paranoia, the individual's disconnection from society and cynicism». Diversamente dall'*hard-boiled*, in cui l'azione costituisce il fulcro della trama, nel *noir* prevale la *suspense*: il mistero e l'incertezza hanno spesso più peso dell'evento stesso. La narrazione, inoltre, non segue una struttura lineare: fabula e intreccio si attorcigliano attraverso *flashback* e costruzioni narrative complesse, aumentando la profondità emotiva della storia. Particolare rilievo assume la figura della *femme fatale*, il cui legame di seduzione e tradimento con il protagonista viene frequentemente enfatizzato.

In sintesi, l'*hard-boiled* ha fornito le base stilistiche e tematiche su cui il *noir* ha costruito una visione più cupa e pessimistica, esplorando i lati più oscuri dell'animo umano e aprendo la strada al *thriller* psicologico, in cui la tensione esteriore diventa specchio delle ossessioni interiori dei personaggi.

Siamo ormai nel periodo successivo alla seconda guerra mondiale, ed eventi epocali hanno incrinato per sempre lo sguardo sull'uomo e sul mondo. La guerra e l'Olocausto hanno insegnato a diffidare del prossimo, a smarrire certezze che parevano incrollabili. La solitudine, l'incomprensione, l'angoscia diventano esperienze comuni, e le paure individuali si fondono in traumi collettivi, destinati a trasmettersi di generazione in generazione. Ma, forse per la prima volta, si comprende che anche la mente può spezzarsi, e che la sofferenza invisibile chiede ascolto e cura. La psicologia, da disciplina marginale, si afferma allora come sapere necessario, capace di affrontare ferite profonde e memorie sepolte.

I soldati rientrano dalla guerra con ansia, depressione, disturbi ossessivi e sindromi post-traumatiche; la follia non è più un motivo gotico relegato ai margini dell'immaginario, ma una realtà vissuta che può toccare chiunque. Freud, Jung e altri teorici dell'inconscio

sono ormai assimilati dalla cultura popolare: da figure sospette ed esotiche si trasformano in riferimenti quotidiani per leggere il presente. In particolare in America, la psicoanalisi si radica – e come osserva Knight [2004.152], ciò spiegherebbe perché il *thriller* psicologico non apparirà come un genere inedito, ma come la naturale prosecuzione di quella sensibilità – e la narrativa, parallelamente, si volge ai conflitti interiori: coscienza contro pulsioni, realtà contro distorsione mentale. La mente spezzata svela colpa, moralità e la violenza latente che ciascuno custodisce; e quando questa esplode nel mondo esterno, lascia dietro di sé un'eco di fragilità e di inquietudine che avvolge la società intera, come un'ombra lunga e silenziosa sul presente.

La letteratura, come sempre, si fa eco del tempo e lo trasforma in catarsi. Se il *noir* aveva già cominciato a sondare le profondità dell'animo, il *thriller* psicologico ne fa il suo cuore pulsante, generando una corrente destinata a diventare centrale nel panorama *crime*.

Tuttavia, ridurre il genere al solo *noir* sarebbe superficiale: le sue radici affondano più indietro, fino all'epoca vittoriana, tra ansie per la città in trasformazione, scoperte scientifiche e fragili convenzioni sociali. Già *Il castello di Otranto* (1764), primo romanzo gotico, evocava paura e mistero in antri misteriosi e tetri; Poe, con racconti come *Il cuore rivelatore* e *Il gatto nero*, inseguiva i demoni della follia e della colpa e Stevenson, con *Lo strano caso del dottor Jekyll e di Mr Hyde* (1886), metteva a nudo la doppia natura dell'uomo e i conflitti che lo lacerano dall'interno. Nulla nasce dal nulla: anche il *thriller* psicologico è rielaborazione di un patrimonio già noto di storie, inquietudini e intuizioni di generazioni, trasmutate in forme nuove e capaci di risuonare ancora, vive e oscure, dentro chiunque voglia ascoltarle.

Il cinema diventa l'altro grande motore del *thriller* psicologico moderno: riprese ravvicinate, montaggio, e scelte musicali rendono visibile l'angoscia interiore, trascinando lo spettatore nelle emozioni dei personaggi. Hitchcock, in particolare, eleva la *suspense* a forma d'arte, facendo della follia il cuore di film come *Psycho* (1960), dove le ossessioni di Norman Bates generano tensione non dall'azione, ma dall'osservare la mente labirintica del protagonista: un passaggio epocale nella rappresentazione cinematografica. Da allora, il genere non ha smesso di scrutare il nostro rapporto inquieto con la mente, fino ad arrivare al *true crime* contemporaneo, naturale evoluzione di questa tensione narrativa inaugurata negli anni Sessanta. In sostanza, se l'*hard-boiled* privilegia l'azione, il *thriller* psicologico esplora

l'altra faccia di quella stessa medaglia, immergendosi nelle profondità tormentate dell'animo dei personaggi.

Ma la svolta principale, che l'*hard-boiled* aveva solo sfiorato, è che adesso il narratore diventa una voce inaffidabile: non più il confidente certo di cui il lettore poteva fidarsi, ma un'anima sospesa tra inganno e realtà sfuggente. I labili confini tra bene e male, già esplorati dall'*hard-boiled*, si mescolano con la sua fragilità: come possiamo seguire chi non riesce nemmeno ad orientarsi dentro se stesso? Potrebbe tradire la nostra percezione o persino smarrire la propria, schiavo di ossessioni che prende per verità. La sua ambiguità plasma un racconto intrappolato tra paure, colpe e desideri oscuri, e l'oggettività, in questo mondo narrativo, è perduta. Eppure, questa incertezza ha il suo fascino: ci conduce lungo i sentieri tortuosi della mente dei personaggi, facendoci sentire il brivido di perderci nella geografia instabile della loro psiche, dove lo smarrimento diventa intensità vissuta sulla pelle.

È fondamentale comprendere che, quando l'accento si sposta sulla psiche, i personaggi non possono più restare piatti: la loro costruzione deve essere attenta e profonda. Non c'è più spazio per figure come Sherlock Holmes che, pur complesso sotto certi aspetti (l'approfondimento delle sue abilità, l'uso di droghe, il rapporto con Watson), rimane un modello statico, vicino agli archetipi dai tratti immutabili. I nuovi protagonisti devono sentire con le viscere più che con la mente, lasciarsi trasformare dagli eventi e mostrarsi in continuo divenire, anche se questo mutamento non implica necessariamente crescita o redenzione: devono avvicinarsi il più possibile all'essenza dell'animo umano. La freddezza emotiva non è più un'opzione.

Ed è per questo che non conta più tanto chi compie il delitto, quanto perché lo compie: quali demoni lo tormentano, quali battaglie interiori affronta, quale passato lo ha plasmato. Spesso queste motivazioni rimangono un segreto condiviso solo tra narratore e lettore, uno spazio esclusivo che gli altri personaggi ignorano. Parafrasando liberamente il concetto pirandelliano che lega l'autore al teatro della vita, potremmo dire *dramatis persona lector quoque*: anch'io, lettore, divento un personaggio del dramma, perché tra me e il narratore si crea un legame fatto di segreti, empatia e catarsi. Vivo il tormento narrativo in prima persona, senza però subirlo realmente. M'immedesimo, sento, giustifico e condanno come se chi racconta fosse davanti a me in carne ed ossa, o persino fossi io stesso. Questo meccanismo, che nel teatro genera catarsi, riaffiora nel *thriller* psicologico: il pubblico si

misura con i propri lati oscuri, sperimentando in uno spazio protetto paure, colpe e ossessioni condivise.

In termini letterari, il *thriller* psicologico eredita dal gotico le ambientazioni cupe, mentre l'indagine sulla psiche affonda le radici in autori come Dostoevskij e Kafka (con *Delitto e Castigo* e *La metamorfosi*), lontani dal *crime* puro ma vicini all'interesse per la psicologia dei personaggi. In questo spazio liminale, il genere sfiora anche territori propri dell'*horror*, facendo percepire al lettore che la minaccia può nascere tanto dall'inquietudine interiore quanto dal mondo esterno; il confine con *noir* e *horror*, quindi, diventa sottile e a tratti invisibile. Simpson [2010.188] osserva:

Tales of psychotic murderers unsettle the audience into looking askance at one's seemingly normal neighbors. Given that social paranoia depends on a sense of anxiety or even fear, and that the threat of violent or sadistic death at the hands of madmen (or madwomen) sparks that fear, the psycho thriller just as easily falls within territory more tradition ally assigned to horror.

Curiosamente, tra gli anni Quaranta e Sessanta, la maggior parte dei *thriller* psicologici è firmata da donne, e non è un caso: il genere privilegia l'esplorazione interiore, campo in cui la letteratura femminile ha sempre eccelso. Molte scrittrici ne hanno approfittato per ribaltare ruoli sociali e stereotipi: le protagoniste diventano vittime ma anche carnefici e artefici, strumenti di critica alla condizione delle donne in una società patriarcale, rivelando dinamiche di violenza, controllo e desiderio di autonomia. Inoltre, grazie al potere catartico della scrittura, queste autrici hanno creato uno spazio narrativo in cui forgiare le proprie eroine oscure, trasformando traumi e fragilità in forza e complessità psicologica, e dando vita a figure che dominano la scena attraverso le ombre del loro tormento.

Margareth Millar è considerata una delle prime narratrici a fondere *suspense* e introspezione psicologica, con romanzi come *The Fiend* (1952), *The Dark Garden* (1953) e *Beast in View* (1955), lasciando il detective spesso sullo sfondo, quasi come un'ombra tra le pieghe della storia. Come osserva Knight [2004.146], «Millar condensed the potential of the psycho thriller sub-genre and made her closely explored female killers the victims of their own psychoses in novels that combine empathy with harrowing realism»: la sua visione, però, partiva dall'idea che solo un'anima segnata dal trauma potesse compiere atti criminosi. Diversa era Patricia Highsmith, lettrice attenta di Millar ma pronta a distaccarsene: con

audacia rara per una donna di quei tempi, riuscì a creare e narrare in modo convincente non il mondo di una protagonista femminile, ma quello di un uomo. Un uomo che, sotto la superficie di normalità, orchestrava azioni e decisioni che il lettore inizialmente non poteva prevedere, dimostrando che il male non richiede traumi o fragilità manifeste.

Quando Highsmith scrive *The talented Mr. Ripley*, nel 1955, probabilmente non immaginava che, di lì a circa un decennio, la sua vita avrebbe preso alcune pieghe sorprendenti, quasi parallele a quelle del suo protagonista, giovane americano espatriato in Europa. Ma se le motivazioni della scrittrice erano intime e personali – la ricerca di autonomia e discrezione in un'epoca poco tollerante per il suo orientamento omosessuale – quelle di Tom Ripley ruotavano attorno ad ambizione, lusso e desiderio di ascesa sociale. Eppure, dagli estratti dei suoi scritti personali emerge quando profondamente Highsmith fosse vicina agli anti-eroi che narrava: non nella pratica, ma nell'idea stessa che la violenza, concepita come parte della quotidianità, fosse un impulso umano, naturale nella sua intensità e nella sua inquietante inevitabilità.

Alla fine degli anni Quaranta, mentre lavorava come commessa in un negozio di giocattoli, la scrittrice incontrò una cliente che la colpì profondamente. Avendo il suo nome e indirizzo per la consegna, Highsmith andò a spiarla per due volte, preda di un desiderio così potente da evocare, nella scrittura del suo diario, un paragone con l'atto omicida:

Murder is a kind of making love, a kind of possessing. (Is it not, too, a way of gaining complete and passionate attention, for a moment, from the object of one's attentions?) To arrest her suddenly, my hands upon her throat (which I should really like to kiss) as if I took a photograph, to make her in an instant cool and rigid as a statue.
[Wilson 2003.2, cit. in Nicol 2010.504]

Da questa esperienza nacque il suo secondo romanzo, *The Price of Salt* (1952), e l'accostamento tra *eros* – il desiderio carnale – e *thanatos* – la morte e la violenza fisica – divenne una costante nella sua scrittura che, come conferma Nicol [*ibid.*], è dominata dal motivo ricorrente di persone che vogliono diventare qualcun altro o distruggerlo, sospese in un sottile equilibrio tra attrazione, ossessione e trasgressione.

Tom Ripley è, infatti, un giovane newyorkese astuto, un piccolo truffatore ma a corto di mezzi e denaro. La svolta arriva quando incontra un ricco industriale che gli propone un affare: pagargli un viaggio in Italia a condizione che riporti in patria suo figlio, Dickie. Una

volta rintracciato il rampollo, Tom resta immediatamente affascinato dal suo stile di vita dorato: la spensieratezza, gli agi e i viaggi lo conquistano. Dopo qualche settimana trascorsa insieme in giro per l'Italia, prende una decisione radicale: quella vita deve essere sua. Così, senza esitazioni, uccide Dickie e ne assume l'identità per intascare i suoi assegni.

Da quel momento, il romanzo si trasforma in un elegante gioco del gatto e del topo: Tom deve ingannare poliziotti, amici sospettosi e persino se stesso, sempre sul filo del rasoio e ad un passo dallo smascheramento. Ma egli è ormai un maestro della mimesi e un esperto nell'arte della finzione, e continua a commettere omicidi per difendere la sua bugia. Alla fine, il suo piano ha successo: riesce a fuggire in Grecia, con una cospicua eredità e la vita dei suoi sogni.

Ciò che colpisce maggiormente, in questo romanzo, non è tanto la sequenza di omicidi, quanto il fatto che a compierli sia una persona apparentemente normale. Ripley non ha traumi nascosti né un passato burrascoso colpevole di averlo trasformato in assassino: per lui, uccidere è semplicemente un mezzo per raggiungere i propri scopi, ed è proprio questa, in realtà, la novità introdotta da Highsmith. Come osserva Nicol [2010.503]:

Highsmith is considered one of the finest exponents of suspense writing and plotting, an activity central to the various modes of *crime fiction*, and she is especially adept at portraying the disturbing criminal impulses which can erupt in ordinary life – or perhaps even provide its foundation.

Sebbene il suo talento sia stato pienamente riconosciuto solo di recente, non è errato affermare che Highsmith sia stata una delle voci più autorevoli della *crime fiction*, capace di mostrare con precisione «come la mente criminale meriti di essere esplorata con lenticolare, scientifica attenzione» [Calabrese, Rossi 2018.94-95].

E sarà proprio questa lente di ingrandimento puntata sulla psiche deviata che, tra gli anni Sessanta e Ottanta, diventerà motore di cambiamenti decisivi nel panorama della *crime fiction*, conducendo all'affermazione definitiva del *true crime* in chiave moderna. In quegli anni i *mass media* – televisione, giornali, riviste – iniziano a raccontare i crimini reali con una capillarità inedita e spesso ossessiva, ricalcando, seppur in forme nuove, quella stessa fascinazione che nel Settecento aveva dato vita ai *Newgate Calendar*: l'omicidio, da fatto oscuro e privato, si trasforma così in spettacolo pubblico e narrazione collettiva.

Non sorprende che proprio allora emergano figure destinate a diventare vere e proprie ‘celebrità del male’: il killer dello Zodiaco, che tra il ’68 e il ’69 rivendicò 37 omicidi; Ted Bundy, responsabile di almeno 36 delitti di giovani donne tra il ’74 e il ’78; Jeffrey Dahmer, che tra il ’78 e il ’91 uccise e cannibalizzò 17 ragazzi, o ancora BTK, che beffava la polizia inviando lettere in cui descriveva, con sadico compiacimento, le proprie azioni sanguinarie.

Per la prima volta il *serial killer* entra nell’immaginario collettivo non soltanto come criminale da catturare, ma come enigma da decifrare, e l’ossessione verso queste figure è alimentata da due spinte convergenti: da un lato la sovraesposizione mediatica, che trasforma i delitti in racconto, dall’altro il crescente interesse scientifico della criminologia, che tenta di penetrare l’incomprensibilità della mente omicida. In quegli stessi anni, infatti, si affermano le prime forme di analisi forense moderna – autopsie più sofisticate, studio di tracce biologiche, chimiche, balistiche – e prende avvio il *profiling* criminale, grazie all’Unità di Scienze Comportamentali dell’FBI. Per la prima volta, quindi, il crimine viene interpretato non solo attraverso le prove materiali ma anche attraverso la psicologia, per comprendere quali siano i moventi, le modalità operative, i rituali e le abitudini di questi individui: l’obiettivo non è più soltanto ricostruire ciò che è accaduto, ma prevedere – e, ove possibile, prevenire – ciò che accadrà.

Un altro tassello decisivo da considerare è il ruolo del pubblico nella ricezione di questi eventi. I *serial killer* finiscono per incarnare i timori del periodo – la violenza casuale, la vulnerabilità degli individui nelle metropoli, l’anonimato delle relazioni – e, amplificati dai *media*, si trasformano in simboli: nasce così una vera e propria mitologia del male, con figure enigmatiche e perturbanti che, paradossalmente, affasciano quanto spaventano, alimentando un culto ossessivo destinato a riverberarsi nella letteratura, nel cinema, nella musica e nell’arte popolare. Come osservano Lucarelli e Picozzi [2003.7], infatti, «il serial killer è sicuramente un argomento scientifico di enorme importanza ma è anche talmente ricco di suggestioni da non poter sfuggire, tutte le volte che ci si pensa, a una dimensione narrativa che investe con feroce violenza giornalismo, letteratura e cinema».

In questa nuova cultura ibrida, che intreccia paura autentica e attrazione morbosa, la *crime fiction* trova terreno fertile per rinnovarsi: gli autori non esitano a prendere spunto da questi fantasmi contemporanei, innestando nelle proprie opere il realismo della cronaca, l’introspezione della psichiatria e il *pathos* della narrativa.

Però, qualcosa cambia anche nel modo di raccontare il crimine. Infatti, se la cronaca nera e l'indagine scientifica puntano a ricomporre l'enigma attraverso prove materiali e profili psicologici, la narrativa post-moderna sembra, invece, andare nella direzione opposta, sfidando la stessa idea di verità. Come osserva Merivale, l'investigatore post-moderno adotta le convenzioni classiche della *detection* «if only to question, subvert, and parody them, notably in the matter of the solution, with the intention or at least the effect, of asking questions about mysteries of being and knowing which transcend the mere machinations of the mystery plot» [Merivale 2010.307]. Non è più il detective, quindi, a garantire ordine e sicurezza: Borges, Eco e soprattutto Auster, infatti, mettono in scena investigatori profondamente smarriti, travolti da coincidenze improbabili, versioni contrastanti degli stessi eventi e indizi che sembrano condurre da nessuna parte [Knight 2004.195]. In *City of Glass* (1985), ad esempio, il protagonista si trova intrappolato in una città-labirinto e, tra telefoni che squillano senza risposta e lettere anonime, l'indagine si trasforma in un viaggio tortuoso attraverso i dedali della mente e i reticoli della società. Anche in *Il nome della rosa* (1980) di Eco, la ricerca della verità si scontra con simboli opachi, testi contraddittori e segreti religiosi che rendono impossibile una soluzione lineare.

In questa prospettiva, la *detection story* non offre più un finale rassicurante: il mistero diventa metafora della crisi d'identità e della perdita di punti fermi nella modernità, e l'indagine si fa così strumento di introspezione. Si tratta di raccontare l'incertezza, le zone buie della psiche e il senso di fragilità che permea la vita contemporanea, mentre la curiosità e l'attrazione per i *serial killer* si riflette e si moltiplica tra le pagine dei romanzi.

Frankenstein, Il Fantasma dell'Opera, tali storie non funzioneranno
più [...] Il nostro pubblico ha scoperto un nuovo mostro. E quel
mostro siamo noi. [Monster: The Ed Gein Story, 2025, s.3, ep.2]

Se già Tom Ripley poteva essere considerato esempio emblematico di *serial killer* finzionario, presenta in realtà caratteristiche leggermente diverse rispetto ai protagonisti che seguiranno: anche lui uccide, certo, ma l'omicidio è per lui un mezzo per raggiungere un fine. Cosa accadrebbe, invece, se il fine stesso diventasse l'omicidio?

Impossibile, a questo punto, non citare Hannibal Lecter, creato dalla penna di Thomas Harris e, probabilmente, ispirato alla vicenda reale di Dahmer, con cui condivide l'antropofagia. Lecter non è solo un assassino seriale: è un ex psichiatra straordinariamente abile, e proprio per questo i romanzi di Harris incentrati su di lui si sviluppano lungo una

linea scientifica e neuro-psicologica. Pur essendo noto al grande pubblico soprattutto grazie all'interpretazione iconica di Anthony Hopkins nel film *Il silenzio degli innocenti*, Lecter compare già, seppur marginalmente, in *Red Dragon* (1981), e diventa protagonista assoluto con i romanzi *The Silence of the Lambs* (1988) e *Hannibal* (1999).

Lecter è uno dei pochi *serial killer* della narrativa moderna ad essere diventato un vero e proprio archetipo culturale, proprio perché la sua complessità psicologica è stratificata: intelligente, colto, metodico (interessante notare che, proprio in quegli anni, l'FBI introduceva la distinzione tra *offender* organizzati e disorganizzati), con una violenza raffinata che nasce da una mente analitica ed estetica. Amante del bello, ossessionato dall'arte, dalla cultura e dalla cucina raffinata, rappresenta un netto contrasto tra eleganza e brutalità, tra mente lucida e crimine efferato. Questa dicotomia genera nel lettore un misto di attrazione e repulsione, rendendo Lecter terribile e magnetico allo stesso tempo, un po' come il Dioniso delle *Baccanti* di Euripide, descritto come un dio «dolcissimo e terribile» a causa della sua duplice natura: distruttiva, ma affascinante. Come notano Calabrese e Rossi [2018.97], «analogamente a Ripley, il lettore-spettatore può percepire Lecter come un eroe positivo, visto che la sua disumanità è in parte riscattata dalle super-umane competenze e da un'indubbia genialità interpretativa».

Lecter guida la narrazione non solo come antagonista – ruolo che, in realtà, non gli appartiene mai del tutto – ma come catalizzatore intellettuale e morale: attraverso conversazioni, indizi ed enigmi psicologici, costringe i personaggi – e il lettore – a decifrare la verità, spostando il focus dall'indagine lineare alla dinamica della mente e del comportamento umano, e capire Lecter diventa quasi più importante che catturarlo.

Hannibal funziona su più livelli. A livello meta-narrativo, incarna l'attrazione per il male puro e per la psiche criminale che in quegli anni stava lentamente conquistando spazio nell'immaginario collettivo, dimostrando come anche un omicida efferato – non diverso da quelli reali che popolavano le pagine di cronaca nera – potesse trasformarsi in intrattenimento e oggetto di analisi. Inoltre, grazie alle sue qualità, diventa un modello per i *killer* letterari e cinematografici successivi: basti pensare a Dexter Morgan che, pur guidato da un codice morale che gli impone di uccidere solo criminali, condivide con Lecter l'intelligenza analitica, il fascino glaciale e la capacità di manipolare chi gli sta intorno.

Tutto questo si inserisce nella concezione post-moderna e metafisica della *detection story*, in cui si decostruisce il ruolo del detective: egli non è più solo colui che cattura il

killer, ma piuttosto chi dialoga con lui. A questo proposito, Calabrese e Rossi [2018.98] osservano:

il detective che lo aveva catturato, protagonista del *Delitto della terza luna*, aveva la straordinaria capacità di riuscire a pensare *come* lui, e così troviamo di nuovo un detective che accetta di sacrificare la propria umanità in nome del bene collettivo, immedesimandosi nella mente predatrice. Dove si situa, dunque, il confine tra umano e disumano, sociale e anti-sociale, bene e male?

Analogamente a Lecter, pur essendogli diametralmente opposto sotto molteplici aspetti, è il personaggio che Bret Easton Ellis crea nel 1991, protagonista di *American Psycho* e che, proprio come annuncia il titolo del romanzo, incarna il volto più grottesco e paradossale dell'omicida letterario. Patrick Bateman è un giovane yuppie della Manhattan anni '80 immerso nel lusso, schiavo dello *status* sociale e del consumismo esasperato: vive circondato da brand e marchi – quelli dei vestiti che indossa, dei prodotti che utilizza, dei locali che frequenta – descritti con una precisione ossessiva che diventa quasi asfissiante. Questa fissazione maniacale per l'apparenza e il dettaglio estetico diventa per Bateman una maschera, sotto cui si cela una personalità nera e disturbata: mediante la sua figura, la superficialità e il narcisismo del mondo borghese vengono messi a nudo, trasformandosi in una critica tagliente all'alienazione e alla vacuità della società.

In apparenza, Bateman è il tipico giovane di successo che vive tra palestra, cene costose e serate dominate dalla cocaina, ossessionato dal lavoro e dalle donne – che egli definisce, in modo del tutto svilente e depersonalizzante, 'corpoduro'. Ma è proprio dietro questa facciata di perfezione e frivolezza che si nasconde l'orrore: il suo 'hobby' consiste nell'uccidere in maniera brutale, estrema e macabra. A differenza di Lecter, la cui violenza è calcolata e ritualizzata, quella di Bateman scaturisce dalla frustrazione e dall'insoddisfazione esistenziale. E se Lecter stimola riflessione e fascino verso un male sofisticato, Bateman trascina il lettore in una spirale di violenza fine a se stessa, caratterizzata da interazioni superficiali, fredde e disumanizzanti. La narrazione in prima persona amplifica ulteriormente il disagio: proietta il lettore nelle sue ossessioni e nella sua perversione morale, rendendo la prospettiva totalmente inaffidabile e generando una tensione narrativa costante.

La linea tra realtà e immaginazione rimane volutamente sfumata, e il lettore non è mai certo di cosa sia accaduto realmente: questo crea una forte dissonanza tra apparenza e

verità narrativa. In più, essendo Bateman la voce narrante siamo, volenti o nolenti, troppo invischiati nel suo destino, e l'assenza di investigatore che, alla fine, tenti di ripristinare l'ordine e assicurare la giustizia non ci turba più di tanto: i crimini restano impuniti come parte integrante del messaggio del romanzo, sospesi in un'illusoria routine di privilegi e apparenze. Non c'è alcun valore, in essi; non c'è un fine superiore da perseguire, né alcun tentativo di rivalutare un'umanità ormai perduta.

C'è questa idea di Patrick Bateman, una specie di astrazione, che tuttavia non ha nulla a che vedere con chi sono veramente, è solo un'entità, un qualcosa di illusorio [...]: *io semplicemente sono altro*. È dura per me avere un senso, a qualsiasi livello. Io sono un prodotto, un'aberrazione. Sono un essere umano non accidentale. La mia personalità è abbozzata, informe, la mia crudeltà è radicata e persistente. [Ellis 2001.453-454]

Dalle figure di Hannibal Lecter e Patrick Bateman emerge con chiarezza come la narrativa di quegli anni abbia iniziato a giocare con i confini tra realtà e finzione: il primo seduce con la sua intelligenza calcolatrice e il fascino cupo del suo sapere, il secondo inquieta con la sua ossessione per l'apparenza e il controllo. Entrambi, già negli anni '80 e '90, incarnano l'*allure* del male e la complessità della psiche criminale, anticipando un interesse che presto si estenderà a dismisura oltre la finzione letteraria. E non sono i soli: attorno a loro, una costellazione di altri protagonisti esplora gli stessi contrasti tra normalità apparente e devianza nascosta, contribuendo a plasmare un immaginario del male sempre più magnetico e perturbante.

E se tutto questo era già vero, come abbiamo visto, dalla seconda metà del Ventesimo secolo, dagli anni Duemila in poi il fenomeno assume proporzioni senza precedenti. Non abbiamo più bisogno delle traversate immaginifiche che ci hanno guidato, passo dopo passo, in luoghi e tempi precisi, perché ciò che racconteremo ora può essere vissuto ovunque, simultaneamente e senza confini. Potremmo passeggiare tra i canali fioriti di Amsterdam, tra le luci al neon e i negozi *otaku* di Akihabara, per le antiche vie di Edimburgo o nei vicoli di un piccolo centro del sud Italia con una popolazione di soli cinquantamila abitanti: l'universo di storie a nostra disposizione – che si parli di un libro, fisico o digitale, o di una serie sul nostro account Netflix – resta lo stesso, immediatamente accessibile. È il fascino ipnotico della globalizzazione, il potere onnipresente del *world wide web*: ogni nuova uscita, ogni

tendenza, ci raggiunge nello stesso istante in cui nasce. Oggi il fenomeno del *crime* – e, più in generale, dell'intrattenimento – fa parte di un flusso assolutamente transculturale e transmediale, che avvolge chiunque in un'unica esperienza condivisa.

In questo mondo iperconnesso, il crimine continua ad attrarci con irresistibile magnetismo, come mosche avvolte dal dolce profumo del miele: siamo immersi così profondamente nel *crime* che, talvolta, la linea tra cronaca nera e narrazione finzionale si dissolve, diventando quasi impercettibile. Basti pensare a quanto interesse destano gli aggiornamenti al telegiornale sui delitti avvenuti nel mondo, o a tutte quelle serie e docuserie che raccontano la vita di *serial killer* realmente esistiti: quanti spettatori, seguendone le vicende, hanno dimenticato che quel protagonista, per cui una piccola e segreta parte del loro cuore provava simpatia, era in realtà un mostro, le cui mani erano sporche di sangue di vittime in carne ed ossa?

Qui, però, nasce una domanda cruciale: possiamo davvero chiamarli 'mostri'? Prendiamo in esame una serie tv che ha conquistato il pubblico: il titolo, *Monsters*, ci avverte subito che stiamo entrando nel mondo di criminali efferati, capaci di uccidere più e più volte senza pentimento alcuno, dando libero sfogo alla parte più oscura della loro anima. La serie racconta tre storie emblematiche: quella dei fratelli Menéndez, di Jeffrey Dahmer e di Ed Gein, ma anziché limitarsi a mostrare soltanto il male delle loro azioni e il dolore che esse hanno generato, ci viene svelato un quadro più complesso e perturbante. I fratelli Menéndez, responsabili di un brutale parricidio, avevano subito violenze di ogni tipo da parte del padre e l'indifferenza totale della madre rispetto alla loro angoscia (anche se si tratta solo della loro dichiarazione, e di verità accertata non si può parlare). Jeffrey Dahmer cresce con un padre freddo e assente e una madre instabile e depressa; privo, quindi, di qualsiasi legame affettivo con gli adulti di riferimento. Ed Gein, schizofrenico, fin da bambino viene influenzato da una madre autoritaria ed estremista, che gli instilla un'ossessione per il peccato, la pericolosità delle donne e l'impossibilità di essere amato.

Sicuramente tutto ciò non giustifica le loro azioni: molti bambini crescono in contesti simili, o persino peggiori, senza mai trasformarsi in spietati assassini. Eppure, chi di noi non si è mai chiesto, almeno una volta, come quei bambini sarebbero diventati da adulti se avessero ricevuto le cure e le attenzioni che meritavano? Ci soffermeremo sul tema dell'empatia nel secondo capitolo di questo lavoro di tesi; per ora, però, è importante osservare quanto profondo sia lo slittamento dal piano fisico, quello delle azioni compiute –

che, si potrebbe azzardare, passano quasi in secondo piano –, a quello non unicamente psichico, come nel *thriller* psicologico degli anni Sessanta, ma primariamente emotivo. Conosciamo il passato dei *serial killer* di cui leggiamo o guardiamo le storie, e questo cambiamento riflette un'evoluzione dell'interesse del pubblico: nell'epoca contemporanea, infatti, desideriamo comprendere le ragioni più profonde alla base delle loro azioni; vogliamo essere coinvolti non solo a causa dell'adrenalina che ci scuote e ci tiene con il fiato sospeso, ma soprattutto dalla comprensione dei loro mondi interiori, della loro personalità, di ciò che li ha plasmati e portati a diventare ciò che sono. Cerchiamo di razionalizzare la mostruosità dei loro atti, di trovare spiegazioni che possano toccarci, emozionarci e, in un certo senso, rendere più gestibile l'orrore. Difatti non è più, o non è solo, la fedeltà cronachistica a interessarci: l'enfasi si sposta sulla verosimiglianza esperienziale del racconto, ed è per questo che la narrazione non si scusa per gli elementi di finzione; ciò che il lettore/spettatore cerca è la credibilità dal punto di vista emotivo. Forse stiamo riscoprendo, nel modo più profondo ed empatico possibile, la nostra umanità. Ma senza mai dimenticare che il male – quali che siano le sue attenuanti – va sempre, indiscutibilmente, condannato.

Il boom del *true crime* post-Duemila non è una semplice moda passeggera, ma una tendenza ciclica e sistemica capace di adattarsi e trasformarsi insieme ai media dominanti del tempo: dai *feuilleton* alle riviste ottocentesche, fino alle docuserie e ai podcast contemporanei, la fascinazione per il crimine reale si rinnova costantemente, mutando linguaggi ma non sostanza. Come osserva Schmid [2010.199], la popolarità del *true crime* è storicamente ondulante ma mai in crisi, e Rzepka [2010.2] aggiunge che, forse, questa popolarità «has something to do with the legendary aura it inevitably lends its celebrities, elevating them like the heroes of ancient epic, to something approaching mythic status: transcending human history, they seem hybrids of gods (or demons) and men».

Schmid [*ibid.*] ricorda inoltre che, «the precise origins of the term “*true crime*” are obscure»: probabilmente esso nasce dall'idea che, sempre più spesso, i criminali di cui raccontiamo le vicende sono persone realmente esistite, con un passato concreto, e non semplici creature della penna di qualche abile narratore. E anche quando i torbidi protagonisti appartengono alla finzione, le loro storie vengono costruite con tale profondità da sembrare autentiche.

Dall'epocale avvento di questa nuova sfumatura del *crime*, è diventato difficile individuare un solo esempio emblematico capace di rappresentarla nella sua interezza: le

declinazioni sono numerose, disseminate in ogni forma mediale. È tuttavia possibile distinguere due filoni principali, entrambi in grado di conquistare il pubblico, ma attraverso modalità differenti: quello *detective oriented*, incentrato sull'indagine e sulla ricerca della verità, e quello *serial killer oriented*, che esplora invece le profondità inaccessibili dell'animo umano.

Il filone dei detective affonda le sue radici, nella quasi totalità dei casi, nell'*hard-boiled*: al centro troviamo un investigatore tormentato dai propri demoni – la morte di un figlio, un divorzio doloroso, una dipendenza che lo rende schiavo – per il quale l'indagine diventa l'unica àncora a cui aggrapparsi, il salvagente che gli permette di restare a galla in un mondo che minaccia continuamente di sommergerlo. È una figura schiva, fredda, che di spinge oltre ogni limite per il caso, anche quando il resto della squadra ha già mollato la presa. Solitamente uomo – anche se, soprattutto nelle recenti serie nord-europee, non mancano figure femminili altrettanto complesse – è attento ai dettagli, lavora in solitudine e non si arrende fin quando non ha catturato l'assassino. O, nel peggiore dei casi, muore provandoci.

In questo tipo di narrazione, raramente veniamo a conoscenza del passato o delle motivazioni più intime degli assassini, perché il focus rimane sull'investigatore e sulla sua ricerca della verità: non ha più senso nemmeno parlare di critica o satira sociale, perché oggi la questione morale si sposta dall'ambito collettivo a quello individuale. Harry Hole, Joona Linna, Rust Cohle, Eve Dallas, sono solo alcuni dei nomi che incarnano alla perfezione questo tipo di detective segnato, e insieme definito, dalla sua inquietudine.

Accanto a questi protagonisti nati dall'eredità dell'*hard-boiled* emerge però un'altra corrente, che riprende i *clue-puzzle* della *Golden Age*: un approccio investigativo più cerebrale, centrato sull'intelletto e il gioco logico. Lo Sherlock Holmes nella serie della BBC ne è un esempio lampante, ma è in Oriente che questo modello ha trovato nuova forza, favorito dal successo di anime e manga negli ultimi vent'anni. L, di *Death Note*, rappresenta una delle incarnazioni più emblematiche di questa tipologia: sebbene sia orfano, non è spinto da traumi irrisolti e dal classico passato difficile; egli è mosso da un'intelligenza ossessiva, da una dedizione totale alla logica e al confronto con il male. Eccentrico, solitario, enigmatico – iconico nel suo modo di muoversi, nel sedersi sempre ricurvo e nella sua inspiegabile passione per i dolci – L è un detective 'pulito', uno stratega dell'ingegno disposto a rischiare per la verità, fino a scontrarsi con Kira, suo amico-nemico, in una partita

mentale che si conclude tragicamente con la sua morte. Probabilmente ispirato ad una precedente icona dell'investigazione fumettistica giapponese, Conan Edogawa, L diventa una figura carismatica e inconfondibile, tra le più note e memorabili dell'intero panorama manga.

L'altro filone, quello *serial killer oriented*, nasce altresì dalla tradizione *hard-boiled*, ma si sviluppa soprattutto dal *thriller* psicologico e della cronaca nera estremamente mediatizzata degli anni '80. La vera svolta arriva però agli inizi degli anni '90, quando libri e documentari su *serial killer* di grande risonanza conquistano l'attenzione del pubblico: *Helter Skelter* (1974, riedito e ripreso negli anni '90), che racconta la storia della setta di Charles Manson, e le biografie di Dahmer, Bundy e John Wayne Gacy ne sono solo alcuni esempi.

Ma è con la diffusione di Netflix e delle altre piattaforme di streaming, insieme alla nascita della nuova forma mediale dei podcast, che questo filone diventa globale e *mainstream*. Basta fare login per accedere a intere sezioni dedicate ai *serial killer*: *The Hunt for a Serial Killer* (2021), documentario sulla caccia a Richard Ramirez; *The minds of Madness* (2021+), podcast che esplora psicopatia e disturbi mentali gravi; *Don't Fuck with Cats: Hunting an Internet Killer* (2019), docuserie che segue un assassino seriale online, intrecciando investigazione e ossessione collettiva. Questi contenuti mostrano quanto le persone estranee ai fatti possano sentirsi legate e obbligate a risolvere un mistero: il coinvolgimento del pubblico è empatico e ambiguo, e lo spettatore diventa simultaneamente giudice e complice. La potenza di questa esperienza, inoltre, si amplifica grazie alle nuove tecnologie, al *binge watching* immersivo e la viralità social dei casi reali.

Questi due filoni talvolta si fondono, dando vita a storie destinate a lasciare un segno nella mente degli spettatori. È il caso di *Dexter* (2006-2013), in cui il protagonista è un *serial killer* che cela la propria natura dietro l'incarico nella polizia scientifica, mentre sua sorella Debra – di cui conosciamo pensieri e tormenti – è l'ignara investigatrice che gli dà la caccia. In un certo senso, anche Dexter assume il ruolo di detective: conduce infatti ricerche meticolose sulla vita dei criminali destinati a diventare sue vittime. Ancor più rappresentativa è la prima stagione di *The Sinner* (2017), che affianca il dolore del detective Harry Ambrose a quello dell'assassina, Cora Tannetti, inizialmente avvolta nel mistero del proprio crimine. Con il progredire della narrazione, però, veniamo trascinati sempre più a fondo nella psiche di Cora e nei suoi traumi, fino a riconoscere che, più che un'assassina,

ella è una vittima: ciò fa raggiungere alla serie una complessità psicologica che la rende indimenticabile. Quando queste due correnti narrative si incontrano nasce una dinamica di specchio psicologico, in cui detective e *killer* diventano le due facce della stessa ossessione – il bisogno di controllo sugli eventi, di comprendere e sondare la mente altrui e di inseguire la propria verità.

Il *true crime* contemporaneo lavora costantemente su questa dialettica tra il *criminale come mostro* e il *criminale come persona qualunque*, e la serialità mediale costruisce l'immaginario del *male tra noi*, mostrando quanto sia difficile distinguere un volto normale da un mostro nascosto dietro la maschera. Ne risulta che i veri *serial killer* vengono spesso rappresentati sia come abissalmente diversi, sia come paradossalmente familiari, in un cortocircuito che affascina e inquieta. Questo genera un duplice effetto sul pubblico: da un lato curiosità e magnetismo, dall'altro un potenziale rischio: presentando gli assassini come figure complesse, o persino tragiche, si corre il pericolo di romanticizzare il crimine, favorendo soprattutto la normalizzazione della violenza. La ripetuta esposizione ai crimini può, infatti, farli apparire quasi come inevitabili o spettacolari, attenuando la percezione della gravità morale e sociale dei fatti. Più la storia diventa immersiva, più il confine tra realtà e fiction si assottiglia, rendendo facile dimenticare che i protagonisti sono individui reali, e che le loro azioni hanno conseguenze concrete.

Questo, inevitabilmente, solleva dilemmi etici: quanto è lecito sentirsi 'vicini' a chi ha commesso crimini atroci? E quale responsabilità hanno i media nel bilanciare intrattenimento e rispetto della realtà? Come sottolinea Pyrhönen [2010.53], ogni nuova narrazione contribuisce a ridefinire che cosa, nella società, venga ritenuto mostruoso, empatico, comprensibile o inevitabile, e l'atto stesso di narrare «acquires an ethical weight callin for readers' evaluation». In altre parole, oggi non solo il racconto plasma il giudizio del pubblico, ma anche il pubblico – reattivo e partecipante grazie a social e forum – plasma il racconto; si è così creata una comunità di *prosumer* che spesso giocano con l'identità e la colpevolezza dei personaggi, dando origine a fenomeni di fandom anche attorno a figure reali e controverse. Ed è così che il *true crime* diventa una lente bifocale: da una parte illumina gli abissi della mente umana, dall'altra ci restituisce l'immagine distorta di chi guarda, ricordandoci quanto sia sottile la linea tra osservatore e osservato.

If you want truer empathy, start by imagining the pain of the victim – and then realize you’ll never be able to feel it. But don’t for a moment think you could ever justify the *crime* by understanding the criminal. [Mindhunter, 2019, s.2, ep.5]

Dopo aver viaggiato nel tempo e nello spazio alla scoperta delle origini del *crime*, e averne seguito i fili fino ai giorni nostri, ci concentreremo su due autori, scelti tra i molti possibili, che hanno contribuito alla tessitura del genere arricchendolo di prospettive, intrecci e profondità emotiva.

1.2 Georges Simenon: la fisiologia della scrittura e il *Destin Mécanique*

Se dovessimo evocare il più famoso e prolifico scrittore di gialli, il nome di Georges Simenon balzerebbe immediato alle labbra. Dei circa quattrocento romanzi nati dalla sua penna – molti celati dietro pseudonimo – solo una parte rientra nel genere *crime* in senso stretto, con investigatori ufficiali e delitti da risolvere come fulcro. La maggioranza delle sue opere si muove su piani leggermente diversi, percorrendo strade più tortuose: dai romanzi d’avventura e d’amore della giovinezza ai *romans durs*, in cui Simenon si inoltra nei recessi più profondi della mente, della vergogna, della paura e del desiderio. Questi ultimi erano, agli occhi dello stesso autore, i suoi lavori più importanti, mentre la lunga serie di Maigret – ben settantacinque romanzi e ventotto racconti brevi – era considerata più un gioco quotidiano, un lavoro in cui si lasciava trasportare con leggerezza. Una certezza permane: la produttività di Simenon era straordinaria, con ritmi che raggiungevano ottanta pagine scritte al giorno. Oggi, secondo l’*Index Transationum* dell’UNESCO, è il diciassettesimo autore più tradotto di tutti i tempi, testimone di una voce che ancora attraversa il mondo.

Onnivoro, bulimico, giomalista, fotografo [...]. Ma lui voleva solo essere definito romanziere. Un appellativo, mi sembra, che nasconde un modo molto particolare di essere un’altra figura, anche quella esaltata dal Novecento: di essere antropologo. [Marino 2025]

Nato a Liegi nel 1903, Simenon cresce in una famiglia piccolo-borghese, sviluppando un rapporto complesso e doloroso con la madre, casalinga severa. Le tensioni familiari si sedimentano nella sua sensibilità, manifestandosi nei romanzi come ombre ricorrenti: i rapporti tra i personaggi sono ambigui e soffocanti, non di rado plasmata dall’esperienza di madri distanti o dure. Nel 1922 si trasferisce a Parigi, ed è qui che la sua carriera letteraria

prende il volo, alimentata dalla città vibrante e cruda di inizio secolo. Quella Parigi, popolata di artisti e prostitute, gli fornisce il primo, grande, materiale umano da dissezionare.

Seppur privo di un'istruzione raffinata, il lavoro da giornalista (in cui firmava articoli come G. Sim) si rivela per Simenon una scuola fondamentale; gli insegna a sviluppare lo sguardo chirurgico dell'osservatore partecipante e dell'antropologo urbano, instillandogli l'unica, profonda esigenza che avrebbe plasmato ogni sua pagina: l'urgenza della concretezza. Scrivere diventa un imperativo, assieme al dovere di raccontare in modo chiaro, talvolta crudelmente lucido, senza fronzoli stilistici e inutili giri di parole. Per Simenon, infatti, la scrittura non è un *hobby*, ma un atto fisiologico: un bisogno espressivo talmente viscerale da non poter essere soppresso. Ogni nuovo romanzo inizia con la sua *dictée*, un rituale quasi mistico: in una stanza isolata, con le tende tirate, compilava una *fiche personnage* per penetrare nell'anima del protagonista e, scrivendo a mano come in una specie di *trance*, poteva proseguire per una settimana di fila. Era una prigioniera volontaria, un confinamento che lo scrittore viveva come una purificazione: l'unico modo per lui di esorcizzare i propri demoni, proiettandoli, vita dopo vita, nel mondo.

La singolarità di Simenon risiede proprio nella fisiologicità della sua scrittura e nel suo bisogno di abitare i personaggi: non si limita a tessere storie di uomini, lui diventa quegli uomini. Guarda il mondo con i loro occhi in una forma di compassione asciutta, priva di ogni sentimentalismo, che non giustifica ma nemmeno condanna: semplicemente osserva, ascolta, attraversa. Difatti, non è alla giustizia legale che è interessato ma alla responsabilità individuale, e poiché nei suoi romanzi il crimine è spesso morale più che giuridico, ogni evento passa attraverso il filtro tagliente della psicologia.

Questa visione, spogliata di ogni lente interpretativa, rende i suoi personaggi incredibilmente veri: il lettore li sente pulsare proprio perché li percepisce senza intermediazioni. Per Simenon la letteratura è l'atto supremo di spogliazione dalle maschere che ogni uomo, di ogni classe sociale, indossa. Scrivendo, egli si ribella a questa società di facciata e lascia cadere ogni travestimento. «*Je cherche l'homme derrière l'acte*», diceva: l'uomo 'nudo', con le difese abbassate, diventa così l'ossessione tematica che attraversa tanto i romanzi quanto i testi autobiografici. 'Ecco', sembrano sussurrare i suoi personaggi, 'guardami bene, entra nella mia mente: io sono te, ma senza gli schermi che la società ti impone, che la paura ti impone. Io sono la tua vera essenza'. Questa capacità di indossare i personaggi come abiti costituisce il nucleo della sua rivoluzione narrativa: gli uomini e le

donne di Simenon non sono archetipi, né semplici strumenti funzionali al *plot*, ma individui realisticamente ambigui, attraversati da solitudini, tensioni e bisogni universali.

Una scrittura asciutta, quasi priva di aggettivi ma densa di anima, vissuto e atmosfera, sostiene questo stile. Secondo Bonina [2023], «descrivere un fatto, un luogo o una figura senza qualificarli richiede una speciale potenza espressiva e una disposizione naturale alla perifrasi, alla similitudine e alla metafora». Simenon possiede esattamente questa forza: quella che mostra senza descrivere. Le immagini si insinuano nella mente del lettore perché evocate più che dette, accadendo lì, proprio davanti ai suoi occhi. Come ne *Il passeggero del Polarlys* (1930), dove la donna affacciata al ponte è resa come “una persona appena uscita da una vasca da bagno che teme l’impatto col freddo”; o in *La camera azzurra* (1964), in cui la donna delle pulizie è evocata con il dettaglio delle sue scarpe da uomo. Sono immagini così potenti che non c’è bisogno di ulteriore spiegazione: non serve che l’autore specifichi che la vecchietta è eccentrica, perché il lettore lo sa già. E non cade mai, Simenon, nella banalizzazione di spiegare una paura, un’ossessione o un dolore con parole dirette: li fa manifestare attraverso gesti, suoni e odori, evocati sempre al momento giusto, esaltando la verosimiglianza esistenziale della sua scrittura. Perché gli uomini, in fondo, difficilmente comunicano a parole; la comunicazione più profonda passa attraverso il non detto, gli sguardi, i tremiti inconsci. È questa la bellezza silenziosa dell’umano: non tutto deve essere esplicitato per essere compreso. Simenon lo sa bene, e ci costringe a dialogare con i suoi personaggi come se fossero lì in carne ed ossa.

Proprio per questa forte valorizzazione dell’uomo nella sua fragilità, nei suoi romanzi il crimine raramente è premeditato: nasce da una scintilla improvvisa, da un cortocircuito nell’animo che si compie nell’esatto momento del gesto, e non prima. Il crimine non è generato da un demone interiore, ma dalla vita stessa e dal suo dispiegarsi, fuori dal nostro controllo, in modi contorti e spesso imprevedibili. Il delitto diventa così non qualcosa di fine a se stesso, ma l’effetto terminale di una tensione che attraversa individui fragili e profondamente sfaccettati. È il *destin mécanique* che governa gli esseri umani. In un’intervista degli anni Settanta, Simenon confessò che per lui non esistono assassini, ma solo uomini che, per un attimo, perdono il controllo. Ed è proprio questa fatale mancanza di controllo che lo terrorizzava e, al tempo stesso, lo affascinava, portandolo a considerare il delitto quasi come un suicidio rimandato, un modo di uccidere se stessi attraverso un gesto irreparabile.

Tutti sono assassini. Bisogna solo incontrare la persona giusta... al momento sbagliato. [Grieff, *Inside Man*. Netflix, 2022]

Simenon rifiutava apertamente l'esistenza di una 'gerarchia letteraria', anticipando il crollo della distinzione tra letteratura alta e popolare che avrebbe caratterizzato le discussioni critiche degli anni Settanta. Per lui, infatti, la vera differenza non risiedeva nelle opere, ma nell'etica autoriale: «non esistono due letterature, ma due atteggiamenti dello scrittore verso se stesso», diceva, e questa massima, demolendo la dicotomia, affermava che, sebbene la sua scrittura seriale fosse anche una risposta alle esigenze del pubblico, il suo vero valore risiedeva nella costruzione di un nuovo tipo di romanzo poliziesco, capace di unire la veridicità delle psicologie all'intrigo su cui la trama si regge. Secondo Cawelti [1976.126-127], «no writer has worked with more artistic skill within the limits of the formula than Georges Simenon»: egli rappresenta, quindi, il punto più alto nella capacità di bilanciare l'interesse primordiale per il mistero della *detection* con la profondità ineluttabile della caratterizzazione umana.

La sua adesione al genere poliziesco è, in realtà, tutt'altro che scontata. Benché Simenon venga spesso accostato ad Agatha Christie, la sua narrazione si distacca vertiginosamente dal puro gioco logico, collocandosi su un piano più psicologico: i suoi Maigret, infatti, sono citati come l'esempio più lampante di *crime fiction* in cui la soluzione dell'enigma non è l'esito di un accumulo minuzioso di indizi materiali, ma il passaggio obbligato attraverso il deciframento delle ambiguità che appartengono alla natura dell'uomo.

Simenon è, in essenza, un autore che guarda la banalità della vita – o meglio, la banalità come luogo d'elezione del dramma. I suoi delitti accadono in ambienti mediocri, cucine borghesi e bar di provincia: è l'ordinario che deflagra nell'abisso. Questa dimensione sociologica e ambientale – le *petites gens*, le vite comuni – è un elemento cruciale, soprattutto per legare Maigret al complesso contesto europeo interbellico e postbellico: il suo genio nasce proprio in questa crepa, in questa costante tensione tra apparenza e verità, fra il bisogno di essere accettati e la paura di mostrarsi per ciò che si è. Simenon scopre al microscopio le cellule di una vita ordinaria con un realismo che è tutt'altro che documentario: dietro la sua precisione quasi clinica, infatti, si cela una compassione profonda. Egli ama i suoi personaggi non nonostante la loro miseria, ma attraverso di essa, rendendo universale la loro fragilità e spogliandola di ogni giudizio o ideologia.

Da questo sguardo sul mondo, empatico eppure implacabilmente razionale, nasce la figura del commissario Maigret. Maigret non è presentato come un super-genio dell'intelletto alla Sherlock Holmes, ma come un confessore-analista laico che naviga la verità, sospeso tra il ruolo di giudice e quello di guaritore dell'anima. Come sostengono Calabrese e Rossi [2018.80], «il *focus* investigativo è meno orientato sulle prove e più sull'ottenimento di una confessione», elemento che allontana Maigret dalla classica *crime fiction* inglese, avvicinandolo più al mondo francofono del *roman noir*. Egli possiede la capacità mimetica di immedesimarsi nelle pelli altrui, di chiunque esse siano, e questo lo rende non solo un detective straordinario, ma un uomo profondamente empatico. Non crede nel concetto di giustizia ufficiale, poiché l'azione umana e i sentimenti che la muovono sono tutto fuorché oggettivi, e 'giustizia', dunque, è una parola spesso priva di senso. Il suo imperativo, piuttosto, è la verità: la ricerca dello sfondo, del movente profondo che ha innescato l'azione. È proprio in questo nuoto nelle coscienze altrui che la letteratura di Simenon, anche quella *mainstream* concentrata su Maigret, si innalza: i temi toccati sono tutt'altro che banali, e l'autore eleva il suo personaggio riversandovi le proprie conoscenze in campo psicologico e psichiatrico: in diverse indagini, infatti, il vero colpevole non è l'autore materiale del crimine, ma il contesto sociale e psicologico in cui egli si ritrova a vivere. Nonostante la struttura seriale e l'apparente linearità, non si può dunque parlare di semplice letteratura popolare.

La capacità di Maigret di interagire con ambienti, classi sociali e tipologie umane diverse lo rende un osservatore senza filtri dell'umanità, più interessato ai mondi che alle regole: in *Maigret e il ladro pigro* (1961), ad esempio, il commissario indaga su un caso che coinvolge persone umili, mostrando una profonda empatia sia per la dignità delle vittime che per i sospetti, entrando nella loro quotidianità fatta di case popolari e bistrot. Il romanzo si distingue per la malinconia di una Parigi inedita, in cui si percepisce una sorta di rimpianto per i tempi passati e per l'essenza stessa della giustizia. Ancor più emblematico è *Maigret e il vagabondo* (1963), considerato il capolavoro assoluto del ciclo, in cui è alle prese con l'omicidio di un senzatetto. Maigret indaga nella comunità dei *clochard*, scoprendo storie di vite spezzate nascoste sotto i ponti parigini e affrontando i temi della marginalità e dell'emarginazione con una straordinaria capacità di ascolto e comprensione, pur restando ancorato alla razionalità dell'indagine. In Simenon i luoghi non sono mai semplici sfondi, ma diventano proiezioni dello stato d'animo dei personaggi; lo stile scarno, quasi

cronachistico, serve proprio a costruire un'atmosfera densa e palpabile che rifletta l'angoscia e l'immobilità interiore: cucine silenziose, quartieri popolari e vite ordinarie si trasformano in luoghi del dramma, riflettendo la delicata dignità delle *petites gens*.

La serialità costituisce il principale motivo del successo di Maigret, ma non in quanto elemento di *suspense* o aspettativa fine a se stesso. La sua forza risiede proprio nella scoperta placida del personaggio, quasi come si fa con un amico: un po' alla volta. Qualche dettaglio sparso, una preferenza, un'abitudine quotidiana svelata mentre si affronta una situazione diametralmente diversa. Il suo ritratto non viene mai gettato sul tavolo in un unico, didascalico momento, ma è lasciato alla gioia di una rivelazione inattesa che si aggiunge a un bagaglio di informazioni che cresce con il lettore: il commissario accumula una storia personale, invecchiando con essa, e differenziandosi così dai detective cristallizzati in una versione immutabile di se stessi.

La sua umanità emerge spesso nei momenti di stasi: Maigret indugia sull'attesa, sulle lunghe ore in ufficio, sulle indagini stagnanti, dedicando il tempo a fumare la pipa o a mangiare. E la moglie, Madame Maigret, non è una semplice figura domestica, ma un elemento chiave nelle sue giornate: un contrappunto intimo e costante alla crudezza del mondo che indaga. Vengono altresì mostrate le sue debolezze: in *Un'ombra su Maigret* (1942), il commissario si confronta con un enigma fitto di misteri ed errori che mettono a nudo il suo lato più vulnerabile e tormentato, facendogli fare i conti con un fallimento investigativo e personale; similmente, in *Maigret si sbaglia* (1953), deve ammettere la sua perplessità e un errore di valutazione, evidenziando non solo la complessa ambiguità della ricerca della verità, ma anche tutta la sua onestà intellettuale.

Maigret si configura come un 'buono' disarmato, un eroe atipico ben lontano dagli investigatori tormentati e cinici dell'*hard-boiled*. E la sua integrità, lungi dal renderlo piatto, gli conferisce una complessità emotiva e narrativa unica. Tuttavia, per quanto completa sia la sua indagine nell'animo umano, è solo nella produzione dei suoi ineguagliabili *romans durs* che Simenon si abbandonerà senza rete all'introspezione più radicale e alla disamina senza compromessi delle pulsioni umane.

La morte del fratello Christian, più giovane di lui di tre anni, giocò un ruolo fondamentale sia nello sviluppo della sua personalità che nell'evoluzione della sua scrittura. Durante la Seconda Guerra Mondiale, Christian si arruolò con i nazisti, una scelta che devastò Georges, il quale aveva sempre mantenuto un ambiguo ma prudente distacco dal

regime. La tragedia si consumò dopo la guerra: il giovane fu condannato per collaborazionismo, internato e, una volta libero nel 1947, si suicidò.

Questo peso gravò come un macigno sul cuore dello scrittore, che non riuscì mai a perdonarsi di non averlo salvato: era una colpa involontaria, nata non da un'azione, ma dalla mancanza di un'azione, e questa fatale passività, seppur inevitabile, diventerà uno dei temi più profondi dei *romans durs*, spingendo Simenon a ossessionarsi nel tentativo di carpire la scintilla che conduce un uomo al baratro. Dietro molti dei suoi protagonisti, infatti, si intravede l'ombra del fratello perduto: uomini fragili, spinti da pulsioni incomprensibili, incapaci di fermarsi prima di precipitare.

E se prima c'era spazio per l'autore fisiologico, dopo tale disgrazia c'è spazio solo per quello esistenziale, votato a dissezionare le parti più recondite della psiche. Ed è in questo spazio grigio, dove il giallo smette di cercare il colpevole per interrogarsi sulla natura stessa della colpa, che nasce la sua vera grandezza: i *romans durs* si trasformano nel luogo privilegiato per elaborare – o più spesso, riassemblare ossessivamente – il trauma biografico che non riusciva ad affrontare direttamente, agendo come una sorta di autobiografia mascherata. Difatti, Assouline [1997.363] evidenzia come la mancanza di qualsiasi accenno ai sentimenti provati da Simenon per la morte del fratello, rappresenti una grande, significativa assenza nei suoi scritti autobiografici, un silenzio assordante reso ancor più grave dal telegramma materno, in cui la donna lamentava la morte del figlio minore anziché di Georges. Tale processo di rielaborazione è evidente nei quattro romanzi chiave scritti tra il 1948 e il 1952 (*La neve era sporca*, *Il fondo della bottiglia*, *I quattro giorni del pover'uomo* e *I fratelli Rico*), che offrono ciascuno una sfumatura diversa sul tema della fratellanza e sul modo in cui Simenon tentò di elaborare lutto e colpa.

La neve era sporca (1948) racconta la parabola autodistruttiva di Frank Friedmaier, un giovane senza morale cresciuto tra bordelli, privazioni e brutalità, sullo sfondo di un'anonima città occupata che evoca la Francia sotto il nazismo, un luogo saturo di fame fisica e corruzione morale. Il protagonista incarna la banalità del male esistenziale: uccide quasi senza motivo, riflesso di un ambiente marcio e privo di speranza, e vive una quotidianità scandita dalla violenza.

Il romanzo si dispiega come un'analisi spietata del degrado: la neve sporca non è solo un elemento scenico, ma la metafora precisa della perdita dell'innocenza e dell'irrimediabile contaminazione dell'anima. Simenon, in questo che è giustamente annoverato tra i suoi

romans durs più cupi, non costruisce la *suspense* con colpi di scena logici, ma la lascia emergere dalla decomposizione progressiva dell'ambiente: il male è mostrato come circolare, in quanto non può che generare altro male, violenza e distruzione, dipingendo un lucido senso di impotenza davanti all'orrore in un'atmosfera quasi claustrofobica. Lo 'sporco' viene raccolto in mucchi e mostrato con insistenza, ed è nei gesti quotidiani che la prosa essenziale funziona meglio, costruendo immagini sensoriali che diventano vere e proprie sentinelle morali: l'effetto è un accumulo emotivo che lascia il freddo della neve sulla pelle del lettore. La discesa morale di Frank è l'inesorabile risultato di una catena di piccoli cedimenti – il luogo in cui vive, l'assenza paterna, l'ombra della guerra – che convergono nel crimine, e il romanzo diventa così una feroce inchiesta sul perché gli uomini sprofondano. Non si implora empatia, né si scagliano condanne: questo *roman dur* si presta una triplice lettura (narratologica, sociologica e psicologica), ed è in questo testo che la critica identifica più chiaramente il tentativo di Simenon di affrontare il dolore non elaborato della morte di Christian: Frank Friedmaier, pur non essendone una trasposizione diretta, incarna la solitudine e la disumanizzazione del fratello, travolto da un Paese occupato. La sua morte finale non è una punizione, ma una liberazione morale da un'esistenza contaminata.

Se in *La neve era sporca* Simenon costruisce la *suspense* attraverso l'accumulo di degrado ambientale, in *L'assassino* (1937) essa «si lega alla valorizzazione della dimensione del futuro» [Calabrese, Rossi 2018.83]: l'attenzione non è sui gesti compiuti, bensì sul modo in cui l'azione irreversibile rimodella la psiche del protagonista. Si assiste, così, al passaggio dalla visione sul sudiciume morale che modella il criminale (Frank) alla banalità borghese che, una volta spezzata, libera l'assassino e la sua nuova, straniante, percezione del mondo. Il romanzo si apre, infatti, con l'omicidio di moglie e amante per mano di Hans Kuperus, un medico rispettabile dalla vita abitudinaria. Non esiste *suspense* relativa al *whodunit*; il lettore sa chi è stato: l'intero dramma si concentra, invece, sul domandarsi come questo gesto influenzerà ogni aspetto della vita del protagonista, dalle sue azioni ai suoi pensieri.

Come tutti i primi martedì del mese si trovava ad Amsterdam. Si era in gennaio, e il dottore indossava il cappotto foderato [...]. Dettagli senza importanza, ma sufficienti per dire che tutto era come ogni altro primo martedì del mese. [Simenon 2011.9]

L'identità di Kuperus è definita unicamente dalla sua professione e dalla sua routine meccanica, ma questa struttura crolla nel momento in cui il racconto introduce il primo cortocircuito: la ricezione, avvenuta un anno prima, di un biglietto anonimo che rivela il tradimento di sua moglie. Dopo il duplice omicidio, la sua vita ripiomba in una finta quotidianità. Esternamente nulla sembra mutare, ma interiormente il protagonista sperimenta un piacere perverso e illusorio: la nuova condizione di uomo finalmente libero dalle convenzioni sociali, come se l'atto criminale avesse ucciso la parte di sé vincolata alla maschera borghese. Si tratta, tuttavia, di una libertà vuota e profondamente alienante, e l'euforia si trasforma presto in paranoia: Kuperus controlla ossessivamente i movimenti e i pensieri dei suoi concittadini per paura di essere scoperto, e in questo modo si rimette da solo le catene. Questo rovesciamento del *climax* impone una doverosa concentrazione sull'azione calante, in cui Simenon dilata il tempo successivo al delitto, facendolo diventare il vero soggetto in una routine di gesti ripetitivi. Non c'è alcun detective classico a esercitare l'azione di *mind reading* – o meglio, i detective ci sono ma rimangono sullo sfondo, sembrano quasi non necessari – perché Kuperus stesso si fa detective e inquisitore della propria anima, incapace di capire cosa lo abbia spinto davvero al gesto: la gelosia? Un desiderio di riscatto, di uscire fuori dagli schemi? O il bisogno di essere, forse per la prima volta, visto?

La narrazione è interamente filtrata attraverso la percezione distorta e alienata del protagonista, rendendo impossibile per il lettore percepire qualsivoglia oggettività nei fatti: vediamo la città mutare attraverso i suoi occhi, percepiamo il cambiamento delle persone – caricature che lo temono o lo evitano – e proviamo la sua stessa angoscia e il terrificante distacco dal mondo.

Tuttavia, a Kuperus questo non basta: il cambiamento avvenuto dentro di lui deve essere percepito da chiunque gli stia intorno; la vecchia routine non lo soddisfa più. Ed è a questo punto che, come notano Calabrese e Rossi [2018.86], «il protagonista assume comportamenti direttamente finalizzati ad apportare un mutamento cognitivo nella mente di coloro che lo circondano e lo giudicano»: egli non cerca più la fuga, ma la riprogrammazione totale della sua identità pubblica. Non vuole essere visto come una patetica vittima: lui vuole essere l'assassino, sradicandosi dalla vita di comparsa in cui era sempre stato definito passivamente dagli altri.

Allora si esibisce, trasformando la città in un palcoscenico per la sua nuova identità: sceglie deliberatamente luoghi che la sua vecchia maschera gli precludeva – caffè malfamati, il quartiere a luci rosse – beve alcolici in pubblico, si intrattiene con prostitute. Questo comportamento mira a suscitare sconcerto e paura, nel disperato tentativo di fuggire dalla reputazione di ‘cornuto’ e ‘truffato’ che lo stava soffocando. Il culmine è l’invio di un telegramma surreale e spavaldo in cui si auto-incorona con il titolo temibile di ‘l’assassino’, la nuova identità che lui stesso si è scelto.

Kuperus incarna così l’archetipo dell’*homme nu* simenoniano: un uomo comune, definito unicamente dal suo ruolo sociale (il dottore, il marito, il cittadino), e l’omicidio funziona come il motore per strappargli via la maschera e metterlo a nudo davanti al vuoto della sua esistenza. Ma quella libertà che avverte non è gioia, al contrario: è la scoperta terrificante che, tolta la maschera borghese, sotto non v’è proprio nulla.

L’assassino si colloca all’apice del modernismo europeo, concentrato sull’introspezione del protagonista, e mostra come «un gesto clamoroso come un duplice omicidio non assume valenza morale né esistenziale, ma resta disancorato dall’universo segnico della significazione» [*ibid.*]; il movente, infatti, è un catalogo di inezie accumulate:

Ecco perché aveva ucciso! Perché ormai si annoiava a morte, perché non credeva più alla bottiglia di Borgogna [...], perché ormai non riusciva più nemmeno a sopportare Mia che suonava il piano! Lo avevano ingannato! Per tutta la vita si era comportato da imbecille! Non lo avrebbero neanche nominato vicepresidente dell’accademia!
[Simenon 2011.124]

I *romans durs* vengono citati come punto di svolta rispetto alle precedenti tradizioni francesi e inglesi: lo stile sobrio di Simenon, rappresentando le complessità umane e sociali, riesce a rendere universale il dramma personale. È per questo che lo scrittore belga viene posto a fondamento della tradizione del romanzo criminale europeo: il suo impatto non si limita alla letteratura francese, ma si estende a produzioni italiane come quelle di Camilleri, che nei suoi romanzi riprende la centralità delle *petite gens* e l’indagine morale più che strettamente legale [Neale 2010.298]. Simenon diventa il ponte tra tradizione e innovazione, catalizzando il passaggio dalla *detection* logica a un romanzo in cui il dramma umano si colloca al centro della narrazione. Romanzi come *L’assassino* sono l’esemplificazione perfetta di questa svolta, in cui l’atto criminale funge da reagente chimico che, attraverso la focalizzazione

interna, trasforma una banale storia di cronaca in un'indagine sull'alienazione e sulla disperata, vuota, ricerca di libertà dell'uomo moderno.

1.3 Joël Dicker: La meta-fiction e il pretesto del *crime*

La nostra analisi compie un salto temporale decisivo, conducendoci nella piena contemporaneità per incontrare un altro autore francofono, ma di provenienza svizzera. Joël Dicker è un fenomeno editoriale planetario: un autore da milioni di copie, la cui figura è al centro di una contesa critica sul rapporto tra successo commerciale e prestigio letterario, trasformando la sua straordinaria diffusione in una vera e propria cartina di tornasole della letteratura contemporanea.

Nato a Ginevra nel 1985, Dicker eredita dal padre insegnante e dalla madre bibliotecaria un naturale legame con la parola scritta, terreno che non può che favorire la sua inclinazione letteraria. A dieci anni mette alla prova la propria curiosità creativa fondando la *Revue des Animaux*, una rivista ecologista che dirige con passione per cinque anni e che gli vale anche il prestigioso premio C.F.N. (conservazione della fauna e della natura). Nonostante questa vocazione, il suo percorso accademico lo conduce alla facoltà di legge, dove consegue il *master* in giurisprudenza nel 2010. Questa formazione giuridica, basata sulla ricerca della verità processuale, non rimarrà però estranea alla sua arte: si sublima, piuttosto, nella tensione forense e nella struttura segreta che animano i suoi intrighi narrativi. Per chi vive l'urgenza ineludibile della scrittura, la rigidità della toga diventa presto un peso insostenibile: Dicker decide così di lasciare la toga in favore della penna, dedicandosi totalmente e definitivamente alla scrittura.

Dai 20 ai 25 anni scrivevo dieci ore al giorno, tutti i giorni. Ho mandato i miei libri a tantissime case editrici, e sono stati tutti rifiutati. Facevo molta fatica a definirmi scrittore in pubblico, credevo di non avere legittimità. Il successo è stata la mia salvezza, non perché abbia significato un cambio di vita radicale, o un modo per nutrire il mio ego, ma perché mi ha dato la possibilità di fare pace con me stesso. [Dicker 2018]

A livello metodologico, l'analisi su Dicker impone una brusca cesura rispetto all'eco ormai lontana di Simenon: non soltanto per una diversa statura autoriale, ma a causa del mutamento del paradigma letterario e del modo stesso di accostarsi all'atto creativo.

Un primo elemento cruciale riguarda la progressiva dissoluzione dell'abitudine alla confessione privata: l'inchiostro dei diari e delle epistole è venuto meno, rendendo impossibile schematizzare la poetica di un autore in base al suo vissuto più intimo e sottraendo alla critica uno dei suoi strumenti più preziosi. Questo fenomeno produce un'opacità, un silenzio biografico che costringe l'analisi a basarsi quasi esclusivamente sul messaggio veicolato dai testi – la cui radice autobiografica rimane incerta – e, nei casi più fortunati, su qualche intervista. Tale mutamento riflette, tuttavia, la più ampia trasformazione dell'immaginario autoriale: l'atto artistico è, di fatto, approdato ad una dimensione sempre più individualistica, in cui l'intimità non è più così facilmente condivisibile. Come afferma Meizoz, [2017.168], l'autore contemporaneo costruisce la propria 'postura' soprattutto come figura pubblica e mediatica, più che come depositario di un'autenticità interiore, e nell'epoca del *best-seller* chi scrive si trasforma in oggetto di comunicazione e consumo.

Il caso Joël Dicker, inoltre, incarna e acuisce la storica *querelle* tra successo commerciale e prestigio letterario: se da un lato è stato accolto con premi di alto profilo come il *Grand prix du Roman de l'Académie Française*, dall'altro è spesso tacciato di essere un surrogato del *polar* americano (neologismo francese che indica l'ibrido tra poliziesco e *noir*), privilegiando la formula del *best-seller* rispetto alla ricerca artistica. Tuttavia, Dicker scardina questa rigida dicotomia: la sua narrativa, pur fondata su stile accessibile e scorrevolezza, intreccia la struttura classica del *clue-puzzle* con meccanismi più complessi, richiedendo uno sguardo critico che vada oltre il semplice giudizio di mercato. È lui stesso ad affrontare nella finzione letteraria la dimensione commerciale, trasformandola in materia narrativa attraverso personaggi come Roy Barnaski, l'editore di Marcus in *La verità sul caso Harry Quebert* (2012), che rappresenta la controparte cinica e mercantile del racconto. Come osserva Meizoz [2017.157], questo fenomeno mette in discussione la polarizzazione tradizionale fra produzione commerciale e produzione ristretta analizzata da Bourdieu, suggerendo l'urgenza di ripensare i criteri di valutazione letteraria nella contemporaneità. Parte della critica, tuttavia, continua a evidenziare lo «stile medio, affabile, non particolarmente ricercato» dei suoi romanzi, sottolineandone soprattutto la natura di grandi opere di intrattenimento, più che di letteratura 'alta' [Mantioni 2015]. Il caso Dicker, quindi, riattualizzando il confronto irrisolto tra valore commerciale e valore estetico, invita a riflettere su cosa significhi oggi fare letteratura e trovare una voce autentica capace di parlare al lettore contemporaneo.

I romanzi di Dicker conquistano grazie a una narrazione che immerge profondamente il lettore nella storia. Il registro linguistico, essenziale e moderno, evita subordinate e proposizioni complesse, puntando a una chiarezza funzionale alla trama: questo stile nitido diventa il filo di Arianna che guida attraverso i diversi piani temporali e i frequenti *flashback*. La sua scrittura, spesso definita cinematografica o visiva, si distingue per sequenze rapide, dialoghi serrati nei momenti cruciali e descrizioni vivide, concentrate sui dettagli più che sulla visione d'insieme. Il risultato è una scorrevolezza estrema e un ritmo incalzante tipico del *thriller* moderno, che genera nel lettore la sensazione di essere trascinato nell'azione come davanti a una serie tv, intento a dipanare la complessa matassa narrativa fino alla conclusione.

Pur non essendo descrittivo in senso classico, questo stile da film rende la sua scrittura profondamente evocativa, soprattutto nell'uso delle ambientazioni. L'autore impiega spesso il prototipo della piccola città americana non solo come sfondo, ma come luogo mentale intriso di archetipi narrativi che influenzano direttamente lo svolgimento della trama: pensiamo alla provincia silenziosa di Aurora, nel New Hampshire, dove vive Harry Quebert; tutti hanno le proprie abitudini, tutti conoscono tutti e tutti, in fondo, custodiscono segreti. Questo contesto è fondamentale non solo come base da cui dipanare intrecci e colpi di scena, ma anche perché la sua familiarità con il lettore di *crime fiction* internazionale permette di trattare temi universali – memoria, segreti, sogni infranti – senza doverli necessariamente esplicitare (pensiamo ai *Twin Peaks* di David Lynch). L'archetipo della ragazza di provincia che sogna la grande città, per esempio, comunica immediatamente il desiderio di libertà e affrancamento senza bisogno di dettagli aggiuntivi: l'anelito alla fuga è già sottinteso, non messo in discussione. Come osserva Pinto [2025], «Dicker, infatti, ricorre senza remore a molti arcinoti stereotipi sull'America profonda – la boxe, gli inseguimenti, la violenza della polizia, le fughe – e li lascia sospesi a mezz'aria, di modo che il lettore, trascinato nel vortice irresistibile degli eventi, sia spinto a riempire i vuoti del contesto e dell'ambientazione secondo la propria fantasia, suscitata e accesa dagli stereotipi che gli vengono mostrati».

Un altro fattore determinante del successo di Dicker, forse il più rilevante, è il suo sapiente e consapevole uso della *meta-fiction*, ovvero quella scrittura che richiama l'attenzione sulla natura artificiosa del testo stesso. In termini semplici, si tratta di una letteratura che parla della letteratura: lo scrittore non si limita a raccontare una storia, ma

riflette contemporaneamente sul processo di scrittura, sul ruolo dell'autore e sul rapporto tra finzione e realtà. I due personaggi più riusciti di Dicker, Marcus Goldman ed Harry Quebert, incarnano perfettamente questa dinamica: entrambi sono scrittori, ma mentre Marcus è inizialmente un aspirante autore, seguace di Quebert, il professore vanta già una notevole fama. Nel primo romanzo della trilogia di Marcus, *La verità sul caso Harry Quebert*, Quebert offre numerosi consigli sulla scrittura, spesso presentati come aforismi all'inizio dei capitoli; non semplici digressioni, ma regole e indizi che Marcus dovrà utilizzare per risolvere il mistero: l'indagine di Marcus sul caso Quebert coincide con la creazione stessa del suo libro, e il suo successo professionale dipende da essa. Si tratta di un gioco sottile che mette il lettore di fronte al fatto che sta leggendo un romanzo dentro un altro romanzo, stimolandolo non solo a seguire il processo creativo e a elaborare inferenze complesse, ma anche a riflettere sul gioco di significati generato da questa semi-rottura della quarta parete.

L'approccio di Dicker, quindi, pur ancorato alle logiche del mercato contemporaneo, si inserisce in un filone post-moderno che va ben oltre il semplice uso di giochi letterari: trasforma pratiche metanarrative complesse, tipiche di autori come Auster o Calvino, in strumenti accessibili ad un vasto pubblico. Questa democratizzazione della scrittura avviene all'interno di una struttura narrativa immersiva e orientata alla *suspense*, che coinvolge direttamente il lettore nell'intreccio. A conferma di ciò, Meizoz [2017.168] suggerisce che «[il suo argomentare consiste precisamente nel ribaltare lo stigma legato ad una letteratura industriale, trasformandola in una promozione democratica della letteratura e dei lettori. Presentarsi come scrittore dell'inclusione, contro gli autori dell'esclusione, restituisce un'immagine generosa del progetto che sta all'origine di un best-seller]».

Proprio questo abile utilizzo della metaletteratura dà vita ad una *mise en abyme* di alto livello, in cui una storia contiene al suo interno un'altra storia, talvolta articolata in micro-narrazioni, creando un senso di vertiginosa profondità che stimola l'auto-riflessione. La struttura de *La verità sul caso Harry Quebert* rappresenta un esempio perfetto di scatola cinese a più livelli, «basata sul confronto tra un racconto in *mise en abyme* e la messa a nudo dei suoi procedimenti» [Ribarova 2015.108]. La combinazione di questi livelli trasforma il romanzo da semplice inchiesta poliziesca in autentica inchiesta letteraria: la ricerca del colpevole, tipica del giallo, diventa insieme processo creativo e indagine narrativa, e il gioco tra realtà e finzione costituisce il cuore del meccanismo metaletterario e la chiave della modernità di Dicker. Questa tecnica, già di per sé immersiva, diventa un vero asso nella

manica all'interno di una *crime fiction*: complicando la ricerca della verità, ogni storia, sotto-storia o episodio raccontato da un personaggio secondario spinge chi legge a interrogarsi su ciò che è rilevante per la comprensione del mistero o, al contrario, su ciò che potrebbe essere un depistaggio. Dicker suggerisce così che la verità assoluta sia sfuggente: ciò che conta non sono tanto i fatti nudi e crudi – richiamando, in questo, Simenon – quanto la verità che la storia riesce a comunicare.

Non credo che esista una sola verità, perché c'è la mia, la vostra, ognuno ha la sua... La verità non esiste perché credo che la stessa sia una percezione. Tutto dipende da quest'ultima. [Dicker 2018]

In ogni romanzo affiora almeno un crimine: un omicidio, una sparizione, un caso sepolto che torna a sconvolgere le vite dei personaggi. Paradossalmente, però, ciò che appare come il cuore della narrazione è in realtà soltanto un varco: il crimine diventa un dispositivo strutturale, un pretesto attraverso il quale l'autore esplora ciò che gli sta davvero a cuore – *in primis* l'atto della scrittura, ma anche la complessità dell'interiorità umana. I personaggi non sono semplici pedine sulla scacchiera dell'indagine, ma individui plasmati da un passato ingombrante, contraddizioni, paure trattenute a fatica e scelte che rivelano più di quanto essi desiderino mostrare. Con il procedere della narrazione, il lettore comprende che il vero mistero non è il delitto in sé, ma ciò che avvolge le vite dei protagonisti: le omissioni, le ferite, gli equilibri fragili che cercano di difendere; l'indagine, così, procede in parallelo alla rivelazione delle loro storie, e spesso ciò che si scopre lungo il percorso pesa più della soluzione stessa dell'enigma, al punto che chi legge arriva quasi a sperare che le sue ipotesi siano sbagliate, perché la verità che affiora è più perturbante – e più umana – della semplice identificazione di un colpevole.

Questa costruzione narrativa coincide con il *MacGuffin*: un elemento che muove la trama senza coincidere con il suo nucleo tematico. Ne *Il libro dei Baltimore* (2015), il mistero – la 'Tragedia' – non è un omicidio, ma un dramma familiare che sconvolge i Baltimore, condannandoli alla separazione in seguito ad un evento traumatico: il vero 'crimine', quindi, è un intreccio di aspettative infrante, rivalità e menzogne che ha logorato dall'interno l'intera famiglia. Marcus Goldman non cerca un colpevole; piuttosto, tenta di ricostruire la memoria collettiva della propria genealogia, indagando le cause della loro rovina economica e morale: il romanzo assume così la forma di un'autobiografia romanzata, che riflette sulla ricchezza, sulla perdita e sulla fragilità delle illusioni.

L'enigma della Camera 622 (2020) propone un approccio forse ancor più meta-narrativo al genere *crime*, quasi come se volesse decostruirlo dall'interno: l'indagine ruota attorno ad un omicidio avvenuto trent'anni prima in una lussuosa camera d'albergo di Ginevra, e il protagonista – una sorta di Joël Dicker auto-diegetico, anch'egli chiamato Joël – è un autore alle prese con una crisi creativa successiva ad un lutto. La scelta di indagare su questo vecchio delitto funge, da un lato, da terapia e distrazione per il Joël-personaggio, dall'altro da pretesto per il Joël-autore per riflettere sulle regole del romanzo giallo e sulle aspettative del lettore, giocando in modo sofisticato con i *cliché* del genere.

Per gran parte del libro, infatti, Dicker non si limita a celare l'identità del colpevole, ma confonde persino quella della vittima: il lettore, quindi, non solo è intrappolato nel *whodunit*, ma deve interrogarsi anche su chi sia realmente la persona assassinata. Il *puzzle* investigativo si trasforma così in un gioco di identità e ruoli sociali, dove anche l'ambientazione assume un peso determinante: il mistero, infatti, è intimamente legato alla Svizzera e al mondo della finanza ginevrina, in cui il crimine non appare come atto isolato ma come conseguenza di anni di ipocrisia sociale e finanziaria, concentrati nella Banca Ebezner, microcosmo di potere, segreti e persone intoccabili.

L'indagine di Joël-autore, dunque, serve anche a squarciare il velo su questa società chiusa e sui suoi codici non scritti, dimostrando una meta-letterarietà estrema, ribadita dal fatto che Joël sia un personaggio consapevole di sé, che commenta le proprie difficoltà di scrittura e interagisce con le figure da lui stesso create. Anche in questo contesto, il delitto assume il ruolo di pretesto narrativo: l'autore mostra apertamente la mano che muove i pezzi, offrendo al contempo una riflessione ironica e sofisticata sul mestiere di scrittore.

La gestione del crimine da parte di Dicker rappresenta un punto d'incontro tra la *detection* classica e la vocazione alla meta-letterarietà, generando una struttura ibrida e originale. Pur mantenendo viva la meccanica della scatola cinese e dei falsi indizi tipica del giallo alla Christie, arricchita da colpi di scena e depistaggi che stimolano l'inferenza del lettore, lo scrittore svizzero sovrappone a questa trama un livello narrativo più profondo, quello del *Bildungsroman*. Il vero nodo, in tutti i suoi romanzi, è quello che ciascun personaggio deve sciogliere dentro di sé, confrontandosi con le proprie ombre e scoprendo la propria voce mentre affronta l'enigma che lo circonda. Le sue storie diventano così riflessioni sul potere della narrazione e sulle conseguenze delle azioni umane, dove la scoperta del colpevole assume importanza relativa rispetto alla comprensione dei

personaggi. L'innovazione di Dicker all'interno della *crime fiction*, infatti, risiede proprio nella sua capacità di fondere la struttura deduttiva classica con la profondità introspettiva del romanzo di formazione, dando luogo ad una narrazione che travalica i limiti del genere senza mai abbandonarne la grammatica fondamentale.

Tra le opere di Dicker, *La verità sul caso Harry Quebert* emerge come il romanzo più apprezzato dalla critica e dal pubblico, grazie alla sua complessità narrativa e alla profondità dei personaggi. La storia si sviluppa su due piani temporali distinti, fondamentali sia per la rivelazione della verità, sia per la crescita del protagonista. Il romanzo si apre nel 2008, con lo scrittore Marcus Goldman alle prese con una crisi da pagina bianca: incapace di trovare ispirazione per il suo secondo romanzo dopo il successo inaspettato del primo, decide di rivolgersi al suo mentore, il celebre autore Harry Quebert, rifugiandosi nella sua casa di Aurora. La quiete apparente di questo inizio viene, però, presto turbata: nel giardino di Harry viene ritrovato, insieme al manoscritto originale del capolavoro di Quebert, *Le origini del male*, il corpo della quindicenne Nola Kellergan, scomparsa nell'estate del 1975. Immediatamente sospettato dell'omicidio, Harry si trova al centro di uno scandalo che minaccia la sua reputazione e la sua carriera e Marcus, convinto dell'innocenza del suo amico, intraprende un'indagine parallela a quella della polizia che, sotto la pressione del suo editor, diventerà anche il soggetto del suo nuovo libro. L'obiettivo di Marcus non è soltanto individuare il vero colpevole, ma soprattutto salvare l'onore di Harry, facendo emergere la verità nascosta tra le pieghe di un mistero che attraversa decenni.

Il primo evento che turba il protagonista è il ritrovamento, nella libreria di Harry, di una lettera e di alcune foto di Nola, che rivelano l'esistenza di un legame intimo e ambiguo tra i due, gettando immediatamente un'ombra sulla possibile colpevolezza dell'amico. Il rapporto tra l'allora trentaquattrenne Harry e la giovane Nola costituisce il cuore emotivo e allo stesso tempo scandaloso del romanzo, un nodo che intreccia desiderio, morale e creazione artistica. Questa relazione richiama inevitabilmente il capolavoro di Vladimir Nabokov, *Lolita* (1955): come Humbert, Harry è un uomo adulto e colto che sviluppa un sentimento intenso per una ragazza molto più giovane, sfidando norme sociali e legali. E, in entrambi i casi, l'amore non è separato dalla dimensione artistica: Dolores (*Lolita*, *Lo*, *Lola*... da cui è facile riconoscere l'eco del nome Nola) diventa una ninfa simbolica, mentre Nola è la musa che ispira il libro che diventerà un capolavoro assoluto. La narrazione di entrambe le opere si colloca dopo la tragica scomparsa della giovane, trasformando la storia

in un atto di memoria, un tentativo di purificazione e sublimazione di un sentimento proibito. Tuttavia, mentre Nabokov tematizza la pedofilia con tutte le sue sfumature di manipolazione psicologica, Dicker sceglie di nobilitare il sentimento di Harry, presentandolo come un amore puro e reciproco, ostacolato unicamente dalla differenza d'età. In questo modo, *Lolita* diventa per Dicker una lente interpretativa: il tabù letterario per eccellenza viene spogliato dalla sua tossicità e trasfigurato in un racconto tragico dove l'amore si fa sacro, e il mistero del cuore umano si intreccia con quello dell'indagine.

Tuttavia, è necessario osservare come la figura di Nola Kellergan incarni una delle questioni più discusse dalla critica riguardo alla rappresentazione femminile nel *polar* contemporaneo: Nola non è soltanto l'oggetto di un amore proibito ma si configura, innanzitutto, come un archetipo letterario. Non tanto la Musa che alimenta il genio creativo di Harry in senso classico, quanto una presenza destabilizzante che ne altera il ritmo, interferisce con la sua scrittura e increspa, per contrasto o desiderio, l'immaginario da cui quella stessa scrittura prende forma; al tempo stesso, è la Vittima il cui segreto irrisolto mette in moto il percorso di crescita di Marcus. La sua figura diviene, così, pienamente funzionale all'indagine sulla scrittura: Nola è il *MacGuffin* emotivo, centro magnetico della vicenda, la cui identità e il cui destino risultano meno rilevanti rispetto alle narrazioni che genera. Con il procedere del romanzo, tuttavia, l'immagine iniziale della ragazza si incrina. A metà della storia emerge una Nola diversa: non più la giovane dolce e ingenua suggerita dalle apparenze, ma una figura segnata da segreti, traumi e fragilità psichiche. Questa rivelazione la sottrae alla bidimensionalità in cui era stata immersa, restituendole una complessità inattesa e permettendo al lettore – e poi a Harry – di abbandonare l'idealizzazione che l'aveva trasformata in simbolo più che in persona.

È difficile inquadrare la potenza magnetica del personaggio di Nola, che Dicker costruisce in modo meticoloso; è come se in lei si racchiudessero tutto il Male e tutto il Bene di cui l'America sa farsi portatrice. [...] Le testimonianze e i ricordi che Goldman raccoglie su Nola si affastellano contraddittori e incompleti uno dopo l'altro, senza che si riesca mai ad avere un quadro completo e soddisfacente, come se nessuno possa davvero descrivere fino in fondo il carattere e la personalità di quella ragazza, che rimangono sfumati, imperfetti, poco distinguibili. [Pinto 2025]

Il manoscritto de *Le origini del male* rappresenta il fulcro simbolico e narrativo del romanzo: è la prova materiale del legame tra Harry e Nola, un'opera che contiene una verità ma al tempo stesso la dissimula, catalizzando un'indagine giudiziaria che si fonda, paradossalmente, sulla finzione letteraria. Il manoscritto incarna l'idea che l'opera d'arte possa valere più della vita di chi la crea: è percepito come il testamento artistico di Harry Quebert, un capolavoro che ne consolida la figura di autore tormentato, ma che diviene anche la prima, e più schiacciante, prova della sua presunta colpevolezza; infatti, la scoperta del cadavere accanto ad esso, trasforma Harry da scrittore idolatrato in potenziale assassino.

Tuttavia, il finale sovverte questa costruzione: il crimine giudiziario si dissolve per lasciare spazio al vero crimine morale. Si rivela, infatti, che *Le origini del male* non è stato scritto da Harry, bensì da Luther Caleb, il giovane autista del magnate Elijah Stern, anch'egli innamorato di Nola: le lettere che costituiscono l'embrione del romanzo erano il frutto dell'amore sincero di Luther ma Nola, ingannata dalla finzione, credeva che a scriverle fosse Harry. E questo scarto identitario, questo piccolo, devastante artificio narrativo, diventa l'asse intorno a cui ruota la verità.

Gli assassini che emergono nel finale sono figure inattese, lontane dai sospetti disseminati nel corso della narrazione. Ma il vero centro drammatico non risiede nella soluzione dell'enigma, bensì nella rivelazione che travolge Marcus: Harry non è l'uomo che credeva, non è il mentore infallibile su cui aveva modellato la propria identità creativa. Il tradimento non riguarda soltanto l'amicizia, ma la scrittura stessa, e si comprende allora perché Harry tentasse di distogliere Marcus dalla ricerca della verità: non per occultare un omicidio, ma per sottrarsi alla possibilità di essere smascherato come un impostore. In un romanzo che fa della riflessione sulla scrittura il proprio asse metanarrativo, questa menzogna assume i contorni di un delitto simbolico: forse il più grave, perché mina le fondamenta stesse del racconto e dell'arte che lo sostiene.

Tu hai rubato un libro! Esiste un delitto peggiore per uno scrittore?
Le origini del male: ecco perché quel libro l'hai intitolato così! E io non capivo perché avessi scelto un titolo così cupo per una storia così bella. Ma quel titolo non riguardava il libro, riguardava te. D'altronde, me l'avevi detto tu stesso: i libri non riguardano mai le parole, riguardano le persone. [Dicker 2022.706]

L'inganno di Quebert, dunque, non funziona come semplice *plot-twist*, ma come dichiarazione meta-epistemica sulla natura stessa del romanzo. L'opera suggerisce che una volta venuta al mondo, la creazione artistica non appartenga più al suo autore: ne eccede la biografia, ne contraddice le intenzioni, ne sovverte l'autorità. È un'idea che riecheggia la riflessione di Barthes sulla 'morte dell'autore' e quella di Blanchot sull'impotenza strutturale del gesto autoriale come fondamento di verità. Dicker sembra accogliere entrambe le intuizioni e tradurle nella forma del giallo, trasformando il tradimento del patto narrativo in vero principio generativo della *fiction* contemporanea. La verità dei fatti si dissolve nella verità del racconto, e la *detection* si rovescia in un'indagine sulle condizioni di esistenza dell'opera letteraria.

In definitiva, l'analisi de *La verità sul caso Harry Quebert* mostra come Dicker abbia costruito un autentico romanzo-trappola, dove la frenetica caccia all'assassino non è che un artificio del sublime, un'esca perfettamente calibrata per condurre il lettore verso un territorio più complesso. Rovesciando l'ordine di valori del giallo classico, l'autore ridefinisce le priorità del genere, e questo ingranaggio narrativo, con le sue continue aperture e ripiegamenti, ha certamente favorito il successo del romanzo, ma al tempo stesso ne rivela la vocazione più alta: far dialogare la precisione del *clue-puzzle* con le domande radicali sull'atto creativo e sulle sue responsabilità etiche. «La folgorazione che suscitò *La verità sul caso Harry Quebert* non si è più ripetuta», suggerisce Pinto [2025], «però, pensandoci, se ci fossero più scrittori che almeno una volta nella vita sono in grado di regalare un libro capace di suscitare questa folgorazione, saremmo tutti più felici».

La genealogia del *crime*, tracciata attraverso tempi, modelli e autori diversi, rivela la straordinaria elasticità del genere: capace di assorbire e trasformare le istanze culturali, sociali e stilistiche di ciascuna epoca, continua a reinventarsi pur mantenendo la propria essenza. I casi-studio di Simenon e Dicker, scelti per la loro forza simbolica e la distanza cronologica che li separa, mostrano come il *crime* – anche quello contemporaneo – sappia intrecciare verità, finzione e mercato, tessendo trame che coinvolgono il lettore ma, allo stesso tempo, invitano a riflettere sull'atto creativo e sulle sue implicazioni morali.

Queste considerazioni introducono il capitolo successivo, dedicato alla dimensione psicologica ed emotiva del genere: la catarsi suscitata dalla finzione, l'empatia verso vittime e colpevoli, il bisogno di controllo narrativo e il fascino ambiguo del perturbante diventano strumenti privilegiati per esplorare le radici più profonde del perdurante fascino del *crime*, rivelando quanto il piacere della narrazione e l'intreccio dei sentimenti umani siano al centro del suo successo.

Notte fonda. Nell'appartamento al terzo piano, il buio è rotto solo dal bagliore della televisione: una luce bluastra, intermittente, disegna lunghe ombre sulle pareti, mentre fuori la pioggia martella i vetri senza sosta, cadenzata come il ticchettio di un vecchio orologio. C'è qualcuno sul divano, rannicchiato sotto una coperta con le spalle incurvate, come a volersi in qualche modo proteggere dal mondo in cui è immerso: gli occhi, fissi sullo schermo, sono dilatati dall'ansia. Le mani si stringono al corpo, nel tentativo di arginare l'orrore che si avvicina.

In tv, Matthew McConaughey, nei panni di Rust Cohle, infila lentamente i guanti. Ogni gesto è misurato, lento, come se il tempo stesso fosse diventato più denso. Cammina verso un grande albero e l'inquadratura lo segue con esitazione, indugiando su ogni dettaglio. La colonna sonora pulsa sottile ma costante, insinuando una tensione che si arrampica dentro il petto.

E poi appare. Ai piedi dell'albero, immobile, bianca come la neve, una figura. Il corpo di una ragazza, inquadrato di schiena. Tra i capelli ramati e spenti, una corona tribale intagliata nel legno; i polsi, sollevati in un'innaturale torsione, sono stretti da corde spesse e rigide. Il cuore della persona che guarda esplose dentro il petto. Ogni battito rimbalza nelle tempie, accelera, si confonde con il tamburellare nervoso delle dita sul braccio, che sprofondano nella carne come a cercare un'ancora. Il respiro si fa corto, spezzato, mentre la stanza sembra restringersi, avvolta da un silenzio tremante.

All'improvviso, la mano afferra il telecomando. Pausa. Il corpo si distende a fatica, le spalle si lasciano cadere come se cercassero di mollare la tensione che le tiene sospese. Ma la testa è confusa, lo stomaco si torce. E una domanda, subdola e inquietante, s'insinua nella mente: *perché continuo a guardare crime?*

Capitolo Due

Il piacere del male: dinamiche emotive e spettatoriali nel *crime*

Quella domanda, sospesa nell'improvviso silenzio della stanza, è la chiave di volta di tutto il capitolo. In quei secondi trattenuti, in quella quiete che sembra incrinarsi senza rumore, accade qualcosa che supera la semplice idea di intrattenimento: un'esperienza totale, quasi viscerale, scuote lo spettatore in profondità e lo trascina oltre il confortevole margine della finzione. Se la genealogia tracciata nel capitolo precedente ha mostrato come il *crime* si sia

trasformato nel tempo, ora il corpo in allerta davanti allo schermo ci impone un cambio di prospettiva: lo sguardo non è più sull'opera, ma sull'essere umano che ne fruisce. E per comprendere la natura di questo slittamento, dobbiamo addentrarci nella fenomenologia dello spettatore.

Dunque, torniamo alla domanda che ci siamo posti all'inizio: perché non cambiamo canale? Perché non riponiamo quel romanzo in un cassetto, dedicandoci piuttosto alla lettura di una serena e pacifica storia d'amore? Quale alchimia trasforma la violenza, la morte, l'ombra più cupa della condizione umana, in una fonte paradossale e inattesa di piacere estetico?

Per sciogliere questi nodi, esploreremo le dinamiche sotterranee che ci legano alla rappresentazione del male, seguendo un filo rosso che, dall'estetica classica del Sublime, conduce alla *Wound Culture* contemporanea. In questo tragitto, ci confronteremo con una società che, quasi per un'oscura necessità, si raduna attorno al trauma, trasformando la sofferenza privata in uno spazio di condivisione emotiva. E questa esposizione non resta confinata nell'intelletto, ma diventa percezione fisica: attraverso il concetto di *embodiment*, comprenderemo che la risposta del nostro corpo davanti ad un episodio finzionale non è suggestione, ma traccia concreta di risonanza. È un realismo affettivo in cui la minaccia, seppur mediata, vibra sotto la pelle.

Da qui prende forma un dilemma etico: la sospensione dell'empatia che ci permette di osservare il dolore da una distanza di sicurezza, oscillando tra la pietà per la vittima e l'inquietante, talvolta inconfessabile, compassione per il colpevole, è legittima? E quale ruolo assume all'interno della nostra esperienza culturale? Attraverso la lente del *Trauma Spectacle*, il *crime* appare come un rituale catartico della modernità, un dispositivo che dà forma alle nostre ansie collettive e ci offre l'illusione, premendo il tasto pausa, di poter contenere il caos che ci circonda.

2.1 L'attrazione per il macabro: dal Sublime alla *Wound Culture*

Secondo un sondaggio di *YouGov* [Orth 2022] negli Stati Uniti, circa una persona su due dichiara di 'godersi' contenuti *true crime* su base giornaliera. Il nodo del discorso sta in questo verbo: non si tratta semplicemente di fruire o consumare, ma di sostare in quel tempo narrativo. Di abitarlo come si farebbe leggendo un romanzo *fantasy* o guardando una commedia in televisione. Eppure, provare godimento davanti a contenuti tanto moralmente

ambigui appare a prima vista controintuitivo, e per comprendere la natura di questa pulsione scopica – il desiderio irrefrenabile di entrare in ciò che, teoricamente, dovrebbe suscitare repulsione – è necessario sgombrare il campo da un equivoco diffuso: la fascinazione per il crimine non è, in alcun modo, un prodotto della modernità. Non è il risultato di videogiochi violenti che ‘spingerebbero’ i giovani all’aggressività; non è un effetto collaterale dell’estrema mediatizzazione del crimine, che semmai risponde ad un interesse persistente, e non è nemmeno il sintomo di un’epoca ormai desensibilizzata al dolore e alla sofferenza altrui. Al contrario, l’attrazione verso l’oscuro e ciò che minaccia l’integrità dell’umano costituisce una costante antropologica, teorizzata sul piano estetico ben prima dell’avvento delle piattaforme di *streaming*.

Il primo pilastro teorico su cui poggia questa architettura emotiva prende forma nel Settecento, tra le pagine dell’*Inchiesta filosofica sull’origine delle nostre idee del sublime e del bello* di Edmund Burke (1757). Ciò non significa, naturalmente, che prima di quella data non si fosse attratti dal crimine: fino a quel momento, tuttavia, non ci si era ancora interrogati sulle ragioni profonde di tale attrazione.

Secondo Burke, quando l’esistenza scivola in una ripetitività stagnante, la semplice curiosità verso il nuovo non basta più a scongiurare la noia: l’essere umano necessita di passioni più intense, capaci di scuotere la mente e spezzare l’inerzia dell’abitudine. È qui che si inserisce il concetto di sublime: una categoria estetica che non descrive un oggetto, ma un’esperienza in cui l’individuo si confronta con qualcosa di talmente vasto, potente o complesso da risultare inafferrabile. Burke definisce questo stato come stupore: una sospensione dell’anima in cui la mente, interamente colma del suo oggetto, si arresta, incapace di ragionare o di introdurre altre idee: un’esperienza che toglie letteralmente il respiro, e che individua nel terrore la leva più efficace per paralizzare le facoltà cognitive. Il sublime si configura dunque come un’esperienza-limite, in cui attrazione e spaesamento si intrecciano in modo indissolubile. Se il bello genera un piacere positivo – fatto di armonia, gioia e gratificazione immediata – il sublime scaturisce invece da ciò che incute timore, da ciò che destabilizza e disorienta. È un’emozione forte, quasi violenta, dove l’incapacità di misurare l’estensione del pericolo rende l’esperienza ancor più terribile. A una condizione imprescindibile, tuttavia: che si tratti sempre di un terrore vissuto in condizioni di sicurezza.

È precisamente ciò che accade quando, guardando *Monster: La storia di Jeffrey Dahmer* (2022), proviamo ribrezzo per le azioni del *serial killer* – l’adescamento,

l'uccisione, lo smembramento dei corpi mostrati con una freddezza insistente – eppure continuiamo a guardare. Facciamo esperienza di una violenza opaca, che ci sovrasta e ci sfugge, e ci sentiamo trasportati in una dimensione di oscura vastità senza mai abbandonare il divano di casa.

In questo spazio paradossale, Burke colloca il concetto di diletto: uno stato di sollievo intenso – dato dalla consapevolezza che non siamo noi le vittime – intrecciato all'orrore per una sofferenza che è, in qualche modo, reale. Il panico iniziale generato dall'immersione si allenta, lasciando il posto non alla felicità, ma a una profonda sensazione di scampato pericolo. Questo passaggio è fondamentale per comprendere la fruizione del *crime*: una scarica di adrenalina incorniciata dalla sicurezza. Burke stesso precisa che, qualora la minaccia fosse troppo vicina, il diletto sarebbe impossibile e le emozioni resterebbero «puramente terribili»; ma, posti a una «certa distanza e con certe modificazioni», il terrore può trasformarsi, appunto, in esperienza dilettevole [Burke 1804.31].

Secondo Burke, le passioni più potenti non sono mai pure, bensì ibride e interstiziali. Esse abitano la soglia tra paura e conforto, tra minaccia e sicurezza. Il sublime risiede esattamente qui: terrore senza distruzione, sollievo privo di vera gioia, intensità sganciata dal pericolo reale. È quel tremore che non impedisce, anzi spinge ad andare avanti: a terminare quel romanzo di Lars Kepler, dove il male si annida in un'innocenza fragile; ad ascoltare fino in fondo la puntata di *Demoni Urbani* sulla crudeltà assoluta subita da Junko Furuta; a voler conoscere, inevitabilmente, l'epilogo di Jeffrey Dahmer. Ne deriva che l'essere umano non cerca soltanto piaceri positivi; al contrario, le sue fonti di godimento più profonde risiedono spesso proprio nella ricerca di questi 'piaceri impuri'. E il fascino non sta nel dolore in sé ma nel diletto, che permette allo spettatore di giocare con la paura e attivare un istinto di autoconservazione che, paradossalmente, si converte in godimento.

Nonostante il sublime ci offra la chiave per comprendere il piacere della paura controllata di fronte all'immenso, questo quadro non basta a spiegare il disagio più sottile che emerge quando non è la vastità a sovrastarci, ma è l'intimo a incrinarsi. Gran parte della narrazione *crime*, infatti, non riguarda catastrofi, ma l'agire metodico di un essere umano, spesso consumato tra le mura di casa: il luogo che, per definizione, dovrebbe essere il più sicuro al mondo.

C'è un motivo se la figura spaventosa e diabolica del serial killer ci interessa, ci sconvolge e in un certo senso ci affascina così tanto.

Perché ci fa paura, va bene, ma non soltanto per quello. Perché è una metafora, un simbolo, la personificazione di tutto quello che di irrazionale, di primordiale e ferino c'è ancora in noi e nella nostra vita apparentemente così logica e ordinata. [Lucarelli, Picozzi 2003.6]

Per comprendere la forza di questo specifico genere di terrore è necessario accostare alla prospettiva estetica quella psicoanalitica, delineata da Sigmund Freud nel saggio *Il perturbante* (1919). In una delle sue rare incursioni nel campo dell'estetica, Freud osserva come il concetto richieda una definizione specifica: con questo termine egli indica quella condizione in cui la familiarità si rovescia in inquietudine, il noto si fa straniero e l'ordinario si tinge di minaccia.

Il perturbante, dunque, non coincide con lo spavento *tout court*, ma con una sfumatura più sottile della paura. Non è panico improvviso né angoscia cosmica; è piuttosto quella sensazione viscerale che ci fa percepire come sinistro ciò che già conosciamo, come se il noto tornasse improvvisamente deformato. La chiave risiede nell'etimologia: il termine tedesco *unheimlich* si pone in apparente opposizione a *heimlich*, (familiare, domestico), eppure, quest'ultimo custodisce un secondo significato: ciò che è celato, segreto. È in questa ambivalenza che scatta il corto circuito del perturbante: ciò che è intimo e occultato riemerge all'improvviso, generando inquietudine nel cuore della normalità. Come sintetizza Freud citando Schelling, «*unheimlich* [...] è tutto ciò che avrebbe dovuto rimanere segreto, nascosto, e che è invece affiorato» [Freud 1919.245].

Un esempio chiarificatore è quello delle bambole di porcellana: oggetti antropomorfi dal sorriso meccanico e gli occhi vitrei e spalancati, creati per gioco, eppure capaci di suscitare un brivido improvviso, specialmente se osservati nella penombra di una cameretta, con il lenzuolo tirato fin sopra il naso. Secondo Ernst Jentsch [1906] tale inquietudine nasce perché nel cuore di chi guarda s'insinua un dubbio intellettuale: e se quella materia apparentemente inanimata fosse, in realtà, viva? Il cinema *horror* ha costruito la sua fortuna su questo principio, e il perturbante risiede esattamente in tale stato d'incertezza, sospeso tra ciò che è noto e ciò che sfugge alla comprensione razionale. È poi immediato traslare l'archetipo della bambola sulla figura del *serial killer*: ci troviamo di fronte ad un essere umano, forse fragile e dunque degno di una certa empatia, o a un mostro da cui fuggire? L'omicida seriale è perturbante perché abita la soglia liminale tra umano e non-umano, tra vicinanza e minaccia assoluta, rievocando perfettamente la figura del «Mago Sabbiolino»

analizzata da Freud: non una semplice favola, ma un'entità del *folklore* che strappa gli occhi ai bambini mentre dormono, incarnando una minaccia che colpisce proprio nel momento di massima vulnerabilità.

Tuttavia, l'angoscia non scaturisce solo da un'incertezza cognitiva; essa affonda le radici in una paura ancestrale: il timore che l'improbabile diventi possibile, colpendo proprio noi. E sebbene la probabilità statistica di incrociare un *serial killer* sia infinitesimale, quel terrore persiste come istinto. Lo spettatore o il lettore di *crime fiction* non teme tanto l'incontro con il mostro celebre, che sia Charles Manson o il *Killer* dello Zodiaco, quanto il dubbio che anche il proprio vicino di casa nasconda cadaveri in cantina. Tale incertezza viola lo spazio sicuro dell'abitare, permettendo di sperimentare l'essenza del perturbante: la maschera di normalità cade e la casa – *heim* – si rivela improvvisamente un luogo di pericolo latente.

Sotto questa luce, il *serial killer* diventa la figura perturbante per eccellenza: un volto anonimo che ci somiglia, che vive tra noi, ma che incarna le pulsioni ferine sepolte dalla civiltà. Qui si innesta un altro motivo freudiano centrale, quello del Doppio e della coazione a ripetere, in cui l'attinenza con la *crime fiction* è profonda: la narrazione genera nello spettatore la sensazione che esista un filo nascosto tra eventi apparentemente arbitrari (il destino); questa illusione di non-casualità rende il perturbante paradossalmente gratificante, e l'angoscia viene riassorbita in un lavoro quasi ludico di decifrazione e controllo. Il perturbante, dunque, non attrae per piacere, ma per magnetismo, simile all'impulso di non distogliere lo sguardo da un incidente stradale o da una ferita aperta. Fruire di *crime fiction* diventa allora un esercizio di vigilanza: cerchiamo l'ansia per allenarci a riconoscere le crepe nella normalità, illudendoci di poter prevedere l'orrore per scongiurarlo.

Ma il consumo di narrazioni criminali non è solo un atto solitario di fronte a uno schermo o a una pagina: è un rito che oggi definisce il legame sociale. L'ossessione per il trauma ha infatti travalicato la sfera privata per trasformarsi in una dinamica pubblica e condivisa, dando origine a quella che Mark Seltzer definisce *Wound Culture*: la fascinazione collettiva per i «torn and opened bodies and torn and opened persons» [Seltzer 1997.3]. Si tratta di una macabra attrazione per la violenza che spinge il pubblico a radunarsi – simbolicamente o fisicamente – attorno a vere e proprie «atrocità exhibitions».

Nel suo saggio seminale *Serial Killers: Death and Life in America* (1997), Seltzer osserva come la società contemporanea abbia subito una mutazione radicale: l'aggregazione

collettiva non avviene più attorno a ideali politici, ma tende a compattarsi attorno allo *shock*. Viviamo in una cultura in cui la ferita – fisica, psicologica o sociale – diventa il baricentro dell’attenzione; una società che sembra nutrirsi delle proprie lacerazioni mentre scruta compulsivamente quelle altrui. Il *true crime* incarna perfettamente questa logica, offrendo allo spettatore una doppia apertura: quella letterale dei corpi e quella psichica del trauma reso pubblico.

In questo scenario, la sofferenza altrui si converte inevitabilmente in linguaggio; il dolore smette di essere un evento e diventa un codice pronto a definirci. Pensiamo a come la cronaca cristallizza le identità: Gildo Claps, ad esempio, resta per il pubblico soprattutto il fratello della povera Elisa, un’etichetta che ne assorbe l’intera esistenza pubblica a dispetto del suo impegno civile con l’Associazione Penelope. Allo stesso modo, tendiamo a nominare gli altri – e talvolta noi stessi – attraverso le ferite: il figlio di separati, lo zio malato, la vittima. La ferita diventa il documento d’identità primario.

Questa attrazione genera un’aporia inquietante: la violenza estrema rischia di scivolare nell’intrattenimento. Nella *Wound Culture*, il *serial killer* assurge a figura cardine dello spazio pubblico perché l’omicidio seriale è «one of the crucial sites where private desire and public space cross» [Seltzer 1997.3]. L’omicida agisce così da catalizzatore di un rituale sociale: convertendo la violenza in spettacolo, consente alla comunità di radunarsi attorno al punto di rottura per osservare le proprie fratture più profonde. Ma ciò che appare come curiosità morbosa è, in realtà, un legame sociale ossimorico: condividere lo *shock* significa abitare la tensione tra empatia e fascinazione, facendo del trauma lo specchio e il collante di una società frammentata.

Visualizzare la *Wound Culture* come un condominio in cui ogni finestra affaccia su una ferita aperta – e dove ogni inquilino si sporge a guardare, talvolta palesemente, talvolta nell’ombra – non è un espediente morboso per indulgere nel macabro, ma una chiave per comprendere come il *crime* abbia assunto i tratti di un rito pubblico. Ogni stagione, ogni episodio e ogni riproposizione ossessiva delle stesse immagini funziona come un ritorno rituale a quella finestra sull’orrore: lo spettatore torna a guardare perché in quella ripetizione si attiva una particolare forma di riconoscimento, in cui la frattura dell’altro diventa una mappa attraverso cui orientarsi nel proprio disordine interno.

Un esempio lampante di questa dinamica è il successo seriale di podcast come *Elisa True Crime*: nonostante riproponga casi reali spesso già noti nei dettagli ai cultori del genere,

per il terzo anno consecutivo Spotify lo ha classificato come il podcast più ascoltato in Italia nel *Wrapped* 2025. Continuiamo ad ascoltare, puntata dopo puntata, alla ricerca di un particolare sfuggito, di una crepa nel racconto ufficiale o di un segnale che, col senno di poi, avrebbe potuto annunciare il trauma. È il paradosso della ripetizione: non chiarisce, magnetizza. In questo meccanismo si instaura un punto di contatto inquietante tra lo spettatore e il *serial killer*. Come l'omicida ritorna più volte sulla scena del delitto o insiste morbosamente sullo stesso *modus operandi*, così lo spettatore ripercorre ossessivamente la narrazione dei fatti. In entrambi i casi, il gesto assume il valore di un'eco: tornare nel luogo in cui la ferita è stata inferta significa tentare di controllarla, di inscrivere in una logica, di esorcizzarne l'irrazionalità. Ed è proprio questo ciò che fa lo spettatore contemporaneo: riavvolge, riascolta, ricostruisce.

Nel *crime*, e nel *true crime* in particolare, i corpi lacerati che un tempo appartenevano alla solitudine della vita vissuta diventano immagini che scorrono, si replicano, si archiviano. L'esperienza della violenza non resta più confinata al corpo che l'ha subita o al luogo in cui è avvenuta, ma si frantuma in *frame* che circolano senza sosta, entrando nell'universo della riproducibilità tecnica dove la sofferenza smette di essere carne e diventa oggetto. Ed è qui che il confine tra reale e rappresentazione si consuma: la foto di un'autopsia, la registrazione di un interrogatorio o la ricostruzione animata dei passi dell'assassino ci giungono con la stessa patina di verosimiglianza. Non abbiamo più davanti l'evento, ma un effetto di presenza che ci invita a guardare non la violenza in sé, bensì la sua messa in forma.

In tale prospettiva, il *true crime* contemporaneo non si limita a documentare il trauma: lo produce. Lo modella, lo amplifica. Da qui derivano almeno due conseguenze: la prima è il rischio di una progressiva anestetizzazione, per cui la violenza entra a far parte del quotidiano come un rumore di fondo; la seconda è la richiesta implicita rivolta allo spettatore di empatizzare anche quando non dovrebbe. L'incongruenza di fondo è che, nel tentativo di spiegare l'origine del male, molte narrazioni ricorrono a ciò che Seltzer definisce *cliché*: l'infanzia abusata, la ferita originaria, il trauma che dovrebbe rendere il gesto comprensibile, se non giustificabile.

Ma questa spiegazione non regge. Non apre varchi interpretativi ed è, piuttosto, un circuito chiuso; un espediente narrativo che restituisce l'impressione di un mondo più ordinato di quanto non sia. Le storie, infatti, sembrano affermare a gran voce che la violenza nasce dalla ferita, salvo poi suggerire, sottovoce, che la ferita stessa è figlia della violenza.

Ciò che viene offerto allo spettatore è un'illusione di controllo: l'idea che, non avendo subito traumi di quella portata, egli sia al riparo. Non sarà mai come Aileen Wuornos o Richard Ramirez: potrà continuare a osservare la lacerazione da lontano, appropriandosene solo quanto basta per farne un'esperienza indiretta. Una cicatrice intravista oltre il vetro, che non brucia sulla propria pelle. Mentre racconta l'essere umano spezzato, il *true crime* alimenta un romanticismo ostinato, fondato sull'immagine di un io ferito e assediato dal mondo esterno. Mette in scena questo assalto come un tango tra paura e desiderio: un'eccitazione tesa, quasi erotizzata, rivolta a quella stessa lacerazione da cui non riusciamo a distogliere lo sguardo. La forza di questa dinamica risiede proprio nel rivelare quanto siamo legati al fascino del trauma, usandolo come una costellazione per orientarci: un segnale da cui ripartire o da cui lasciarsi risucchiare, mentre la società continua a trasformare il dolore in spettacolo e lo spettacolo in un'inedita una forma di verità.

Ma se la *Wound Culture* definisce il perimetro collettivo di questo rito, è Susan Sontag a scendere nel dettaglio dello sguardo individuale, interrogando la nostra postura etica. In *Davanti al dolore degli altri* (2003), la scrittrice osserva come la fame di violenza – che si tratti di fotogrammi di guerra o ricostruzioni criminali – non sia un'anomalia moderna né una deviazione voyeuristica da condannare con facilità; al contrario, essa appare come una componente intrinseca della natura umana, antica quanto il desiderio stesso. Eppure, nell'epoca della riproducibilità totale questa si carica di un peso nuovo, e il voyeurismo diventa il sospetto strutturale che grava sull'osservatore: il timore che la sofferenza altrui sia consumata come puro intrattenimento, a distanza, senza alcuna reale responsabilità verso chi ne è l'oggetto. È il peccato originale del privilegio: la possibilità di guardare l'atrocità da una condizione di totale immunità, certi che quel dolore, per quanto vicino, non sta toccando noi.

Il guardare, di per sé, non è un atto moralmente colpevole, poiché l'esperienza del dolore altrui è quasi sempre mediata e distanziata. La colpa si annida, semmai, nelle modalità di circolazione delle immagini, all'interno di una cultura dominata dallo *shock* e dalle logiche di mercato, dove il turbamento diventa un criterio estetico e commerciale. Le immagini devono sbalordire, catturare l'attenzione, trattenere lo sguardo, ed è in questa dinamica che lo spettatore rischia di provare un piacere ambiguo di fronte a corpi feriti: una fascinazione per l'orrendo che, pur non essendo sadica, sconfinata in un voyeurismo anestetizzato.

Tale ambiguità si acuisce nei contesti di fruizione che Sontag definisce «indecorosi»: il telegiornale spezzato dalla pubblicità, il *true crime* trasformato in intrattenimento domestico sulle piattaforme di streaming. In questi scenari, il dolore rischia di ridursi a superficie visiva, a *cliché* emotivo che produce assuefazione e consente di osservare la sofferenza senza esserne trasformato. Si finisce così per seguire un omicidio reale con la stessa leggerezza con cui si guarda una serie TV: non per assenza di empatia, ma perché ciò che vediamo sembra appartenere ad un ordine narrativo più che alla realtà vissuta, e diventa facile, un istante dopo, parlare del tempo o di cosa si mangerà a cena. Eppure, farsi carico di ogni tragedia sarebbe umanamente insostenibile; la stessa Sontag rifiuta una condanna totale dello sguardo, poiché è la capacità di prendere distanza e riflettere a distinguere uno sguardo critico da uno puramente pornografico.

Il fascino persistente del *crime* abita esattamente in questa zona grigia. Non è piacere sadico, ma fame di ordine: riavvolgere, riascoltare e ricostruire significa tentare di narrativizzare l'orrore, di trasformare un evento brutale in un racconto comprensibile. Lo spettatore non è attratto dal trauma in sé, ma dalla possibilità di addomesticare il caos: un rituale laico in cui la paura viene elaborata collettivamente e il disordine del mondo, almeno per un momento, sembra trovare una forma. In questa lettura, il *true crime* smette di essere solo un genere da consumare e si rivela per ciò che è: un potente meccanismo di auto-rassicurazione, un'armatura narrativa per proteggerci dall'insensatezza del male.

2.2 Il corpo che guarda: *Suspense* ed *Embodiment*

Se l'indagine sulle motivazioni profonde ci ha permesso di comprendere perché cerchiamo l'orrore, resta da capire come ne restiamo prigionieri: come, cioè, questa attrazione si traduca in esperienza tangibile, capace di scavalcare il confine della mente per farsi carne. Esiste un momento preciso nella fruizione della *crime fiction* in cui l'interesse intellettuale cede il passo a qualcos'altro: non è più la logica a interrogarsi sulle mosse dell'assassino, ma è il corpo a prendere il comando. In quell'istante il respiro si accorcia, i muscoli si tendono in un'attesa che si fa quasi dolorosa e, senza rendercene conto, serriamo le mani intorno alla copertina del libro o ci sporgiamo, a bocca aperta, verso lo schermo. Non siamo più osservatori distanti; siamo catturati da un dispositivo invisibile capace di trasformare il tempo in materia fisica: la *suspense*.

La *suspense* non è un semplice espediente narrativo, ma l'esito di un'immersione totale: quel punto di contatto tra tempo e sentimento che trasforma il lettore in un ostaggio consenziente della storia. Siamo davanti ad un sentimento dell'attesa, che dipende «non tanto dai contenuti della storia bensì dall'articolazione temporale dei temi, dalle risposte lasciate in sospeso dal narratore e dai tranelli interpretativi creati appositamente per deviare, rallentare o addirittura inquinare la narrazione di ciò che si suppone essere “realmente” accaduto» [Calabrese 2016.7]. Si parla di sentimento dell'attesa perché il suo scopo è una sospensione narrativa: un rinvio della gratificazione che tiene lo spettatore incollato all'incertezza. In questo gioco di tensioni, l'attenzione non scivola verso lo scioglimento finale, ma indugia su quello che Umberto Eco definiva «piacere differito» [1994]: la gratificazione non nasce dalla soluzione del mistero, ma scaturisce proprio dal suo continuo slittamento. È l'attesa stessa a farsi godimento, proprio come scriveva, ormai secoli orsono, un giovane poeta romantico che nulla aveva a che fare con il crimine, ricordandoci che il piacere più autentico non risiede nel giorno di festa, ma nel sabato che lo precede.

Se la sorpresa è l'esplosione improvvisa che ci fa saltare sulla sedia – un lampo accecante che si esaurisce in un istante – la *suspense* è la miccia che brucia lentamente mentre noi, e solo noi, sappiamo che la bomba è nascosta sotto il tavolo. È facile intuire perché questo meccanismo sia il cuore pulsante del *crime*: l'arte di non svelare l'orrore, ma di farne avvertire il respiro sempre più vicino, in una tensione che non esplosione ma sedimenta, addensandosi nell'aria.

La *suspense* si nutre di dispositivi precisi, primo tra tutti la prefigurazione. Un esempio magistrale è offerto dalla serie *Mindhunter*: nei brevi e disturbanti *cold open* che aprono gli episodi, vengono spalancate finestre su un uomo apparentemente anonimo a Wichita, nel Kansas, di cui non ci viene svelata l'identità, ma solo la disturbante quotidianità. Lo osserviamo in gesti minimi eppure rivelatori: l'ossessione per un rotolo di nastro adesivo che deve essere restituito prima di ottenerne uno nuovo; l'inquietudine di un'intimità violata quando la moglie lo scopre in bagno, tra biancheria femminile e una maschera da bambola; il rituale di seppellire i propri feticci per poi recuperarli dopo aver studiato la sua prossima vittima.

Ogni frammento, preso singolarmente, appare quasi privo di senso, ma la loro somma genera una corsa ansiogena: la narrazione sta prefigurando la comparsa di Dennis Rader, il *killer* BTK, senza mai nominarlo esplicitamente, ma lasciando che lo spettatore vibri in

un'anticipazione sospesa. Il dispositivo funziona perché siamo gli unici a possedere la verità: mentre l'universo diegetico non ha ancora gli strumenti per identificare il mostro, noi ne riconosciamo i segnali, i feticismi e la deriva maniacale. La *suspense* scaturisce esattamente da questo scarto di conoscenza: restiamo testimoni inquieti di un'attesa logorante.

Accanto alla prefigurazione si muove il dispositivo dell'esca (*bait*): un elemento che acquista il suo reale peso specifico solo molto tempo dopo la sua apparizione. È l'eredità più preziosa del giallo classico di Agatha Christie, ma che oggi trova declinazioni nuove e feroci nel *thriller* contemporaneo. In *Gone Girl* (2012) di Gillian Flynn, ad esempio, ci troviamo di fronte ad un matrimonio che si sfalda in diretta mondiale: Amy scompare, Nick appare come il colpevole perfetto e la verità cambia pelle ogni volta che proviamo ad afferrarla. Nelle prime pagine, attraverso il punto di vista di Nick, vengono menzionate quasi di sfuggita alcune transazioni in contanti non spiegate e un certo nervosismo legato ai conti di famiglia. In quel momento, il lettore registra il dettaglio come semplice rumore di fondo – la cronaca ordinaria di una crisi economica e coniugale – ma il significato di quei movimenti di denaro emerge solo dopo lo squarcio del *twist* narrativo. Scopriamo allora che era stata Amy a orchestrare millimetricamente la messinscena della propria scomparsa, manipolando i conti per lasciare una scia di briciole finanziarie che conducessero inevitabilmente alla condanna del marito. L'esca, dunque, non serve a preannunciare l'orrore, ma a mimetizzarlo sotto le spoglie della banalità, spostando il colpo di scena il più lontano possibile dallo sguardo del lettore.

Questi esempi chiariscono perché la *crime fiction* non possa rinunciare alla *suspense*: essa non è un semplice accessorio, ma il midollo stesso della narrazione. Tuttavia, esiste una differenza profonda tra la *detection* classica e il *thriller* psicologico che domina le storie contemporanee. Sebbene la tensione sia il denominatore comune, il modo di abitarla è cambiato radicalmente, permettendoci di distinguere tra tre diverse declinazioni di questo meccanismo.

Gli esempi di *Mindhunter* e *Gone Girl* appartengono alla sfera della 'what' *suspense*, quella scarica elettrica che ci spinge a chiederci cosa accadrà tra un istante, giacché siamo più informati dei personaggi. Alle spalle di questa tensione elettrica, invece, restano le architetture più geometriche e distaccate della tradizione classica. La 'why' *suspense* si muove tra le macerie di ciò che è già accaduto: è lo sguardo che si posa su una ferita ormai chiusa, nel tentativo di decifrare la traiettoria di un colpo quando il sangue si è già seccato;

una curiosità composta, che assomiglia più alla lettura di un antico manuale che all'urgenza di un pericolo reale. Ad essa si affianca la 'who' *suspense*, l'anima del *whodunit* tradizionale, dove il piacere risiede tutto nella danza intellettuale di smascherare un volto nell'ombra, ricomponendo il mistero come un mosaico andato in frantumi.

Il baricentro del *crime* si è spostato dal cervello alle viscere, dall'eleganza degli incastri al fiato sul collo del terrore. Ad intuire per primo questa mutazione, trasformando la *suspense* in una forma suprema di manipolazione, fu Alfred Hitchcock. Nei suoi film, egli è stato capace di fondere sorpresa e tensione in un unico dispositivo di controllo: per lui, infatti, «le narrazioni fondate sulla *suspense* avrebbero il vantaggio di operare uno stretto controllo sulle emozioni in ragione del fatto che i destinatari sono già informati preventivamente di ciò che sta per accadere» [Calabrese 2016.47]. In questo scenario, lo spettatore è obbligato a mettersi in gioco, investito di una superiorità che può anche rivelarsi una condanna: siamo onniscienti ma impotenti, prigionieri della *vicarious suspense*, quel brivido che non proviamo per noi stessi, ma per il destino di qualcun altro. Qualcuno corre un pericolo, noi lo sappiamo, eppure non possiamo intervenire per deviarne la traiettoria: possiamo solo restare a guardare, sospesi tra il desiderio che l'orrore venga evitato e la certezza che la miccia stia per finire. È un'attesa che non dà tregua, un'ansia silenziosa che logora fin nelle ossa.

Curiosità, *suspense* e sorpresa non sono semplici scelte tecniche, ma il respiro profondo di ogni storia. Senza la loro spinta, nessun racconto avrebbe la forza di rompere il silenzio e obbligare chi legge a interrogare il testo alla ricerca di una verità. In senso lato, la curiosità è la radice stessa del nostro bisogno di narrare, ma è nel gioco di questa triade che il tempo smette di essere una linea piatta per farsi labirinto. Qui si scontrano le due anime del racconto: la fabula, l'ordine nudo e cronologico dei fatti, e l'intreccio, il ritmo emotivo e distorto con cui la verità ci viene offerta: quando questi due tempi coincidono senza sbavature, come accade nel rassicurante ordine delle fiabe, la tensione svanisce, muore per eccesso di luce; ma se invece iniziano a divergere, creando frizioni temporali, il racconto si popola di ombre.

In questo scarto, la curiosità agisce come un'archeologia dell'assenza, spingendo lo sguardo all'indietro: pensiamo a *Uomini che odiano le donne* di Stieg Larsson (2005), dove l'indagine sulla sparizione di Harriet Vanger obbliga a scavare tra macerie vecchie di quarant'anni alla ricerca di un senso perduto. La sorpresa, al contrario, è una scossa

improvvisa che ci costringe a riconsiderare tutto ciò che credevamo di sapere: ne *La ragazza del treno* di Paula Hawkins (2015), il recupero dei ricordi di Rachel ribalta bruscamente la percezione dei personaggi, agendo come un tradimento che sbriciola le certezze del lettore. La *suspense*, invece, abita lo spazio più inquietante: nasce dal vuoto d'aria tra ciò che sappiamo ora e ciò che prevediamo possa accadere, un'attesa febbrile rivolta al futuro.

In ogni architettura narrativa di valore, curiosità, *suspense* e sorpresa agiscono in coro, essendo «complementari l'una all'altra nei processi di *mise en intrigue*» [Calabrese 2016.62]. Il racconto investigativo, infatti, si regge su questo equilibrio precario: la caccia agli indizi, il pericolo che incombe, il *cliffhanger* che mozza il fiato. Tuttavia, nel territorio del *crime*, e in particolare del *true crime*, questa armonia si incrina per rivelare qualcosa di più profondo: poiché in queste storie l'esito tragico è spesso un dato di partenza – conosciamo i nomi, i volti e l'ombra del trauma già consumato – la curiosità razionale per il finale quasi svanisce, e quello che resta è *suspense* allo stato puro: un brivido nudo, sciolto dall'obbligo di smascherare l'assassino e tutto concentrato sulla dilatazione dell'attesa. Ed è questa la forza del *crime* contemporaneo: non ci chiede di risolvere un'equazione logica – o almeno, non solo – ma ci costringe a rivivere l'imminenza del male attraverso le viscere.

Questa tensione non si ferma alla soglia del pensiero: la paura transita come una scossa dalla mente al corpo, trasformando un'informazione narrativa in una reazione fisiologica concreta. Già Edmund Burke, nella sua *Inchiesta* (1757), aveva intuito che il terrore non fosse un concetto astratto, ma un'esperienza che agisce direttamente sulla fibra umana. Egli sosteneva che «stretta ed intima è la congiunzione tra la mente ed il corpo, che l'un senza dell'altro è incapace di pena o piacere» [Burke 1804.136] e che il terrore, producendo una pressione innaturale sull'organismo, sia «sorgente del sublime quando anche non vi concorra veruna idea di pericolo» [ibid. 137]. In questa prospettiva, la subitezza è la capacità dell'orrore di colpirci immediatamente e profondamente, facendoci sentire piccoli davanti a un male che appare smisurato: una forza che investe i sensi ancor prima della ragione. È questa potenza d'urto che avvertiamo, ad esempio, tra le pagine di *Io sono l'Abisso* di Donato Carrisi (2020); nel perimetro d'ombra che separa L'uomo che puliva dalla Ragazzina col ciuffo viola, l'incertezza smette di essere un nodo narrativo per farsi minaccia fisica: l'ambiguità assoluta delle intenzioni dell'uomo – il dubbio se egli agisca come protettore o come predatore – non è un quesito che risolviamo con la logica, ma un'aggressione che subiamo con i nervi. Sentiamo i muscoli del collo irrigidirsi in un riflesso

di difesa primordiale, mentre le dita serrano il bordo del libro con una pressione involontaria. È un segnale muto che risale dalle viscere: lo stomaco si contrae prima ancora che la mente possa formulare un giudizio. La subitezza, allora, non è la semplice consapevolezza di un pericolo, ma il suo riverbero incarnato: un allarme biologico che ci ricorda che, in quel momento, il corpo che guarda non è più un osservatore esterno, ma la vittima silenziosa di un assedio emotivo.

Oggi, le neuroscienze confermano ciò che il filosofo aveva solo ipotizzato: nel contatto mediato con un pericolo simulato, il nostro corpo reagisce come se la minaccia fosse reale. L'ansia generata dalla *suspense* non è che una proiezione in scala ridotta della paura e ne stimola le medesime risposte fisiologiche, sebbene in una forma controllata. Sotto il comando dell'amigdala – la sentinella che decodifica gli stimoli sensoriali – il corpo si irrigidisce in un riflesso di allerta: il cuore accelera il battito preparando una fuga che non avverrà mai, mentre l'organismo rilascia un mix di adrenalina e cortisolo. È questa cascata chimica a modificare la nostra percezione interna e a stimolare quella fastidiosa umidità dei palmi che ci tradisce quando siamo in allerta, ed è lo stesso brivido che ci attraversa guardando la serie *Mr. Mercedes* (tratta dall'omonimo romanzo di Stephen King), mentre Brady Hartsfield stringe il detonatore e il tempo sembra dilatarsi nell'imminenza di una nuova strage.

In quest'ottica si potrebbe pensare che consumare *crime*, in quanto fonte di stress, sia un atto autolesionistico, ma la realtà è più complessa. Lo stress, per quanto faticoso, è il motore che ci permette di raggiungere l'omeostasi neurochimica attraverso l'elaborazione di nuove informazioni, e la *crime fiction* si rivela così uno straordinario strumento di adattamento alla vita, un laboratorio sicuro dove alleniamo i sensi alla realtà. La *suspense*, infatti, «migliora i processi di memorizzazione, ci rende più vigili, crea nuove connessioni categoriali e ci mette in grado di affrontare prontamente stimoli pericolosi» [Calabrese 2016.73].

Tuttavia, limitarsi a catalogare reazioni chimiche e impulsi elettrici non basta a restituire la densità dell'esperienza spettatoriale. Per capire come il *crime* riesca a infrangere la barriera del supporto – sia esso uno schermo o una pagina – e a 'toccare' fisicamente chi guarda, è necessario inoltrarsi nel territorio della fenomenologia. In questo campo, la voce fondamentale è quella di Vivian Sobchack, teorica statunitense che ha saputo riprendere e radicalizzare la fenomenologia di Merleau-Ponty.

Per Sobchack, il corpo non è un semplice contenitore di sensazioni, ma il centro di gravità della percezione stessa: non esiste una mente che osserva in solitudine, ma un corpo che sente e pensa all'unisono, un organismo vivo in costante dialogo con ciò che lo circonda. In *Carnal Thoughts: Embodiment and the Moving Image Culture* (2004), l'autrice contesta il mito dello spettatore classico – quell'occhio disincarnato e distante che decodifica le immagini da un luogo sicuro – e propone un'idea tanto semplice quanto rivoluzionaria: la visione è un atto incarnato. Ogni immagine che scorre davanti a noi non si limita a depositarsi nella memoria, ma raggiunge i sensi prima ancora di farsi pensiero. Lo sguardo si trasforma così in un gesto corporeo: un respiro che si sospende, una contrazione involontaria, un brivido che corre lungo la schiena. Guardare il *crime* non significa dunque interpretare un segno, ma subire un contatto.

Questa forma di incarnazione suggerisce che l'opera sia, a tutti gli effetti, un corpo capace di muovere il nostro: un organismo di luci e suoni che ci interpella e ci costringe a reagire, spingendoci a irrigidirci o a trattenere il fiato. In questa prospettiva, guardare non significa più osservare passivamente, ma partecipare con l'intera massa muscolare, e l'equilibrio e la percezione dello spazio diventano veri e propri strumenti di comprensione. Lo spettatore si trasforma così in un soggetto cinestetico, un essere in cui ogni fremito o contrazione è già un modo di 'capire' ciò che accade, una forma di conoscenza immediata che precede il giudizio della mente.

L'autrice definisce questa esperienza *vision in the flesh*: vedere significa essere visti, sentire il racconto e sentirsi toccati da esso. Qui lo sguardo cessa di essere distanza per farsi intreccio tra il corpo di chi osserva e il 'corpo' del film, fatto di ritmo, montaggio e movimenti di macchina. In questo dialogo partecipano persino la nostra postura e l'orientamento verso lo schermo, elementi che mutano la propria intensità a seconda che la storia occupi il vuoto di una sala cinematografica o lo spazio intimo e ravvicinato di uno schermo piccolo.

Embodiment is a radically material condition of human being that necessarily entails both the body and consciousness, objectivity and subjectivity, in an irreducible ensemble. Thus we matter and we mean through processes and logics of sense-making that owe as much to our carnal existence as they do to our conscious thought.
[Sobchack 2004.4]

Questo *embodiment* assume un ruolo centrale nel *crime* e nel *true crime*, territori in cui la *suspense* agisce come una miccia che attraversa le fibre dello spettatore. La lezione di Sobchack chiarisce la natura di questo legame: l'opera – sia essa un film, una serie o un romanzo – non ci colpisce soltanto come informazione o racconto, ma come esperienza fisica – un dialogo serrato tra due corpi che, pur nella loro diversità, trovano un linguaggio comune nel brivido. In questo scenario, la tensione narrativa, la prefigurazione del pericolo e i colpi di scena smettono di essere astrazioni per farsi materia filtrata attraverso un soggetto che sente ancor prima di pensare. La fascinazione per il delitto e l'inquietudine dell'attesa si trasformano così in atti carnali: la *suspense* non si limita a catturarci, ma ci obbliga a esistere dentro di essa. Ci costringe a percepire ogni minaccia sulla nostra pelle, rendendo il piacere del *crime* un'esperienza fisiologica profonda.

Questa innegabile materialità dell'esperienza conduce all'implicazione più profonda del nostro legame con il racconto: la genesi di un realismo affettivo. L'impatto fisico ed emotivo del lettore non è un semplice accessorio, ma la forza strutturale che convalida la percezione di verità all'interno della storia, e se, come insegna Sobchack, il corpo non si limita a decodificare segnali ma abita la tensione, il confine ontologico tra l'evento reale e la sua messa in scena si fa sottile, quasi indistinguibile. L'efficacia del *crime*, dunque, non risiede tanto nella perfezione delle ricostruzioni forensi, quanto nella veridicità della risposta somatica che esso scatena attraverso un gioco costante di inquietudine e tensione morale, e l'atto del guardare diventa una forma di conoscenza paradossale: sappiamo di trovarci davanti a una rappresentazione, eppure la sentiamo come vita vissuta. È un realismo potenziato, garantito non dalla fredda esattezza dei fatti, ma dall'intensità stessa di un sentire che sigilla il nostro contatto con il mondo.

2.3 Il paradosso dell'empatia: tra vittime e carnefici

A chiunque, almeno una volta, sarà capitato di rispecchiarsi in un personaggio di finzione: di pensare 'lo capisco, provo le stesse cose' o 'avrei fatto esattamente come lei, mi ci rivedo molto'. È il cardine su cui ruota, ad esempio, tutto l'universo della *young-adult fiction*: negli anni Duemila, un'intera generazione di adolescenti ha sognato di essere Bella Swan o di vivere la vita di Elena Gilbert, imitandone i modi di fare, lo stile e persino i gusti culturali, dai libri alla musica. La speranza era che, immedesimandosi in loro, la propria quotidianità

potesse diventare, se non identica, almeno in parte simile alle avventure di quelle eroine *urban-fantasy*.

Tuttavia, spostandoci nel territorio del *crime* e del *true crime*, la dinamica cambia: è fuori da ogni logica, anche la più remota, desiderare di diventare preda di un sociopatico, né tantomeno di incarnarne l'oscurità; a dirla tutta, nemmeno l'idea di immedesimarsi in un detective tormentato, con la vita distrutta dall'ossessione, appare come una prospettiva invitante. Eppure, magari senza ammetterlo a voce alta, finiamo per sentirci vicini anche a questi personaggi: ne osserviamo le mosse, ne comprendiamo le spinte e arriviamo a chiederci se, al loro posto, avremmo agito nello stesso modo. Altre volte li condanniamo, eppure sentiamo il cuore stringersi per un sentimento così nitido da spingerci a provare pena, o persino perdono, sperimentando una vicinanza che somiglia in tutto e per tutto a un'identificazione. Ma cosa intendiamo, realmente, per identificazione?

Noël Carroll, nel suo fondamentale *The Philosophy of Horror* (2010), osserva come la definizione di identificazione comunemente accettata – persino in ambito accademico – risulti spesso pericolosamente vaga. Cosa significa, allora, identificarsi? Si riduce forse tutto al provare simpatia per il personaggio? È sufficiente aver vissuto circostanze simili alle sue o dividerne i principi? Sono tutti scenari possibili, singolarmente o nel loro insieme, ma pensare che bastino a spiegare un processo così profondo è un'ingenuità alimentata da un'illusione: quella di scambiare il coinvolgimento con una reale fusione tra la nostra identità e quella di chi abita il racconto.

In realtà, non è possibile sovrapporsi del tutto ad un altro individuo, poiché l'unicità del singolo non può essere replicata, nemmeno da un personaggio di finzione. Sarebbe dunque più corretto parlare di un'identificazione emotiva, centrata sul puro sentire piuttosto che sull'identità del soggetto: ci rispecchiamo nel dolore di Mare Sheehan (*Mare of Easttown*, 2021), cristallizzato nel tempo, che la spinge a resistere nonostante sia spezzata; sentiamo la rabbia di Annalise Keating (*How to Get Away with Murder*, 2014-2020) urlata e feroce, contro il sistema e contro se stessa; avvertiamo lo smarrimento di Clarice Starling (*Il silenzio degli innocenti*, 1988), circondata da uno sguardo maschile che la valuta e la mette alla prova mentre lei cerca di decifrare la propria strada. Siamo capaci di allinearci a queste emozioni, sentendole vibrare sulla pelle come se ci appartenessero. Ma, a ben guardare, emerge un'incongruenza di fondo: è davvero possibile comprendere il lutto di Mare senza aver mai perso un figlio? O le battaglie di Annalise contro il pregiudizio, pur appartenendo

a una realtà diversa? O ancora lo smarrimento di Clarice, anche quando la nostra direzione sembra ben tracciata?

Se l'immedesimazione dipendesse esclusivamente dalle esperienze pregresse, queste storie parlerebbero solo ad una ristretta cerchia di persone; eppure, il coinvolgimento scatta anche in chi ha vissuto esistenze completamente differenti. Se ne deduce che ciò che accade è qualcosa di diverso: quella che percepiamo come una fusione totale è in realtà una profonda asimmetria tra noi e chi abita lo schermo. Ciò che proviamo non è mai il sentimento puro del personaggio, ma una sua eco che risuona dentro di noi. «If we feel pity at Oedipus' recognition that he has killed his father and bedded his mother», spiega infatti Carroll [2010.91], «that is not what Oedipus is feeling. He is feeling guilt, remorse, and self-recrimination. And, needless to say, we are feeling none of these»: noi non soffriamo come Mare, ma per Mare. E questo miracolo di partecipazione distanziata è reso possibile da un unico, potente meccanismo: l'empatia.

A volte ci riferiamo all'empatia come a un concetto astratto, quasi una dote magica: 'piange molto guardando un film, è una persona empatica', si sente dire spesso, come se si trattasse di una semplice sfumatura del carattere. Ma l'empatia è molto più di una qualità morale: è un'architettura funzionale che permette un contatto, fisico e mentale, con l'altro. Il vocabolario Treccani la descrive, infatti, come la «capacità di porsi in una relazione immediata con lo stato d'animo di un'altra persona [...] in modo da comprenderne il significato e parteciparvi affettivamente».

Tuttavia, è fondamentale chiarire un punto: l'empatia non è un attributo di cui si è provvisti o meno in modo statico, ma piuttosto una potenzialità che richiede di essere attivata, allenata e regolata attraverso l'esperienza. Quando sentiamo dire che qualcuno ne è privo, raramente ci troviamo di fronte a un'assenza totale: ci scontriamo, semmai, con un deficit della sua manifestazione. La capacità di entrare in risonanza con gli altri dipende, infatti, dal delicato equilibrio tra l'hardware biologico – il nostro apparato neuronale – e il software esperienziale, ovvero la nostra storia e i nostri vissuti.

Questa capacità può apparire deficitaria o discontinua perché l'empatia non è un blocco monolitico, ma si articola in due componenti distinte: quella cognitiva (la capacità di decodificare il pensiero altrui, il cosiddetto *mind-reading*) e quella affettiva (la capacità di sentire ciò che l'altro prova). In alcune condizioni neurodivergenti o psicopatologiche, queste due funzioni possono scindersi o operare in modo asimmetrico; pensiamo, ad

esempio, alle persone nello spettro autistico: in molti casi, la risonanza affettiva nei confronti del dolore altrui può essere estremamente intensa, persino travolgente, mentre la decodifica cognitiva dei segnali sociali e degli stati mentali può risultare faticosa o complessa. Al contrario, nell'archetipo del *serial killer* è l'empatia cognitiva a prevalere a discapito di quella affettiva: in questo caso, l'altro viene letto, interpretato e compreso nelle sue vulnerabilità, ma questa conoscenza rimane un puro esercizio logico, uno strumento di manipolazione che non genera alcuna vibrazione sull'asse emozionale. Naturalmente si tratta di casi limite, ma nella quotidianità esistono infinite sfumature influenzate dalla storia personale e dai legami di attaccamento: un ambiente infantile privo di risonanza può rendere quel 'muscolo' atrofico o difficile da flettere in età adulta.

La letteratura psicologica mostra, inoltre, che le disposizioni empatiche variano sensibilmente da individuo a individuo: persino i facili stereotipi, come l'idea che le donne siano naturalmente più empatiche degli uomini, tendono a dissolversi di fronte a misurazioni fisiologiche più fini, che rivelano un quadro molto più complesso. Ne deriva che anche la risposta alla *crime fiction* non può essere uniforme: il coinvolgimento dipende da un intreccio di fattori biologici, biografici e culturali che rendono ogni spettatore un laboratorio unico.

Piuttosto che un vago impulso del sentire, l'empatia poggia su una precisa configurazione neurale che costituisce la base materiale della nostra capacità di risuonare con l'altro. Per comprendere come questo 'hardware' sia fisicamente cablato nel nostro sistema nervoso, è necessario guardare alla scoperta dei neuroni specchio, individuati negli anni '90 dal team dell'Università di Parma coordinato da Giacomo Rizzolatti. Questi neuroni, infatti, si attivano non solo quando compiamo un'azione, ma anche quando osserviamo qualcun altro compierla: in quel momento, l'apparato neuronale sospende la distinzione tra io e l'altro innescando, pur in assenza di un movimento fisico, i medesimi meccanismi e risposte emotive. Richiamando quanto già analizzato, quando fruiamo di contenuti *crime* o *true crime*, la nostra mente è già dentro la scena, e i neuroni specchio attivano l'innescò: posture, sguardi e tremori della voce vengono rispecchiati prima ancora di formulare un pensiero razionale, in una reazione pre-riflessiva dove il corpo comprende prima della testa.

Carroll (2010) evidenzia infatti che non abbiamo bisogno di credere che l'assassino sia reale per innescare l'emozione (la cosiddetta *Thought Theory*): è il puro contenuto del

pensiero, l'idea stessa di una minaccia, a generare ansia e paura autentiche. In questo stato, il sistema simpatico si attiva ma resta bloccato in una zona d'impotenza motoria, ed è in tale spazio che l'empatia entra in gioco per elaborare il vissuto: mentre la componente affettiva ci spinge a cercare quel legame che ci proietta nei panni dei personaggi, quella cognitiva mette ordine, trasformando il caos emotivo in narrazione. In questo senso, il *crime* diventa il campo di addestramento perfetto per quella funzione che Lisa Zunshine, nel saggio *Why We Read Fiction* (2006), definisce un esercizio intensivo di *mind-reading* o Teoria della Mente (ToM). Si tratta della capacità di attribuire agli altri stati mentali – pensieri, credenze, desideri – che ci consente di navigare la complessità sociale. Questa dotazione innata, decisiva migliaia di anni fa per intercettare i pericoli e prevedere le intenzioni altrui, è oggi essenziale per godere dello *storytelling*: ogni narrazione si basa, infatti, su gesti che nascondono emozioni, sottotesti legati al contesto e atmosfere suggerite da semplici atteggiamenti.

La letteratura, specialmente se densa di ambiguità e depistaggi come nel *crime*, sottopone il *mind-reading* a un vero e proprio sforzo cognitivo, poiché il lettore è costantemente impegnato a monitorare livelli multipli di intenzionalità: si ritrova a immaginare che il detective creda che l'assassino abbia previsto che la vittima stesse iniziando a sospettare di essere in pericolo. Per non perdere il filo della narrazione e carpirne gli indizi, attiviamo pienamente la nostra capacità di meta-rappresentazione, ovvero l'attitudine cognitiva a elaborare rappresentazioni di rappresentazioni: pensare a ciò che un altro soggetto pensa, crede o ignora, mantenendo tale proiezione distinta dalla realtà dei fatti.

Un caso simbolico è *Strani Disegni* di Uketsu (2022), romanzo edificato su una serie di storie apparentemente slegate che ruotano intorno a enigmi grafici. In quest'opera, gli elementi visivi occultano messaggi e connessioni tra delitti distanti, coinvolgendo figure disparate che solo nel finale si ricompongono in un quadro unitario, e per seguire la trama non è sufficiente registrare i fatti narrati: il lettore è costretto a trattare gli schizzi contenuti nel testo come proiezioni mentali degli stati interiori dei personaggi. Il dubbio costante non riguarda ciò che l'immagine raffigura, ma ciò che essa rappresenta per chi l'ha prodotta e ciò che quel personaggio crede, o ignora, riguardo alla realtà. In questo senso, il romanzo diventa un esercizio intensivo di ginnastica mentale. «Knowing whose sentiment it is», sostiene Lisa Zunshine [2006.47], «constitutes a crucial aspect of our understanding of the psychological dynamics [...] of the novel as a whole»: la meta-rappresentazione non

permette solo di percepire le credenze dei personaggi, ma di attribuire correttamente la fonte di tali pensieri, distinguendo tra ciò che è realmente accaduto e ciò che le figure in scena stanno semplicemente immaginando.

Ed è proprio per questo che l'autrice paragona la lettura di *crime fiction* all'esercizio con i pesi in palestra: chiunque pratichi sport sa quanto possa essere appagante – e talvolta persino additivo – assistere alla crescita di un muscolo sotto uno stimolo costante. Lo stesso accade con il giallo: alleniamo il nostro *mind-reading* a gestire architetture di inferenze sempre più vaste, imparando a tenere insieme una pluralità di menti (il detective, il colpevole, i sospettati, i testimoni) le cui credenze, menzogne o omissioni divergono costantemente. E proprio in virtù di questa diffidenza metodica che ci spinge a dubitare, «from the very beginning and for as long as possible, the words of pretty much every personage we encounter» [Zunshine 2006.124], la nostra mente resta immersa in una fruizione attiva: non ci limitiamo a subire il racconto, ma siamo sempre tesi a intercettare frammenti utili a decodificare le intenzioni altrui e a costruire una nostra personale mappatura della verità.

Ovviamente, consumare dosi massicce di *detective stories* non ci renderà automaticamente capaci di svelare ogni inganno nella vita quotidiana; al contrario, se applicassimo acriticamente questo schema di pensiero, rischieremmo di trasformarci in «social misfit[s]» [*ibid.*], paranoici che scorgono la malafede ovunque, penalizzando i propri rapporti personali. Tuttavia, questa pratica ci regala un'innegabile sensazione di competenza: affrontare un compito cognitivo che si colloca appena al di sopra della nostra soglia di facilità genera una profonda soddisfazione quando, alla fine della storia, le nostre intuizioni si rivelano corrette.

Resta però da chiedersi perché la nostra attenzione sia catalizzata con tanta forza proprio dai segreti e dai peccati altrui, specialmente nella scelta di fruire di contenuti *crime*. A questo interrogativo risponde Blakey Vermeule, suggerendo che il «prendersi cura» dei personaggi letterari sia in realtà un'estensione sofisticata e necessaria della nostra capacità empatica. In *Why Do We Care about Literary Characters?* (2010), l'autrice definisce la letteratura come un dispositivo di pettegolezzo strategico (*strategic gossip*): la nostra empatia cognitiva non agisce mai in modo isolato, ma lavora incessantemente per estrarre informazioni sociali vitali.

Vermeule apre il saggio con una suggestiva favola teorica su un alieno antropologo mandato sulla Terra per studiare gli esseri umani. Dopo essere atterrato a Times Square – tra luci, cartelloni e una moltitudine di volti – il visitatore nota che gli interessi della nostra specie «are a strange profusion of drives and desires, and yet they cluster most intensely around human thriving» [Vermeule 2010.2]: dal suo punto di vista, se gli umani investono così tanto in volti e narrazioni, dev'essere perché i propri simili sono ciò che più conta per loro; in quest'ottica, anche i personaggi inventati sono il modo in cui gli uomini trasformano l'ossessione per l'altro in uno strumento per ragionare su chi sia affidabile e su chi, invece, sia incline al tradimento.

Il punto è proprio questo: non siamo semplicemente curiosi; siamo biologicamente programmati per 'sentire' e monitorare le intenzioni altrui. Conoscere le debolezze e i segreti dei devianti ha rappresentato, a livello evolutivo, un vantaggio fondamentale per la sopravvivenza del gruppo, permettendoci di mappare i pericoli interni alla comunità prima ancora che si manifestassero.

Ed ecco che ritroviamo la funzione sociale del *crime*: seguire le mosse di un assassino, o i sospetti di un investigatore, significa attivare una risonanza emotiva che funge da vera e propria antenna: attraverso quest'immedesimazione distanziata, infatti, raccogliamo dati preziosi su come si muove il male nel tessuto delle relazioni. Per questo Vermeule sostiene che il pettegolezzo, pur essendo spesso snobbato dalla critica letteraria, rappresenti in realtà la solida base della narrazione: l'interesse per i personaggi è una forma sofisticata di scambio di informazioni sociali, il luogo naturale in cui esercitiamo il *mind-reading* su terzi assenti. E le inferenze che produciamo su un sospetto all'interno di un romanzo o di una serie tv sono esse stesse una forma di gossip istituzionalizzato: attribuiamo credenze, intenzioni e motivazioni morali basandoci su tracce, voci o micro-indizi. Sulla scia di Robin Dunbar e Pascal Boyer, l'autrice assume che questa pratica – sia nella vita reale che nella letteratura – serva a monitorare chi non coopera, chi sfrutta il gruppo o rompe le regole: in quest'ottica, il monitoraggio sociale diventa a sua volta una forma di empatia cognitiva. Attraverso l'analisi di queste figure, quindi, il lettore affina la sensibilità necessaria a riconoscere i segnali di una minaccia, e la sensazione di competenza e padronanza che proviamo nel risolvere un mistero non è che il segnale biologico di un apparato empatico che ha funzionato con successo: abbiamo imparato a decifrare l'oscurità dell'altro, restando protetti dal confine sicuro della finzione.

Ma proprio perché il gossip è moralmente ambivalente, anche l'empatia verso i devianti finisce per assumere tinte chiaroscuri: possiamo condannarne le azioni e, allo stesso tempo, trovare irresistibile l'idea di abitarne la mente. Questa tensione tra fascinazione e repulsione cessa di essere un'astrazione teorica per farsi dilemma etico concreto quando la narrazione ci costringe a spostarci dal piano dell'empatia cognitiva a quello dell'empatia affettiva: in questo spazio, siamo spinti a cercare un legame emotivo nel tentativo di dare un senso all'anormalità, confrontandoci direttamente con la genesi del mostro.

Un esempio paradigmatico di questo cortocircuito morale è rappresentato dalla figura di Ed Kemper, il *serial killer* statunitense che, tra il 1972 e il 1973, uccise sei giovani studentesse con una violenza estrema, caratterizzata da aggressioni brutali e gesti macabri che trasformavano ogni omicidio in un atto di terrore psicologico oltre che fisico. Eppure, la cronaca e la saggistica ci consegnano anche un altro volto di Kemper: quello di un bambino segnato da abusi psicologici, umiliazioni costanti e dal rapporto con una madre dominante e svalutante. Davanti a questo vissuto non smettiamo di provare ribrezzo per i suoi gesti, ma avvertiamo al contempo una morsa di dolore per ciò che è accaduto alla vittima prima che si trasformasse in carnefice. Lo stesso accade leggendo *Child of God* di Cormac McCarthy (1973): Lester Ballard è un emarginato ripugnante, ma il romanzo ci costringe a esperire la solitudine e il degrado che lo hanno plasmato generando una sorta di empatia tragica, facendoci percepire in maniera viscerale la deformazione morale e psicologica di un uomo schiacciato dalla disperazione.

Le narrazioni contemporanee spingono con forza su questo tasto: ci mostrano ferite dell'infanzia e fragilità comuni, ponendole proprio accanto alla disumanità di un crimine imperdonabile. E in quel momento, il racconto sembra interrogarci: in che direzione si volgerà il nostro giudizio? Riusciremo a soffrire anche per l'uomo dietro il crimine o l'etica bloccherà la nostra risposta emotiva?

Dato il successo di produzioni che scavano nel trascorso degli assassini – dalla serie *Monsters* a podcast come *Serial Killers* o *Mind of Madness* – è evidente che la maggior parte degli spettatori riesca, per brevi istanti, a sospendere il giudizio morale per provare pena o senso d'ingiustizia per ciò che queste figure sono state un tempo. Bisogna però chiarire un punto fondamentale: se proviamo questa forma di pietà per il trascorso tragico di un omicida, è solo perché la sua storia ci raggiunge attraverso la mediazione della letterarietà. È, infatti, un sentimento che difficilmente proveremmo davanti a un evento percepito come reale in

ogni sua fibra: quando apprendiamo di un crimine efferato dal telegiornale, la nostra reazione istintiva è la condanna immediata, perché in quel momento l'evento è percepito come una minaccia concreta; il sistema di vigilanza si attiva e non lascia spazio al desiderio di indagarne le concause. Diverso è il caso in cui lo stesso evento, a distanza di anni, venga trasposto in una forma di intrattenimento: la distanza temporale e narrativa 'raffredda' il fatto, permettendo al nostro apparato cognitivo di formulare ipotesi diverse dalla categorizzazione del male assoluto, che inizialmente utilizziamo come scudo difensivo. È solo allora che iniziamo a cercare le ombre annidate nel cuore di chi è sprofondato nell'abiezione, proprio come faremmo con un personaggio nato dalla finzione.

Questa distanza di sicurezza, garantita dal perimetro finzionale, è il presupposto di quella che Suzanne Keen definisce empatia narrativa. In questa zona franca emotiva le nostre difese si abbassano e il sistema di vigilanza si rasserena, proprio perché il contenuto non è percepito come una minaccia immediata. E se nella vita quotidiana l'empatia è quasi sempre vincolata ad un obbligo di azione o ad un giudizio etico urgente, nella finzione questo legame si spezza: lo spettatore può esperire emozioni morali intense senza essere chiamato a intervenire, godendo di una libertà di esplorazione preclusa nella realtà.

We humans can “feel with” fictional characters and faraway strangers when we are exposed to storytelling prose narrative and film fiction, or mass media broadcasts that call upon our emotions. It makes sense for all citizens to understand the circumstances and techniques that elicit our shared feeling, especially if an empathetic response does develop into more complex responses that contribute to (or impede) our moral development and civic engagement.
[Keen 2007.6]

Sfruttando questo spazio di manovra, il fruitore di *crime fiction* sperimenta ciò che Keen [2007.4] identifica come *sympathy* o *empathic concern*: non un'immedesimazione totale – concetto che, come abbiamo visto, Carroll invita a superare – quanto la capacità di provare sentimenti di supporto, come la compassione o il bisogno di accudire.

Se tale moto dell'animo appare immediato verso le vittime, confermandoci la nostra capacità di risuonare con i simili (anche se l'empatia narrativa resta un fenomeno fragile: il passaggio dalla *sympathy* a un comportamento pro-sociale effettivo nella realtà non è affatto garantito), il discorso si complica quando la nostra pietà si rivolge a figure come Norman Bates, Arthur Fleck o Ed Gein. Diventiamo forse meno umani anche noi? In questi casi, la

finzione opera una vera e propria dislocazione etica: davanti al trauma infantile di un piccolo Ed Kemper o al degrado di un Lester Ballard, siamo liberi di esperire dolore per l'uomo perché quel sentimento non ci impone il perdono, né ci obbliga a giustificare il massacro. Si tratta di un'empatia disinteressata, priva di ricadute pratiche, che ci permette di testare la nostra capacità di comprendere l'altro anche quando questi rappresenta un abominio: consapevoli che ogni sussulto emotivo rimarrà confinato nel perimetro estetico, ci concediamo il paradosso di un'esplorazione del male che, lungi dal contaminarci, esercita la nostra umanità nella sua forma più complessa.

Allo stesso tempo, però, si manifesta un fenomeno quasi speculare rispetto a quanto analizzato finora: non si può parlare di empatia all'interno della *crime fiction* senza domandarsi come sia possibile tollerare la visione di tali atrocità senza soccombere alla sofferenza. Se è vero che da un lato il genere ci invita a un esercizio emotivo rischioso, spingendoci a risuonare anche con figure che dovrebbero restare moralmente inaccessibili, è altrettanto vero che, per godere del prodotto estetico, dobbiamo essere altresì in grado di interrompere il flusso di partecipazione.

Questo processo è ciò che Mark Seltzer, in *Serial Killers: Death and Life in the Wound Culture* (1998), definisce sospensione dell'empatia. L'autore suggerisce che, per fruire della rappresentazione del trauma senza esserne sopraffatti, mettiamo in atto una sorta di anestesia selettiva: stacciamo momentaneamente l'empatia etica, quella che ci spingerebbe alla repulsione, per attivare una distanza di sicurezza. In termini psicologici, questa sospensione serve a monitorare il *personal distress* analizzato da Keen [2007.4], evitando quell'*overarousal* (sovraccarico emotivo) che trasformerebbe la partecipazione in sofferenza insostenibile, provocando la fuga dal testo. In questo modo, la scena del crimine o la mente dell'assassino vengono percepite come meccanismi di cui studiare gli ingranaggi, permettendoci di analizzare l'abiezione con il distacco asettico di chi opera in una camera sterile.

È curioso notare come tale distacco sia, di fatto, un prodotto della modernità: più ci si avvicina al contemporaneo, meno lo spettatore inorridirà davanti alla crudeltà grafica. Con il tempo, infatti, abbiamo imparato a interiorizzare questo meccanismo e ad applicarlo con precisione chirurgica: pensiamo alla reazione dei nostri nonni davanti ad un *thriller*, con il naso arricciato e l'espressione disgustata, o al celebre impatto che ebbe nel 1960 la proiezione di *Psycho* di Alfred Hitchcock: urla tra le poltrone, spettatori che fuggivano dai

cinema rifiutando di rientrare, persone che non riuscirono più a guardare una doccia nello stesso modo. Oggi il genere non produce più quel tipo di shock primordiale – lo stesso *Psycho* è considerato un classico quasi ‘gentile’ rispetto agli standard attuali – perché la modernità ha addestrato il pubblico a modulare il proprio sentire: abbiamo imparato a oscillare tra l’immersione affettiva verso una mente spezzata e l’anestesia necessaria a tollerarne l’oscurità, riscoprendo proprio in questa paradossale oscillazione la cifra più autentica della nostra umanità.

2.4 Catarsi e controllo: dall’abiezione alla restaurazione dell’ordine

«Ora capisco», mormora Agave al verso 1296 delle *Baccanti* di Euripide; non è un grido, ma il punto in cui il silenzio si carica di colpa. Coi che poche ore prima, al battito furioso del tirso e nel vortice delle danze sacre a Dioniso, aveva squartato un leone a mani nude, ora fa ritorno a Tebe coperta di sangue. E quando la nebbia della follia si dirada per volontà del dio, la donna abbassa lo sguardo: tra le sue mani non c’è il trofeo di una fiera, ma il volto sfigurato del figlio Penteo. In quell’istante la rivelazione si fa carne, e l’estasi si rovescia in terrore.

La conclusione delle *Baccanti* è considerata una delle scene di morte più atroci della classicità. Rappresentata postuma nel 405 a.C., l’opera testimonia l’intento di un autore che non mirava ad un sadismo fine a se stesso, ma utilizzava la brutalità come dispositivo per scuotere l’animo dello spettatore e condurlo verso una necessaria purificazione emotiva. Durante la rappresentazione, il pubblico vive un istante di sospensione collettiva: tra stupore e spavento, le menti si flettono sotto il peso dell’orrore e il confine tra finzione e realtà si assottiglia pericolosamente. E, in questa zona di confine, le tensioni accumulate nella quotidianità – la paura, la frustrazione, l’angoscia – si riversano sul palco e vengono consumate insieme alla tragedia. Poi, quando l’agnizione esplode e la consapevolezza della madre abbraccia l’atrocità commessa, il trauma si trasforma finalmente in una forma di distensione psichica: sopraggiunge un senso di respiro liberato, una leggerezza che segue lo shock. È un silenzio carico ma purificato, come se la mente dello spettatore avesse finalmente scaricato il peso che la opprimeva.

Nonostante la distanza cronologica, il legame tra la tragedia greca e il consumo contemporaneo di *crime* è profondo, e risiede proprio nel meccanismo della catarsi. Non è un caso che studiosi come Pezzini o Clover identifichino nel *true crime* la tragedia dei nostri

tempi: in questa prospettiva, le *Baccanti* di Euripide possono essere considerate un archetipo di narrazione nera. Richiamare un esempio così remoto serve proprio a chiarire come la catarsi sia un concetto radicato nella storia umana, teorizzato da Aristotele nella sua *Poetica* come una vera necessità biologica e sociale.

Per il filosofo, la catarsi non è un semplice sfogo emotivo, bensì il fine ultimo della tragedia: una purificazione che si realizza attraverso due canali complementari, *éleos* (la pietà) e *phóbos* (il terrore). La pietà – che abbiamo precedentemente definito come *empathic concern* – scatta quando assistiamo alla sventura di chi non merita un destino tanto atroce: davanti ad Agave non proviamo rabbia, ma un dolore profondo. Traslando questo sentimento nel territorio del *crime*, la tipologia di destinatario non cambia: è la figura in cui riconosciamo l'essere umano fragile, vittima di una forza – divina in Euripide, psicologica o sociale nel *crime* moderno – che lo ha sopraffatto. Il terrore, invece, richiamando il concetto freudiano di perturbante, scaturisce dal riconoscimento: lo spettatore comprende che ciò che accade all'eroe tragico, o alla vittima che soccombe sotto i colpi di un *killer*, potrebbe potenzialmente accadere a chiunque. È la paura ancestrale legata all'imprevedibilità del male.

Il punto cruciale della teoria aristotelica risiede nell'idea che questi sentimenti non abbiano una funzione distruttiva, bensì curativa: attraverso la *mimesi* – l'imitazione della realtà che si attiva a livello fisico, emotivo e cognitivo – le storie ci permettono di esperire le passioni in modo vicario. Se l'orrore delle *Baccanti* o la ferocia di Patrick Bateman fossero reali, genererebbero un trauma insostenibile; essendo invece confinati nello spazio della rappresentazione, ci consentono di elaborare in sicurezza il carico delle nostre ansie quotidiane. Aristotele assimila tale dinamica a un processo terapeutico di espulsione, in cui la tragedia funge da catalizzatore che permette al pubblico di oggettivare e processare i propri conflitti latenti; da tale prospettiva, il fruitore di *crime fiction* può essere considerato l'erede diretto dello spettatore ateniese: egli non cerca il terrore per masochismo, ma per sottoporre il proprio sistema emotivo a un rito di igiene psichica, trasformando la narrazione dell'orrore in una medicina dell'anima.

Tuttavia, la purificazione aristotelica deve confrontarsi con una risposta più arcaica e destabilizzante: quella che Julia Kristeva, nel saggio *Powers of Horror* (1982), definisce abiezione. Secondo l'autrice, l'abietto non è né soggetto né oggetto, ma un'entità liminale e innominabile che sfida l'Io e lo mette in crisi. È qualcosa di talmente prossimo da risultare

quasi epidermico, eppure impossibile da assimilare: ci respinge e, simultaneamente, ci attrae in modo ipnotico verso i limiti del tollerabile. In altre parole, abietto è ciò che turba profondamente l'identità e l'ordine simbolico.

Perché dunque avvicinarsi a ciò che provoca disgusto? Di fronte a questa attrazione oscura la mente si irrigidisce dietro le proprie certezze morali, eppure il richiamo di quell'altrove magnetico resta intatto. L'abiezione nasce proprio dalla tensione violenta tra ciò che la morale rifiuta e ciò da cui è segretamente affascinata, ed è in questa frattura che si annida una delle forze propulsive del *true crime*: siamo pericolosamente catturati dalla figura del *serial killer* e, allo stesso tempo, profondamente inorriditi dalle sue azioni. Questa collisione tra la nostra identità e l'alterità deviante non ha solo una funzione voyeuristica, legata alla fruizione distanziata dell'orrore, ma opera come un dispositivo di delimitazione simbolica: confrontandosi con il mostro abietto, il soggetto traccia un confine – per quanto sottile e poroso – tra sé e ciò che non vuole essere. L'abiezione, dunque, oltre a proteggere l'identità, la definisce: nel confronto con le pulsioni più oscure della natura umana, la parte di sé espulsa (ciò che ci disgusta nell'altro) traccia, per contrasto, il perimetro del proprio essere e rafforza l'integrità etica individuale.

L'abiezione non si manifesta mai come una repulsione netta o definitiva; essa ci trattiene, piuttosto, in uno stato di sospensione affettiva che Kristeva definisce «jouissance» [1982.9], un piacere proibito, quasi carnale, che fiorisce nel dolore e nel disgusto: è proprio questo paradosso emotivo a innescare la vera scintilla catartica. «One does not know it, one does not desire it, one joys in it [on enjouit]. Violently and painfully. A passion» [Kristeva 1982.9]: l'abietto trae la propria forza vitale da questo godimento ossimorico, permettendo di abitare il lato oscuro del reale senza smarrire il proprio baricentro psichico.

Questa dinamica trova una sintesi magistrale nelle pagine de *Il profumo* di Patrick Süskind. In questo romanzo del 1985, il protagonista Jean-Baptiste Grenouille nasce nel cuore pulsante dell'abiezione, tra i resti putrescenti di un mercato ittico, circondato da sangue e parassiti. Grenouille possiede però una particolarità inquietante: è dotato di un olfatto sovrumano, capace di decodificare ogni atomo del mondo, eppure egli stesso non emana alcun odore: è l'incubo di un'identità senza contorni, un vuoto olfattivo che lo condanna a una sorta di inesistenza ontologica. Per colmare questo abisso interiore, Grenouille sviluppa un'ossessione feroce, volta a creare il profumo perfetto. Ma la sua arte è tutt'altro che innocua: uccide giovani donne per catturarne l'essenza, appropriarsi della loro identità

olfattiva e, così facendo, tracciare finalmente i confini del proprio Sé. Il prodotto finale è talmente divino da scatenare nella folla un'estasi cannibale – un delirio collettivo che porterà i presenti a sbranarlo pur di possederlo – ma la sua materia prima resta il sedimento della carne morta. È qui che il lettore sperimenta la *jouissance*: resta affascinato dal genio e dalla dedizione di Grenouille, pur sapendo che la bellezza suprema del suo profumo è, in realtà, il distillato dell'abiezione più cruda.

L'attrazione verso queste entità liminali non è casuale: Kristeva la collega a una spinta perversa che sfida le regole dell'Ordine Simbolico, manipolandole per negarle o superarle. Tale fascinazione suggerisce che, nel processo di definizione dell'Io, siamo attratti da ciò che rompe gli schemi e si auto-definisce all'eccesso, rappresentando una versione estremizzata di quel desiderio di autodeterminazione che ognuno di noi coltiva nel proprio intimo. Sebbene l'agire del *serial killer* si collochi al di fuori di ogni coordinata etica, una parte del nostro inconscio resta calamitata dall'immagine di chi, per affermare la propria esistenza, sceglie di annientare ogni costrutto sociale precedente.

Non si tratta, ovviamente, di un desiderio di emulazione, quanto della possibilità di sperimentare, attraverso il gioco della narrazione, cosa significhi abitare l'abiezione: la finzione ci immerge in questo territorio proibito, permettendoci di saggiarne i confini per poi riemergere e auto-determinarci con maggiore forza, affermando che quella deriva non ci appartiene. Affinché tale esplorazione non diventi traumatica, è però necessaria la distanza narrativa: uno schermo, mentale e simbolico, che permetta la trasgressione senza l'onere delle conseguenze reali. Ed è proprio qui che si consuma la frattura rispetto alla concezione classica: oggi, fruendo di *crime fiction*, non cerchiamo necessariamente la pulizia emotiva totale che il pubblico greco esigeva dalla tragedia; al contrario, inseguiamo un confronto con ciò che ci turba e cerchiamo uno spazio sicuro che ci permetta di elaborarlo. In quest'ottica, catarsi e abiezione cessano di essere opposti per diventare facce della stessa medaglia: se il termine greco *katharsis* indica letteralmente una purgazione e l'abiezione rappresenta il momento in cui ci sentiamo contaminati dal male, la purificazione può avvenire solo se c'è qualcosa da espellere. Senza l'immersione nel fango dell'orrido, la catarsi resterebbe un esercizio sterile.

La tensione tra curiosità e disgusto raggiunge il suo culmine davanti a ciò che Kristeva identifica come il punto di rottura definitivo: il cadavere. «Corpses, like excrement, disturb identity; they are what we permanently thrust aside in order to live» [Kristeva

1982.3]: non temiamo il corpo morto soltanto come un monito della fine, ma come la presenza spietata di una sostanza che, cessando di essere persona, si trasforma in scarto organico. Questo perché, in quella carne inerte, vediamo senza alcun filtro ciò che dobbiamo costantemente rigettare per poter continuare a esistere, ovvero la nostra stessa tendenza alla decomposizione. Il cadavere diventa così il luogo in cui la il confine tra vivo e morto svanisce, rivelando la fragilità di un mondo che ha smarrito i propri contorni: prova tangibile che nessuna barriera difensiva è destinata a durare per sempre.

In *Se7en* (1995), David Fincher traduce questa minaccia ontologica in immagini che segnano la pelle dello spettatore. La pellicola segue l'indagine dei detective Somerset e Mills sulle tracce di un assassino che utilizza i sette peccati capitali come spietato canovaccio per una serie di omicidi rituali, trasformando ogni vittima in un'ammonizione simbolica. Proprio perché la caccia condotta dai due protagonisti non attraversa semplici scene del crimine, ma veri e propri altari eretti alla dissoluzione della forma, la vittima scelta per rappresentare l'accidia costituisce l'apogeo della contaminazione tra i regni: un uomo mantenuto in un'agonia artificiale per un intero anno, ridotto a un guscio di piaghe e respiri faticosi che lo rendono indistinguibile da un corpo in putrefazione.

Dinanzi a una simile visione, lo spettatore è colto da una nausea che scaturisce dal cedimento di ogni categoria logica: si ritrova al cospetto di un essere ancora in vita, eppure già segnato dalla fissità della sostanza inerte. Il *killer*, John Doe, opera come un'entità oscura intenta a dare un nome al caos della carne; tuttavia, nella sua distorta percezione, l'abominio non risiede nelle proprie azioni efferate, bensì nel declino etico di una società che egli si sente in dovere di emendare. Il martirio dei corpi si trasforma, dunque, nel dispositivo estremo atto a svelare la corruzione latente che fermenta sotto la maschera della normalità civile.

Nel *crime*, il confronto con la scena del delitto ci pone dinanzi ad un 'grado zero' dell'identità, dove l'ordine umano appare annientato dalla violenza. Tuttavia, è proprio qui che il rito catartico contemporaneo evolve da reazione emotiva ancestrale verso esigenza di controllo, e laddove l'abiezione sommerge il fruitore nel caos di un corpo violato, la narrazione interviene per bonificare quel territorio estraniante. Il pubblico moderno, infatti, non cerca solo una liberazione emotiva, ma soprattutto una stabilità razionale: nel momento in cui l'alterità si presenta come l'innominabile che sfida l'ordine, il *profiling* e l'analisi scientifica diventano gli strumenti per restituire un nome, un volto e una logica clinica a tale

deflagrazione del senso; la catarsi, dunque, si compie nella soddisfazione intellettuale di ricondurre il mostro entro i confini della comprensione.

Il sodalizio tra Carlo Lucarelli e Massimo Picozzi – uno scrittore *noir* e uno psichiatra e criminologo forense – incarna perfettamente questo intreccio tra narrazione e scienza, dando vita ad un'alchimia capace di dimostrare come il *true crime* sia anche ritmo e riflessione. Tra le figure fondative del genere in Italia, essi analizzano vicende in cui il delitto si annoda alla cultura e alla psiche, osservando il male attraverso due lenti complementari: quella letteraria e quella clinica. E questa sinergia non si esaurisce nel semplice resoconto dei fatti, ma opera come un vettore di senso che restituisce al pubblico la sovranità della parola: quando l'atto deviante sembra sottrarsi a ogni logica, il loro lavoro edifica un'architettura interpretativa capace di dare forma all'informe. E, all'interno di tale perimetro, il fruitore smette di essere ostaggio della propria inquietudine per farsi osservatore consapevole.

Questa conquista di consapevolezza si realizza attraverso una vera e propria autopsia narrativa e, in tale scenario, la figura del *profiler* emerge come nuovo sciamano della modernità laica: un osservatore che possiede la fermezza metodologica necessaria per inoltrarsi nei territori dell'anormalità senza smarrire il proprio equilibrio, riportandone una mappatura logica. Lo studio delle dinamiche criminali trascende così il mero esercizio intellettuale, e il *criminal profiling* assolve a una funzione catartica cruciale, poiché sottrae l'omicida alla dimensione dell'entità inafferrabile per ricollocarlo entro le coordinate cliniche della devianza comportamentale. Tutto questo serve a dissipare il timore che proviamo? Probabilmente no, ma rende la fonte della nostra inquietudine certamente più prossima al perimetro del comprensibile, perché l'assassino smette di essere un'incarnazione del sublime negativo, smisurato e inaccessibile, per divenire un fenomeno di indagine che è possibile schematizzare e decodificare. Definire la patologia – che si tratti di parafilia estrema, narcisismo maligno o psicosi disorganizzata – permette infatti di circoscrivere il male, svelando come persino l'agire più efferato risponda ad una razionalità interna, per quanto aliena o distorta. Nel momento in cui il fruitore assimila tale logica, l'angoscia dell'ignoto si evolve in conoscenza analitica.

Tale operazione di analisi non avrebbe lo stesso impatto emotivo se non fosse immersa in una specifica cornice narrativa: Lucarelli, con la sua andatura sincopata e l'uso sapiente del dubbio, non ha la voce di un osservatore distaccato, ma funge da guida nel

disordine, accompagnando il lettore lungo la frontiera sottile tra normalità e anomalia e trasformando la scena del crimine in un testo da decifrare. Se per Kristeva il cadavere rappresenta il collasso dei confini, per Lucarelli e Picozzi esso custodisce, invece, un insieme di tracce mnestiche: il posizionamento del corpo e ogni ferita impressa sulla carne diventano così la firma dell'assassino, il fonema di un linguaggio oscuro che la scienza forense ha il compito di tradurre.

In *Serial Killer: Storie di ossessione omicida* (2003), questa trasformazione dell'orrore in conoscenza trova la sua massima espressione. Risulta particolarmente significativo come i due autori impostino tale operazione già dall'indice del saggio, ripartendo i soggetti in due macro-aree: gli «apparentemente sani» e gli «apparentemente folli», intesi come due facce dello stesso inganno percettivo. Nel primo caso, Lucarelli e Picozzi svelano il paradosso più destabilizzante, descrivendo individui integrati e funzionali in cui il delitto non scaturisce da un disordine visibile, ma da una razionalità distorta, lucida e organizzata: è una catarsi gelida, poiché il lettore smarrisce l'illusione che il male sia riconoscibile a colpo d'occhio e, sebbene ciò non offra consolazione, garantisce una spietata chiarezza. Tuttavia, nel capitolo dedicato agli «apparentemente folli», il gioco si fa ancora più sottile, perché entra in campo lo schermo protettivo della pazzia: definire un atto come insensato ci tranquillizza, dal momento che sposta la violenza fuori dal campo dell'ordinario. Eppure, la domanda che gli autori pongono non è strettamente clinica, bensì culturale: non ci si interroga se il soggetto fosse davvero malato, quanto piuttosto sul perché la società avverta il bisogno urgente di credere che lo fosse. Analizzando il caso di Jeffrey Dahmer, essi sostengono:

[Si] parla di incompatibilità fra il concetto di impulso irresistibile, patologico, e la capacità di programmare e pianificare il delitto mostrata dal serial killer. Dahmer preparava in anticipo i farmaci, teneva a portata di mano tutto quanto gli occorreva per ridurre la vittima all'impotenza, sceglieva la preda, uccideva all'inizio del weekend per avere più tempo a disposizione con lo sventurato che aveva scelto. Anche la distribuzione spaziale del suo comportamento predatorio si adattava alla maggiore o minore presenza di agenti di polizia. [Lucarelli, Picozzi 2003.240]

Tale prospettiva costringe il lettore a sostare in una condizione di tensione cognitiva, evidenziando come la demarcazione tra colpa e patologia sia instabile e narrativa. E la catarsi

che ne deriva è al contempo epistemica e morale: non promette una sicurezza assoluta, ma permette di scoprire la precarietà dei confini umani. Paradossalmente, questo genera una forma di calma, perché l'oscuro cessa di essere un'entità mistica o una creatura mitologica per trasformarsi in un fenomeno antropologico che può essere osservato e pensato, pur senza essere mai definitivamente sconfitto. Non viene offerto un lieto fine, bensì un metodo per interrogare l'ombra.

Questa collaborazione evidenzia come il *true crime* contemporaneo si configuri come una pedagogia del rischio: attraverso il dettaglio tecnico e la spiegazione scientifica, il pubblico viene addestrato a decodificare i segnali del male, scomponendo l'imprevedibilità della minaccia in una serie di variabili analizzabili. Tuttavia, nessun esercizio intellettuale può bastare a sradicare la paura, e la risoluzione del conflitto interiore giunge proprio con l'accettazione dell'esistenza di forze che non possiamo pienamente soggiogare.

Tale approccio, però, contribuisce significativamente alla restaurazione dell'ordine sociale. Se il delitto rappresenta la lacerazione suprema del patto civile, l'analisi scientifico-narrativa ne tenta la ricucitura: non si tratta solo di assicurare il colpevole alla giustizia, ma di riaffermare che la ragione umana può ancora spiegare il mondo, anche nelle sue manifestazioni più cupe, e questo ribaltamento della prospettiva – dalla fragilità della vittima alla freddezza del reperto – costituisce il fulcro della catarsi moderna: trasformare l'essere sopraffatto in un elemento di studio che consente, idealmente, di prevedere future derive. Attraverso l'esame dei traumi, delle disfunzioni e delle carenze affettive del criminale, si edifica una barriera tra il Sé e la mostruosità dell'altro e, identificandosi nell'atto stesso del comprendere, il fruitore conferma a se stesso la stabilità della propria psiche, che si rivela, per contrasto, salda e strutturata.

L'esperienza del *true crime* si delinea quindi come un vero e proprio *trauma spectacle*: una soglia simbolica in cui la crudeltà viene messa in scena non per essere celebrata, ma per essere ricondotta sotto l'egemonia del pensiero. Qui, l'esperienza purificatrice giunge alla sua piena maturazione, evolvendo dal coinvolgimento emotivo verso una forma di controllo cognitivo e resilienza psichica: chi fruisce di queste storie accetta di confrontarsi con la vulnerabilità dei propri confini identitari, trovando nella conoscenza lo strumento definitivo di riappropriazione della realtà.

Al termine di questa analisi, torniamo alla domanda fondamentale che ha guidato l'intero capitolo: per quale ragione, a dispetto dell'angoscia e della tensione somatica che ne derivano, l'attrazione verso la *crime fiction* resta immutata? La risposta, semplice e diretta, risiede in una necessità ontologica: ne abbiamo bisogno. Abbiamo bisogno di sperimentare l'inquietudine, di abitare territori emotivi insoliti ed esplorare quelle zone dell'Io che la quotidianità tende a soffocare: l'insidia del sospetto, l'empatia per l'ombra, il morso della rabbia. Desideriamo essere, anche solo per interposta persona, gli abietti, i folli, gli incompresi. E sentiamo l'urgenza di avvicinarci alle loro menti, di capire come si articola il loro pensiero e di specchiarci in quelle identità infrante, per arrivare ad accettare che non tutto può essere decodificato. È in questo gesto che si compie l'abbandono della paura: non quella rivolta al mostro, ma quella più intima e quotidiana, che riguarda la nostra stessa esistenza. Una paura silenziosa, spesso rimossa, che fingiamo di non avvertire ma che continua ad agire nel profondo.

L'esistenza non è mai una terra del tutto illuminata. Anche quando crediamo di aver acceso ogni luce, resta un angolo che si sottrae allo sguardo: una trama fitta, cucita d'ombra, che nessuna indagine riuscirà mai a svelare del tutto. Eppure, è proprio in quel buio che la vita continua a battere, segreta e ostinata. La narrazione criminale ci aiuta allora ad interpretarla, a darle forma e a conviverci: è una palestra cognitiva ed emotiva in cui allenarci ad affrontare il reale.

E allora guardiamo, leggiamo, ascoltiamo: non per celebrare la violenza, ma per esorcizzarla. Per rintracciare il nostro posto nel mondo misurando la costitutiva fragilità dell'esistere, e per riaffermare, al termine di ogni storia, il valore dell'ordine e della vita.

1993. Hibbing, Minnesota: una cittadina avvolta dal freddo industriale, dove il cielo sembra pesare sulle strade e il nevischio inquinato sporca i tetti delle case. Nulla potrebbe essere più lontano dallo sfarzo febbrile e dal glamour dorato di Beverly Hills.

La vita di Tammi scorre su binari ordinari, scandita da una ritualità rassicurante: svegliare la piccola Talia, preparare la colazione per il marito Chuck, gestire le faccende domestiche con la precisione di chi non ha tempo da perdere. Tammi è una donna d'affari, un'agente immobiliare che sa quanto conti l'immagine. Si osserva allo specchio un'ultima volta: la chioma bionda è in ordine, vaporosa come impone la moda del tempo; il completo è impeccabile, all'altezza della giornata che l'attende.

È pronta per uscire, ma il cliente non la aspetta ancora. Ha un momento di vuoto, un pugno di minuti da consumare prima di chiudersi la porta alle spalle. Così, si siede in poltrona e sintonizza la televisione su *Court TV*. È una piccola crepa che s'insinua nel quotidiano, un gesto quasi automatico per riempire l'attesa. Tammi ancora non sa che quel momento sospeso cambierà la sua vita per sempre.

Quello è l'anno in cui il processo ai fratelli Menéndez squarcia l'America, trasformandosi in un caso mediatico senza precedenti. Le telecamere entrano in aula, i volti diventano pixel, le lacrime si trasformano in *share*. Ed è lì che Tammi lo vede: Erik Menéndez. Lo osserva mentre depone alla sbarra; ne spia i tremori, ascolta la voce incrinata. La confessione degli abusi subiti le appare come una verità folgorante, troppo cruda per essere una recita. E mentre milioni di spettatori vedono due parricidi spietati che hanno ucciso per l'eredità, Tammi vede una vittima da riscattare. Un'anima che grida aiuto oltre il vetro dello schermo. Inizia così un'osmosi pericolosa. Tammi gli scrive una lettera; un gesto d'impulso, un 'io ti credo' lanciato nel vuoto, senza sperare in un ritorno. Ma, nel frattempo, la sua casa si trasforma in un archivio del dolore: registra ogni ora del processo su videocassette VHS, passa le notti a riavvolgere i nastri, a studiare ogni battito di ciglia di Erik. Per lei quell'uomo è diventato trasparente, e lei è l'unica a possedere la chiave per decifrarlo.

L'inaspettato accade: Erik risponde, e ne nasce una corrispondenza febbrile. Tammi inizia a percepire in quel condannato una forza che non trova più nel marito Chuck, il quale si toglierà la vita nel 1996, lasciandola sola con la propria ossessione: da quel momento, il legame con Erik non è più una fissazione, ma diventa la sua realtà. Nel 1999, il confine tra lo schermo e la vita crolla definitivamente: Tammi ed Erik convolano a nozze nella sala

d'attesa della prigione di Folsom, celebrando il loro amore impossibile con un Twinkie come torta nuziale, sotto la luce asettica di un neon carcerario.

Leggendo questa storia, ci appare tutto assurdo: una donna ordinaria che, folgorata dalle lacrime di un omicida visto in TV, decide di stravolgere la propria esistenza per diventare la sua àncora di salvezza. Tammi, infatti, smette di essere una spettatrice per farsi giudice di un tribunale privato, dove l'innocenza di Erik è un dogma che sfida ogni prova processuale. E allora ci chiediamo: quanto della nostra percezione di verità dipende dai fatti e quanto dalla qualità del racconto a cui decidiamo di credere? Se una storia è abbastanza coerente, abbastanza commovente, abbastanza 'bella', siamo davvero disposti a sacrificare la verità storica sull'altare di una catarsi personale, arrivando a diventarne, come Tammi, parte integrante e indissolubile?

Capitolo Tre

Dallo schermo alla realtà:

la narrazione del crimine come spazio di negoziazione sociale

La vicenda di Tammi non è il resoconto di una follia isolata, ma la manifestazione di un mutamento profondo: rappresenta, infatti, il momento esatto in cui la membrana tra lo spazio della rappresentazione e quello dell'esistenza fisica si lacera. Se nei capitoli precedenti abbiamo indagato le radici del *crime*, osservando poi come questi sia capace di scuotere la nostra mente e lasciare un'impronta pulsante sui nostri corpi, in queste pagine esploreremo una nuova frontiera: il delitto inteso come spazio di negoziazione sociale, un ipertesto narrativo che non smette mai di essere riscritto. In questo ecosistema, la violenza cessa di essere una sequenza immutabile di fatti per trasformarsi in un 'testo aperto'; la narrazione scivola così dentro un incessante processo di *re-framing*, una ristrutturazione cognitiva alimentata dai media e, in modo sempre più pervasivo, dalle architetture digitali. Il passaggio dai linguaggi tradizionali alle dinamiche dei social media non si limita, dunque, a diffondere la notizia, ma opera una vera riscrittura del passato: attraverso nuovi montaggi della realtà, i fatti vengono risignificati fino a ribaltare i ruoli di colpevole e vittima, piegando la verità storica alle necessità di una nuova sensibilità collettiva.

Questa manipolazione non è però un processo subito passivamente: spesso è il colpevole stesso a farsi soggetto attivo della propria messa in scena. La rappresentazione del male diventa così una vera e propria performance, dove l'assassino utilizza scientemente il

fascino e l'eloquenza per trasformare l'aula di tribunale in un palcoscenico teatrale. In questo corto circuito tra realtà clinica e mito pop, il carisma agisce come un distorsore – un vero e proprio ‘effetto alone’ – capace di oscurare l'abiezione del reato e imporre al pubblico un'immagine deformata della verità.

Ma la trasformazione più profonda investe chi osserva, il cui ruolo muta radicalmente nel passaggio dalla visione all'azione. Il confine tra fruitore e autore si dissolve, dando vita a una figura ibrida che non si limita più ad accogliere il racconto, ma partecipa attivamente alla sua indagine: il *prosumer*. Attraverso i nuovi formati transmediali, infatti, l'ascolto e la visione diventano operazioni di scavo: il pubblico cerca nello spazio digitale una verità alternativa a quella ufficiale, rincorrendo l'illusione di poter restaurare, in prima persona, l'ordine sociale violato.

Tutto ciò ci conduce all'inevitabile scontro tra la verità narrativa e quella storica, un conflitto che mette a nudo la propensione della nostra mente a preferire la coerenza rassicurante di un racconto ben strutturato alla realtà caotica e priva di senso del male, ponendo l'accento sulla responsabilità etica che grava su chi ha il potere di modellare il dolore reale trasformandolo in una forma, per quanto tragica, di intrattenimento.

3.1 Il delitto come testo aperto: il *re-framing* mediatico nei casi Menéndez e Garlasco

Narrare è il modo in cui setacciamo il caos della nostra vita cosciente: lo facciamo per dare una fisionomia all'accaduto, per comprendere il presente e per cristallizzare i frammenti della memoria. Tutto ciò che ci circonda respira di narratività o, quantomeno, attende di essere narrato, poiché l'interpretazione che diamo alla realtà dipende da quelle impalcature mentali che il nostro cervello, per sua natura predittivo, costruisce incessantemente per anticipare il futuro. In narratologia, questo processo poggia sulla nozione di *frame*, termine introdotto da Marvin Minsky negli anni Settanta per descrivere le strutture di conoscenza: pacchetti mentali che si attivano non appena riconosciamo uno scenario familiare. Il *frame* non è ancora una narrazione, ma rappresenta il palcoscenico su cui i primi fili della nostra percezione iniziano a muoversi.

Tuttavia, la dinamicità dell'esperienza si deve a ciò che Roger Schank e Robert Abelson hanno definito *script*, ovvero la sequenza di azioni tipiche che ci aspettiamo avvengano in una determinata situazione. Se il *frame* è il contenitore statico, lo *script* è il canovaccio che attori e spettatori si impegnano a seguire, ed è proprio in questo delicato

equilibrio tra attesa e conferma che avviene la magia o il disastro: quando un nuovo *script* deraglia bruscamente all'interno di un *frame* che credevamo inattaccabile, si genera un cortocircuito emotivo che non solo rapisce la nostra attenzione, ma ci trascina immediatamente nel cuore pulsante di una storia.

Immaginiamo, allora, di trovarci dinanzi a due vicende di cronaca nera che hanno letteralmente frantumato questi schemi cognitivi: non stiamo osservando il profilo 'rassicurante' – per quanto terribile – del noto psicopatico o del marito violento, figure che la nostra mente ha ormai catalogato in *script* tragicamente collaudati; qui il deragliamento è più sottile e, per questo, più inquietante. Da una parte incontriamo due giovani rampolli, figli della più dorata società californiana e privi di apparenti ombre psichiche; dall'altra un giovane educato, uno studente della Bocconi che conduce una vita scandita dalla normalità dei riti quotidiani. Cos'hanno in comune queste figure che sembrano incarnare il canone della regolarità sociale? Non tanto il crimine in sé, quanto la dissonanza che esso produce rispetto alla loro immagine pubblica. Ed è in questa tensione tra normalità percepita e colpa attribuita che si collocano i due casi oggetto della presente analisi: quello dei fratelli Menéndez, esploso nell'estate del 1989 a Beverly Hills, e quello di Alberto Stasi, legato all'uccisione di Chiara Poggi nella Garlasco sospesa dell'agosto 2007.

Secondo la fredda aritmetica del diritto, l'epilogo di un atto criminoso coincide con l'istante in cui un giudice, o una corte, pronuncia la propria sentenza: in quel momento, il fascicolo si chiude e la società dovrebbe poter voltare pagina. Eppure, la cronaca ci insegna che apporre il sigillo definitivo su certe vicende è un'operazione quasi impossibile: nonostante le condanne e le prove cristallizzate nei verbali, avvertiamo che qualcosa continua a pulsare sotto la superficie, come se l'equilibrio violato non potesse essere ricomposto da una semplice formula giuridica. Ed è proprio questa persistenza irrisolta, questo *surplus* di senso che sfugge, a configurare una resistenza alla conclusione del caso, mettendo in crisi il *frame* abituale che dovrebbe renderlo leggibile.

Tali fratture cognitive generano i grandi casi mediatici: non è necessariamente la brutalità del gesto a catalizzare l'attenzione, quanto la sua capacità di dividere le masse. Dinanzi a un'uccisione che ricalca fedelmente il copione del parricidio avido o del femminicidio annunciato, la nostra mente trova riparo in una narrazione già scritta, e non sentiamo la necessità di metterne in dubbio gli esiti poiché lo *script* ci è tragicamente familiare. Ma quando invece inciampiamo nell'inspiegabile, veniamo travolti dal desiderio

viscerale di narrativizzare l'orrore, sollevando una voce sì collettiva, ma rauca e discorde. In questi casi, la condanna non basta più a placare l'inquietudine, e inizia allora un'incessante operazione di scavo: se le prove appaiono fragili o contraddittorie, ci spingiamo oltre, cercando la ragione profonda tra le pieghe dell'anima o dietro le quinte del nucleo familiare. Si scava finché non affiora una malattia mentale taciuta o la radice di un trauma irrisolto; frammenti di senso che, finalmente, ci permettono di ricomporre un quadro logico laddove regnava il caos.

È come se, quindi, simili delitti smettessero di appartenere alla cronaca per scivolare nei territori della finzione, lambendo i confini del giallo classico e del *thriller* psicologico. L'indagine, così, cessa di essere un dominio esclusivo di inquirenti e avvocati per farsi vocazione corale: giornalisti, autori di *reportage*, anonimi frequentatori di forum e utenti dei social media si trasformano in una vasta platea di investigatori clandestini; ognuno avverte il richiamo di quella matassa aggrovigliata, ognuno reclama il diritto di sbrogliarne un filo, di suggerire una pista o di abitare l'enigma per sentirsi, in qualche modo, partecipe della verità. In questa trasfigurazione, il crimine diviene quindi un oggetto semiotico: un segno che, per il solo fatto di esistere, parla, comunica e genera una polifonia di significati. Accogliere questa natura non significa soltanto riconoscere che il delitto non è mai univoco né definitivo, ma è utile anche ad accostarlo, proprio in virtù di questa sua fitta trama collettiva, alla nozione di opera aperta postillata da Umberto Eco (1962).

Per Eco, un'opera aperta è una creatura estetica che rifiuta una fisionomia immobile; è un campo di possibilità interpretative dove ogni fruizione la rigenera, facendola rivivere in modo nuovo senza tuttavia tradirne l'essenza originaria. Il nucleo della questione risiede nella distinzione tra conclusione e chiusura: un'opera può possedere una forma finita, ma rimanere perennemente spalancata sul piano del senso. Il parallelismo con la *crime fiction*, dove spesso il fruitore è chiamato a risolvere l'enigma, è immediato, ma diviene ancor più fecondo se applicato ai casi di cronaca: investiti da una forte mediatizzazione, i casi reali non si sigillano ormai con l'ultima parola di una sentenza; restano esposti al giudizio sociale che, nutrito dal dubbio, continua a interrogarli, rendendoli passibili di infinite riaperture. Com'è successo.

Tanto la parabola dei Menéndez quanto l'enigma di Garlasco sembrano modellati su un'architettura a campo di possibilità: i produttori di *true crime*, nel confezionare docuserie, podcast o speciali televisivi, scelgono deliberatamente di non esaurire la narrazione

nell'esposizione dei fatti; al contrario, preferiscono indugiare sui nodi irrisolti, sulle incongruenze e sulle evidenze scientifiche più aspre, mantenendo l'orizzonte interpretativo in uno stato di perenne sospensione. In questa prospettiva, l'indeterminatezza cessa di essere un difetto investigativo per farsi forma estetica: la serialità di *reportage* e articoli rappresenta l'equivalente mediatico di quelle opere d'arte contemporanea discusse da Eco, e i due casi, trasfigurati in racconto, appaiono concepiti per essere ricomposti a ogni nuova fruizione. Il fruitore, dunque, non è più un testimone passivo, ma un interprete che entra nel cuore dell'opera e la completa, riempiendo i silenzi del testo-delitto con i propri apporti emotivi e le proprie proiezioni immaginative.

Tuttavia, Eco ci avverte che questa libertà interpretativa non è priva di insidie e rischia spesso di scivolare in una vera e propria sovra-interpretazione: nel saggio *I limiti dell'interpretazione* (1990), l'autore traccia un confine netto tra ciò che il testo dice – l'*intentio operis* – e ciò che il lettore desidera leggervi – l'*intentio lectoris*. Quando i casi Menéndez e Garlasco si trasformano in narrazioni, l'attenzione si sposta fatalmente dai fatti oggettivi alle proiezioni del pubblico: non si cerca più di decifrare la realtà dell'accaduto, quanto di trovare conferme alla propria storia mentale, che finisce per prevalere sulla staticità dei fatti. Il fruitore, in preda a un'urgenza che è più sentimentale che logica, forza il testo-delitto fino a fargli pronunciare le parole di cui ha intimamente bisogno: se la nostra inclinazione ci spinge a vedere in Alberto Stasi un innocente perseguitato, finiremo per conferire un peso assoluto a ogni sua dichiarazione, anche quando l'*intentio operis* – ovvero il rigore delle prove e dei verbali – suggerisce una verità di segno opposto.

Prima di proseguire con la nostra analisi, però, è necessario tornare per un momento al cuore dei fatti, a quel materiale grezzo che la cronaca ha trasformato in immaginario collettivo. Non lo facciamo per emettere sentenze o sostituirci a una giustizia che non ci compete: il nostro intento è, piuttosto, comprendere il momento esatto in cui il delitto si trasfigura in segno e osservare come noi, in quanto pubblico, reagiamo a questa complessa messa in scena della realtà.

Lyle ed Erik Menéndez avevano rispettivamente ventuno e diciotto anni quando, in una serata d'agosto del 1989, la violenza irruppe nel silenzio dorato della loro dimora a Beverly Hills. I genitori, José e Mary Louise 'Kitty' Menéndez, furono massacrati nel soggiorno da una scarica di colpi di fucile da caccia. L'esecuzione fu di una ferocia inaudita: José venne colpito ripetutamente a distanza ravvicinata, mentre per porre fine alla vita della

madre, Lyle dovette uscire dall'abitazione per ricaricare l'arma, poiché le cartucce già utilizzate l'avevano ferita gravemente senza però ucciderla. Quella scena, così brutale da apparire indecifrabile, suggerì inizialmente agli inquirenti la pista di un regolamento di conti; forse un'ombra della criminalità organizzata o la vendetta di un nemico d'affari del padre, uomo di successo nel mondo dello spettacolo. Furono gli stessi fratelli, infatti, a chiamare la polizia poche ore dopo il delitto, offrendo agli agenti un ritratto di dolore inconsolabile, tra singhiozzi e grida disperate.

Tuttavia, la verità iniziò a emergere con lentezza, attraverso le crepe di un comportamento post-traumatico quantomeno singolare. Per mesi i due giovani non furono sospettati, ma il loro stile di vita attirò presto l'attenzione: un'ostentazione di ricchezza fatta di automobili di lusso, Rolex, immobili e costose lezioni di tennis che appariva stridente se accostata al lutto di chi ha appena perso i genitori. La vera svolta arrivò quando Erik, tormentato dagli incubi, confessò il parricidio al proprio psicoterapeuta, il dottor Jerome Oziel: quei colloqui, registrati e acquisiti come prova, divennero l'asse portante su cui si sarebbe articolata la dialettica tra accusa e difesa negli anni a venire. Nel 1990, il velo di innocenza cadde definitivamente con il loro arresto.

Il processo che ne seguì si trasformò in un'epopea televisiva senza precedenti, un vortice capace di risucchiare l'opinione pubblica in un turbinio di emozioni contrastanti: da un lato, l'accusa dipingeva i fratelli come assassini lucidi e avidi, pronti a tutto pur di mettere le mani sull'eredità di famiglia; dall'altro, la difesa costruiva la narrazione di una tragedia, sostenendo che Lyle ed Erik fossero le vittime di anni di abusi sistematici da parte del padre, con la tacita complicità di una madre incapace di proteggerli. Le loro testimonianze in aula furono cariche di una sofferenza che pareva autentica, sebbene non esistessero prove materiali degli abusi al di fuori del racconto dei protagonisti e di una parziale confidenza fatta da Erik ad una cugina, anni prima.

I primi due processi non approdarono a un verdetto unanime, mettendo a nudo la profonda spaccatura di una società divisa tra chi credeva alla loro storia di traumi e chi vedeva in quel racconto solo una cinica strategia per sfuggire alla sedia elettrica; solo nel 1996, infatti, giunse la condanna all'ergastolo senza condizionale. Ma la forza narrativa del caso Menéndez ha dimostrato di possedere una vitalità capace di scavalcare i decenni: tra il 2024 e il 2025, complice la riconsiderazione culturale dei traumi maschili e il successo di produzioni come *Monster: The Lyle and Erik Menendez Story* su Netflix, il dibattito si è

riacceso con una foga inaspettata, dimostrando come questo ‘testo’ non abbia ancora smesso di produrre nuovi strati di senso.

L’ostinata sopravvivenza del caso trova una chiave di lettura fondamentale nella nozione di mito postillata da Roland Barthes in *Mythologies* (1957): per l’autore, il mito è un sistema di comunicazione che opera un vero e proprio sequestro: esso si appropria di un fatto storico – in questo caso, un parricidio brutale – e lo svuota della sua contingenza, della polvere della cronaca e dei suoi nodi irrisolti, per trasmutarlo in un contenitore di significati universali. L’intera vicenda giudiziaria funge così da «language-object» [1957.114]: un discorso già completo che questo congegno mitologico ruba per ricodificarlo in un nuovo meta-discorso, dove la realtà non serve più a ricostruire la verità, ma a sostenere icone narrative già pronte al consumo.

Si assiste, quindi, a quella che Barthes definisce «naturalization of the concept» [1972.130]: il mito non occulta la realtà ma la purifica, rendendo i fatti innocenti e conferendo loro una chiarezza che non appartiene alla spiegazione logica, bensì all’evidenza immediata. Ed ecco che l’immagine di Erik e Lyle come vittime, che negli anni Novanta era soltanto un’ipotesi difensiva ferocemente dibattuta tra i banchi del tribunale, smette di essere un argomento legale da dimostrare per farsi icona indiscutibile: il pubblico contemporaneo non consuma più la complessità di un incartamento giudiziario, ma un archetipo del dolore. Si compie così l’evacuazione della storia: il delitto viene sottratto alla logica contraddittoria dei fatti (vengono dunque dimenticati i fucili ricaricati, l’ostentazione della ricchezza, le ombre degli inquirenti) e consegnato alla grammatica del mito.

In Alberto Stasi il meccanismo si ripete, ma con segno speculare. Il 13 agosto 2007, nel silenzio sospeso di una Garlasco deserta, viene scoperto il corpo senza vita della ventiseienne Chiara Poggi. La scena è di una ferocia muta: il cadavere è riverso sulle scale della cantina, il cranio devastato dai colpi di un oggetto contundente che non verrà mai ritrovato. A dare l’allarme è il fidanzato, Alberto, che dichiara di aver forzato l’ingresso preoccupato dal silenzio telefonico di lei. Sin dalle prime ore, l’attenzione di inquirenti e media scivola via dal corpo della vittima per catalizzarsi su un dettaglio paradossale: l’immacolata pulizia di lui. Le scarpe di Alberto sono intonse, i suoi vestiti privi di ogni traccia di quel sangue che pure ha inondato l’abitazione. Da questo vuoto visivo germogliano i ganci della narrazione: l’enigma dei pedali della bicicletta sostituiti, i tempi di percorrenza misurati al secondo, l’attività sul computer dove Alberto stava ultimando la sua tesi di laurea.

A questo scenario si aggiunge l'ombra di un presunto movente, un archivio di materiale pedopornografico rintracciato nel suo personal computer. Nonostante le smentite della difesa e la successiva assoluzione da tali accuse, il solo affiorare di questa ipotesi ha nutrito il mostro narrativo, offrendo al pubblico il tassello mancante per trasformare lo studente modello in un personaggio oscuro, capace di nascondere abissi dietro la normalità.

Il percorso giudiziario si trasforma in uno dei più tormentati della cronaca italiana, un'altalena di verità provvisorie che vede dapprima due assoluzioni per insufficienza di prove e, infine, nel 2015, una condanna definitiva a sedici anni di reclusione. Ma se per i Menéndez il mito era servito a purificare la storia per renderla accettabile, a Garlasco esso agisce costruendo una struttura della colpevolezza che prescinde dai verbali. Barthes (1957) analizza come il volto di un attore o l'iconografia di un lottatore diventino segni capaci di comunicare un concetto in modo istantaneo; allo stesso modo, Alberto Stasi smette di essere un imputato per trasfigurarsi nel colpevole ideale: il suo volto viene depoliticizzato, sottratto alle circostanze dell'inchiesta e ricodificato come pura essenza psicologica: freddo, gelido, distaccato; il dettaglio tecnico delle prove perde di rilievo rispetto alla potenza del segno. Il pubblico e i media, infatti, non cercano la verità nelle perizie biometriche, ma nella coerenza tra i lineamenti di Alberto e il canovaccio del *killer* cinematografico: gli occhi chiari e vitrei, il tono di voce monocorde e quella freddezza apparente, soprattutto durante la prima, faticosa chiamata ai soccorsi, vengono letti come i segni semiotici di una mente cinica e calcolatrice, e viene trasformata dal mito nel marchio indiscutibile del rimorso mancante, perché il discorso sociale ha stabilito che un innocente deve piangere e disperarsi, e che chi non lo fa sta necessariamente indossando una maschera. In quel momento, il verdetto è già scritto nel sentire collettivo: la freddezza non è più un tratto caratteriale, ma la prova regina.

Mentre i Menéndez venivano racchiusi nella cornice della vittima tragica, Stasi subiva il destino opposto, finendo incastrato nel ruolo di un enigma perturbante. In entrambi i casi, tuttavia, assistiamo ad un identico sequestro del reale: lo sguardo collettivo smette di giudicare gli individui per iniziare a processare delle funzioni narrative, e si delinea così quello che Barthes definisce l'«alibi» [1957.127] del mito: esso non nega il processo né le prove, ma le confina sullo sfondo, utilizzandole come una fredda garanzia di serietà. Intanto, in primo piano, invita il pubblico a saziarsi di un'altra verità: un concetto emotivo già confezionato che non cerca risposte, ma conferme per la propria *intentio lectoris*.

Questa tessitura mitologica non nasce nel vuoto, ma è il risultato di una selezione chirurgica operata dai media, che isolano frammenti di realtà per riposizionarli sotto una luce nuova. Tale operazione trova la sua architettura nel pensiero di Erving Goffman e nella sua *Frame Analysis* (1974): se è ormai assodato che la nostra esperienza del mondo è mediata da cornici interpretative, Goffman ci ricorda che davanti a ogni *frame* non possiamo che porci una domanda fondamentale: «what is it that's going on here?» [1974.9]. Lo stesso accade nel perimetro della cronaca nera, in cui il delitto viene filtrato attraverso un *frame* sociale che trasforma ogni gesto dell'imputato in un «guided doing» [1947.22], un'azione sovraccarica di intenzioni che il pubblico decifra come se stesse leggendo un romanzo.

Ma il passaggio cruciale avviene attraverso il «keying» [1974.45], quel processo di trascodifica che traspone un'attività già dotata di senso in una chiave differente: se negli anni Novanta la regia di *Court TV* utilizzava un *frame* punitivo, indulgiando sui vestiti lussuosi e sulla precisione chirurgica del massacro per suggerire l'immagine di due parricidi avidi, oggi assistiamo a un *re-framing* totale. La rimediazione operata da Netflix e dai social media ha, infatti, ribaltato la gerarchia di salienza: non si indaga più su chi ha ucciso chi, ma su come il trauma abbia modellato l'abisso. È un cambio di spartito: lo stesso materiale d'archivio di trent'anni fa viene messo in chiave come una storia di sopravvivenza; il delitto smette di essere l'evento centrale e diventa l'appendice tragica di una sofferenza indicibile.

Questa nuova sintassi del *re-framing* non è un singolo gesto, ma una costellazione di scelte stilistiche: si manifesta nei titoli che promettono 'La verità dietro le porte di casa' o 'Un dramma familiare oltre il crimine', espressioni che ripresentano la storia sotto una diversa chiave semantica. La produzione mediale contemporanea investe tempo sugli abusi psicologici e sui silenzi sofferti, trattando il movente economico solo come la punta di un *iceberg* emotivo e, attraverso l'uso di montaggi ritmati su musiche malinconiche (*slowed + reverb*), la selezione mediale isola i primi piani dei fratelli in lacrime, eliminando dal campo visivo i dettagli più crudi della scena del crimine; si prediligono interviste ad amici, ex compagni o terapeuti non per raccogliere prove giudiziarie, ma per costruire una narrazione dell'interiorità. Non è più *reporting*, è *storytelling*: un modo di fare senso che privilegia ciò che turba e coinvolge rispetto al rigore della giurisprudenza.

Tuttavia, il delitto non vive più in un unico luogo. Henry Jenkins, nel saggio *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* (2006), spiega che la convergenza rappresenta un mutamento culturale in cui i consumatori sono incoraggiati a connettere

contenuti dispersi [1958.3]; così, il *re-framing* del caso Menéndez cessa di essere un'operazione calata dall'alto per farsi esito di una cultura partecipativa. Il pubblico, infatti, rinegozia la cronaca facendola viaggiare tra diversi formati e piattaforme, dove la storia viene modellata come pongo in tantissime mani diverse: la Gen Z non si è limitata a ricevere la notizia, ma l'ha trasportata dai vecchi archivi televisivi a TikTok, rimpastandone il significato in base ai propri valori. Attraverso la logica dell'iper-mediatezza, i nuovi media aggiungono strati di senso – filtri granulosi, sottotitoli emotivi, narrazioni retrospettive – realizzando materialmente il *keying*. Un documento giudiziario arido si trasforma così in un'esperienza estetica pronta al consumo, dove il pubblico non sta più fruendo di un processo, ma partecipa a una campagna collettiva di riparazione morale.

Questa proliferazione esasperata di segni conduce verso l'iperreale teorizzato da Jean Baudrillard (*Simulacra and Simulation*, 1994), inteso non come menzogna, quanto piuttosto come una rappresentazione che si sostituisce al reale fino a eclissarlo, diventando più autentica del vero poiché «produced from a radiating synthesis of combinatory models» [1994.2]. Se per i Menéndez il *re-framing* agisce su una corda emotiva, nell'enigma di Garlasco esso assume una valenza prettamente tecnica e discorsiva: i dettagli dell'inchiesta cessano di essere prove per farsi ganci narrativi che impediscono la chiusura del testo. In questo orizzonte, l'origine dell'accaduto appare ormai sbiadita: Baudrillard ricorre alla metafora della mappa e del territorio per spiegare che, se un tempo la carta ricalcava il terreno, oggi assistiamo alla precessione dei simulacri, dove il racconto mediatico precede e genera la realtà stessa.

Tale dinamica raggiunge il suo culmine, nel caso Garlasco, con la figura di Andrea Sempio che, a differenza di Alberto Stasi – sospettato reale investito da un processo di mitizzazione – segna l'approdo alla simulazione pura. Sempio non emerge da prove decisive, ma da una serie di *re-framing* medialità che necessitano di un volto alternativo: quando la condanna di Stasi sembra chiudere la storia, i media rifiutano il silenzio e spostano il fuoco narrativo sul dubbio, trasformando Sempio in una possibilità narrativa più che in un fatto giudiziario: egli non emerge da prove decisive, ma da una serie di *keying* che spostano il baricentro dall'analisi della colpevolezza all'incompletezza delle indagini originali. Nei servizi televisivi, Sempio viene introdotto per ciò che sembra – l'amico d'infanzia del fratello di Chiara, la presenza nella cerchia, l'uomo dai comportamenti anomali – e questi tratti, isolati dal contesto, smettono di essere dati per farsi segni all'interno di una cornice

drammatica che trasforma ogni suo gesto passato in un *guided doing*. Ogni azione viene caricata di senso retroattivamente, come se i suoi silenzi o le sue esitazioni stessero comunicando una verità nascosta, alimentando una dialettica simbolica in cui egli diventa un colpevole alternativo più seducente della certezza giudiziaria. Si compie così l'eclissi del tribunale: Sempio diventa più reale nel discorso mediatico che nella realtà effettuale, trasformandosi in un personaggio il cui statuto non dipende dai verdetti, ma dalla circolazione del racconto. Siamo di fronte ad un simulacro perfetto che non ha bisogno di nuova linfa vitale dai processi, ma si nutre della riattivazione costante degli stessi elementi, dimostrando come la mappa interpretativa tessuta dai media abbia ormai definitivamente preceduto e generato il territorio della colpevolezza percepita.

Chi è, dunque, il colpevole reale? Come è possibile rintracciare la verità dietro un atroce fatto di cronaca se ogni individuo, nel proprio spazio digitale, possiede ormai gli strumenti per manipolare e risignificare il reale? Forse la risposta a questa impasse risiede proprio nella natura fluida del consumo mediatico contemporaneo: se da un lato l'industria dei media risponde alla logica dello *share*, dall'altro il fruitore sembra ormai spesso dare la precedenza alla coerenza di uno *storytelling* transmediale rispetto ai riscontri puramente giudiziari; in questo scenario, l'identità del colpevole non è più solo un dato da accertare in un'aula di tribunale, ma una figura che deve armonizzarsi con un preesistente bisogno narrativo del pubblico. Si delinea così un nodo narratologico ed etico che merita attenzione: il fatto storico rischia di subire una sorta di evaporazione, lasciando il posto a quella che potremmo definire una 'verità narrativa'. È come se la società non cercasse più esclusivamente la risoluzione tecnica del caso, ma fosse affascinata dalla perfezione estetica e funzionale del copione mediatico, e un delitto, in questo senso, sembra funzionare meglio quando i ruoli sono ben definiti: quando il colpevole è esteticamente convincente nel suo ruolo o quando la figura della vittima permette un riscatto morale collettivo.

Questa tensione tra realtà e simulazione ci riporta all'immagine con cui ha avuto inizio questo capitolo: il volto di Tammi Menéndez. Se inizialmente la scelta di una donna di legare la propria vita ad un uomo condannato all'ergastolo può apparire come un'anomalia incomprensibile, alla luce delle dinamiche analizzate essa si rivela forse come il caso limite di una tendenza collettiva: Tammi non ha sposato soltanto un uomo in carne e ossa; sembra aver scelto di abitare un testo. Entrando fisicamente nella vita di Erik, ha compiuto quell'atto estremo di cooperazione interpretativa teorizzato da Eco: ha smesso di essere una lettrice

esterna per farsi personaggio, garantendo a quel racconto una continuazione che la sentenza del 1995 avrebbe voluto interrompere.

Il fascino che il *true crime* esercita su di noi nasce, probabilmente, da questo desiderio di colmare i vuoti. Quando rimediamo un caso – che sia attraverso una corrispondenza privata o la semplice fruizione di un video editato – stiamo tentando di trasmutare il delitto da fatto a esperienza. E dal momento che il pubblico contemporaneo non sembra più accontentarsi di ricevere una verità statica, emerge il desiderio di connettere frammenti dispersi per costruire una propria visione che sia, prima di tutto, narrativamente appagante. In questa logica, ogni volta che il crimine viene riproposto dai media attraverso un nuovo *re-framing*, esso riappare come un campo di possibilità, soggetto a interpretazioni sempre nuove proprio come un'opera aperta.

3.2 La performance del male: Ted Bundy e la costruzione dell'assassino come *auteur*

Il male, lo sappiamo, esercita un fascino languido e insinuante che non può essere liquidato come semplice morbosità o curiosità patologica: esso possiede una qualità magnetica, una forza di gravità simbolica che cattura lo sguardo e lo trattiene, soprattutto quando riesce a manifestarsi senza lacerare apertamente i codici di bellezza e rispettabilità. La fascinazione per l'orrore, infatti, non nasce soltanto dal desiderio di comprenderlo o esorcizzarlo, ma da una tensione più profonda e ambivalente: quella che si genera quando ciò che è moralmente abietto appare esteticamente armonico e socialmente integrato, fino a trasformarsi, talvolta, in oggetto di una paradossale venerazione. Non si tratta, ovviamente, di venerazione in senso liturgico né di un culto consapevole della distruzione; è piuttosto una seduzione percettiva, un cortocircuito tra etica ed estetica che rivela quanto la nostra bussola morale sia vulnerabile alle suggestioni visive e narrative. L'oscuro, in fondo, conquista con maggiore efficacia quando è piacente: bellezza, carisma e coerenza performativa agiscono dunque come dispositivi di legittimazione simbolica, e laddove il volto è simmetrico e la parola è fluida, la mente tende a sospendere il sospetto.

La psicologia sociale ha mostrato in numerosi studi come l'essere umano sia incline ad associare armonia fisica e bontà morale: ciò che appare bello viene percepito come intrinsecamente positivo, affidabile e degno di fiducia. Tale associazione, tuttavia, lungi dall'essere razionale, opera come una sorta di automatismo cognitivo: una scorciatoia

mentale che facilita l'orientamento nel mondo sociale ma che, proprio per la sua rapidità, espone a distorsioni profonde e talvolta drammatiche.

Questa dinamica attraversa la cultura occidentale ben prima dell'epoca mediatica contemporanea: già nel *Paradiso Perduto* (1667) di John Milton, il male non striscia nel fango come una creatura informe; si erge invece nella figura di un Satana monumentale, un angelo caduto avvolto in una maestà malinconica e ferita. Egli incarna una ribellione che è, allo stesso tempo, un atto di distruzione e una cima di seducente orgoglio, trasformando il peccato originale in un gesto di tragica dignità. In questo orizzonte letterario, l'attrazione non cancella la condanna morale ma la complica, la sporca di ammirazione: il male smette di essere pura mostruosità per farsi sublime, dotandosi di una parola affilata, di un'intelligenza superiore e di una profondità interiore che lo rendono pericolosamente umano.

La modernità tecnologica ha agito come un reagente chimico, radicalizzando questa tensione e trasformandola in un'industria dello sguardo: l'orrore, infatti, non è più soltanto un racconto sussurrato tra le pagine di un libro, ma un'esperienza riprodotta, serializzata, montata e distribuita su scala globale. L'immagine del male, replicabile all'infinito, circola attraverso dispositivi che ne moltiplicano la portata e ne modulano l'intensità emotiva fino a renderla parte della nostra dieta quotidiana. E, in questa ripetizione ossessiva, si consuma un paradosso percettivo: se da un lato lo *shock* visivo si attenua per saturazione, dall'altro cresce una sorta di familiarità morbosa: ciò che inizialmente scandalizzava la coscienza, progressivamente si integra nel paesaggio simbolico della quotidianità, diventando un rumore di fondo estetizzato che anestetizza la nostra bussola etica.

Per comprendere la meccanica profonda di questa trasformazione, è interessante osservare la metamorfosi mediale di un archetipo che abita il confine tra la vita e la morte: il vampiro. Nella sua prima e più cruda incarnazione cinematografica, il *Nosferatu* di Max Schreck (1922), è la negazione assoluta della bellezza. Egli è peste fatta carne: un corpo angoloso, mani simili ad artigli che graffiano il silenzio, un cranio calvo e innaturale che evoca la rigidità del cadavere e la ferocia del ratto. Non c'è spazio per l'identificazione, né per il desiderio: lo spettatore prova una repulsione viscerale per questa macchia di decomposizione che minaccia la purezza sociale e biologica.

Nel corso del Novecento, però, assistiamo a un vero e proprio 'sequestro della bellezza' da parte del mostro: il vampiro subisce una mutazione decisiva, trasformandosi in

un fenomeno globale e transgenerazionale attraverso una rimediazione che ne leviga le asprezze fino a renderlo irresistibile. Con le rielaborazioni raffinate e sensuali degli ultimi decenni – l’epoca dei ‘vampiri belli’, dal Lestat di Brad Pitt in *Intervista col vampiro* al Dracula aristocratico di Gary Oldman, fino alle icone patinate e adolescenziali del contemporaneo – il predatore smette di essere l’altro da scacciare per diventare oggetto di una proiezione emotiva totalizzante. La bellezza diventa l’inchiostro con cui viene riscritta la natura del male: se la creatura è esteticamente armonica, il pubblico non si limita a temerla; la contempla, la desidera e, in un cortocircuito etico finale, arriva anche a difenderla. In questo spazio di simulazione, il fruitore smette di essere un osservatore distaccato e si trasforma in un *fan*, un individuo che sceglie di abitare la storia con un trasporto emotivo che non dipende più dalla verità dei fatti, ma da un amore smisurato per la coerenza estetica del personaggio finzionario, e il male, dunque, smette di essere un atto brutale per farsi stile, un’esperienza sensoriale che ci invita non alla condanna, ma alla partecipazione.

Ma se l’incanto torbido che lega l’abiezione al desiderio rimane un esperimento sicuro finché confinato tra le pieghe della finzione, come accade nell’universo dei vampiri, la percezione vacilla quando lo sguardo scivola sul piano della realtà: cosa accade alla nostra bussola morale quando il protagonista di tale devozione non è una creatura della notte nata da una penna, ma un uomo in carne e ossa capace di seminare morte e terrore lungo le strade della nostra quotidianità?

Nel cuore di un’America ancora intrisa di promesse post-belliche, una nazione che si autorappresentava orgogliosamente come un mosaico di ordine, coesione morale e progresso inarrestabile, prendeva forma nel 1946 un’esistenza destinata a frantumare ogni certezza sulla fisionomia del male: Theodore Robert Bundy. Conosciuto semplicemente come Ted, Bundy non si limitò a violare la legge: egli scardinò l’illusione collettiva secondo cui il male debba necessariamente essere marginale, riconoscibile o confinato ai bordi del sistema. Autore di almeno trentasei omicidi accertati tra il 1974 e il 1978 – sebbene l’ombra del dubbio lasci supporre un bilancio tragicamente superiore – Bundy impose al mondo una verità disturbante: l’orrore può avere il volto della rassicurazione.

Negli anni Settanta, la figura dell’assassino seriale non possedeva ancora quella patina pop e commerciale che oggi satura i palinsesti televisivi; il mostro, nell’immaginario dell’epoca, era ancora una figura di alterità radicale: un essere sporco, problematico, quasi visibilmente deformato dalla propria devianza. Bundy era l’antitesi perfetta di questo

archetipo: presentabile, affabile, dotato di una cultura raffinata; era lo studente di legge che ogni genitore avrebbe desiderato, l'attivista politico brillante, l'uomo capace di amare e di essere amato. Ma questa ordinarietà era una maschera indossata con una precisione chirurgica, che mandava in corto circuito la percezione pubblica: se la superficie era così tersa, così 'normale', la psiche collettiva faticava a credere che potesse nascondere un abisso di tale ferocia. Eppure, Bundy era peggio di quanto la cronaca potesse immaginare: un predatore che non si nascondeva nell'oscurità, ma nell'accecante luminosità della sua facciata civile.

In questa spaccatura del reale, dove il sospetto soccombe al fascino, la criminologia moderna ha dovuto inventare un nuovo linguaggio per tentare di nominare l'innominabile: mentre Bundy seminava il panico, nel 1972, tra le mura di Quantico, veniva fondata la *Behavioral Science Unit* dell'FBI; qui, agenti pionieri come Robert Ressler e John Douglas, iniziarono a comprendere che per fermare mostri invisibili come Bundy non bastava più analizzare le prove fisiche, ma occorreva mappare i percorsi della mente. Attraverso l'intervista sistematica ai detenuti più feroci, la criminologia passò dal 'cosa' al 'perché', cristallizzando nella definizione di *serial killer* una categoria necessaria per decifrare una tipologia criminale fino ad allora frammentata. Bundy si colloca esattamente in questo momento di transizione, agendo come elemento attivo nella definizione stessa della categoria: la sua figura, infatti, ha costretto la legge ad accettare il paradosso spaventoso che l'alterità non è sempre palese e il mostro non porta più segni evidenti, non striscia, non ringhia: è l'estraneo familiare che siede accanto a noi in biblioteca e ci sorride durante un viaggio in treno, costringendoci a guardare dentro la fragile struttura della nostra stessa normalità.

La costruzione dell'identità di Ted Bundy rappresenta forse l'applicazione più estrema e agghiacciante della prospettiva drammaturgica elaborata da Erving Goffman in *The Presentation of Self in Everyday Life* (1956): per il sociologo, l'individuo non è un'entità statica dal nucleo immutabile, ma un attore costantemente impegnato a gestire strategie di «impression management» [1956.132] tese a proiettare un'immagine di sé che sia socialmente accettabile e coerente con le aspettative del contesto. In questo teatro sociale ognuno di noi recita una parte, ma Bundy ha portato questa recitazione al grado zero dell'umanità: non si è limitato a mentire, ma ha eretto un'architettura scenica talmente raffinata da confondere sistematicamente il confine tra la ribalta («front region», 1956.66),

lo spazio in cui si allestisce la propria immagine pubblica, e il retroscena («back region», 1956.69), il luogo d'ombra dove l'attore può finalmente svestire i panni del personaggio. La sua normalità era un'armatura sociale forgiata attraverso l'appropriazione di ruoli inattaccabili che però non erano frammenti biografici, ma facciate («fronts», 1956.13), sofisticati strumenti visivi studiati per offrire al pubblico un'illusione di assoluta legittimità, nascondendo il predatore dietro l'abbagliante luce del cittadino ideale.

Nella visione di Goffman, l'individuo si muove nel mondo come un «merchant of morality» [1956.162], un artigiano delle apparenze che ha compreso che, per essere ritenuti giusti, non è indispensabile praticare la virtù, ma piuttosto saperne sostenere la messa in scena. Per Bundy, la scelta di frequentare la facoltà di legge non rispondeva solo ad un'ambizione personale, ma costituiva un preciso apparato di scena: per definizione, un futuro avvocato è un garante dell'ordine, non il suo distruttore, e lo stesso concetto si applicava al suo attivismo nel Partito Repubblicano; presentandosi come 'uno di noi', si mostrava come un cittadino che voleva migliorare la società dall'interno, mentre segretamente la smontava. Un cadavere alla volta.

Abbozzando questa ribalta immacolata, Bundy ha costretto il suo pubblico – amici, colleghi, fidanzate e persino inquirenti – a una cooperazione interpretativa involontaria. Se la facciata è coerente e senza crepe, suggerisce Goffman, l'osservatore tende a trascurare le incongruenze, pur di non vedere crollare la stabilità del reale: ammettere che lo studente modello potesse essere un predatore avrebbe significato, per chi gli stava accanto, mettere in discussione la stabilità stessa delle interazioni quotidiane. E mentre la ribalta brillava, il retroscena di Bundy – l'abisso dei massacri e della deumanizzazione – rimaneva sepolto nel cono d'ombra del suo Maggiolino giallo: quell'auto, infatti, non era soltanto un mezzo di trasporto, ma una quinta teatrale mobile, lo spazio in cui il cittadino affabile abbandonava la scena pubblica per rivelare una violenza metodica e silenziosa. E non si trattava di una semplice recita, ma di una coesistenza inquietante: Bundy non interpretava la normalità, la abitava con tale naturalezza da neutralizzare ogni allarme. Ciò che rende la sua figura profondamente perturbante, infatti, è proprio l'assenza di fratture visibili: la violenza non si manifesta come eruzione improvvisa, ma come pratica pianificata, inserita in un'organizzazione rigorosa dello spazio e del tempo. Non improvvisazione, dunque, ma una fredda architettura del mimetismo.

Bundy non si limitava a uccidere, ma profanava sistematicamente i codici del legame sociale attraverso un'oggettificazione totale dell'altro. La sua strategia, infatti, era una parodia della fragilità umana: l'uso di espedienti come finti gessi o stampelle trasformava l'istinto di soccorso in una trappola mortale. E, una volta varcata la soglia del retroscena, la brutalità metodica trovava nel controllo *post-mortem* e nella conservazione di resti la propria espressione più estrema.

Questo sdoppiamento riflette la «maschera di sanità» teorizzata da Hervey Cleckley (1941): una facciata di assoluta funzionalità che occulta un'incapacità totale di provare rimorso. Il comportamento di Bundy ricalca i tratti della psicopatia e del narcisismo patologico – dalla manipolazione sistematica alla grandiosità – alimentando un bisogno ossessivo di dominare la percezione altrui: in lui, la ferocia non era una deviazione dal personaggio pubblico, ma il suo completamento speculare; la normalità quotidiana era funzionale proprio perché rendeva invisibile il vuoto etico sottostante, e tale esigenza di controllo e ammirazione culmina nella spettacolarizzazione del proprio processo.

Ma perché la società ha opposto una resistenza così ostinata all'evidenza del male? La verità è che essa non è stata cieca per distrazione, ma per struttura. La mente umana funziona infatti per scorciatoie: economizza energia, collega puntini, costruisce coerenze anche dove non dovrebbe. Nel 1920, in *A Constant Error in Psychological Ratings*, Edward Lee Thorndike descrisse quello che chiamò un 'errore costante di valutazione': la tendenza ad attribuire ad una persona una serie di qualità positive sulla base di un'unica impressione favorevole. È ciò che oggi chiamiamo effetto alone: un volto armonico, una voce sicura, un portamento composto diventano il centro luminoso attorno a cui si organizza l'intera percezione morale. Nel caso di Ted Bundy, quell'alone non fu un dettaglio marginale, ma una condizione strutturale del suo potere simbolico: non appariva come l'eccezione mostruosa, ma come il prototipo della normalità istruita e ben integrata, e la dissonanza tra immagine e accusa produceva cortocircuito.

Nel 1977 Richard Nisbett e Timothy Wilson, nello studio *The Halo Effect: Evidence for Unconscious Alteration of Judgments*, dimostrarono sperimentalmente che una valutazione globale positiva può alterare il giudizio su tratti specifici anche quando questi sono logicamente indipendenti: non semplice indulgenza, ma una ristrutturazione percettiva inconscia. L'impressione favorevole, infatti, non si limita a colorare il resto: lo riscrive. E, applicata a Bundy, questa dinamica diventa inquietante: la sua cordialità apparente non

attenuava la gravità delle accuse; le rendeva cognitivamente incompatibili con l'immagine già formata, e il cervello, per difendere la coerenza interna, tendeva a proteggere l'immagine.

Il matrimonio celebrato in aula nel 1980 con Carole Ann Boone è un episodio emblematico di questa costruzione narrativa: durante il processo in Florida, sfruttando una particolarità legale che riconosceva valide le dichiarazioni matrimoniali rese in tribunale davanti a un giudice, Bundy chiese alla donna di sposarlo mentre la interrogava come testimone. La scena non è solo un fatto di cronaca: è un gesto performativo astutamente calibrato, perché in uno spazio destinato alla produzione della colpa, egli inscena un atto che appartiene all'immaginario della stabilità e della fiducia. Il rito civile diventa così contro-narrazione: se un uomo si sposa pubblicamente, se una donna lo sceglie davanti al mondo mentre è accusato di omicidi seriali, l'immagine del mostro si incrina. O meglio, viene sospesa. E le lettere d'amore ricevute durante la detenzione, l'attenzione mediatica o la fascinazione di parte del pubblico femminile non sono quindi anomalie folkloristiche, ma effetti coerenti di quel meccanismo. Il principio implicito del 'ciò che è bello è buono' agisce come una grammatica morale elementare.

Bundy non fu un beneficiario passivo di tale distorsione; seppe abitarla e modularla: si rappresentò in aula, studiò i gesti, controllò il tono, sfruttò la spettacolarizzazione del processo televisivo in un'epoca in cui il crimine iniziava a diventare consumo mediatico. La sua strategia non consistette nel negare soltanto i fatti, ma nel rendere psicologicamente costoso, per l'osservatore, integrarli con l'immagine già costruita, e l'effetto alone diventò così un dispositivo narrativo.

Ted Bundy, dunque, non dev'essere considerato semplicemente come l'oggetto di un'indagine criminologica, ma come un soggetto consapevole che ha esercitato una vera e propria regia della propria immagine pubblica. Prendendo in prestito il concetto di *politique des auteurs*, elaborato dai critici dei *Cahiers du Cinéma* negli anni Cinquanta, è possibile rintracciare nell'operato del *killer* quegli elementi che definiscono l'autore cinematografico: una competenza tecnica superiore, uno stile personale riconoscibile e la capacità di imprimere un significato coerente e unitario a tutta la sua 'opera'. Bundy, infatti, ha curato con meticolosa attenzione la messa in scena del proprio mito, agendo come un regista che supervisiona ogni fase della produzione, dal *casting* delle vittime alla corografia processuale.

Questa gestione del proprio *brand* criminale trova il suo momento culminante nel braccio della morte, dove Bundy orchestrò quello che si potrebbe definire l'ultimo

montaggio della sua costruzione narrativa: attraverso le interviste rilasciate negli ultimi anni, ha di fatto esercitato un controllo rigoroso sulla propria rappresentazione, parlando spesso di sé in terza persona come se stesse analizzando un personaggio di finzione da lui stesso ideato e diretto, quasi volesse fornire al pubblico le coordinate interpretative del suo lascito, selezionando con precisione quali dettagli rivelare e quali trattenere così da preservare l'aura di enigma e intelligenza che aveva progressivamente edificato. L'efficacia di questa regia autoriale risiede nella capacità di intercettare e alimentare la *Wound Culture* (di cui si è discusso nel Capitolo II, par. 2.1), facendosi punto di convergenza tra la violenza patologica e il desiderio collettivo di 'guardare la ferita'. In tal modo, l'assassino si configura come *auteur* nella misura in cui trasforma il dolore in dispositivo performativo, offrendo alla società un materiale simbolico attraverso cui contemplare e consumare i propri abissi interiori, Ma lo ha fatto mantenendo saldamente il controllo della prospettiva, e imponendo al pubblico una forma di intimità perturbante con il male, sempre mediata dalla sua stessa regia.

L'apice di questa architettura scenica si consuma nel processo (celebrato in Florida tra il 1979 e il 1980, il primo procedimento penale negli Stati Uniti a essere trasmesso a livello nazionale, evento che amplifica esponenzialmente la dimensione spettacolare della vicenda e contribuisce alla trasformazione dell'imputato in figura mediatica), che Bundy non attraversa come un semplice imputato sottoposto a giudizio, bensì come un interprete che riconosce nella scena giudiziaria il luogo privilegiato della propria auto-rappresentazione. La decisione di assumere in prima persona la difesa non va letta soltanto come un gesto di arroganza o di sfiducia nei confronti dei legali, ma come un atto di appropriazione simbolica del dispositivo processuale, attraverso cui Bundy si attribuisce simultaneamente i ruoli di regista, attore-protagonista e consulente tecnico della propria narrazione. L'aula di tribunale diviene così un *set*, uno spazio coreografico in cui le gerarchie convenzionali si incrinano: la giuria non è più soltanto organo giudicante, ma pubblico da persuadere; il giudice e l'accusa non sono più esclusivi detentori dell'autorità, bensì figure di sostegno all'interno di una drammaturgia che Bundy tenta ostinatamente di dirigere. Indossando l'abito dell'avvocato, egli manipola il linguaggio giuridico come un dispositivo di *scripting* identitario, modulando tono, postura e lessico con l'intento di produrre un effetto di competenza e autocontrollo che rendesse l'accusa di omicidio una frattura quasi inconciliabile con l'immagine proposta.

La dinamica trova un ulteriore livello di intelligibilità se letta attraverso la lente teorica di Goffman, che descrive l'idealizzazione come il processo mediante il quale l'individuo, nella performance sociale, tende a incarnare i valori ufficialmente accreditati e culturalmente legittimati [Goffman 1956.23]: Bundy, presentandosi come uomo colto, padrone di sé, capace di muoversi con disinvoltura nei codici del diritto, non si limita a negare l'immagine del mostro, ma la sfida frontalmente proponendo una contro-figura che aderisce in modo quasi esemplare ai parametri della rispettabilità borghese. La sua autodifesa pro bono diviene così un messaggio meta-narrativo, un'argomentazione implicita secondo cui la padronanza delle regole sarebbe incompatibile con la loro violazione estrema, come se l'eleganza procedurale potesse fungere da indizio morale.

La parabola di Ted Bundy trova la definitiva consacrazione nella stratificazione mediatica che, a partire dal 1979, ne ha progressivamente sedimentato l'immagine fino a cristallizzarla in un'icona della cultura popolare globale. Non si tratta di una mera trasmissione di dati biografici o giudiziari, bensì di un processo di rimediazione, e l'orrore, sottoposto a questo trattamento, non viene semplicemente raccontato, ma viene stabilizzato in una configurazione estetica che lo rende riproducibile, archiviabile e consumabile.

In questo scenario, la riflessione di Guy Debord in *La società dello spettacolo* (1967) assume una risonanza quasi anticipatoria: ciò che era esperienza diretta si allontana e si condensa in rappresentazione. Il delitto, da evento morale e giuridico, si trasforma in immagine circolante, e la verità processuale cede progressivamente il passo alla sua traduzione narrativa. Non è più il fatto a occupare il centro, ma la sua messa in scena; non è il dolore delle vittime a catalizzare l'attenzione collettiva, bensì la figura del carnefice, isolata, stilizzata, resa riconoscibile. Questa traiettoria conosce una nuova intensificazione nel 2019 con *Conversations with a Killer: The Ted Bundy Tapes*, distribuito da Netflix, dove la rimediazione si intreccia con l'archivio e con la voce stessa del condannato: attraverso registrazioni audio realizzate nel braccio della morte, la narrazione sembra restituire a Bundy una forma di *agency* postuma, consentendogli di intervenire ancora una volta nella costruzione del proprio profilo pubblico. L'assassino estetizzato si configura allora come un simulacro nel senso baudrillardiano del termine, una figura che non necessita più del referente reale per continuare a operare culturalmente. E la fascinazione non si fonda tanto sull'analisi criminologica, quanto sull'attrazione esercitata da una presenza mediatica resa narrativamente coerente.

Il caso Bundy sembra incarnare la tragica profezia goffmaniana secondo cui «everyone is always and everywhere, more or less consciously, playing a role» [Park 1950.249 cit. in Goffman 1956.12]; tuttavia, laddove per Goffman la *performance* è una condizione ordinaria dell'interazione sociale, in Bundy essa si trasforma in un'operazione di potere radicale: il processo non rappresenta il momento della verità, ma l'ultima, consapevole, messa in scena di un artista del sé che preferisce la condanna alla rinuncia del proprio statuto di protagonista, come se la perdita del controllo narrativo fosse più intollerabile della sentenza stessa.

Questa tensione tra realtà e simulazione riconduce, in un movimento circolare, alla nozione di opera aperta di Umberto Eco, trattata nel paragrafo 3.1: Bundy cessa di essere soltanto un uomo storico per configurarsi come testo, struttura interpretativa esposta a riletture continue proprio perché costruita con la lucidità di chi sa di star fabbricando un mito: la sua figura, infatti, sopravvive nella misura in cui resta disponibile a nuove cornici narrative, a nuovi dispositivi mediali che ne riattualizzano la presenza. In questo senso, la sua battaglia postuma appare compiuta: non essere ricordato unicamente per l'abiezione del retroscena, ma per la forza magnetica della sua ultima, interminabile ribalta.

3.3 L'officina del sospetto: il *producer* e l'investigazione partecipata

Fino ad ora la nostra analisi si è mossa lungo i binari di un sistema apparentemente autosufficiente: da un lato l'occhio dei media, capace di sezionare la realtà con la precisione di un bisturi narrativo, dall'altro la figura del predatore, costruita e ricostruita come fulcro magnetico dell'attenzione collettiva. Eppure, osservando con maggiore attenzione l'architettura complessiva di questo dispositivo, emerge un'assenza che ne compromette l'equilibrio interpretativo. Manca, infatti, il pilastro che, silenziosamente, sostiene l'intera struttura: il consumatore. Che si tratti di un lettore immerso in romanzi *noir* o in biografie *true crime*, o di un ascoltatore sedotto dal tono basso e profondo di un podcast investigativo, il pubblico non rappresenta soltanto il destinatario finale del racconto; è, piuttosto, la sua autentica forza di gravità, il parametro invisibile attorno al quale si orientano scelte stilistiche, strategie di serializzazione e gerarchie di senso. La narrazione del crimine, lungi dall'essere un monologo autoriale, si configura come un campo di tensioni in cui la domanda sociale modella l'offerta mediatica, e dimenticare questo elemento significherebbe fraintendere la dinamica stessa della produzione culturale.

La storia della letteratura fornisce un esempio emblematico di tale potere: quando Arthur Conan Doyle, convinto di aver concluso il ciclo narrativo dedicato a Sherlock Holmes, scelse di far precipitare il suo personaggio nelle acque delle cascate di Reichenbach, non aveva previsto l'insurrezione emotiva del suo pubblico. Le proteste, le pressioni editoriali e la mobilitazione dei lettori trasformarono infatti una decisione autoriale in un compromesso storico: Holmes sarebbe tornato in vita. In quell'episodio si rivela con chiarezza un principio fondamentale, ossia che il pubblico non si limita a ricevere una storia, ma può condizionarla fino a riscriverne l'esito. Ma se per secoli tale potere si è manifestato in forme relativamente indirette – un consenso misurabile nelle vendite o un dissenso tradotto in lettere indignate – nell'epoca contemporanea assistiamo ad una trasformazione qualitativa di questa dinamica: la massa che un tempo occupava le ultime file della platea ha progressivamente abbandonato la posizione di spettatore per assumere quella di interlocutore attivo, e talvolta persino di antagonista. La fruizione, dunque, non si esaurisce più nell'atto interpretativo, ma si prolunga in pratiche di commento, analisi collettiva e contro-narrazione.

È in questo scenario dai confini sempre più sfumati che emerge la figura del *prosumer*, termine coniato da Alvin Toffler (*The Third Wave*, 1980) per descrivere un fruitore che è, al tempo stesso, artefice del proprio consumo: nato dalla crisi semantica tra produttore e consumatore, il *prosumer* sancisce il superamento di quella dicotomia che per secoli ha regolato i flussi della comunicazione, separando nettamente l'emittente dal destinatario. Secondo Toffler, la storia dell'umanità può essere letta come il susseguirsi di tre grandi 'ondate': quella agricola, quella industriale e quella post-industriale; se l'era industriale, figlia della «Seconda Ondata», aveva quindi imposto una specializzazione rigida, isolando chi generava valore da chi lo acquistava in una logica di pura passività, la fase successiva del mutamento sociale – la «Terza Ondata» – incrina irreversibilmente questo equilibrio: l'individuo cessa di essere il terminale ultimo di una catena di montaggio culturale per tornare ad occupare il centro della scena come agente attivo, rivendicando il diritto di creare, rielaborare e contribuire alla genesi del senso.

Nel contesto mediale e letterario contemporaneo, tale metamorfosi trasforma l'atto della lettura, della visione o dell'ascolto in un'esperienza di co-autoria: il pubblico non si accontenta più di ricevere il racconto, ma lo plasma attraverso il commento, l'interpretazione, la rielaborazione e la ricostruzione ossessiva di prove e indizi. In questo modo, la curiosità smette di essere un istinto passivo e si traduce in una forma di

partecipazione narrativa, un vero e proprio lavoro cognitivo che rende il fruitore il primo collaboratore, spesso non autorizzato, dell'opera stessa.

Ma se la figura del prosumer teorizzata da Toffler pone le basi di un coinvolgimento attivo inedito rispetto alle logiche industriali, è con la riflessione di Axel Bruns che tale dinamica trova una codificazione più sottile e propriamente digitale. Attraverso il concetto di *produsage* – fusione di *production* e *usage* – infatti, Bruns intercetta una trasformazione che non è più soltanto partecipativa, ma strutturale: non si tratta semplicemente di intervenire su un prodotto esistente, bensì di abitare uno spazio in cui produzione e uso coincidono fin dall'origine, dissolvendo l'idea stessa di una sequenza lineare. Nel volume *Blogs, Wikipedia, Second Life, and Beyond: From Production to Produsage* (2008), lo studioso osserva come i termini ereditati dalla rivoluzione industriale – produzione, consumo – risultino ormai inadeguati a descrivere i processi che configurano gli ambienti online contemporanei: sono categorie nate per un mondo fatto di fabbriche e catene di montaggio, e applicarle al digitale significa forzare la complessità entro una grammatica che non le appartiene più. Il *prosumer*, così come immaginato da Toffler, resta infatti una figura ibrida ma oscillante; consuma e produce, sì, ma secondo un'alternanza: prima fruisce, poi interviene; prima riceve, poi rielabora. Commenta un contenuto, scrive una *fan-fiction*, elabora una *fan-theory*: il suo gesto creativo, pur significativo, si radica sempre in un'opera originaria generata da altri, e il suo potere, potremmo dire, nasce in risposta; è reattivo, non fondativo. All'interno del mondo di un'opera di finzione, questa dinamica appare con chiarezza: si costituiscono blog e *fandom*, si moltiplicano gli spazi di discussione, si rileggono le stesse pagine con l'ostinazione di chi cerca indizi nascosti tra le pieghe del testo, si costruiscono dibattiti che prolungano indefinitamente l'esperienza narrativa. E tuttavia, per quanto aperta all'interpretazione, per quanto stratificata e ambigua, l'opera di finzione – anche quando assume la forma della saga – conserva una chiusura strutturale: prima o poi, un finale *canon* (ovvero la verità ufficiale stabilita dall'autore, distinta dal *fanon*, prodotto invece dal pubblico) interviene a delimitare l'universo diegetico.

È proprio in questo scarto che la nozione di *produsage* acquista pregnanza teorica: non si tratta più di un intervento successivo su un testo concluso, ma una co-produzione continua, un processo in cui il contenuto resta costitutivamente aperto, modificabile, mai definitivamente compiuto. Non più un prima e un dopo: solo un presente in costante aggiornamento, che sembra rispecchiare ciò che potremmo definire il nucleo della cosiddetta

Quarta Ondata: quella del digitale, in cui l'atto creativo non si limita a rispondere, bensì concorre fin dall'inizio alla configurazione del senso. Il *producer* delineato da Bruns si colloca, dunque, in una posizione ulteriore rispetto al *prosumer* toffleriano, non per semplice evoluzione terminologica, ma per mutazione d'ambiente: le piattaforme social, i podcast indipendenti, le newsletter o i canali YouTube, per esempio, non prevedono una fruizione isolata e autosufficiente, perché ogni interazione, anche la più distratta, è già, di fatto, produzione. Di dati, di visibilità, addirittura di valore economico. Perfino lo *scrolling* inconsapevole, gesto minimo e apparentemente passivo, alimenta algoritmi, genera profitto e contribuisce a modellare architetture narrative invisibili che determinano cosa vedremo dopo. Non esiste più, dunque, una linea netta che separi il momento del consumo da quello della produzione, perché i due processi coincidono e si sovrappongono in un unico atto e l'utente è collocato in un sistema che lo rende, potenzialmente, sempre produttore. Anche quando sembra soltanto spettatore.

Questo paradigma, applicato al *true crime*, trasforma il reato da reperto cristallizzato in un verbale di polizia in un 'cantiere aperto': materia plastica, continuamente rimodellata da un'intelligenza collettiva che non riconosce gerarchie fisse, dal momento che ogni nuova fotografia satellitare o discrepanza temporale individuata si innesta nella narrazione come un segmento ulteriore, ampliando il campo delle ipotesi. Inoltre, in questa architettura, gli strumenti dell'indagine scivolano fuori dal controllo esclusivo delle istituzioni per rendersi accessibili anche al comune cittadino che, pur senza sostituirsi alle autorità, rivendica il diritto di investigare sul piano interpretativo. Il crimine, allora, non è più soltanto un oggetto da consumare, ma uno spazio di partecipazione narrativa permanente in cui il *produsage* si compie attraverso un'attenzione collettiva quasi forense.

Questo laboratorio investigativo si concretizza nelle dinamiche di comunità come Reddit o forum specializzati, dove migliaia di individui anonimi incrociano meticolosamente prove per mappare traiettorie alternative della realtà: le immagini vengono sezionate pixel dopo pixel, le cronologie ricostruite millimetricamente e i verbali giudiziari messi a confronto con una dedizione che sfida le strutture tradizionali del giornalismo e della legge. Una manifestazione esemplare di questo fenomeno è il caso, attualissimo, degli Epstein Files, in cui una moltitudine di utenti si è immersa nella decodifica di documenti frammentari e transazioni opache, tentando di ricucire una narrazione coerente di responsabilità laddove la giustizia ufficiale appariva lacunosa; come documentato anche in *Jeffrey Epstein: Filthy*

Rich (2020) e nel più recente *Revealed: Inside the Epstein Files* (2026), infatti, la disponibilità di materiali legali ha alimentato un'indagine 'dal basso' capace di trasformare la curiosità individuale in un laboratorio digitale collettivo. Parallelamente, piattaforme come TikTok o Instagram si sono trasformate nel palcoscenico di una inedita estetizzazione del crimine attraverso i cosiddetti *fan-video* o *edit*, brevi frammenti audiovisivi in cui il *producer* agisce come un montatore che seleziona accuratamente fotogrammi di processi e squarci di vita privata, sovrapponendovi filtri e tracce musicali per evocare atmosfere emotive modellate sulla sensibilità del proprio pubblico. Questa transizione verso il *produsage* criminale segna il passaggio definitivo da un regime di verità calato dall'alto a uno di visibilità costruito dal basso, dove ogni interazione digitale diventa uno strumento di indagine: il *producer* non si limita più a osservare la realtà ma la invade, in modo che media e istituzioni siano costretti a riconoscerne l'impatto; così facendo, l'anatomia collettiva del crimine finisce per sovrapporsi all'evento stesso, rendendo la

Se volessimo rintracciare il momento esatto in cui la soglia tra fruizione passiva e intervento diretto è stata definitivamente varcata dovremmo tornare al 2010, ad un video caricato su YouTube che mostrava un atto di crudeltà gratuita contro due gattini. Quelle immagini sgranate, destinate forse a dissolversi nell'indignazione effimera del web, innescarono invece una reazione a catena globale: migliaia di utenti anonimi, dispersi tra fusi orari e continenti, decisero di non limitarsi a guardare; analizzarono ogni dettaglio dell'inquadratura, scandagliarono i metadati, confrontarono accenti, prese elettriche e frammenti di arredamento. Il documentario *Don't F**k with Cats: Hunting an Internet Killer* (2019) ricostruisce questa mobilitazione digitale e il modo in cui quella comunità informale riuscì a identificare l'autore del video: Luka Magnotta, un uomo che avrebbe di lì a poco trasformato la propria ricerca di notorietà in un'*escalation* di violenza ben più grave. In questo scenario, la rete cessa di essere un luogo di puro voyeurismo per farsi intelligenza distribuita, capace di anticipare – e talvolta superare – l'azione delle polizie internazionali.

Questo episodio non rappresenta un'eccezione; piuttosto, rende visibile una trasformazione già in atto: il crimine non è più soltanto un fatto da ricostruire, bensì un dispositivo narrativo aperto, scomposto e ricomposto in tempo reale da una pluralità di sguardi. La partecipazione digitale ridefinisce così i confini tra osservazione e intervento, tra testimonianza e azione, producendo una sfera pubblica in cui l'indagine diventa pratica condivisa e campo di tensione etica. In questo spazio ibrido, la ricerca della verità convive

con il desiderio di visibilità, e il potere di interpretare si diffonde ben oltre le istituzioni tradizionalmente deputate a esercitarlo.

Tale erosione dei confini tra informazione e partecipazione non si limita a una mera rivendicazione di verità, ma trasforma l'evento criminale in una sorta di terreno di gioco collettivo, dove la realtà viene decifrata attraverso le lenti della simulazione. Le riflessioni di Miguel Sicart sul concetto di *Playful Thinking* (*Play Matters*, 2014) offrono una prospettiva preziosa per decodificare tale coinvolgimento, suggerendo che il gioco, lontano dall'esaurirsi in una mera attività ricreativa, si configuri come una modalità espressiva e conoscitiva per interagire con il mondo, poiché giocare «is a form of understanding what surrounds us and who we are» [2014.1]. Di fronte ad un caso giudiziario, il *producer* del *true crime* non agisce soltanto come un cittadino mosso da un desiderio di giustizia, ma assume i tratti di un giocatore immerso in una vasta architettura narrativa in cui il delitto viene approcciato alla stregua di un *open world* investigativo. All'interno di questo perimetro, ogni frammento visivo – dalla curvatura di una sagoma nel riflesso di una finestra alla direzione delle ombre che rivela l'ora esatta di uno scatto – smette di essere sfondo inerte e diventa un indizio da decodificare, funzionale a sbloccare il livello successivo della verità proprio come nelle meccaniche di popolari giochi da tavolo quali le saghe di *Cold Case* o *Hidden Games*. Sicart, inoltre, sottolinea la natura autotelica dell'attività ludica [2014.16], osservando come il piacere risieda nell'azione stessa e nella competenza dimostrata nel manipolare le variabili di un sistema per ottenere un risultato; l'indagine dei 'detective da poltrona' evolve così in una performance agonistica in cui la posta in gioco è l'accumulo di capitale simbolico: la reputazione online, il 'karma' su Reddit o il riconoscimento di una comunità che valida l'intuizione individuale trasformandola in sapere collettivo. La parabola di *Don't F**k with Cats* illustra con precisione questo slittamento attraverso la figura di Deanna Thompson – nota con lo pseudonimo di Baudi Moovan – la quale assume al rango di autorità operativa e morale proprio in virtù della sua abilità analitica: avendo intrecciato più tracce di chiunque altro, Thompson diviene il centro di gravità a cui gli altri membri della comunità si rivolgono, una figura di coordinamento capace di trasformare l'intelligenza distribuita della folla in una narrazione investigativa autorevole e coerente.

Tuttavia, lo slittamento verso questa, a tratti macabra, *gamification* del male trascina con sé il rischio di una parziale anestetizzazione della gravità etica dell'evento: nel momento in cui il crimine reale viene approcciato sul modello di un rompicapo da risolvere, la vittima

e il carnefice subiscono un processo di astrazione, ridotti a semplici variabili di un'equazione narrativa come personaggi all'interno di una campagna versione *crime* di Dungeons & Dragons, dove il *producer* esercita il proprio talento deduttivo per far avanzare la storia. È quasi scontato che la partecipazione digitale trasformi l'orrore in una sfida intellettuale gratificante: risolvere il mistero si configura come obiettivo supremo per restaurare un ordine simbolico infranto dalla violenza, ma tale ripristino avviene attraverso modalità che spesso privilegiano l'efficacia della mossa investigativa a discapito della profondità del trauma reale, che sembra quasi evolvere in un gioco di ruolo collettivo dove ogni utente riveste, alternativamente, i panni del *profiler*, del tecnico informatico o del medico legale, orchestrando una regia dal basso che ignora il primato delle autorità ufficiali. Simile sfasamento emerge, per esempio, nelle testimonianze dei protagonisti di *Don't F**k with Cats*: nonostante i volti segnati e lo sconvolgimento dichiarato di fronte ai crimini di Magnotta affiora, talvolta, una sensazione di artificiosità, come se lo shock fosse mediato da una consapevolezza scenica. Il sospetto è che lo sconvolgimento stesso diventi l'ultimo tassello di una performance, un atto necessario per chiudere il cerchio narrativo in cui si è rimasti intrappolati: il dolore della vittima rischia così di sbiadire di fronte al protagonismo degli investigatori, rendendo difficile distinguere dove termini la genuina partecipazione emotiva e dove inizi il compiacimento per aver saputo dominare, almeno intellettualmente, l'orrore.

Questa pretesa di dominio sulla realtà, tuttavia, non si esaurisce in una sfida cognitiva priva di conseguenze, ma prelude ad un versante più insidioso dell'architettura partecipativa: quello che Daniel Trotter definisce *Digital Vigilantism* (2017). Capita, infatti, che la visibilità mediata dai social network smetta di essere un semplice parametro di popolarità per trasformarsi in un'arma a doppio taglio, una «weaponized visibility» [2017.59] che il *producer* investigativo impugna nel momento in cui il narcisismo investigativo scavalca ogni protocollo legale o deontologico. Il desiderio di partecipazione sfocia, così, in una forma di giustizia extragiudiziale esercitata nel tribunale della rete, dove la massa rivendica il diritto ad una sorveglianza laterale [2017.67] che non si accontenta più di ricostruire i fatti, ma esige la punizione immediata, simbolica e reale, del presunto colpevole. La catarsi, un tempo legata alla temporalità distesa del rito processuale, viene ora cercata nell'immediatezza violenta del web, alimentando cacce alle streghe digitali in cui il confine tra indagine e

persecuzione svanisce dietro la pratica del *doxxing* (la violazione e pubblicazione sistematica di dati privati) utilizzata come strumento di rappresaglia.

Il segno più doloroso di questa distorsione si è consumato nell'aprile del 2013, durante i giorni concitati seguiti all'attentato alla maratona di Boston, quando la piattaforma Reddit si è trasformata in un laboratorio investigativo fuori controllo: all'interno del subreddit '*r/findbostonbombers*', migliaia di utenti iniziarono a setacciare i filmati delle telecamere di sorveglianza e le fotografie scattate dai passanti, applicando una logica di decodifica che cercava ossessivamente indizi per sbloccare la verità. Tuttavia, la mancanza di rigore forense e la pressione per ottenere un risultato immediato portarono la folla digitale ad identificare erroneamente Sunil Tripathi, uno studente della Brown University scomparso da settimane, come il 'Sospettato numero 2': La scelta non si basò su prove concrete, ma su una superficiale somiglianza fisica accentuata dalla granulosità delle immagini CCTV e dal desiderio della comunità di confermare una propria intuizione narrativa; e Tripathi, con i suoi lineamenti e la sua storia di giovane uomo scomparso, aderiva perfettamente al profilo del colpevole che il pubblico aveva già costruito nella propria mente.

In poche ore, la visibilità armata di cui parla Trotter si abbatté con furia cieca sulla famiglia dello studente: mentre i genitori e i fratelli di Sunil vivevano l'agonia della sua scomparsa, le loro pagine social e i loro telefoni furono inondati da migliaia di messaggi d'odio, minacce di morte e insulti, alimentati dalla certezza granitica nata e cresciuta tra i commenti di Reddit e poi rimbalzata sui principali canali d'informazione. Il desiderio di catarsi collettiva aveva trovato il suo *pharmakós*, trasformando una tragedia privata in un linciaggio pubblico globale coordinato da investigatori dilettanti, convinti di star servendo la giustizia. La realtà, tuttavia, era tragicamente diversa: Sunil Tripathi non era un terrorista in fuga, ma un giovane che aveva già perso la vita, morto per suicidio pochi giorni prima dell'attentato, e questa scoperta da parte dei *producer* non fu altro che un'allucinazione collettiva che inflisse un ulteriore, insopportabile trauma a una famiglia già distrutta, dimostrando come l'intelligenza distribuita possa degenerare in una cecità di massa se privata di responsabilità etica.

Questo episodio non è, però, un semplice 'incidente' cronachistico, ma il sintomo di un mutamento strutturale che Mark Andrejevic descrive attraverso il concetto di *Lateral Surveillance* (sorveglianza laterale): in *iSpy: Surveillance and Power in the Interactive Era* (2007), lo studioso osserva come l'immagine tradizionale del controllo, quella di un Grande

Fratello che osserva tutto e tutti da una posizione centrale e privilegiata, sia stata superata da un sistema in cui la tecnologia trasforma ogni utente in un potenziale guardiano dei propri simili; il *producer* investigativo, dunque, anziché attendere passivamente il rapporto delle autorità, preferisce agire all'interno di quelli che Andrejevic chiama recinti digitali, spazi interattivi dove ogni traccia lasciata online, ogni interazione o spostamento, diventa un indizio immediatamente disponibile al controllo incrociato. Alimentato da una crescente diffidenza verso le versioni filtrate del giornalismo tradizionale o della magistratura, il pubblico nutre una fiducia quasi mistica nel dato grezzo – il pixel, il metadato, la traccia sporca – percepito come depositario di una verità più autentica proprio perché non ancora processata dal potere; la realtà, allora, smette di essere un racconto da ascoltare e diventa un'immagine ad altissima risoluzione da ingrandire all'infinito alla ricerca della crepa, dell'incongruenza o del particolare trascurato dai professionisti: spiare i profili social di un sospettato o incrociare i dati di Google Maps per smontare un alibi non sono più, quindi, gesti confinati alla paranoia, ma strumenti di un'epistemologia dal basso che trasforma la curiosità in una pratica quotidiana di monitoraggio.

Andrejevic, però, osserva che l'interattività, lungi dall'essere solo uno strumento di libertà, ha trasformato gli utenti in sorveglianti: il compito di controllare non cala più solo dall'alto, ma è stato affidato direttamente a noi; tuttavia, questa attenzione ossessiva rischia di trasformare la vita privata altrui in un database sempre accessibile, annullando il confine tra ciò che una persona sceglie di mostrare in pubblico e ciò che, invece, dovrebbe restare protetto nell'intimità. Ed è proprio così che il 'gioco' di Sicart rivela la sua natura brutale: quando le regole della simulazione collidono con la realtà, e la sorveglianza laterale si abbatte su un bersaglio errato, le conseguenze smettono di essere virtuali per diventare tragicamente tangibili.

Il *producer* investigativo si muove, quindi, all'interno di una tensione irrisolta tra l'aspirazione a restaurare l'ordine legale e il piacere ambiguo derivante dall'osservazione del grottesco, perché se da un lato l'agire è mosso da un imperativo morale, dall'altro indulge in una curiosità che riduce la tragedia a materiale da montaggio, quasi una mera risorsa per alimentare il proprio protagonismo, e l'investigazione partecipata si rivela, in definitiva, un laboratorio di democrazia cognitiva che porta in sé il germe della propria degenerazione, abbattendo di fatto le pareti che proteggevano il processo dalle ondate dell'emotività popolare. In un ecosistema dove chiunque può rivendicare il ruolo di detective, emerge un

paradosso inquietante: la democratizzazione dell'indagine rischia spesso di erodere le tutele del diritto, lasciando così l'individuo privo di ogni protezione reale.

Ma se l'erosione delle tutele giuridiche evidenzia i rischi di questa nuova sovranità della massa, è nel pensiero di Frank Kermode che si può rintracciare il movente più profondo, quasi antropologico, di tale dinamica: non soltanto una pulsione punitiva o un desiderio di controllo, ma un'urgenza più antica, che precede e fonda la stessa logica della colpa e della sanzione. In *The Sense of an Ending* (1967), il critico individua infatti quella che definisce una necessità biologica dell'essere umano: il bisogno di conferire al tempo una forma intelligibile, di inscrivere l'esperienza in una trama che la renda sopportabile. L'esistenza, secondo Kermode, si distende costantemente tra un inizio e una fine, due poli che delimitano il campo dell'esperienza ma non ne spiegano il senso; ed è proprio nello spazio intermedio, in quella zona sospesa e inquieta, che l'uomo avverte l'esigenza di intervenire con il racconto, di costruire strutture capaci di giustificare lo scorrere dei giorni e di trasformare la mera successione cronologica degli eventi in una sequenza orientata, leggibile, dotata di significato. Emblematica è la metafora del «tick and tock» [1967.45] dell'orologio: se il *tick* coincide con l'inizio e il *tock* con la fine, l'essere umano abita l'intervallo tra i due battiti, un tempo fragile e indeterminato che solo la narrazione riesce a colmare, trasfigurando il caos in ordine e l'accadere in destino.

Applicata al *true crime*, tale prospettiva assume una risonanza quasi esistenziale: un crimine irrisolto, un'indagine priva di un colpevole certo o una sentenza che lasci margini di ambiguità, non rappresentano soltanto un fallimento procedurale, ma configurano, per il *producer*, una frattura nella percezione stessa del mondo, un *tick* rimasto senza il suo necessario *tock*. E un finale sospeso genera un'ansia insopportabile. Non si tratta, del resto, di un meccanismo circoscritto alla sfera pubblica: lo riconosciamo anche nelle dinamiche più intime della vita quotidiana, quando un torto subito esige una spiegazione e il bisogno di comprenderne le ragioni si impone come priorità assoluta; se il perché resta lacunoso o appare menzognero, quella mancanza di narratività si trasforma facilmente in ossessione, poiché ciò che ferisce davvero non è soltanto l'evento, ma l'impossibilità di inscrivere in una storia coerente. Quando il male rimane privo di un senso condiviso, dunque, l'intero ordine morale sembra vacillare, ed è da questo scarto tra l'accadere e la sua interpretazione che nasce la spinta all'azione: l'indagine dal basso si configura allora come il tentativo di produrre il finale che la giustizia ufficiale non ha saputo o potuto garantire, un gesto

collettivo volto a ricomporre la frattura e a restituire alla sequenza degli eventi una forma intelligibile. In questo senso, il *producer* non si limita a partecipare, ma si assume il compito di restaurare la coerenza narrativa del mondo scrivendo, attraverso la propria investigazione, quel *tock* mancante. La ricerca di una conclusione, di qualsiasi tipo essa sia, non si esaurisce dunque in una curiosità morbosa, ma assolve a una funzione vitale di riparazione simbolica.

Nella convergenza tra la sorveglianza laterale di Andrejevic e il bisogno di chiusura di Kermode, si compie la definitiva metamorfosi del pubblico: il fruitore non è più un ospite silenzioso, ma un architetto del senso che reclama il diritto di dare un nome a ogni ombra. Il *producer* si muove allora tra frammenti di indagini e speculazioni con l'ostinazione di chi non accetta il vuoto, trasformando l'ansia del dubbio in un progetto di costruzione collettiva. Non si tratta più solo di osservare, battezzando i fatti dalla distanza, ma di incidere la propria firma sul finale della storia. Resta però da chiederci se questo faro, che ora illumina ogni piega della realtà, sia davvero l'alba di una giustizia più umana o l'inizio di una notte galvanica, dove l'ordine è garantito solo da un occhio che non ha più il permesso di chiudersi.

Ogni storia è una questione di cornice. Basta inclinarla di pochi gradi e ciò che era mostruoso diventa enigmatico, ciò che era colpa si trasforma in enigma, ciò che era sentenza si fa dubbio. Il *re-framing* non altera i fatti: ne cambia la disposizione, l'illuminazione, la prospettiva. E quando cambia la prospettiva, cambia anche la nostra posizione morale.

È così che il colpevole può farsi personaggio, il processo spettacolo, il male materia di fascinazione. Non perché la violenza svanisca, ma perché il racconto la organizza, la rende attraversabile, la iscrive in una struttura che possiamo guardare senza esserne travolti. Analizzare diventa un modo per controllare. Guardare, un modo per non tremare.

E sotto questa operazione culturale continua a battere qualcosa di più antico: il bisogno che la storia non resti spezzata. Che ogni inizio trovi una fine. Che ogni *tick* abbia il suo *tock*. E quando ciò non accade, interveniamo. Interpretiamo. Riscriviamo. Perché l'incompiuto destabilizza più del male stesso.

Così, il crimine smette di essere solo un evento e diventa un campo di forze. Ma, nel desiderio di fare luce, rischiamo di proiettare nuove ombre. Nel tentativo di ristabilire l'ordine, finiamo per produrre altre narrazioni.

Il delitto accade una volta. La sua forma, invece, cambia ogni volta che qualcuno decide di incorniciarlo.

A mio parere, romanzi e racconti consistono di tre parti. La narrazione, che porta la storia da A a B fino a Z. La descrizione, che crea una realtà tangibile per il lettore. E il dialogo, che dà vita ai personaggi attraverso i loro discorsi.

Vi chiederete dove sia la trama qui in mezzo. La risposta, almeno la mia: da nessuna parte. Non cercherò di convincervi che non ho mai pianificato un romanzo, sarebbe come asserire che non ho mai mentito, ma evito il più spesso possibile di fare entrambe le cose. Non mi fido della trama per due motivi: innanzitutto, perché di massima le nostre esistenze ne sono prive, nonostante calcoli e programmi, per quanto scrupolosi e accurati. In secondo luogo, perché sono certo che una struttura rigida non sia compatibile con la spontaneità della vera creazione. È meglio essere più chiari che mai: sono sicuro, sforzatevi di capirmi, che le storie prendano forma quasi da sole. Il compito dell'autore è dare loro un posto dove crescere (e trascriverle, ovvio). Se anche voi proverete a vederla allo stesso modo, lavoreremo insieme a meraviglia. Se invece deciderete che sono matto, non preoccupatevi. Non sareste i primi.

S. King, On Writing: Autobiografia di un mestiere, Milano 2018, p. 151

Capitolo Quattro

Oltre la cornice: una prova di scrittura creativa

Partire dalle parole di Stephen King non è solo un omaggio ad uno dei maestri della narrazione contemporanea, ma rappresenta una dichiarazione d'intenti. Se, come sostiene King, la trama non è che un orpello da cui diffidare, allora il compito di chi scrive non è costruire ingranaggi perfetti, ma piuttosto dissotterrare qualcosa di vivo. Lasciare che emerga, anche quando graffia. E, soprattutto, quando non chiede il permesso.

È da qui che nasce questo capitolo: il passaggio dalla teoria alla pratica non è una deviazione, ma una necessità assoluta. Dopo pagine e pagine trascorse ad osservare il male da lontano, a scomporlo, a nominarlo e analizzarlo con precisione, è arrivato un punto in cui restare 'al di qua' non era più possibile. C'è un'urgenza che la saggistica non può contenere; un'urgenza che non si lascia ordinare in capitoli né addomesticare da una bibliografia. È la stessa urgenza che spinge a scrivere ancor prima di sapere di cosa si stia scrivendo: l'espressione. Le storie, in fondo, non nascono dalla volontà di raccontarle, ma dalla loro ostinazione a esistere. Si insinuano, mettono radici. E poi pretendono spazio.

Non sapevo che tipo di *crime fiction* stessi per scrivere quando ho iniziato. L'ho capito osservando i personaggi e la loro reazione agli eventi. Non è stato semplice rifiutare le rotte rassicuranti del *procedural* o del giallo classico; in questo racconto non c'è un enigma da risolvere, né un ordine da ristabilire: il male, qui, è solamente presenza. Abita gli spazi chiusi delle pareti domestiche, si nutre di silenzi e dipendenze, trasforma il *noir* in una dimensione esistenziale prima ancora che letteraria. Se dovessi collocarlo, lo inscreverei in quel territorio liminale del *noir* domestico o *thriller* psicologico.

Il passaggio dalla teoria alla narrazione trova, poi, la sua giustificazione più profonda nei principi della medicina narrativa: se l'analisi è lo strumento per mappare il territorio dell'abiezione, la scrittura diventa l'atto catartico per eccellenza. Scrivere è un processo di messa in senso. Anche quando il senso sembra non esserci o continua a sfuggire. E questo testo è, per me, non solo catarsi dal male esaminato, ma anche banco di prova: il tentativo di smettere di guardare le storie da fuori e iniziare, finalmente, a viverci dentro.

La scrittura è l'unico modo per onorare l'incompletezza della vita, quel disordine che King difende e che concede al lettore non una soluzione, ma un'esperienza. Non una trama, ma una ferita aperta che la teoria non avrebbe mai potuto simulare. Qualcosa che, forse, può toccare chi legge. Ma che di certo ha già cambiato chi ha scritto.

In ultimo, un piccolo avvertimento. Non fidatevi del titolo: questa non è una storia d'amore.

4.1 Racconto: Quello giusto

Il brusio della piazza era timido a quell'ora del pomeriggio. Un mormorio che pareva indugiare nell'aria fredda e umida, quasi consapevole che la giornata stava per piegarsi alla sera. Erano quasi le cinque e, come da prassi, i mercanti serravano l'inventario nei camion, segnando la fine di un piccolo regno temporaneo. Il pescivendolo si liberava del ghiaccio residuo gettandolo a secchiate nella neve, posata tutt'attorno a quel suo banco itinerante. Ma chiamarlo itinerante era, in realtà, quasi un paradosso: lo si vedeva montare e poi smontare nello stesso identico punto, con la costanza di un rito che non chiedeva spostamenti. Era, piuttosto, uno spazio di possibilità immobili: ogni giorno portava con sé l'occasione di andare altrove. Eppure, restava sempre lì.

Mavira osservava la scena appoggiata alla ringhiera del terzo piano, il volto abbandonato sulle mani gelide. Era diventato un rito, per lei, spiare quei sussulti di vita. Al mattino, con

il caffè bollente stretto nella sinistra e una sigaretta nella destra, contemplava il mondo che si svegliava e viveva. E, a fine giornata, tornava ad appostarsi lì, spettatrice passiva di quel microcosmo che chiudeva i battenti. *Chissà com'è andata la loro giornata, si domandava. Saranno stati soddisfatti delle vendite?*

Scrutava quelle sagome da lontano, immaginando realtà segrete che andavano oltre il perimetro del suo sguardo. Vite che esistevano in un tempo parallelo, lontano dalle sue domande.

Il pescivendolo era un uomo sulla sessantina, robusto e tarchiato, con i capelli brizzolati. Forse nemmeno lui era olandese. Mavira lo immaginava approdato lì da ragazzo con sogni troppo grandi, finiti poi a mollo in un paio di stivali di gomma e mani che si portavano addosso l'odore di pesce. Gli cuciva addosso una stanchezza familiare: una moglie delusa, un figlio avvilito che scagliava uova contro i tendoni del mercato. Solo la settimana precedente, la donna del chiosco di spezie aveva lavato via i resti di una di quelle scorribande con muta pazienza. Tre secchi d'acqua, le spalle curve. Finché l'alone non era svanito.

In fondo, non era colpa di nessuno: in quel posto, dopo le venti, non restava che il silenzio. Non era mica Amsterdam.

Mavira espirò una boccata di fumo, stringendosi nella coperta. Forse quel figlio non esisteva nemmeno, e l'uomo era olandese da generazioni. E magari le uova erano cadute ad un ciclista scivolato sul ghiaccio. Assurdo come quella gente non rinunciasse alle due ruote nemmeno con tre gradi sotto zero, ostentando una resilienza che pareva non conoscere tregua. Nemmeno nelle condizioni più estreme.

Le striature arancioni sfumavano nel blu di una notte senza stelle.

Mavira, continuando a fissare il vuoto sottostante, sentì la mascella contrarsi. Avrebbe barattato qualunque cosa per conoscere la storia dell'uomo che osservava dall'alto. La mente, satura di ipotesi, si sforzava di tessere una trama convincente, capace di dare un senso a quell'unica, minuscola stabilità delle sue giornate.

Non che avesse importanza, in fondo. Ma era pur sempre qualcosa a cui aggrapparsi.

Sospirò, affondando il mozzicone nel vaso. Iniziava a domandarsi se potesse davvero esistere una forma di felicità in quell'angolo di mondo che il sole pareva aver dimenticato... viverci per scelta era quasi un atto di follia. E lei, in fondo, non si era mai illusa di essere sana.

Dall'interno dell'appartamento, il miagolio di Bibi s'alzava insistente. La gatta scivolava contro il vetro in una danza lenta, avanti e indietro, elemosinando un'attenzione che Mavira

non aveva voglia di concederle. Ne conosceva ormai il protocollo: un simulacro d'affetto, il vibrare delle fusa appena sufficiente a intenerirla; poi, lo scatto verso la ciotola. Non era mai stata un'amante dei gatti, ma quella bestia in particolare le appariva come un'eredità sgradita. È che proprio non capiva perché dovesse stare lì, a casa loro. O meglio, a casa sua. A casa di Alexander.

«Non ti darà alcun fastidio», le aveva assicurato lui tre settimane prima, quando per la prima volta aveva varcato la soglia di quell'appartamento. Saturo di una vita passata, lontana da lei eppure così ingombrante. «Ma starà qui per un po'. Finché lei non torna».

Abbandonandosi contro lo schienale del divano, Mavira lasciò cadere la testa all'indietro. Chissà cosa stava facendo, *lei*, mentre Mavira restava lì, immobile, a misurarsi con la presenza costante del suo gatto.

«Sparisci», mormorò, quando la piccola intrusa saltò sul divano accanto a lei. «Mi lasci addosso mezza pelliccia». Ma la voce era impastata e la testa leggera, e alla fine non le importava affatto di avere i vestiti pieni di pelo. Non è che dovesse andare da qualche parte, dopotutto.

Ci pensava Alexander alla spesa e al resto, era più semplice così. Lei non conosceva nemmeno la lingua e avrebbe finito per scambiare il latte acido con quello intero. Meglio evitare.

Accese la televisione su un canale qualunque, lasciandosi cullare dal flusso ipnotico di luci e rumori senza che alcun senso riuscisse a perforare la sua inerzia. Ma l'abito giallo canarino della donna che parlava appariva così grottesco, una nota stridente nel mezzo di quel grigiore, che finì per ridere. Un sussulto breve, un lampo di vita. Si spense subito dopo averle increspato le labbra.

Quel pomeriggio si era arresa all'ormai familiare oblio prima del solito; l'ansia l'aveva azzannata alla gola non appena aperti gli occhi. Essere riuscita a temporeggiare fino a quel momento era già un traguardo insolito. Mavira, infatti, aveva capito all'istante che quello sarebbe stato un giorno brutto.

Da quando abitava in quella casa, la sua esistenza si era ridotta ad un logorante circuito chiuso. Un'altalena che in certi giorni la lasciava sospesa a mezz'aria, con una vertigine viscerale a precedere e quasi anticipare la caduta, mentre in altri la scaraventava in un baratro di assoluta paralisi.

L'ansia era arrivata insieme ai giorni sopportabili. Si era insinuata con lentezza subdola, erodendo una vita fino a quel momento densa, per lasciarle addosso solo una parvenza di funzionalità. In quei giorni Mavira riusciva ancora ad alzarsi, a consumare una colazione distratta, a cercare persino un pretesto che la spingesse oltre la soglia, verso quella città nebbiosa che voleva iniziare a chiamare casa. Ma ogni velleità moriva davanti alla porta. Desisteva, ripiegando sul divano tra le pagine di un libro mai letto davvero e una tazza di tè col miele. Lo aveva sempre odiato, il miele. In trent'anni non aveva mai trovato un solo motivo per ritenere gradevole quell'essenza viscosa, stucchevole, quasi asfissiante al palato. Ma Alexander beveva il tè col miele. E allora, aveva iniziato a farlo anche lei.

Poi c'erano i giorni brutti. Quelli in cui l'aria si faceva solida, pesante. Le sembrava di soffocare. L'oppressione al petto la inchiodava al materasso, trasformando le coperte in un sudario tiepido sotto il quale sperava di svanire. La mente partoriva torture meticolose, accanendosi su interrogativi privi di risposta. Era allora che il desiderio di uscire tornava a farsi vivo, come un miraggio. *Potrebbe aiutarmi*, pensava. *Potrei stare meglio*. Ma era un istinto che si spegneva sul nascere.

Si immaginava già lì, nuda sotto lo sguardo inquisitorio dei passanti, vittima cosciente di una vivisezione silenziosa. Si vedeva camminare a testa bassa, certa che chiunque potesse decifrare, tra i solchi lividi sotto le pupille, l'intera cronaca del suo tormento. Poteva quasi sentire il peso del loro giudizio: l'enigma della sua solitudine, il berretto logoro usato per nascondere i capelli sporchi, le unghie corte e sbrecciate sostituite ai pasti. Le avrebbero letto in faccia la verità: esistere, in quel preciso istante, era già abbastanza.

Non poteva tollerare che occhi estranei cercassero la falla nella sua armatura in frantumi. Allora restava lì, prigioniera della propria stasi. E quando l'immobilità non bastava più a tacere il rumore del mondo, ricorreva all'anestetizzazione. Così, un giorno brutto diventava uguale a tutti gli altri.

Era questa la sua vita nelle ore in cui lui non c'era.

Praticamente quasi tutto il giorno. Tutti i santi giorni.

In quel limbo precario tra l'euforia fittizia e il vuoto, pensare ad Alexander le scatenò una vampata d'inquietudine. Senza avvedersene, iniziò a martoriarsi l'interno del labbro. Quella mattina non si erano incrociati. Lui era andato via presto, verso il lavoro, mentre lei restava sepolta sotto le coperte. Non aveva idea di quale versione di lui avrebbe varcato la soglia di lì a poco, e quell'incognita le mozzava il fiato.

L'avrebbe cercata, per una volta? Le avrebbe concesso il lusso di un sorriso, o di una domanda sulla sua giornata? Oppure...

Mavira si irrigidì, sbarrando la strada a quel pensiero. Si rifiutava di dare una forma coerente all'alternativa che già premeva contro la sua mente in immagini sfocate e gelide.

Non sapeva cosa l'aspettasse quella sera, ma temeva, più di ogni altra cosa, di continuare a naufragare in quell'abisso di assoluto silenzio. Un bacio, un momento condiviso, poche sillabe d'amore che riecheggiassero i tempi andati: non desiderava altro. La certezza del suo affetto sarebbe bastata a cancellare i giorni brutti, e ogni giornata sarebbe scivolata via con la rassicurante inerzia delle cose sopportabili o, chissà, persino luminose. Avrebbe ritrovato lo slancio per la scrittura e per quei pochi amici ormai relegati in un altrove irraggiungibile, che liquidava con messaggi asettici e intercambiabili.

Scusa, scriveva, in un copia-incolla svuotato di senso, *so che dovrei farmi sentire di più, ma sono sommersa! Alex ha sempre un'idea nuova e qui è tutto così eccitante!* Mentiva sapendo di mentire, ma per un'oscura distorsione dell'anima, la menzogna non generava rimorso. L'empatia e la sensibilità che l'avevano sempre definita sembravano evaporate senza preavviso, insieme ai progetti intessuti con quello che credeva l'uomo dei suoi sogni.

Nei mesi antecedenti alla partenza aveva edificato una cattedrale di speranze con la foga cieca di chi ignora il rischio ma non vede l'ora di saltare. Credeva di aver gettato fondamenta solide, in acciaio e cemento, progettate per reggere l'ambizione di un intero avvenire. Non sospettava affatto che quella costruzione fosse in realtà solo un castello di carte, pronto a crollare sotto il peso della realtà.

Una realtà che si sarebbe rivelata l'esatta, spietata negazione di ogni sua luminosa aspettativa.

Quello Giusto

Mavira aveva sempre nutrito una pericolosa vocazione per l'ingenuità, una caparbia così ostinata da scivolare spesso nell'incoscienza. Nessun paletto per chi le prometteva il "per sempre"; mai a metà, mai per sottrazione: si donava sempre nella sua assoluta, rischiosa interezza. Essere amata era una missione, ed eclissava ogni altra cosa: la famiglia, la stabilità e persino quel manoscritto di poesie – sogno d'infanzia ormai sbiadito – su cui lavorava da una vita. Voleva sentirsi indispensabile, e allo stesso tempo libera di rovesciare sull'altro quell'amore che le premeva dentro fino a star male.

Ma questa sua natura assoluta era, insieme, un dono e una condanna. Estasi e schianto come facce della stessa medaglia. Quando un legame si spezzava non assisteva semplicemente alla fine di una storia: era il suo intero universo a crollare, lasciandola ristagnare tra i detriti di un mondo andato in pezzi.

Stavolta, però, era diverso. Se lo era ripetuto così tante volte da trasformare quella speranza in certezza: lui non l'avrebbe fatta soffrire. Aveva incontrato Alexander per caso, quando cercare l'amore era l'ultimo dei suoi pensieri. Era ancora legata a un uomo con cui condivideva ormai solo la dolorosa consapevolezza della fine, e aveva deciso che, per una volta, avrebbe imparato a bastarsi. Si sarebbe concentrata sugli studi, sui progetti, su se stessa, fantasticando sull'idea che la persona giusta, quella capace di rispondere al suo bisogno totalizzante, sarebbe arrivata per incanto, proprio nel momento in cui lei avrebbe smesso di cercarla.

Incontrare Alex in quelle circostanze le era quindi parso un allineamento cosmico perfetto, un segno inequivocabile del destino.

È lui, si era detta. Non può che essere lui.

14 mesi, 3 giorni, 11 ore, 7 minuti

Mavira era appena atterrata a Edimburgo. Si guardava intorno, piacevolmente stordita dal ronzio frenetico che, tutt'attorno, faceva scorrere la vita ad una velocità che non le apparteneva. Il rullio ritmico delle valigie che strisciavano sul pavimento lucido, l'eco metallica degli annunci e quel brusio di lingue diverse che s'intrecciavano la facevano sentire straordinariamente viva. E c'era un odore specifico, in quell'aria riciclata. Un misto di caffè, profumi di lusso e patatine.

Era paradossale che proprio lì, proprio in mezzo a quella folla che sfrecciava verso partenze e ritorni, Mavira provasse una pace profonda: merito dell'anonimato che quell'ambiente sospeso le concedeva, dove il non essere in nessun posto era l'unico modo per sentirsi a casa. Ferma tra la folla, si lasciò investire da tutta quella vita rubata. Uno sguardo fugace tra sconosciuti, il sorriso stanco di un uomo in divisa, una bambina che trotterellava con la sua piccola valigia accanto al padre. Mavira piegò gli angoli della bocca in un timido riflesso di euforia, appropriandosi del battito del mondo.

Un tocco misurato sulla spalla la distolse dal flusso. Si voltò, e alzando lo sguardo rimase intrappolata da due occhi grandi, scuri, talmente magnetici da provocarle un brivido. Col

senno di poi, avrebbe sicuramente dato un'interpretazione diversa a quella scossa: qualcosa di più simile ad un istinto attacco-fuga che al colpo di fulmine. In quel momento, però, il suo cuore lo tradusse semplicemente come il presagio di un inizio.

«Credo ti sia caduto questo».

L'uomo si rivolse a lei in un inglese dall'intonazione particolare: non era l'accento ruvido del posto; c'era una cadenza più rotonda, forse dell'Est.

Vagamente confusa, abbassò lo sguardo sull'oggetto che lui le stava porgendo: un rettangolo di carta bianca semi-plastificata. Inclinò il capo, cercando di leggere i caratteri minuscoli stampati sopra. Era il biglietto di un concerto, ma il nome della band non le diceva nulla. Increspò le labbra in un gesto di cortesia.

«No, mi dispiace, deve averlo perso qualcun altro. Non so chi siano i *Pendulum*». Fece una piccola pausa, poi aggiunse: «E sono abbastanza sicura di non chiamarmi Alexander Van der Meer».

Il volto dello sconosciuto, fino a un istante prima una maschera di composta gentilezza, si aprì in una risata divertita.

«Lo credo bene, visto che quello sono io. Ma puoi chiamarmi Alex». Fece una pausa, porgendole la mano, e Mavira lo fissò incuriosita. *Molto olandese*, considerò. 'Strano', avrebbe voluto aggiungere a quel pensiero. Ricambiò la stretta. «Mavira».

«Il punto è questo, Mavira», riprese lui, senza interrompere il contatto visivo. «Avevo immaginato che, se l'avessi preso senza badare troppo al nome, ci saremmo "magicamente"», mimò le virgolette, «ritrovati al concerto, domani sera. Mi sembrava un ottimo piano. Il piano A, per la precisione».

Mavira inarcò le sopracciglia, sorpresa dalla sfacciataggine di quella messinscena. «E come pensavi di entrare, se il tuo biglietto lo avessi tenuto io?».

«Ne ho un altro. Era della mia ex, ci siamo lasciati da poco e...». Lasciò la frase in sospeso, troncando il discorso con un gesto della mano che pareva voler scacciare un ricordo d'intralcio. «In ogni caso, mi sembrava più astuto darti il biglietto con un nome maschile per avere una scusa e presentarmi, nel caso lo avessi letto. Era il mio piano B».

Mavira scoppiò in una piccola risata, più per scaricare la tensione che per reale divertimento.

«È così che rimorchi di solito? Con una strategia militare?».

Alexander non distolse lo sguardo; sostenne il suo con una sicurezza tranquilla, in una sorta di tacito invito alla fiducia. «A dire il vero, no», ammise, abbassando il tono di voce come

per condividere un segreto. «Ma ti ho osservata per un po'. Eri ferma lì, con l'aria di chi aspetta che accada qualcosa di straordinario da un momento all'altro. Eri buffa», ridacchiò, per poi lasciar sfumare il sorriso in un'intensità più ferma. Con passo deciso accorciò la distanza tra loro. «Ma anche...incredibilmente rara. Non potevo lasciarti andare via così». Mavira sentì il calore salirle alle guance. La sua vena un po' naïve agì da filtro, impedendole di percepire quanto fosse fuori luogo l'essere stata pedinata con lo sguardo tra la folla; lo trovò romantico, piuttosto. Fatale. Poteva nominare almeno una decina di film d'amore iniziati più o meno allo stesso modo. E se lui si era spinto a tanto, costruendo quel pretesto assurdo solo per rivolgerle la parola, doveva pur significare qualcosa, no?

Si portò una ciocca di capelli dietro l'orecchio.

«In ogni caso», riprese lui, spezzando il silenzio, «l'invito, se così vogliamo chiamarlo, è ancora valido. Se domani sera non hai impegni...»

Qualunque persona dotata di un briciolo di buonsenso avrebbe declinato. Avrebbe ringraziato con gentilezza e proseguito per la sua strada, portandosi dietro solo una curiosa storia da raccontare agli amici. E poi, l'indomani sera, Mavira aveva un appuntamento cruciale: dopo mesi passati a bussare a porte chiuse, inviando quel manoscritto che sembrava rimbalzare ostinatamente contro il silenzio, era finalmente riuscita ad ottenere un incontro con un editore scozzese. Era stata una catena di contatti faticosa – un amico, che conosceva un tale, che giocava a tennis con un redattore – ed era l'unica ragione per cui si trovava a Edimburgo. Aveva investito i suoi risparmi in quel volo. Il suo Graal era proprio lì, a portata di mano.

Ma Mavira, che bramava l'amore come ossigeno ad alta quota, decise in quell'istante che quell'uomo dagli occhi scuri le era stato mandato dal destino. Quale altro significato poteva avere un incontro così assurdamente improbabile? Doveva per forza essere un segno, qualcosa di scritto tra le pieghe del fato. Forse era proprio quello l'incastro inatteso che aspettava. *Troverò un altro modo per pubblicare*, si disse, mentre la sua mente già proiettava la pellicola del loro roseo futuro insieme. *Il colpo di fulmine capita una volta sola*.

Fu così che mandò in frantumi anni di ambizioni: con un unico, radioso cenno del capo.

«Beviamo qualcosa, prima?».

14 mesi, 1 giorno, 21 ore, 37 minuti

Tutto era iniziato con un'esplosione di luci sintetiche e bassi che le vibravano fin nelle ossa. Mavira non conosceva quell'universo sonoro, eppure non le dispiacque farsi sbranare dal caos. Più che un concerto, pareva una sorta di rito pagano fatto di ozono, fumo e corpi che si urtavano in una danza tribale, priva di violenza ma carica di vitale ferocia. E come quando ci si trova sul bagnasciuga e si viene travolti da un'onda che non si è vista arrivare, Mavira si lasciò annegare in quella nuova dimensione, realizzando quanto profondamente la sua anima avesse sete di quel rumore. Alexander era stato l'unico volto nitido in mezzo a quell'estasi confusa.

Dopo il fragore, il riverbero profano dello *Stramash*. Bere Guinness tra le navate di quella chiesa sconsecrata le dava un senso di vertigine sacrilega: un luogo nato per la preghiera ora arreso all'alcol e alle intese nate in penombra, grazie alle alte volte che inghiottivano la luce e l'odore di luppolo che trasudava dal legno delle travi.

Avevano parlato per ore. Ore di confessioni sussurrate e risate che risuonavano nel calore del locale, mentre la birra passava da sorseggiata a tracannata con l'urgenza di chi vuole divorare il tempo prima che il mondo fuori torni a reclamarli. Disperato tentativo di farsi eterni in una sola notte.

Edimburgo, fuori, era un incanto: oro caldo, così denso da creare un contrasto netto col nero della pietra. Le strade del centro sembravano costellazioni nel buio, i riflessi delle luci danzavano sul selciato bagnato. Il Castello, un gigante di pietra assediato dalla nebbia, vegliava sulla città. Camminando tra i vicoli antichi, Mavira si sentiva la protagonista di una versione febbrile di *Before Sunrise*: un'intesa così immediata e violenta che ogni parola di Alexander sembrava incastrarsi perfettamente nei vuoti della sua mente. Era così facile che ogni altra cosa sbiadiva fino a sparire.

Fermi sotto il gigantesco albero di Natale nella piazza, con il respiro che si faceva condensa e le guance incendiate dall'alcol, lui l'aveva guardata dritto negli occhi, strappando via ogni residuo di difesa. Mavira sussultò. Nessuna gloria letteraria valeva quel battito furioso.

«Non ho mai conosciuto nessuna come te», le aveva sussurrato, cingendole i polsi. Un gesto che sembrava quasi devozione (una morsa calda che non ammetteva repliche).

«Non voglio che questa sia l'ultima volta», rispose lei, la nota di terrore di chi ha appena scoperto un tesoro e teme già che il mattino glielo rubi. Ma il bacio che seguì fu il sigillo che mise a tacere ogni dubbio.

Più tardi, rimasta sola mentre il nero della notte iniziava a sbiadire nel pastello gelido dell'alba, Mavira risalì una *Royal Mile* deserta e spettrale. Alticcia e spavalda, ripensò ai fantasmi della città vecchia, a detta della guida intrappolati tra i *closes* e le fondamenta, ma perennemente in ascolto.

«Ditemi, oh spiriti», gridò al buio, lanciandosi in una giravolta sgraziata che la fece barcollare sui ciottoli. Ridacchiò verso le finestre cieche dei palazzi, sfidando il silenzio. «Non mi aspetta, forse, la storia d'amore più bella della mia vita?».

Nessun fantasma rispose. E lei, stordita dalla propria euforia, non si accorse dei passi alle sue spalle. Attenti, silenziosi. Scandendo la sua stessa andatura, la seguivano dall'ombra con pazienza metodica.

8 mesi, 18 giorni, 12 ore, 51 minuti

A Mavira sembrava di fluttuare. La sua quotidianità era lentamente scivolata in una bolla: il presente, sospeso, aveva perso ogni attrattiva, eclissato dall'attesa per il prossimo frammento di futuro. Di quella stasi Alexander era il centro: un sole attorno cui, con nitidezza dolorosa, orbitavano tutti i suoi pensieri.

Dalla notte di Edimburgo aveva iniziato a riscrivere i confini del suo mondo. La lontananza era un dettaglio trascurabile che lui zittiva con generosità metodica, apparendo nella sua vita con la cadenza rassicurante di un appuntamento col destino. Insieme a lui, Mavira aveva scoperto una geografia del desiderio in cui il tempo si misurava in weekend rubati: Parigi, Bruxelles, Roma, Amsterdam. Non c'era spazio per la malinconia; bastava un sussurro, un'ombra di nostalgia accennata in chat, perché lui resolvesse l'assenza con l'efficacia di un biglietto aereo già emesso: le dimostrava che, finché c'era lui, ogni desiderio poteva essere esaudito prima ancora di diventare un bisogno.

E poi c'erano le rose. Enormi mazzi di rose rosse, così carichi da risultare ingombranti, le venivano recapitati ogni mese per celebrare il giorno del loro incontro. Mavira – che in un'altra vita avrebbe accennato una smorfia di ironico disgusto davanti a una tale ostentazione – vi affondava il viso con foga quasi infantile. Era come se quei fiori fossero una prova fisica dell'esistenza di lui, un pegno di carne vegetale. E quando i petali iniziavano a incurvarsi, sconfitti dal tempo, lei ne celebrava il funerale con un rituale ossessivo: li laccava, li abbandonava al buio e infine li disponeva tra le pagine dei suoi libri. La sua stanza era così diventata un cimitero di petali morti, reliquie di un amore che conservava

gelosamente. Persino quando il colore, virando verso una tonalità livida e marcescente, tingeva la carta di un rosso scuro, spento. Simile al sangue secco.

Il primo «ti amo» arrivò quando Alexander la raggiunse nella sua città natale, appena un mese dopo Edimburgo. Erano sul divano di una stanza d'albergo affacciata sul lungomare, la penombra che accorciava le distanze e il rosso del vino che brillava nei calici. Lui la guardava con quella sua solita, incrollabile certezza; una stabilità che a Mavira pareva quasi ultraterrena. Le accarezzava i capelli, arrotolando pigramente una ciocca tra le dita con la confidenza di chi ha già trovato il proprio posto.

Mavira ne rimase stupita. Fu uno stupore dolce, che però portava con sé un leggero batticuore d'incertezza: era passato così poco tempo. Per un istante, una vocina dentro di lei provò a chiederle se non stessero correndo troppo, se non fosse tutto troppo rapido per essere vero. Ma fu un pensiero fugace, che mise a tacere senza troppi sforzi. *L'intensità*, si disse, *non ha mai avuto bisogno di un calendario per essere vera.*

E allora, stringendosi a lui mentre osservava il mare di gennaio – livido, vasto e indifferente oltre il vetro della finestra – ricambiò quella confessione.

A distanza di sei mesi, Mavira tremava ancora di una gioia febbrile ogni volta che ripensava a quel divano. Si era convinta che ogni lacrima versata in passato non fosse stata altro che un lungo apprendistato per prepararla a quell'amore che sapeva di eterno.

«Chi ti ha avuta prima non ha saputo vederti», le scriveva spesso durante le loro sessioni di chat alle due di notte, quando il resto del mondo dormiva e loro esistevano solo nello spazio luminoso di uno schermo. «Ma io so chi sei. Sei il mio sogno, Mavira. Ti renderò felice. Per sempre».

Mavira sorrise al riflesso dello smartphone; aveva riletto quelle parole più o meno trentasette volte. Erano il suo rifugio, la sua prova tangibile di valore... ma anche l'ultimo messaggio ricevuto da Alexander da più di una settimana.

Non era la prima volta che spariva senza preavviso. Inizialmente, Mavira era stata travolta dall'ansia, un soffocamento che le toglieva il sonno. *Ho sbagliato qualcosa?*, martellava il dubbio. *Si è stancato di me?* Rimuginava fino all'alba, svegliandosi poi d'improvviso con la mano già tesa verso il comodino. Illuminava lo schermo col fiato sospeso, pronta a farsi salvare. Ma la schermata era pulita. Nessuna notifica.

Poi, proprio quando il fiato stava per mancarle del tutto, Alexander tornava. Come se il tempo non si fosse mai fermato.

«Scusa, amore mio. Il lavoro mi ha assorbito completamente. Sappi che sei sempre nei miei pensieri».

Mavira tornava a respirare. Si dava della sciocca, della paranoica, colpevolizzava quelle esperienze passate che le avevano inquinato l'istinto. Alexander era un medico, dopotutto; la sua vita apparteneva agli altri, alle emergenze, al dovere. Era nobile. Un eroe. Se lei impiegava dieci secondi a scrivergli un «come stai», non significava che lui dovesse fare lo stesso. Lui preferiva la qualità alla frequenza, si diceva.

Doveva imparare a gestire la sua ansia, a non dubitare di lui. Alexander l'amava e glielo dimostrava ogni giorno.

E doveva anche smettere di chiedersi perché, dopo otto mesi, non avesse ancora varcato la soglia di casa sua. Perché i loro confini continuassero ad essere quelli di alberghi e camere di passaggio.

Magari si vergogna del disordine, pensava mentre fissava il soffitto.

Magari la casa è troppo piccola.

Magari vuole solo che ogni nostro momento sia speciale, lontano dalla banalità del quotidiano.

Magari vuole offrirmi solo il meglio.

Magari...

5 mesi, 17 giorni, 1 ora, 32 minuti

L'ennesima città, l'ennesimo hotel. Cracovia li aveva accolti con l'odore di *pierogi* caldi e passeggiate lente lungo la Vistola, ma ogni luogo era ormai scenografia intercambiabile. Non importava cosa ci fosse fuori: dentro, sempre lo stesso odore di bucato industriale e la sospensione temporale di quattro mura anonime. Raggomitolata tra i cuscini, Mavira fissava i ricordi di quel giorno su un foglio volante quando lui glielo sfilò dalle dita.

«Dai, Alex, ridammelo!», esclamò, allungandosi per recuperarlo. «Non puoi ancora leggerla, è solo una bozza».

La sua era una finta protesta. Se da un lato la vergogna di esporsi le incendiava le guance, dall'altro sentiva una fame disperata di essere vista attraverso le sue parole. Voleva che Alexander entrasse in quel territorio sacro, voleva la sua benedizione. Bramava sentirsi dire che era brava, che i suoi versi avevano un peso. Soprattutto per lui.

Alex tenne il foglio davanti a sé solo per il tempo di un respiro.

«Non devi nasconderti da me», mormorò con quella nota bassa, ferma, che non ammetteva repliche. «Non potrai, quando vivremo insieme. E farò in modo che tu non debba mai lavorare, così potrai dedicarti solo alle tue poesie».

Mavira sentì una scarica elettrica risalirle la schiena al pensiero di quel plurale proiettato. *Quando vivremo insieme.*

«E poi», continuò lui, sfiorandole la mascella con il pollice per costringerla a guardarlo. «Qualsiasi cosa tu faccia è perfetta. Tu sei perfetta».

Alexander la percorse con un languore denso, studiando la sua figura seminascosta tra le lenzuola bianche.

«E bellissima».

Prendendole la mano iniziò a baciarne i polpastrelli, uno ad uno. Un'adorazione che sapeva di possesso. C'era un peso quasi fisico in quell'affermazione, e Mavira finì per crederci davvero: se lui la guardava in quel modo, doveva essere bella per forza. La verità di Alexander divenne la sua.

«Bellissima», ripeté lui, quasi tra sé.

Mavira si dimenticò del foglio lasciato scivolare via, oltre il bordo del materasso.

2 mesi, 2 giorni, 7 ore, 12 minuti

«Non m'interessa!», urlò Mavira. I suoi passi martellavano; ritmo frenetico a caccia di uno sfogo. «Non puoi controllare la mia vita!».

Cercò di sbattere la porta, ma una mano si mise in mezzo. Sua madre entrò nella stanza. Aveva una mano sul cuore, le dita che artigliavano il tessuto della maglia.

«Dico solo», asserì con una calma vicina allo schianto. «Che forse è troppo presto. Che forse dovresti—».

«No». Mavira la interruppe. Spalancò l'armadio. Iniziò a strappare i vestiti dalle grucce, appallottolandoli e gettandoli nella valigia aperta a terra. Gesti sporchi, rabbiosi. «Ho deciso. Lui mi ama, io amo lui. Perché aspettare?».

«Perché non lo conosci, Mavira!».

«Ma smettila, mamma». La ragazza si voltò di scatto. «Non siamo più ragazzini e non posso continuare a vederlo una volta al mese come una vagabonda. Avremo tutto il tempo di conoscerci quando saremo insieme».

Sua madre tacque. Sapeva che quando Mavira si inchiodava su un'idea non c'era spazio per la ragione. Era sempre stata un uragano: il cane a nove anni, quel corso di paracadutismo a sedici, il semestre in Giappone a venti. Ossessioni totali, brucianti, che la madre aveva sempre assecondato per non spegnere la luce nei suoi occhi.

Ma stavolta era diverso. Quello che sentiva al centro del petto non era semplice preoccupazione. Era oppressione sorda, un groviglio di nervi che non accennava a sciogliersi.

«Non puoi sapere come andrà», insistette con un filo di voce. «E se—».

«“E se” cosa?», la sfidò Mavira. «Se mi ammazza?».

La madre gelò. Mavira scoppiò in una risata stridula, uno strappo nel silenzio della stanza. Ma, quasi subito, il rumore svanì. Espirò a fondo, lasciando cadere le spalle; le si avvicinò con lentezza e le afferrò le braccia, cercando un contatto che calmasse entrambe. «Stai tranquilla. L'hai visto anche tu, no? I viaggi, i fiori, le promesse. Perché dovrebbe fingere? Smettila di aver paura».

Le sue parole, dolci e sicure, non calmarono nulla. La donna le afferrò le mani, stringendole forte. «Perché dirmelo solo ora? Perché aspettare l'ultimo momento?».

Il sorriso di Mavira s'incrinò. Quello era stato un suggerimento di Alexander («Tua madre è troppo ansiosa», le aveva spiegato. «Avvisandola in anticipo, la condanneresti a settimane di angoscia. Risparmiale il supplizio, dille tutto all'ultimo, quando ormai non servirà farsi prendere dal panico»).

«Mavira, ascolta», ricominciò la donna. Il tono si faceva implorante. «Tu non sei madre, non puoi capire. Aspetta ancora qualche mese, vedrai che—».

«Ah!». Mavira liberò le mani con uno strattone. «Basta, *basta!* Cosa cerchi di fare? Vuoi implorarmi di restare come hai fatto con papà? Ma guarda un po', lui non è qui! Dov'è? È nascosto?».

Mavira iniziò a girare per la stanza con una frenesia cattiva. «Papà?». Scaraventò i cuscini a terra, fece volare i libri dalla scrivania. «Papà, sei qui?».

Sua madre, in lacrime, si portò una mano alla bocca. Mavira le si parò davanti, gli occhi lucidi di rabbia. «Non c'è. E tu hai solo paura di restare sola. Ecco perché vuoi incatenarmi qui».

Non attese risposta. Chiuse la valigia con un colpo secco («Non portare troppa roba», le aveva detto Alexander. «Ti comprerò io tutto quello che serve»).

Si sbatté la porta di casa alle spalle.

Sua madre si lasciò scivolare contro il muro. Non provò a fermarla. Sapeva che quella rabbia non era per lei; era l'esplosione di un dolore che Mavira non sapeva dove mettere. Si sarebbe calmata. Le avrebbe telefonato e avrebbero fatto la pace, come sempre. E poi, al loro prossimo incontro, l'avrebbe stretta forte.

Si disse che, in fondo, sua figlia non aveva torto. Avrebbe ammesso che forse un po' aveva paura di restare sola, di staccarsi dalla sua bambina. Ma le avrebbe anche detto che era giusto così, che doveva lasciarla libera di farsi la sua vita. Le avrebbe augurato un futuro più luminoso del suo, aggiungendo che se Alexander era la sua felicità, allora faceva bene a prendersela.

Sì, le avrebbe detto tutto questo, la prossima volta. E poi avrebbero mangiato insieme una pizza, e per quella volta non l'avrebbe rimproverata perché beveva una birra; in fondo, aveva trent'anni ormai.

La prossima volta sarebbe andato tutto bene.

Sì, la prossima volta...

2 mesi, 1 giorno, 15 ore, 55 minuti

Aveva passato così tanto tempo in aeroporto nell'ultimo anno che ormai si muoveva per inerzia. Sapeva dove andare, a che ora presentarsi al gate, cosa sfilare dalla borsa prima ancora che il metal detector glielo chiedesse. Aveva persino sviluppato una certa familiarità con un ragazzo dei controlli, fatta di cenni e battute rapide tra un volo e l'altro. Quando lo vide, in divisa e al solito posto, gli rivolse un sorriso aperto.

«Ancora qui?», scherzò lui, incrociando le braccia. «Non ci credo».

Mavira sogghignò, poi fece spallucce. «Ma stavolta non torno. Vado a vivere nella fredda, grigia Olanda! Non è eccitante?».

Il ragazzo fece un mezzo sorriso, di quelli che si riservano a chi parte per un'avventura che non comprendi. «Beh, detta in questo modo...». Le scansionò il biglietto e le diede il cinque. «In bocca al lupo, allora».

L'imbarco fu rapido. Una volta al suo posto, Mavira tirò fuori il cellulare. Zero messaggi. Aggrottò la fronte, mentre un leggero senso d'ansia iniziò a farsi strada dentro di lei. Rilesse l'ultimo messaggio di Alex, inviato la sera prima: «Immagino che tu sia già a letto, amore

mio». Lui non sapeva che quella notte l'aveva trascorsa sulle sedie scomode di una sala d'attesa. «Non vedo l'ora che tu sia qui. Mi troverai appena fuori dal gate. Ti amo».

Guardò l'orologio sul display. Le 10:35. Alexander non era di turno, aveva preso il giorno libero per lei. Ma la città in cui viveva distava quasi tre ore di treno da Amsterdam. Se il suo volo durava lo stesso tempo e lui non aveva ancora scritto nulla... come poteva essere già in viaggio? *Forse non ha sentito la sveglia*, cercò di rassicurarsi, fissando gli operai che caricavano il carburante fuori dall'oblò.

«... i tavolini ripiegati. Tutti i dispositivi elettronici portatili devono essere spenti o impostati in modalità aereo. Vi ricordiamo inoltre che è vietato utilizzare...».

La voce meccanica la scosse. Premette il tasto con riluttanza, sentendo il brio spegnersi un po'. Ma che importava? Stava andando da lui. Alexander avrebbe fatto un po' di ritardo, tutto qui. Sarebbe finita comunque tra le sue braccia.

Infilò le cuffie e chiuse gli occhi, lasciandosi cullare dal ritmo etereo dei *Cigarettes After Sex* mentre l'aereo si staccava dal suolo.

You've been locked in here forever, and you just can't say goodbye

Kisses on the foreheads of the lovers wrapped in your arms

You've been hiding them in hollowed-out pianos left in the dark...

2 mesi, 1 giorno, 8 ore, 26 minuti

Mavira fissava il paesaggio olandese che si ripeteva all'infinito dal finestrino dell'Intercity. Canali, mucche e sagome scure di cavalli, al pascolo tra le campagne sporche di neve. L'efficienza dei treni NS era millimetrica; le ricordava Tokyo. Solo con meno gente sotto i binari.

Non la spaventava la durata del viaggio, ma non aveva immaginato di compierlo da sola. Quello doveva essere il rito d'apertura della loro vita insieme. Alexander sarebbe dovuto essere lì, a occupare il sedile accanto al suo.

Sbloccò lo schermo. Di nuovo.

«Non posso venire in aeroporto. Ci vediamo in stazione. Usa Maps».

Quel messaggio le era rimasto incastrato in gola. Mavira lo aveva sognato già lì, con il sorriso largo di sempre, magari con un mazzo di tulipani in mano. Lei gli sarebbe corsa incontro, lasciando cadere la valigia lungo il tragitto, saltandogli addosso e...

E invece niente. Tre frasi brevi, fredde come un blocco di ghiaccio. Non sembravano nemmeno scritte da lui. Nessuna spiegazione, né una risposta ai suoi cinque successivi messaggi. *Forse non si sente bene?* Si mordicchiò l'interno del labbro così forte da sentire il sapore del sangue sulla lingua.

Il treno era fermo ad Hengelo. La prossima era la sua. Mavira indossò il lungo piumino nero – comprato al solo scopo di sopravvivere a quelle temperature estranee – poi i guanti e la sciarpa. Infine, si calzò in volto un sorriso largo, quasi meccanico.

Erano mesi che progettavano quel giorno. Alexander le avrebbe spiegato tutto.

Quando Mavira scese dal treno lo cercò tra la folla. Individuò la sua figura alta e robusta e gli rivolse un sorriso radioso, ma lui rimase un'ombra indecifrabile. Senza occhiali, Mavira poteva solo sperare che stesse ricambiando. Si convinse che fosse così.

Iniziò a corrergli incontro, ma lui non si mosse di un passo. *Certo, i tornelli*, giustificò. Ma quando finalmente lo raggiunse e fece per stringerlo, fu accolta da un unico braccio: freddo, impersonale, un gesto di pura circostanza.

I suoi occhi, quel giorno, erano più neri della notte. Mavira chiuse i suoi per non vedere. «Sono qui!», esclamò, forzando la voce su una nota di gioia disperata. «Ho una fame pazzesca. Manca molto per casa?».

Lui rispose che era già voltato. «Dieci minuti a piedi».

Non sfiorò la valigia, che di solito portava al suo posto. Si accese una sigaretta e iniziò a camminare con passi lunghi, costringendola quasi a correre per non restare indietro. Mavira cercò di fare conversazione, lanciava esche per un contatto, ma Alexander rispondeva a colpi di monosillabi. Era come urtare contro un muro di gomma: ogni suo slancio tornava indietro deformato.

Davanti al portone dell'abitazione si fermò, squadrandola. «Che hai fatto ai capelli?».

Mavira rimase immobile per un istante. Poi inarcò le sopracciglia, confusa. *Sei stato tu a dirmi che con i capelli più corti sarei stata ancora più bella*, avrebbe voluto replicare. Ma quando aprì la bocca, la voce era sparita.

«Stavi meglio prima». Lo disse e basta. Con la naturalezza di chi non deve spiegare proprio nulla.

Mentre Mavira varcava la soglia, Alexander si guardò intorno con un'attenzione guardinga, furtiva quasi. Lei però non lo notò. Era troppo impegnata a cercare di rimettere insieme i pezzi di sorriso.

L'ascensore era rotto, o almeno così aveva detto lui. Salirono le scale fino al terzo piano in silenzio. Ma, a metà strada, Mavira avvertì un'improvvisa scossa di eccitazione: voleva dimenticare i capelli, il braccio freddo, l'atteggiamento strano di lui. Voleva solo vedere la sua casa. La loro casa.

Aveva passato mesi a immaginarne l'arredamento, la luce delle stanze, ma soprattutto lo spazio per la sua libreria. I libri erano l'unica cosa che non aveva accettato di lasciare indietro. E si chiese se lui avesse già pensato ad un angolo tutto per lei, magari preparandolo in segreto per farle una sorpresa.

Quando Alexander fece scattare la serratura e spalancò la porta, Mavira entrò col fiato sospeso. Ma la delusione la colpì con la forza di uno schiaffo.

L'appartamento era spazioso, ma di una freddezza desolante. Non era vuoto, ma quasi... spogliato di vita. Nessuna foto, nessuna traccia di un quotidiano, nessun oggetto che parlasse dell'uomo che lo abitava. Nemmeno l'ombra di un disordine. Solo mobili dalle linee asettiche, come nelle pagine di un catalogo d'arredamento in cui nessuno ha mai vissuto davvero.

L'unica eccezione erano i quattro quadri appesi alle pareti del soggiorno. Tele dai toni grigi, color cenere, che ritraevano silhouette femminili. Sagome definite ma prive di veri lineamenti, ritratte in pose diverse. Eleganti eppure tese. Su ogni bocca spiccava un dettaglio estraneo: una sfera scura, quasi lucida, che premeva con forza tra le labbra. Ma a tutte mancava la cosa più importante: gli occhi. Al loro posto, solo campiture piatte di ombra. Mavira li fissò per un istante di troppo. Trovò quell'estetica sgradevole, inutilmente cupa; l'arte contemporanea non era mai stata nelle sue corde e quella, in particolare, le sembrava solo stonata. Fuori posto in una casa. Ma decise di non badarvi, perché qualcos'altro catturò la sua attenzione.

«Ti sei, uhm...», iniziò, lasciando cadere lo zaino a terra per guardarsi intorno. C'erano almeno una mezza dozzina di scatoloni, oltre a diverse scatole di medie dimensioni. «...trasferito da poco?».

Disposte ordinatamente contro la parete di fondo, creavano un muro di cartone che mangiava lo spazio e rendeva l'aria quasi soffocante, nonostante l'ampiezza del salotto.

Alexander era di spalle, intento a fissare fuori dalla finestra. Non si voltò nemmeno. «Parli delle scatole?».

Mavira annuì, dimenticando per un secondo che lui non potesse vederla. Poi, con una nota di imbarazzo mista al desiderio di rendersi utile, aggiunse: «Se vuoi, posso aiutarti a sistemar→».

«Non serve», la interruppe lui, voltandosi di scatto. La sua voce sembrò tradire una punta d'irritazione. Si appoggiò al bancone della cucina, osservandola con fredda nonchalance. «Sono le cose della mia ex. Non ha ancora trovato un appartamento abbastanza grande per farci stare tutto». Fece una pausa, godendosi lo smarrimento sul volto di Mavira. «Ora è fuori Europa per un viaggio. Quando tornerà, porterà via ogni cosa».

Poi, con un gesto pigro del mento, indicò un punto preciso alle spalle della ragazza. «Anche lei».

Mavira si voltò. Seduto sulla pila di scatoloni più alta, quasi a dominare la stanza, c'era un grosso gatto dal pelo lungo e striato. Non si muoveva. La fissava con occhi verdi, stretti e circospetti, che sembravano studiarla con intelligenza ostile.

Senza darle il tempo di replicare, Alexander le indicò una stanza. «Immagino tu voglia farti una doccia».

Mavira non sapeva esattamente cosa volesse, in quel momento. Era stata travolta da troppe informazioni in pochi minuti e si sentiva stordita. Così, annuendo, si rifugiò in bagno e chiuse la porta alle sue spalle. Si sfilò i vestiti lentamente, con i pensieri che martellavano in testa. Non le aveva mai parlato di un gatto. Sapeva dell'ex, certo, ma non che vivesse ancora tra i suoi scatoloni. *E non mi ha nemmeno baciata.*

Sotto il getto d'acqua calda, Mavira cercò di ricomporsi. La sua mente iniziò a costruire freneticamente una via d'uscita: la freddezza di Alexander doveva essere una forma di imbarazzo. Forse non aveva avuto il coraggio di dirle degli scatoloni per paura di ferirla e, ora che lei era lì, era andato in panico.

Sì, pensò, mentre si sciacquava via lo shampoo, *dev'essere per forza così*. La verità era che non riusciva a trovare una spiegazione migliore, nulla che desse un senso a quell'insolito modo di fare. Ma se il problema era l'imbarazzo, poteva risolverlo. Sarebbe uscita da lì avvolta solo da un asciugamano, gli avrebbe sorriso e gli avrebbe detto che non le importava nulla del gatto, né delle cose della ex. Gli avrebbe detto che capiva, che non c'era motivo di preoccuparsi. E allora lui si sarebbe sciolto, l'avrebbe stretta a sé e poi l'avrebbe baciata. E poi, magari, si sarebbero finalmente ritrovati pelle contro pelle, per cancellare tutta quella distanza.

Mavira sorrise al suo riflesso appannato nello specchio, determinata a salvare il loro primo giorno. Infilò le ciabatte, recuperò un asciugamano pulito da un cassetto. Aprì la porta con un'urgenza che le faceva tremare le mani.

Ma quando, ancora gocciolante, tornò in soggiorno, non trovò nessuno.

La casa era immersa nel buio. Vuota. E quel vuoto le scivolò dentro come piombo.

Abbandonata in quell'appartamento estraneo, realizzò di non essersi mai sentita così sola in tutta la sua vita. Non ci sarebbero stati baci, quella sera. Né spiegazioni. Solo un silenzio così denso da entrarle sotto la pelle.

E Mavira, dopo ore in cui cercava di cacciare indietro l'ansia che la tormentava, si lasciò sfuggire una lacrima.

Non era così che l'avevo immaginato.

1 mese, 17 giorni, 5 ore, 23 minuti

Non esisteva tempo tra quelle mura. Solo un lento, inesorabile scivolare dei giorni. Si susseguivano tutti uguali, come in un crudele scherzo del destino. Da quanto era lì? Forse due settimane, forse meno. Forse di più. A Mavira sembrava quasi di non saperlo. Quella penombra stagnante pareva divorare i contorni delle cose.

Alexander aveva instaurato un regime di totale indifferenza, interrotto solo da microscopici gesti di clemenza che la tenevano in uno stato di allucinazione costante. In quel modo, bastò pochissimo a smantellarla. A far riemergere fragilità che credeva sepolte e che invece erano ancora lì, accucciate sotto la superficie. In attesa del momento giusto per venire fuori.

Ci provava, Mavira. Ma certi giorni era come se fosse fatta di vetro. Si svegliava presto, preparava il caffè e aspettava in cucina che lui uscisse dalla doccia, col cuore che pulsava nella gola. Lui le passava accanto riducendola a nient'altro che un pezzo di arredamento fuori posto. E quando gli porgeva la tazza fumante arricciava il naso, espressione di un disgusto appena accennato.

«Odio il caffè, lo sai». Mavira non lo sapeva. Immobile, con la porcellana che scottava tra le dita, frugava tra i ricordi: avevano sempre bevuto il caffè insieme. Ma la convinzione gelida con cui lo diceva la costringeva a chiedersi se la sua memoria non la stesse tradendo. Se non avesse iniziato a impazzire nel momento esatto in cui era scesa da quel treno.

Poi, proprio quando lei era sul punto di esplodere, Alexander le lanciava un osso. Mentre lei lo guardava uscire con gli occhi lucidi, lui si fermava. Le scostava un ciuffo di capelli dal viso, un tocco quasi distratto, e mormorava: «Sei stanca, piccola. Dovresti riposare di più». Solo questo. Due frasi. Ma per Mavira, in quel deserto di silenzio, erano un'oasi. Si convinceva che Alexander si stesse prendendo cura di lei, che il suo distacco fosse solo stanchezza, che sotto quella scorza inerte ci fosse ancora l'uomo che le aveva promesso il mondo. Si nutriva di quel "piccola" per giorni interi, masticandolo e rimasticandolo per non sentire il vuoto.

Lui usciva alle otto e non tornava mai prima delle diciannove. Undici ore di vuoto. Undici ore in cui Mavira restava sola, divorata dai suoi stessi pensieri. Seduta sul divano, piangeva fino a quando le lacrime non diventavano un riflesso meccanico. Mero rumore di fondo. E, sotto la pressione di quella danza macabra, il suo corpo iniziò a sgretolarsi: la pelle era opaca, quasi cinerea; i capelli restavano tra le dita ogni volta che, in preda all'ansia, li stringeva troppo forte.

«Non capisco», sussurrava. Le mura vuote le restituivano solo un'eco sorda. «Non capisco, non capisco, non capisco».

Era arrivata lì piena di aspettative, con il cuore pronto a esplodere di gioia. E ora si trovava in un incubo asettico, freddo, immobile. Chi era quell'uomo? Perché la trattava come un'intrusa dopo averle giurato amore eterno? Mavira aveva smesso di cercare una colpa in lui – non aveva mai iniziato – e la cercava in se stessa. Doveva esserci uno sbaglio, anche minuscolo, che avesse spezzato l'incantesimo. Una parola fuori posto. Un tono incrinato. Un gesto.

Ogni messaggio ricevuto prima della partenza divenne un cadavere da sezionare. Analizzava virgole, orari, spazi bianchi alla ricerca di segnali premonitori, di una scheggia di avvertimento. Riviveva ogni ricordo come un enigma matematico impossibile. E quando non trovava la soluzione, ricominciava. Ancora. Ancora. Ancora.

Poi altre concessioni; elemosina emotiva. Uno sguardo meno assente, una mano sfiorata, un bacio sulla fronte prima di spegnere la luce. Briciole che alimentavano quell'infinito circolo di follia.

Quella sera, Alexander non era tornato per cena. Mavira fissava il piatto freddo, rimasto intatto sul tavolo. Non aveva mangiato nemmeno lei. Guardò Bibi che la osservava a distanza, la coda che tremava a scatti, e provò un moto di fastidio puro per quella gatta: un

ponte tra Alex e l'altra, un relitto vivente carico di sufficienza. E se l'animale doveva restare, allora gli scatoloni dovevano sparire.

Decise di spostarli: doveva farlo per non impazzire. Era stufo di sentirsi un'intrusa tra i resti di un'altra donna, di un'altra vita. Voleva nasconderli, cancellarli dal suo campo visivo per illudersi che quella casa appartenesse solo a loro due.

Nonostante la tentazione, non voleva aprirli; non era sua intenzione spiare. Ma nel tentativo di sollevarne uno, la presa le sfuggì. La scatola colpì il pavimento con un tonfo secco, rovesciando parte del suo contenuto.

Mavira si sentì una ladra mentre gli occhi le cadevano su quegli oggetti: una vecchia agenda, una collana a forma di conchiglia, una felpa grigia. La raccolse senza pensare, portandosela al viso; odorava di tabacco e cannella. C'era anche una foto, capovolta, ma non ebbe il tempo di osservarla. Mentre la raccoglieva con mano tremante, un'ombra si allungò su di lei e Alexander gliela strappò di mano con foga feroce. Non lo aveva sentito entrare.

«Ti avevo detto di non toccare», mormorò. Non urlava, il che era peggio. Raccolse ogni cosa, rimettendo a posto i pezzi di quel passato profanato. Poi le rivolse uno sguardo che la svuotò, facendola sentire minuscola. Così tanto da voler sparire.

Sarebbe bastato andare via, in fin dei conti. Quella situazione era una camicia di forza che le mozzava il fiato, e nonostante i suoi sforzi non riusciva a liberarsene. In un impeto di lucidità, iniziò a buttare le sue poche cose in valigia. Si vestì, infilò le scarpe.

Ma con la mano già sul pomello della porta, si bloccò.

La verità era che desiderava disperatamente quell'amore perfetto appena intravisto, e aveva investito troppo in quel sogno per mollare dopo sole due settimane. Aveva sfidato sua madre, bruciato ponti, urlato al mondo che Alexander era il suo destino. Se fosse tornata indietro ora, cosa sarebbe rimasto di lei? Il fallimento. La prova di aver creduto a un'illusione.

Doveva impegnarsi di più. Doveva resistere. *Forse ha solo molto lavoro per la testa*, si ripeté, per l'ennesima volta, mentre la presa sulla maniglia si allentava. *Se smetto di piangere, se imparo a non invadere i suoi spazi, tutto tornerà come prima*. In fondo, lui glielo aveva promesso. Le aveva promesso che *lui* non l'avrebbe abbandonata.

Ciò che Mavira non sapeva era che non aveva fatto proprio nulla di sbagliato. Alexander non era arrabbiato con lei: la stava studiando. Come un entomologo che osserva un insetto in un barattolo, aspettava di vedere quanto tempo avrebbe impiegato l'ala a spezzarsi sotto la

pressione del suo silenzio. Voleva capire quale sarebbe stata la sua mossa in quella partita a scacchi che lei non sapeva nemmeno di aver iniziato a giocare.

E la sua mossa, nonostante tutto, fu decidere di restare.

1 mese, 11 giorni, 6 ore, 49 minuti

Se la situazione non poteva cambiare, Mavira decise che sarebbe cambiata lei. Ma non cercava redenzione o una fioritura positiva; era abbastanza sicura che non l'avrebbe trovata tra le macerie della sua piccola tragedia personale. La sua mutazione era più simile a un'eclissi: il desiderio di passare dal troppo al nulla, di scambiare il rumore assordante nella sua testa con il silenzio della casa, per riuscire finalmente a respirare.

Anestesia. Non voleva altro.

Mentre scivolava in quel pensiero, la banalità di un'idea s'insinuò tra le pieghe della sua angoscia, ricordandole dove si trovasse. E le facili scappatoie che quella terra le metteva a disposizione. Anni prima, quando aveva smesso, si era detta che le serviva una mente sveglia, reattiva, presente. Un cervello assopito non avrebbe mai potuto partorire poesie degne di nota. Ma adesso... adesso quella coscienza silenziosa era l'unica cosa che bramava. Così ricadde in quel vizio, convincendosi che fosse innocuo, gestibile. Un rifugio temporaneo. Leccando la cartina, si disse che avrebbe smesso di nuovo, non appena si fosse sentita meglio.

Era stesa sul pavimento quando Alexander tornò. Non sapeva esattamente perché avesse scelto il freddo del parquet invece del divano; forse era colpa della mente annebbiata, di quel senso di sollievo indotto che le faceva formicolare la pelle. O forse, più semplicemente, voleva essere un ostacolo sul suo cammino. Voleva costringerlo a vederla.

«Che ci fai lì? Fa freddo».

Mavira quasi trasalì. Si mise a sedere, voltandosi di scatto. Era con lei che stava parlando? Era rivolto a lei quel tono delicato, quasi preoccupato? Alexander si accovacciò al suo fianco, baciandole la fronte con una tenerezza che le parve un miracolo. Poi, studiandola, i suoi occhi brillarono di un divertimento pigro. «Ti sei lasciata sedurre dalle abitudini locali, a quanto pare», rise.

Sentire quella risata fu, per Mavira, come vedere una stella cadente dopo un'eternità di buio: l'aveva aspettata così tanto che quasi non le sembrava vera. Il cuore riprese a battere con una forza dolorosa. Era tornato! Di nuovo lui, lì, davanti a lei, con lo sguardo adorante dei primi

tempi. Trattenne a stento il pianto. Gli rivolse un sorriso enorme e si strinse al suo petto con una foga disperata, sentendo quasi il dolore delle proprie braccia che lo serravano.

Quella sera, dopo settimane, finalmente parlarono. Mavira restò seduta sulle sue ginocchia per ore, un braccio attorno alle sue spalle. Aveva il terrore che, se il contatto fisico si fosse interrotto anche solo per un istante, lui sarebbe evaporato di nuovo. E allora si faceva piccola, sempre più piccola, cercando di incastrarsi tra le sue braccia come se volesse sparirci dentro. Mentre Alexander le accarezzava le gambe, giocherellando con le sue dita, le raccontò dei casini al lavoro, dello stress, delle notti insonni. «Per questo dormivo nell'altra stanza», le sussurrò. «Non volevo privare del sonno anche te».

In quel momento Mavira si sentì un'idiota. Un'infantile, paranoica idiota per aver dubitato di lui e del suo amore. Era stata ad un passo dal fuggire! Come aveva potuto anche solo pensarlo? Sapeva che doveva esserci una spiegazione, lo sentiva. E ora che la narrativa era tornata coerente, tutto sembrava riacquistare il suo posto. Potevano ricominciare. Adesso, tutto era esattamente come sarebbe dovuto essere.

Ma l'ansia aveva lasciato i suoi strascichi e Mavira aveva ormai imparato a spegnerla al primo accenno di batticuore, quasi per un riflesso condizionato. Così si alzò, decisa a zittire quella piccola voce che ancora ronzava nei meandri della sua mente. Ma proprio quando arrivò alla finestra, con l'accendino pronto in mano, sentì le braccia di Alexander avvolgerla da dietro. Calde. Rassicuranti.

«Mio piccolo tesoro», le sussurrò all'orecchio. «Cosa ti ho fatto passare in queste settimane per portarti a questo punto?».

Mavira si rabbuiò per un istante. «Mi dispiace», si affrettò a dire, soffocata dal senso di colpa. «Avrei dovuto chiederti se per te fosse un problema che io fumassi in casa, non volevo...».

Lui bloccò il flusso delle sue scuse con un bacio, poi sciolse la tensione con una risata cristallina. «Non ti giudico, anzi», iniziò, scostandole i capelli per guardarla negli occhi. «Ma questa roba è per chi vuole zittire tutto. Per chi vuole scappare. E noi non vogliamo scappare, non è vero?».

I suoi occhi, carichi di un voltaggio quasi fisico, erano così vivi quella notte. Più di quanto fossero mai stati. Mavira ripensò al suo tentativo di fuga di pochi giorni prima; rivide l'immagine di se stessa mentre faceva le valigie e provò un improvviso moto di rabbia verso

quella versione di sé così debole e ingrata. «No», sussurrò, senza riuscire a distogliere lo sguardo. «Non vogliamo».

Alexander le sorrise in modo complice, come se condividessero un segreto che lei stava appena iniziando a decifrare. Infilò la mano in tasca ed estrasse una piccola boccetta. Dentro, una polverina dal colore violento, un fucsia elettrico che sembrava pulsare di vita propria. «Ho qualcosa di meglio per te, amore mio».

Mavira era completamente persa in lui. Guardò la polvere, poi di nuovo il suo volto. «Che cos'è?». La sua voce sembrava provenire da un altrove lontanissimo.

«Hai mai letto *Il mondo nuovo*?». Mavira annuì, stordita. «Allora», continuò lui, svitando il tappo. «Possiamo dire che è una sorta di *soma*. Forse anche meglio».

Alexander si portò il mignolo alla bocca, inumidendolo, poi lo immerse nella polvere. La sostanza rimase attaccata alla pelle come una vernice brillante. Lo avvicinò alle labbra di Mavira. «Apri la bocca».

Lei esitò per un istante impercettibile. Ma lui, inclinando il capo con il più rassicurante dei sorrisi, la riportò a sé. «Fidati di me».

Mavira aprì le labbra senza opporre resistenza. Il sapore era amaro, chimico, insopportabile. Le sembrò, per un secondo, di ingoiare del veleno. Eppure, mentre il dito premeva contro la sua lingua, Alexander le accarezzava la guancia con una dolcezza quasi paterna, come un genitore che si congratula con un figlio per un buon voto.

«Brava, bambina mia», mormorò. «Vedrai che adesso ti sentirai bene. Molto più di quanto immagini».

E così fu.

Nel giro di poco la tristezza evaporò del tutto, senza lasciare traccia. L'ansia di quelle settimane non era che un ricordo sbiadito, un orribile incubo da cui era finalmente riuscita a svegliarsi. Perché sì, si sentiva incredibilmente sveglia, libera dal peso di quel grigio infinito. Lucida. E felice.

Tutto all'improvviso divenne veloce. Il respiro le entrava nei polmoni come luce liquida, le scivolava dentro, giù, ovunque, e il cuore – Dio! – il cuore non batteva, correva, saltava, si arrampicava nelle vene come se volesse uscire, come se volesse toccare tutto. Le dita formicolavano, vive, elettriche; ogni nervo stava cantando una canzone diversa e perfetta. Tutto si muoveva; no: tutto vibrava.

Le parole non erano più parole, erano suoni morbidi, cose da toccare. I gesti lasciavano scie nell'aria, scie luminose, come se il tempo fosse diventato elastico, malleabile, tangibile. E il suo corpo non finiva più ai margini della pelle: si allargava, si mescolava, scivolava nelle cose, nelle luci, nei respiri.

Era dentro qualcosa. Qualcosa di enorme e bellissimo. Un meccanismo vivo, caldo, pulsante. E non c'era più separazione: si sentiva un atomo in un'esplosione gigantesca, un frammento infinitesimale che, allo stesso tempo, era tutto. E faceva male, quasi, da quanto era intenso; una pressione dolce, insopportabile, meravigliosa, come se il petto non bastasse a contenerla. Ed era tutto merito di Alexander.

Il nome le esplose dentro, si moltiplicò, si rincorse:

Alex, Alex, Alex, Alex.

Dio, quanto lo amava. Si baciaron e iniziarono a ballare per la stanza, al ritmo di una musica bassa e viscerale che le vibrava nelle ossa. Ogni tocco sulla pelle era bruciante, quasi troppo elettrico da sopportare; eppure ne voleva ancora, sempre di più, sempre di più. Voleva sentire le sue mani ovunque e nello stesso istante. E quando i baci di lui mutarono, diventando quasi morsi feroci, lei non si ritrasse. Quando lui le strinse il collo con forza, quando le sue dita s'infilarono tra i capelli tirandoli fino a piegarle la testa all'indietro, Mavira non provò paura. Non si domandò come lui avesse fatto a nascondere quel lato ferino così a lungo.

O forse lo fece: in un barlume di lucidità distorta, si rese conto che non sapeva nulla dell'uomo a cui si era concessa. Ogni incontro, una volta al mese, era come guardare attraverso un vetro sporco: troppo poco per afferrare l'oscurità che si nascondeva dietro la sua maschera docile e romantica. Ma non le importava. In quel momento si sentiva viva. Viva, viva, viva! E lo amava di un amore pronto a farsi a pezzi.

Con il respiro affannoso e i sensi in fiamme, Mavira lanciò uno sguardo alla boccetta sul tavolo. Alexander lo intercettò, e i suoi occhi scintillarono di una luce feroce. Appoggiato al muro, le braccia conserte, la guardò volteggiare per la stanza, estatica come una menade.

Il punto di non ritorno era stato superato.

Ora, non restava che godersi lo spettacolo del suo meraviglioso, inarrestabile declino verso il nulla.

1 mese, 10 giorni, 9 ore, 23 minuti

La luce sporca del pomeriggio, filtrando dalle tende semi aperte, costrinse Mavira ad aprire gli occhi. Ma nell'istante in cui lo fece, desiderò di essere morta nel sonno. Il respiro accelerò di colpo, mentre una sensazione di vuoto assoluto – un'angoscia chimica, artificiale e spietata – s'impadroniva di lei con una brutalità da lasciarla inerte.

Restò immobile, rannicchiata su se stessa, gli occhi sbarrati. Nuda.

Dov'era Alexander? Ricordava chiaramente di essersi addormentata con lui accanto, proprio mentre il cielo iniziava a schiarire; e anche se i ricordi erano frammentati e confusi, percepiva ancora i suoi baci, l'euforia, il contatto elettrico della notte appena trascorsa. Eppure, quelle schegge di calore non bastavano a scaldarla. Si sentiva svuotata, come se qualcuno le avesse aspirato via l'anima con una cannuccia, lasciando solo un involucro secco. L'ansia di prima era nulla rispetto a questo. Questo era pura agonia.

«Finalmente sei sveglia».

Mavira scattò a sedere, vigile ma estranea al proprio corpo. Alexander era sulla soglia, impeccabile, corazzato nei suoi abiti civili. Il suo profumo, troppo nitido per quella stanza stordita, le invase le narici come un rimprovero. Si alzò d'istinto, barcollando; aveva un bisogno fisico di raggiungerlo. Necessitava del conforto delle sue braccia perché sentiva che qualcosa, dentro di lei, era sul punto di spezzarsi. Ma lo sguardo che lui le lanciò fu una lama di ghiaccio che la inchiodò al pavimento.

No, urlò il panico dentro di lei. *No, no, no*.

«Vestiti», ordinò lui, squadrandola dall'alto in basso con indifferenza. Non c'era traccia del calore di poche ore prima, né della devozione che un tempo era il suo unico ossigeno. «E fatti una doccia. Puzzi di bettola».

Mavira si strinse le braccia al petto, cercando di nascondere la propria pelle. Forse, la propria stessa esistenza.

Si sentiva oscena, ferita, sfigurata. Ed era assurdo leggere quel disprezzo negli occhi di chi l'aveva sempre definita una creatura divina. Ma la sua mente era ormai un territorio occupato: come gli aveva creduto allora, gli credeva incondizionatamente adesso.

Come un verme, strisciò in silenzio verso il bagno, ma lungo il corridoio inciampò in Bibi. La gatta le si avvitava tra le caviglie con un'implorazione muta, gli occhi troppo grandi per quel muso affilato. Mavira la fissò, incapace di un solo gesto di conforto.

«Non darle da mangiare», sibilò Alexander alle sue spalle. «È già abbastanza grassa».

Mavira fissò Bibi, la linea delle costole chiaramente visibile sotto il pelo opaco. Quella gatta era l'opposto di grassa.

0 mesi, 19 giorni, 7 ore, 44 minuti

Mavira guardava la neve seduta in balcone. Cadeva fitta, ma non abbastanza da coprire i tetti. E sembrava così così pura, così immacolata, che al solo guardarla si sentiva sporca. Aveva sempre sognato di tastarla, di scoprire se fosse davvero soffice come nei film, ma ora sapeva che il suo tocco l'avrebbe contaminata. Sotto le sue dita, quel candore si sarebbe sciolto in fango. Bellezza morta tra mani tremanti.

Alexander era rientrato prima, quel giorno. Lo sentiva canticchiare sotto la doccia, un suono allegro che le faceva vibrare i nervi. Ma, se lui era di buon umore, l'agonia del down stava per finire.

Rientrò in salotto stringendosi addosso la coperta che fino a pochi giorni prima era appartenuta a Bibi. Lui aveva deciso che all'animale non serviva, che il pelo era un isolante sufficiente. Come dargli torto. Mavira incrociò lo sguardo della gatta, rannicchiata nell'angolo come un'ombra malata, e avvertì una fitta al petto. Vergogna. *Serve più a me*, si ripeteva come un mantra, quasi per convincersi. Alexander aveva messo via i suoi maglioni colorati, le sue felpe morbide, tutto ciò che sapeva di casa e di passato. Li aveva sigillati in altre scatole, le ennesime a cui lei non aveva il permesso di accedere. «Sono brutti e vecchi», le aveva detto con quella sua calma imperturbabile. «Ti comprerò qualcosa di più adeguato». Ma, per ora, le restava solo la lana ruvida della coperta di un gatto.

Alexander entrò nella stanza. Non guardava lei, ma il cellulare che teneva in mano. Il cellulare di Mavira. Voltò lo schermo, una chiamata in entrata: Mamma.

«Coraggio», intimò, con un sorriso che non raggiungeva gli occhi. «Rispondi».

Per un istante il corpo di Mavira ebbe un sussulto verso l'apparecchio. Era la vita che la chiamava. Ma poi guardò Alexander, vide la minaccia del suo silenzio, e voltò il capo dall'altra parte. «Non serve», sussurrò. «La richiamerò». Sapeva che non lo avrebbe fatto. Come nelle innumerevoli volte precedenti.

Lui increspò le labbra, soddisfatto. Lasciò che il telefono continuasse a vibrare sul tavolo – un fremito metallico e insistente – poi le sollevò il mento con dita d'acciaio. Il bacio che le diede sapeva di controllo.

«Ho un regalo per te».

Il volto di Mavira si illuminò, cancellando in un sol colpo il dolore dell'attimo precedente. «È di là, sul letto. Va' a indossarlo, poi torna qui», fece una pausa, mentre il suo sguardo la spogliava già. «Solo con quello».

Ma quando Mavira vide cosa c'era sul letto, l'entusiasmo morì prima ancora di raggiungere il cuore. In mezzo a un mazzo di rose rosse, come un parassita su un corpo vivo, giaceva un oggetto di cuoio nero e silicone. Una sfera perfetta, lucida, priva di spigoli. Mavira rimase a fissarla, colta da un'improvvisa e inspiegabile sensazione di déjà-vu. C'era qualcosa in quella geometria forzata, in quella rotondità fatta per riempire un vuoto e cancellare ogni parola, che le risultava vagamente familiare. Un'eco lontana, pezzo di un puzzle che non voleva ancora comporre. Accanto, il fucsia. Una pillola, stavolta.

Mavira tremò, ma di una risata amara: era la consapevolezza del patto. Sapeva esattamente come funzionava, ormai; lo aveva imparato a proprie spese. Quando aveva provato a dire di no ad una sua richiesta, anche banale, Alexander non aveva urlato, non l'aveva colpita. Si era limitato a rimettere la boccetta in tasca e a guardarla con una pietà gelida, come se lei lo avesse profondamente deluso. Poi era uscito, lasciandola sola per ore a marcire nel rimpianto di quel singolo dissenso, con il corpo che urlava e la mente che si sgretolava nel vuoto.

Stavolta l'estasi non sarebbe arrivata se lei non avesse accettato di farsi materia inerte. Era il pedaggio per la salvezza chimica: niente obbedienza, niente dose. Poteva provare ad ingannarlo, ma le potenziali conseguenze la spaventavano troppo; non poteva più permettersi il lusso di restare lucida.

Ingoiò la pillola a secco, sentendo l'amaro raschiarle la gola; poi, con movimenti lenti e meccanici, si spogliò. Una lacrima solitaria le rigò la guancia, ma la asciugò subito con stizza. Non era solo la *soma* che cercava; cercava l'elogio che ne sarebbe seguito. Voleva il sussurro che la proclamasse degna, perfetta, desiderabile. Voleva che lui scorgesse, in quella resa assoluta, la prova definitiva di un'appartenenza totale.

Questo è meglio dell'alternativa, questo è meglio del niente, si ripeteva mentre allacciava le cinghie dietro la nuca. *Se lo faccio, mi amerà ancora*.

Doveva resistere solo i pochi minuti necessari alla risalita. Presto il mondo avrebbe ripreso a vibrare e quella palla di silicone non sarebbe stata più un'umiliazione, ma il prezzo necessario per essere, ancora una volta, la sua opera d'arte.

In salotto, Alexander era seduto su uno sgabello, intento a scegliere un pennello da un mazzo fitto. Ne studiava le punte con cura metodica. Davanti a lui, una tela bianca.

Quando alzò gli occhi e la vide – nuda, con quel morso di silicone nero che le separava le labbra – lo sguardo gli s’infiammò. Mavira si chiese sotto quanti strati di finta umanità avesse sepolto la sua vera essenza. *Eppure lo amo.*

«Mettiti lì», ordinò.

Avvicinandosi, iniziò a muovere il suo corpo come se fosse una bambola di pezza, cercando la posa esatta. Le spostava le braccia, le inclinava il collo, le premeva le dita contro la pelle per correggerne la linea. Non c’era erotismo nei suoi gesti, solo la fredda precisione di un artigiano davanti alla materia prima. Poi, facendo un passo indietro, studiò il risultato con un sussurro estatico. «Meravigliosa».

In quel momento, mentre la *soma* iniziava a scorrere nelle vene sciogliendo ogni resistenza, lo sguardo di Mavira vagò sulla parete. I quadri astratti erano lì, immobili sotto la luce asettica del salotto. Quelle sagome femminili che fin dal primo istante aveva trovato inquietanti le parvero, improvvisamente, degli specchi.

C’era una somiglianza grottesca, tragicamente ironica, tra lei e quelle forme distorte: la stessa carne arresa, lo stesso vuoto al posto della voce. Ora i quadri sembravano ricambiare lo sguardo, giudicandola attraverso quei volti ciechi. O forse sussurrandole qualcosa, ma in una lingua che Mavira non conosceva ancora.

Distolse lo sguardo.

Di lì a poco sarebbe stata felice.

0 mesi, 11 giorni, 2 ore, 58 minuti

«Perché non puoi amarmi e basta?». Mavira urlava. E piangeva. E si muoveva furiosamente per la stanza. Avanti e indietro, avanti e indietro. Una tigre in gabbia che sbatte contro l’acciaio. «Perché devi farmi questo? *Perché?*».

Il pavimento era un tappeto di cocci e schegge bianche che lei calpestava a piedi nudi. Non sentiva i tagli, non sentiva il sangue. Solo il vuoto chimico che le divorava lo stomaco.

Alexander era seduto. Le gambe incrociate, un libro tra le mani. Leggeva. *Leggeva*. Mavira non esisteva in quel momento. Un insetto insignificante che sbatte contro il vetro.

Era iniziato tutto tre giorni prima. Mossa da un bisogno di conforto e da qualcosa di simile alla pietà, aveva accarezzato Bibi. Era convinta che lui non ci fosse. «Ti avevo detto di ignorarla», aveva sentenziato, gelido. «Ti avevo detto di stare alla larga da lei». Mavira si era inginocchiata. Aveva implorato. Aveva chiesto scusa per aver osato amare qualcosa che

non fosse lui. Non era servito a nulla. Alexander l'aveva cancellata. Niente sguardi. Niente parole.

Soprattutto, niente boccetta sul comodino. Aveva preso anche quella.

«Ti ho dato tutto!», gridò lei. Afferrò i libri. Uno, due, dieci. Li scagliò a terra. Cercava. Scavava tra gli oggetti. Niente. «Avevi detto che ero la donna dei tuoi sogni!». Afferrò un vaso e ci sbarrò gli occhi dentro; vuoto. Lo scaraventò contro la parete. Alexander non batté ciglio. «Credevo di essere speciale per te!».

Lui chiuse il libro. Un colpo secco. Silenzio.

Si alzò, afferrandole il polso con una morsa d'acciaio. «Tutti si credono speciali per qualcuno», sussurrò. La voce dolce era il veleno più puro. «Ma la verità è che siamo soltanto i protagonisti della nostra personale storia, non credi?».

La spinse via con un gesto brusco e lei cadde.

«Tu dovresti saperlo bene, mia piccola poetessa». Un ghigno. «O meglio... lo sapresti, se fossi in grado di scrivere. Ma le tue poesie sono orrende, Mavira. Brutte. Infantili. Non valgono nulla».

Quelle parole rimasero sospese a mezz'aria, pesanti come granito, prima di affondare dentro di lei e schiacciare l'ultimo briciolo di dignità che ancora provava a tenerla in piedi.

Mavira si rannicchiò, le ginocchia strette al petto. Il pavimento freddo era il suo unico appiglio. Alexander si accovacciò accanto a lei. Fluido, composto. Quel caos emotivo non lo sfiorava nemmeno. «Ma questo già lo sai, non è vero? Lo hai sempre saputo». Le sue dita le sfiorarono la guancia. «Altrimenti perché barattare l'occasione della tua vita per uno sconosciuto, mhm?».

La rabbia si sparse di colpo, risucchiata da un gorgo di stanchezza infinita. Rimase solo il vuoto. Occhi vacui. Alexander non era un regalo del destino, era il suo carnefice. E lei lo aveva invitato a entrare.

«Tutto ciò in cui sei brava...», iniziò lui, sfilando la boccetta dalla tasca. Gli occhi di Mavira si accesero di una fame animalesca. «...è fare quello che dico io. Quindi, tesoro...». Si alzò, sovrastandola. Le lanciò la boccetta addosso. Manciasse a una sgualdrina. «...sii docile. E adesso fa' silenzio».

Le toccò la punta del naso. Come a una bambina. Come a un cane. Mavira tremava. Afferrò il suo tesoro. Ingoiò il pianto.

Obbedì.

0 mesi, 4 giorni, 15 ore, 6 minuti

Mavira guardava il suo riflesso nello specchio senza riconoscersi. Chi era quella donna che ricambiava lo sguardo con occhi simili a fessure, opachi e incapaci di trattenere la luce? Osservava quel volto scavato, la pelle come carta velina, il bacino ossuto. Eppure, nonostante quel riflesso le sembrasse l'ombra di un'estranea, finalmente la sua mente taceva. Non esisteva più ansia, né panico, né paranoia. Solo una dolce, letale astenia sensoriale.

La sua quotidianità era stata inghiottita da una sequenza infinita di attimi senza significato, scanditi dalla polvere, il fumo, l'euforia e quel grigiore piatto che ne seguiva.

Mavira non ricordava il momento esatto in cui il veleno aveva cambiato padrone. Se all'inizio ogni sua sottomissione era un'offerta bruciata sull'altare di Alexander, ora il baricentro del suo mondo si era spostato altrove. L'uomo che la modellava era diventato un ingranaggio, lo strumento necessario per far scattare la serratura del suo paradiso artificiale. Si convinse che, forse, era proprio *quello* che aveva cercato con tanta foga: quell'alienante sensazione di vuoto che arriva solo dopo aver sentito troppo.

Era il paradosso dell'anestesia: osservare le proprie macerie mentre bruciavano sarebbe stato impossibile; ora, tra le ceneri, la ricerca del nulla era diventata l'unica, brutale forma di ricerca di sé.

La sua intera esistenza non era stata altro che una splendida bugia dorata: Mavira non aveva mai desiderato essere felice. Se lo avesse voluto davvero, avrebbe dato ascolto alla voce che, fin dal primo istante, le aveva urlato che c'era qualcosa di marcio in quell'uomo all'apparenza perfetto. Ma lui, in fin dei conti, non era un uomo: era materia prima, l'argilla ideale per la sua ossessione.

Aveva deliberatamente scelto di restare cieca pur di incastrare ogni singola lastra del suo palazzo di cristallo fino al cielo, e lo scopo era uno solo: salirne la cima e gettarsi nel vuoto. Lo aveva costruito alto apposta, così che la caduta fosse un'esecuzione rovinosa; unico modo per giustificare l'abiezione di non volersi rialzare. Perché la verità, quella più indicibile e lurida, era che le piaceva. C'era un lusso perverso nel potersi finalmente permettere di essere rotta.

Per anni aveva indossato maschere di perfezione. Si era smussata in ogni angolo fino a svanire, ossessionata dalla promessa che mai più sarebbe stata respinta. Doveva essere degna

di ogni briciolo d'amore concesso, trasformandosi nel riflesso dei desideri altrui. Si era piegata a ogni volontà fino a farsi saltare le giunture.

E ora che finalmente era svuotata, ora che non aveva più nulla da dare, si sentiva leggera. Libera dall'obbligo di esistere.

Libera di poter non essere.

Guardò Bibi, che la seguiva da lontano, e vide in quella gatta il riflesso esatto della propria consunzione. Erano due prigioniere consapevoli: entrambe avrebbero potuto scappare, eppure nessuna delle due accennava un passo verso l'esterno. Forse, in quel silenzio asfissiante, avevano iniziato una gara sottile a chi resisteva più a lungo.

Mavira si lasciò cadere sulla sedia in legno. Lo sguardo vagò sulla scrivania, un cimitero di fogli sparsi e versi mai finiti; resti di quando pensava che riversare il dolore su carta potesse servire a espellerlo. Ne raccolse un paio svogliatamente. Osservò quella grafia incerta, piena di cancellature e parole sbavate, e sorrise di un sorriso amaro. Disilluso.

Le erano bastati due mesi tra quelle mura per capire che il caos non ha alcun interesse per la narrativa umana. Se ci fosse stato un ordine, un fato benevolo, quella sera a Edimburgo avrebbe incontrato il suo editore. Avrebbe firmato un contratto. Sarebbe tornata in Italia carica di luce e riscatto. Quello sarebbe stato destino. Invece, la realtà si era rivelata per ciò che era: una serie di incidenti brutali.

Alexander l'aveva esentata dalla fatica di essere utile. Le aveva spianato la strada verso il nulla, regalandole il permesso di essere spezzata. Forse lui aveva visto subito la verità che lei cercava di nascondere sotto i versi: il suo dolore era sterile. Non era una poetessa maledetta, non c'era nobiltà nel suo fallimento, né bellezza nel suo schianto. Eppure, lo amava per questo: perché aveva avuto la spietatezza di strapparle la maschera. Anche se nel farlo le aveva portato via la pelle.

Con un movimento lento, quasi solenne, Mavira rastrellò tutti i fogli sparsi sulla scrivania. Li strinse al petto per un istante, poi si diresse verso il centro della stanza. Si sedette a terra, a gambe incrociate sul pavimento freddo, e sistemò i fogli davanti a sé con scrupolosità estrema, quasi devota.

Poi, con la stessa impassibilità che avrebbe avuto nell'accendersi una sigaretta, avvicinò la fiamma. Guardò l'angolo del primo foglio arricciarsi, annerirsi, poi fiorire in un arancione violento.

Diede fuoco a tutto: alle parole sofferte, alle rime incerte, ai sogni di una vita che ormai le sembrava una vecchia pellicola sbiadita. Una vita che non voleva più. Per un attimo pensò a sua madre, al richiamo che squillava nel vuoto di un telefono abbandonato, e sorrise. Era un sorriso orfano, gelido. Quello di chi ha tagliato l'ultimo filo.

Mavira non sapeva più chi fosse. Non uno scopo, né un posto da chiamare casa. Ma mentre le fiamme consumavano l'inchiostro, seppe con certezza che quel vuoto era la sua vera forza. Ora che poteva danzare a piedi scalzi nell'oscurità senza più paura, provò un senso di potere nuovo. Poco importava che quella presunta libertà le fosse costata una schiavitù ben peggiore: in quel momento, tra il calore del fuoco e il ghiaccio che aveva dentro, Mavira si sentì, per la prima volta, invincibile.

0 mesi, 0 giorni, 18 ore, 12 minuti

Mavira teneva le mani premute sulle orecchie, le dita conficcate nelle tempie. Il miagolio di Bibi era diventato intollerabile. Non era più il verso di un animale; sembrava quasi il grido di una persona che sta morendo. C'era una disperazione acuta in quel suono, una vibrazione dolente che le faceva torcere lo stomaco.

Ogni volta che la gatta, quasi strisciando, le passava davanti, Mavira chiudeva gli occhi. *Non posso fare niente per te, si infliggeva come un ordine. Se aiuto te, affosso me. E io ho bisogno di sopravvivere.*

Provava a soffocare tutto. La pietà era l'ultimo sprazzo di emozione rimastole, un lusso che però non poteva permettersi. E allora cercava di comprimerla, di trasformarla in indifferenza, in noncuranza. Ma quando Bibi le si parava davanti, immobile, pelle e ossa, rivolgendole uno sguardo così profondo da sembrare umano, Mavira provava rabbia. Una rabbia viscerale, violenta: odiava quella gatta perché le ricordava che era ancora capace di sentire dolore.

«Se la odi così tanto, perché non te ne liberi?».

La voce di Alexander era tranquilla, leggera come un soffio. Il contrasto con il senso di quelle parole fu un urto violento. Mavira sbatté le palpebre, lo sguardo fisso sulla gatta, incapace di elaborare. Non si era nemmeno accorta che lui fosse lì, appoggiato allo stipite della porta a braccia conserte, con il ghigno divertito di chi osserva un esperimento da laboratorio.

«Anche se la mia ex ne sarebbe molto dispiaciuta», aggiunse. Poi una risatina sottile, quasi affettuosa.

Mavira continuò a ripetersi quella prima frase nella testa, cercando di darle un senso diverso, un significato innocuo. *Devo aver capito male. È impossibile.* Ma mentre cercava di convincersi, i suoi occhi scivolarono lungo le pareti.

E lì, lo vide.

Appeso accanto agli altri, c'era il suo ritratto. Non lo aveva mai visto finito, ma ora che lo osservava, sentì il sangue gelarsi. Era lei, eppure non lo era. Alexander aveva dipinto quella stessa vacuità, quello stesso sguardo cancellato che apparteneva a tutte le altre donne della stanza. Erano identici. Una serie di gusci vuoti, uniformi, prodotti dalla stessa mano.

Quel déjà-vu che l'aveva tormentata settimane prima tornò a galla come un corpo che riemerge dall'acqua scura: non era più un'impressione artistica; era somiglianza clinica, terrificata. Mavira distolse lo sguardo quasi con dolore, e lo puntò verso gli scatoloni ammassati nell'angolo. Poi di nuovo su Bibi.

Nel bel mezzo del suo torpore, un guizzo di calore malato risalì dai meandri della coscienza. Una domanda si piantò nel suo cranio come un chiodo, ignorando ogni tentativo di difesa della mente: *perché questo gatto è ancora qui?*

Mavira non osò distogliere lo sguardo dalla gatta. Sentì il respiro accelerare, un battito sordo che le premeva contro le costole, mentre quel dubbio si faceva strada come una lama nel ghiaccio.

Due mesi.

Erano ormai due mesi che lei e Bibi si facevano compagnia in quella paralisi di ore tutte uguali, senza mai sfiorarsi. Sessanta giorni in cui il tempo era stato solo un'allucinazione, una parentesi senza calendario né senso. Ma ora, improvvisamente, i conti bruciavano. Che tipo di viaggio stava facendo quella donna per lasciare la sua creatura così a lungo a casa di un ex? E poi chi era, questa ex? Per Mavira non aveva un volto, non aveva una voce, non aveva nemmeno un nome. Era solo un'ombra precedente, un ingombro lasciato indietro. E cosa era successo tra di loro? Se gli aveva affidato Bibi, doveva fidarsi di lui. Ma nessuno resta in silenzio per due mesi. Nessuno scompare così, senza una telefonata, senza un messaggio o un pensiero per l'esserino che lo aspetta. Forse chiamava quando lui non era in casa? Forse. Ma il pensiero non bastava più a rassicurarla.

Mavira sentì un brivido ignoto formicolarle alla base della nuca, una scossa gelida che scendeva lungo la colonna vertebrale. Non era il freddo della stanza, era la consapevolezza

che il vuoto che circondava quella donna misteriosa era lo stesso vuoto che ora stava iniziando a inghiottire anche lei.

Così immersa in quel vortice d'inquietudine, non si era nemmeno accorta che Alexander fosse uscito dalla stanza. Lo sentì rientrare un istante dopo: i passi leggeri, un ritmo calmo che le fece vibrare le ossa. Quando si voltò, lo vide. Stringeva qualcosa che rifletteva la luce fioca della stanza, qualcosa che le fece sgranare gli occhi. Avvicinandosi con un sorriso incoraggiante, le porse un paio di forbici da sarto. Erano lunghe, pesanti, con lame d'acciaio. «Lo odiamo entrambi, no? Quel miagolio è...», alzò lo sguardo e arricciò le labbra in un gesto teatrale, come a sfidare il vuoto a restituirgli la parola smarrita. «insopportabile». La voce era vellutata, priva di qualsiasi traccia di ironia. Afferrò la mano di Mavira, intrecciando le sue dita attorno all'impugnatura delle forbici con controllo feroce. «Forse dovresti tagliarle la lingua. Così smetterà». Poi, con l'altra mano, le accarezzò i capelli. «Staremo meglio, in questo modo. Non trovi?».

Le pupille di Mavira, già dilatate dalla *soma*, annegarono nel nero. Sentiva il peso del metallo contro il palmo, un freddo che sembrava volerle mangiare la pelle.

«Non mi piace questo gioco», mormorò. La voce era un filo di polvere. Provò a ritrarre la mano, a scollarsi di dosso quell'orrore, ma la morsa di Alexander non si mosse di un millimetro.

«Ma io non sto scherzando», ribatté lui, inchiodandola con uno sguardo che non ammetteva repliche. «Puoi farlo. Mi faresti un favore personale».

Si avvicinò ancora di più, finché Mavira non sentì il calore del suo respiro sulla faccia. Con una lentezza che faceva rivoltare lo stomaco, usò il bordo della propria manica per asciugare il sudore, freddo, che le colava sulla fronte.

«E se lo farai... sarai ricompensata. Avrai tutto. Tutto quello che vuoi, subito».

Mavira deglutì a fatica. La gola era carta vetrata, il sapore di ruggine le riempiva la bocca. Gli occhi saltavano ossessivamente dalle lame alla gatta, fissandosi su quel muso piccolo che tremava a ogni respiro. Se l'avesse fatto, se avesse assecondato quel sadismo, Alexander le avrebbe spalancato le porte del suo illusorio Nirvana. Niente più silenzi punitivi. Niente più astinenza.

Sarebbe stata la prova definitiva: gli avrebbe dimostrato che non c'era limite, che era sua in ogni fibra. Liberarsi di quel gatto le sembrò improvvisamente l'unica via d'uscita per smettere di implorare.

La sua mano ebbe un guizzo, un riflesso involontario che strinse più forte l'impugnatura. Il cuore le sbatteva contro lo sterno, ma l'estasi della ricompensa era un richiamo elettrico che le faceva tremare i muscoli.

Fissò ancora una volta Bibi, rimpicciolita in quell'angolo che puzzava di chiuso e abbandono. E proprio mentre la mano si preparava a scattare, quella vertigine che Alexander aveva cercato di soffocare smise di essere un brivido per farsi muro.

Perché questo gatto è ancora qui. E non era neanche più una domanda.

Mavira si alzò di scatto, lasciando cadere le forbici. Il rumore del metallo sul pavimento sembrò un colpo di pistola. Si strinse le braccia intorno al petto, cercando di tenere insieme i pezzi di se stessa, e abbassò lo sguardo.

«N-non... non c-ci riesco», balbettò. La voce era un soffio rotto.

Alexander cambiò faccia. Non ci fu rabbia esplosiva, solo un mutamento chimico nel suo sguardo. Si alzò lentamente. «Come hai detto?», la sfidò. Il tono era una lama sottile che puntava alla gola.

«Non ci riesco», ripeté lei, stavolta più forte, nonostante le labbra le tremassero in modo incontrollabile.

Dovette incrociare le mani dietro la schiena, stringendo i pugni fino a farsi sbiancare le nocche, per soffocare quel tremito convulso. Nonostante l'anestesia, nonostante il bisogno lancinante di quella ricompensa, quello che lui le stava chiedendo era il limite estremo. Non si trattava più di farsi del male, di annullarsi o di farsi modellare da lui. Era qualcosa di peggio. Di inumano. Anche in quel fango, Mavira capì la verità: Bibi non aveva colpa. Aveva solo fame. La gatta stava solo cercando di sopravvivere. Proprio come lei.

Alexander rimase in silenzio. Mavira non ebbe il coraggio di guardarlo, ma sentiva la delusione sprigionarsi da lui come un gas tossico. Raccolse le forbici e le appoggiò sul tavolo con lentezza solenne. Non c'era rabbia nel suo gesto; quel vuoto era decisamente più letale. «Come vuoi», disse soltanto. La voce era piatta, gelida. Posò una bustina di polvere sul legno, ma era un insulto: poche briciole, una dose ridicola per un organismo che ormai inceneriva ogni grammo all'istante. «Allora niente ricompensa».

Senza un'altra parola, Alexander uscì di casa sbattendo la porta. Il rumore del chiavistello risuonò come la chiusura di una tomba.

Rimasta sola, Mavira si lanciò sul tavolo con la disperazione di un animale. Le dita, già sporche di fucsia, erano a un millimetro dalla narice. Poi si bloccò.

Un miagolio. Un altro. E un altro ancora. Un lamento sottile che squarciò il silenzio. In quel momento, dopo settimane di buio, un briciolo di lucidità le scosse le membra. Guardò la polvere. La gatta. Gli scatoloni. I quadri alle pareti. E quella sensazione alla base della nuca smise di essere un brivido ignoto per diventare un'evidenza fisica. Una certezza a cui Mavira, finalmente, riuscì a dare un nome.

Terrore.

0 mesi, 0 giorni, 4 ore, 41 minuti

Sole sparito. Tende sbarrate. Fuori, il buio della notte.

Mavira era rimasta immobile per ore, inchiodata dal peso di un unico pensiero oscuro. Aveva provato a scacciarlo; ci aveva provato con ogni fibra rimasta. Ma quello tornava sempre. Più forte. Più nitido.

Il suo corpo era un campo di battaglia. Tremori. Conati. Le dita si contorcevano come radici secche, la lingua premeva contro i denti in un *tic* sordo, ossessivo, che le rimbombava nel cranio. Gli occhi, fuori controllo, scivolavano per la stanza come prede in trappola.

Quella mattina qualcosa si era spezzato per sempre. L'ingranaggio era saltato e il vetro le stava lacerando i polmoni.

L'istinto di sopravvivenza – vigliacco, assuefatto – le urlava di stare ferma. *Lecca la polvere. Dimentica il gatto. Resta nel buio.* Ma sotto la fame chimica pulsava una vibrazione ferina. Era al bivio. Marcire in quell'inganno o strappare via il velo.

Si alzò. I muscoli erano bagnati di sudore acido, le ossa dolevano. La voglia di *soma* era un grido nel sangue. Ma il terrore di quella mattina era stato troppo intenso. Troppo reale.

Per frugare i suoi dubbi doveva disubbidire ad Alexander. E per la prima volta, quella prospettiva le sembrò la meno spaventosa.

Si trascinò verso gli scatoloni con la cautela di chi teme di svegliare un predatore, lanciando convulse occhiate verso la porta. Il nastro isolante oppose una breve resistenza prima di cedere, un rantolo di plastica che lacerò il silenzio.

Ritrovò la felpa, che scostò con violenza. Sotto, una busta di plastica trasparente. Mavira la osservò dall'esterno, immobile, prima di aprirla: una carta d'identità logora ai bordi, una patente di guida, la tessera di un cinema di Madrid. Tutti i documenti recavano lo stesso nome: Eléna Marquez.

Continuò a rovistare. *Deve esserci una spiegazione.* La testa aveva iniziato a pulsare così forte da annebbiarle la vista, mentre un sapore acido le risaliva la gola. *Forse era una sua modella. Forse erano amici. Forse l'ha... dimenticata.* Le scuse si accatastavano l'una sull'altra, fragili come cristallo; incapaci di reggere il peso dei ritagli di giornale che apparvero subito dopo. Erano ripiegati con una cura maniacale, quasi feticistica. Titoli brevi, in uno spagnolo che non lasciava spazio a dubbi: *“Ragazza scomparsa: l'appello disperato della famiglia”*. L'ultimo foglio, datato agosto dell'anno precedente, era una condanna a morte stampata su carta: *“Ipotesi suicidio”*.

Mavira sentì la gola chiudersi in una morsa. Svuotò la scatola fino in fondo, frugando tra i resti con un'urgenza malata, come se potesse ancora trovare una smentita, un errore, una scusa a cui aggrapparsi. Rigettò fuori vecchi scontrini, una spazzola con ancora dei capelli biondi impigliati, un rossetto, un paio di cuffie. Tutto era sul pavimento in un ammasso disordinato.

Poi trovò una vecchia istantanea. L'unica concessione di realtà in quel museo del dolore: Eléna, radiosa e viva, stringeva tra le braccia un grosso gatto grigio striato. Un gatto dagli occhi verdi.

La sensibilità abbandonò le dita. La foto scivolò a terra, ondeggiando nell'aria prima di toccare il pavimento. Mavira si voltò lentamente, con il cuore che sbatteva contro le costole: Bibi era lì, un'ombra scheletrica che la fissava con gli stessi identici occhi della fotografia. Solo più spenti, specchi di una fame che non era di solo cibo.

«Hai sempre cercato di dirmelo, vero? Non c'è mai stato nessun viaggio...», mormorò nel panico, più a se stessa che alla gatta. Strisciò verso di lei, la prese tra le braccia e iniziò a singhiozzare, stringendola forte contro il petto per sentire il battito minuscolo e irregolare di quel corpo che stava svanendo.

Fu allora che lo vide.

Un taccuino in cuoio scuro giaceva a terra, aperto a metà. Sulla prima pagina, una sola scritta: *Eléna, 2024.*

Mavira si chinò per raccogliarlo. Ansimava. Iniziò a sfogliarne le pagine.

Disegni a matita. Ritratti di un corpo che mutava, di schizzo in schizzo, in pose sempre più innaturali. Avevano la precisione di un trattato medico: braccia, colli, labbra socchiuse raffigurati con una tecnica eccelsa, devota alla staticità.

Accanto alla bozza di un occhio sbarrato, una nota a margine: *“Reazione pupillare assente. Colore: vitreo. Tempo trascorso dall'ultima dose: 14 minuti”*.

Mavira lasciò cadere il taccuino come se scottasse. Ma mentre il cuoio sbatteva sul pavimento, qualcos'altro scivolò via dalle pagine: un documento anagrafico. L'ultima, feroce evidenza che polverizzò ogni rifugio della ragione. La foto era inequivocabile; era Alexander. Ma il nome scritto in caratteri cubitali recitava sillabe diverse: Thomas Kessler. Non era solo un falso; era un'identità sepolta. Una pelle che lui aveva già mutato.

Si avventò sulle altre scatole con movimenti folli, scomposti. Ne aprì una, poi la successiva, poi quella dopo ancora. L'orrore le risaliva la gola come bile. In ogni scatola, lo stesso schema: indumenti usati, stralci di giornale su ragazze scomparse e poi morte per overdose, e sempre quel maledetto taccuino.

Greta Falken, gennaio 2023. Laila Benhaddou, marzo 2022. Violette Lemoine, giugno 2021. Sfogliando con la frenesia di chi ha ormai perso la testa, Mavira incappò nelle note tecniche. Erano sentenze.

“Rigidità degli arti: incipiente”, “Temperatura epidermica in calo”, “Lividità post-mortale: pigmentazione violacea sotto l'orecchio sinistro”.

Lo stomaco le si rivoltò con una violenza tale da piegarla in due. Non erano semplici bozzetti d'arte: stava guardando rilievi clinici di cadaveri.

I quadri alle pareti erano solo la facciata di quell'archivio di morte. L'anatomia del male, invece, era solo per il suo privato, perverso godimento. Il trofeo delle sue bambole eterne. Mavira voleva urlare, voleva piangere. Voleva un'altra dose, voleva restare lucida. Voleva non aver mai visto nulla; voleva avergli obbedito, aver mutilato quella gatta, comprato un altro giorno di oblio. Ma cosa sarebbe cambiato? Probabilmente anche quelle ragazze si erano piegate. E di loro non restavano che quadri senza volto e taccuini ricolmi di abominio. Vite ridotte ad una catalogazione clinica.

Doveva scappare. Subito. Prima che lui tornasse.

Afferrò Bibi. Non si curò di cambiarsi, non cercò le scarpe; sporca di polvere e terrore, si lanciò verso la porta. Il cuore le martellava nelle orecchie come un tamburo di guerra.

Afferrò il pomello. Lo girò con forza. La porta però non si mosse.

Mavira la scosse, tirò, colpì il legno con la spalla. Chiusa.

Il sangue le si gelò nelle vene: era in trappola.

Si voltò a guardare il salotto. Quel laboratorio di atrocità messo a nudo, con le scatole sventrate e i segreti di quell'uomo sparsi sul pavimento, non era mai stato un rifugio. Era solo lo spazio vuoto che lui aveva scelto per la sua prossima catalogazione, un perimetro di morte travestito da casa. Un palcoscenico.

In quell'istante Mavira comprese l'amara verità. Alexander – o chiunque fosse – non era uscito per rabbia. Non l'aveva lasciata sola, senza dose, per punirla. L'ordine di far del male a Bibi era stata l'ultima prova, l'ultimo sipario pronto a sollevarsi. L'aveva lasciata sola perché facesse quelle scoperte. Voleva che il terrore la divorasse da dentro, che la rendesse inerme.

Tutto quello che aveva provato in quelle ore, ogni singolo grammo di orrore, faceva parte del piano.

Quello era l'atto finale della sua recita.

0 mesi, 0 giorni, 0 ore, 14 minuti

La chiave girò con lentezza nella toppa. Una lentezza studiata, cerimoniale.

Mavira non si mosse. Non cercò di nascondersi, né provò a rimettere ordine in quel caos.

Ormai era finita. Fissava la porta con Bibi stretta al petto.

Il palazzo di cristallo era infine crollato e lei era rimasta sepolta sotto i vetri.

Alexander entrò fischiando un motivo leggero. Sapeva esattamente cosa avrebbe trovato. «Tesoro mio, che scempio». La voce era venata di divertimento autentico. Camminò con calma tra i resti delle vite di Eléna e delle altre, osservando gli oggetti sparsi con distacco. «Ti avevo detto di non farlo, ricordi?».

Si chinò, raccolse uno dei taccuini. Quello di Eléna. Lo sfogliò compiaciuto, indulgiando su un ritratto per qualche secondo. Poi, con un gesto lento, indicò un quadro sulla parete, il penultimo di quella cronologia di morte.

Mavira lo fissò. La postura era ciò che ora le toglieva il fiato: quell'arco che pareva aver ceduto al peso del nulla. Rabbrivì. Non l'aveva mai guardata con quegli occhi.

«Sapeva restare immobile per ore». Macabra ironia. «Era la mia preferita. Ecco perché ho tenuto la sua bestia».

Alexander fece un passo, i suoi occhi brillarono nella penombra. «Vedo che alla fine avete fatto amicizia. Ammetto che non era previsto», rise piano. «Ma ormai...».

In un battito di ciglia le fu addosso. L'afferrò per i capelli e la sollevò con una forza brutale, superflua. Mavira tremava così forte che le ossa sembravano urtarsi tra loro. Le sollevò il mento, costringendola a guardarlo dritto nelle pupille.

«Loro le ho uccise prima che potessero inquinare il processo. Ma tu...tu ami sentire tutto, no?». Le serrò le dita attorno alla gola, una morsa che la obbligava a restare dritta. Rise ancora. «Non potevo privarti del finale. E poi», aggiunse, «ero un po' stufo della natura morta».

Mavira iniziò a scalciare, a dimenarsi. Non respirava. Eppure, in un angolo remoto e raggelante della sua coscienza, la poetessa che era in lei osservava la scena con divertito distacco. Era il paradosso perfetto: la sua ricerca disperata di un amore totale l'aveva condotta dritta nel suo incubo più buio. Non era stata scelta perché Alexander ricambiasse il suo sentimento, ma perché lei era l'unica capace di offrirgli un'agonia così pura, così devota. L'orrore era talmente simmetrico e atroce che, in un'altra vita, le sarebbe piaciuto scriverne. Così, Mavira iniziò a ridere. Una risata secca, convulsa, interrotta da colpi di tosse che sembravano voler sputare fuori i polmoni. Il suono sgraziato di una mente che ha superato il punto di rottura.

Alexander allentò la presa. La sua fronte si contrasse in una ruga sottile: curiosità scientifica mista a straniamento.

Avrebbe voluto denigrarla. Avrebbe voluto dirle che era stato facile, che il suo disperato bisogno di essere vista aveva reso il suo *lavoro* banale in modo quasi imbarazzante. Che la sua devozione cieca era patetica. Ma lei rideva, rideva sempre più forte.

Quel *glitch* nel Matrix incrinò la sua maschera di compostezza fino a spezzarla, e dalla crepa affiorò una rabbia cieca. Animale.

«Lo trovi divertente?». La strattonò. La colpì in pieno volto.

Mavira si premette la mano contro il labbro sanguinante, ma i suoi occhi ridevano ancora. E lui perse completamente il controllo. «Sei una pazza». La scaraventò sul divano. «Una pazza, una tossica, un rifiuto».

Non era così che doveva andare. A denti stretti, Alexander aprì un cassetto con foga. Lei avrebbe dovuto piangere, implorarlo, nobilitare il momento col terrore. Prese una scatola, la aprì. Cosa *diavolo* le era preso? Perché doveva rovinare mesi di preparazione in quel modo? Guardò la busta delle polveri. Niente *soma* stavolta. Niente estasi. Scelse quella bianca. L'insoddisfazione gli irrigidì le membra. Scartò la siringa. Senza orrore lucido la sua morte

avrebbe avuto meno valore. Una macelleria mediocre, un finale senza gloria. Eppure, mai prima di allora aveva avuto così voglia di uccidere. *Stronza. Stronza pazza.*

La polvere bolliva nel cucchiaino. L'aspirò con l'ago. Si voltò verso di lei.

Mavira era seduta scomposta. Zitta, finalmente. Ma c'era qualcosa di strano nei suoi occhi: non voglia di combattere, né rassegnazione. Qualcosa in mezzo. Lo fissava con un sorriso quasi ebete, assente. La furia di Alexander aumentò.

«Dammi il braccio».

Lei obbedì, senza storie. Sapeva che non poteva scappare. Sapeva di essere troppo debole per difendersi. E poi, quell'oblio...era invitante. Estremamente invitante.

Eppure, in quell'istante sospeso, un guizzo di follia le attraversò la mente. Un lampo, l'idea fugace partorita da una mente spezzata.

Ma bastò a farla agire.

Raccogliendo le ultime forze rimaste, scattò in avanti un attimo prima che l'ago la sfiorasse.

0 mesi, 0 giorni, 0 ore, 0 minuti

Mavira barcollava. I suoi erano i movimenti convulsi di muscoli che non avrebbero più dovuto rispondere. Alexander rimase immobile per un istante, la siringa a mezz'aria; una goccia di liquido opaco già pronta a tradire il metallo dell'ago. Il suo volto di marmo si increspò.

«Non puoi andare da nessuna parte, Mavira», sibilò. Ma la nota ipnotica della sua voce era sparita; si era incrinata, ridotta a un soffio teso.

Lei non lo ascoltò. Si avventò sulla parete, afferrò la tela di Eléna, la strappò via. Il chiodo grattò l'intonaco con un lamento metallico prima di tintinnare sul pavimento. Mavira strinse a sé il dipinto – il preferito di Alexander – ne respirò l'odore. Sintetico, plastico, dolciastro. Poi puntò alla portafinestra.

«Mavira», la canzonò lui, allungando il nome come in una nenia infantile. Ma il tono ne tradiva l'inquietudine. Stava succedendo tutto troppo in fretta, fuori dal suo copione. La seguì, ma inciampò negli scatoloni rovesciati sul pavimento. «Fermati subito».

Mavira spalancò la vetrata. Il gelo di febbraio le sferzò la pelle, ma non aveva freddo. Sudava. Scivolò sul balcone, i piedi nudi a tastarne la consistenza. Bagnato, viscido. Reale. Indietreggiò finché il metallo della balaustra non le scavò la schiena. Poi ci si arrampicò sopra, sbandando. Strinse il dipinto più forte.

Alexander apparve sulla soglia, il volto distorto in una smorfia di rabbia cieca e terrore. Sapeva cosa significava. Ansante, fece un passo verso di lei. «Scendi da lì, Mavira». Ancora quel tono. Mezzo cantilena, mezzo panico. «Non osare rovinare tutto».

Mavira gli restituì un sorriso ubriaco, sporco di sangue e follia. In quel cortocircuito chimico, tutto le apparve di una chiarezza atroce.

Guardò di sotto. Poi di nuovo lui. E la soddisfazione che provò fu quasi erotica nella sua perversione.

Alexander era solo un uomo, non un dio. La sua *hybris* era stata la sua condanna.

Si lanciò per afferrarle la caviglia, le dita protese come artigli, ma lei si scostò con un guizzo ferino.

Non gli avrebbe regalato un altro corpo da catalogare. Non ci sarebbe stata più nessuna opera conclusa. L'avrebbe mutilato dove faceva più male. Proprio come lui aveva fatto con lei.

E non c'era nulla di eroico in quel gesto; nessuna poesia salvifica. Solo un impasto di vendetta e delirio, tenuto insieme dall'ultima scarica di adrenalina.

Mavira lanciò un'occhiata verso l'interno. Bibi la fissava dal vetro. *Spero che qualcuno ti salvi*. Doveva a quel gatto più di quanto credesse.

Alexander non avrebbe avuto il tempo di pulire. Non avrebbe avuto il tempo di scappare. Il rumore che stava per fare avrebbe squarciato il silenzio del quartiere e il mondo intero avrebbe guardato dentro quel cassetto sporco che lui chiamava arte. Finalmente, in uno scherzo macabro, sarebbe stata vista. Non come musa, né come donna. Ma come lo scandalo che lo avrebbe trascinato nel fango. Forse la sua grandezza non era mai stata nei versi, ma in quel fatidico, sporco momento.

Senza pensare, si lasciò cadere all'indietro. Le grida di Alexander la raggiunsero come un'eco lontana.

Nell'istante infinito prima dello schianto, i suoi occhi catturarono un'ultima immagine: un enorme cartellone pubblicitario, rosso e traboccante di cuori, con una coppia sorridente che si teneva per mano. *Celebriamo l'amore tutti i giorni, ma oggi ancora di più: Buon San Valentino!*, recitava lo slogan.

Mavira chiuse gli occhi, un sorriso grottesco sigillato sul volto.

Quale tragica, spietata ironia.

4.2 Breve analisi del processo narrativo

Se il fascino della *crime fiction* risiede spesso nel non detto, lasciando al lettore il compito di decifrare le ombre della storia, l'inserimento di questo racconto in un lavoro di tesi necessita, a mio avviso, di una piccola appendice esplicativa. Pur avendolo scritto seguendo quella "spontaneità della creazione" di cui parla King, permettendo ai personaggi di prendere forma quasi autonomamente e senza costringerli entro i binari di una trama predefinita, mi preme, a racconto ultimato, riprendere gli strumenti della mia tesi per analizzare i meccanismi attivati. Non ho scritto questa storia per illustrare la teoria; al contrario, uso la teoria per dare valore e profondità ad una narrazione nata viscerale, scoprendo quanto le ricerche di questi mesi siano filtrate, quasi per osmosi, nella mia scrittura.

Un punto centrale è la scelta di esplorare la manipolazione come forma di violenza primaria. Se il delitto a sangue freddo di un *killer* sconosciuto appartiene ad una dimensione di eccezionalità che percepiamo come distante, la manipolazione psicologica è un veleno sottile che agisce in una zona di inquietante prossimità. Credo sia la forma di violenza più perturbante proprio perché 'facile': non richiede un'arma, ma l'erosione metodica della volontà altrui attraverso il linguaggio e il sentimento. Ho voluto mostrare come il vero crimine di Alexander non sia solo l'atto finale, ma il processo di sottomissione con cui disarticola la psiche di Mavira. Questa scelta risponde alla necessità di indagare un male che non è spettacolare, ma quotidiano; un male che si insinua nelle pieghe della fiducia e che risulta molto più terrorizzante proprio perché chiunque, in un momento di fragilità, potrebbe trovarvisi invischiato.

Ho voluto quindi mostrare come il crimine non risieda solo nell'atto conclusivo, ma in tutto ciò che lo precede: la manipolazione lenta, il contesto domestico, la costruzione della *suspense*. In queste pagine, infatti, la *suspense* non è solo un espediente di genere, ma uno stato di attivazione psicofisica. Attraverso l'uso di dettagli sensoriali, ho cercato di stimolare ciò che la teoria definisce *embodiment*: l'immedesimazione corporea del lettore nella vittima, l'esperienza del testo attraverso il corpo, prima ancora che attraverso l'interpretazione razionale. Non volevo che il lettore 'capisse' Mavira, ma che ne abitasse la pelle.

Allo scopo di creare tensione, il registro stilistico subisce una metamorfosi deliberata. Le scene dell'innamoramento sono rese con una prosa più lirica, quasi poetica, nel tentativo di riflettere la vocazione di Mavira alla parola e la sua tendenza a vivere in chiave romanzata.

Al contrario, quando la morsa si stringe, il tono si fa freddo, spezzato, ansiogeno. L'obiettivo è produrre una frizione continua tra l'illusione romantica – il *re-frame* che Mavira si impone per sopravvivere – e la realtà predatrice che la circonda.

Il concetto di *re-framing* rappresenta, infatti, il vero baricentro teorico del racconto. Come ho esaminato nei capitoli precedenti, esso non altera i fatti, ma ne cambia la disposizione e l'illuminazione; nel testo, questo meccanismo diventa una vera e propria gabbia psicologica. Mavira non arriva in Olanda semplicemente per amore, ma perché Alexander ha costruito attorno a lei un *frame* di perfezione assoluta, una scenografia dove ogni dettaglio è calibrato per apparire impeccabile. Durante i mesi di lontananza, la distanza fisica ha permesso la costruzione di un vero e proprio simulacro: Alexander ha smesso di essere un uomo in carne e ossa per diventare un'immagine idealizzata, un'icona di salvezza che Mavira ha alimentato con i propri desideri. Questo effetto di idealizzazione ha reso il suo ingresso nella casa non un semplice trasloco, ma l'adesione ad una narrazione precostituita. E quando la realtà inizia a mostrare le sue crepe, Mavira utilizza il *re-framing* come strumento di sopravvivenza e, contemporaneamente, di negazione. È una distorsione cognitiva che trasforma l'abuso in poesia.

Specularmente, Alexander opera un *re-framing* estetico: lui non vede donne, ma 'nature morte'; elementi di una composizione, corpi da organizzare nello spazio della propria narrazione. Lo scontro finale, dunque, è una lotta tra due cornici: gettandosi nel vuoto, Mavira sottrae la propria storia alla galleria privata del carnefice e la getta nel fango della cronaca, costringendo il mondo a vedere l'orrore per quello che è, senza più filtri estetici o giustificazioni romantiche.

Sebbene la storia sia focalizzata sulla vittima, essa rientra in quel filone che nel primo capitolo ho definito *serial killer oriented*: non esiste un detective, manca qualsiasi autorità a fare da filtro e guida; ci siamo solo noi e il predatore. L'assenza di una figura investigativa canonica accentua la vicinanza con la prospettiva della vittima e con quella dello spettatore, che si trova costretto a occupare un ruolo ambiguo tra empatia e voyeurismo.

Anche la struttura formale risponde ai modelli mediatici indagati nella tesi. Se la struttura a incastro imita il montaggio investigativo contemporaneo (è un caso di cronaca che si scrive da solo mentre accade), il *countdown* temporale non è una semplice cronologia, ma riflette quella necessità umana di 'senso del finale' che Kermode descrive attraverso la metafora del *tick-tock* dell'orologio: l'idea che il tempo, per essere sopportabile, debba

organizzarsi in una sequenza dotata di un inizio e una fine. Se il *tick* è l'inizio del trauma e dell'attesa, c'è bisogno di un *tock* che chiuda il cerchio e dia significato al tempo trascorso nel mezzo. Il *countdown* frenetico (mesi, giorni, ore, minuti) agisce proprio come questo orologio narrativo: ogni numero che scala è un *tick* che genera l'aspettativa di un esito fatale, un bisogno quasi insostenibile di risoluzione. Arrivare allo zero significa giungere allo schianto, alla fine della tensione, all'unico istante in cui il tempo di Alexander e quello di Mavira smettono di scorrere separatamente per collassare nell'impatto con l'asfalto. In questo modo, la struttura del racconto vuole imitare la nostra stessa ricerca di ordine nel caos del male.

Il personaggio di Mavira nasce come l'incarnazione della passività voyeuristica analizzata a proposito dello spettatore moderno. Quando la vediamo spiare i sussulti di vita della piazza dalla sua ringhiera, non assistiamo solo ad un momento di solitudine, ma a una vera e propria dipendenza narrativa: il suo bisogno non è esclusivamente chimico; è la ricerca di una cornice che le dia valore, e questa sua fame di essere vista diventa l'arma che Alexander usa contro di lei con precisione chirurgica. Mavira, infatti, senza saperlo, incorpora le categorie del pubblico del *true crime*: analizza messaggi e silenzi come se fossero un testo, cercando pattern e costruendo narrative giustificative pur di non dover affrontare i propri demoni.

La figura di Alexander riprende, invece, il modello dell'assassino come *auteur*, approfondito nel Capitolo Tre analizzando Ted Bundy. Alexander non è solo chi uccide: è colui che progetta e archivia il dolore altrui come materiale estetico. La sua casa smette di essere un focolare per trasformarsi in un set, uno 'studio d'artista' dove il *killer* esercita un potere assoluto sulla narrazione dei corpi. Egli incarna l'assassino che non vuole solo infliggere morte, ma la sua archiviazione perfetta: disegna le posture, cataloga le reazioni, conserva taccuini. Tuttavia, il suo *modus operandi*, che ricorda quello di un assassino organizzato, inciampa in un *glitch* narrativo: la risata di Mavira. Alexander è un fanatico degli schemi e della compostezza; quando lei ride, rompe lo spartito dell'agonia devota che lui aveva scritto per lei. In quel momento, la maschera del genio estetico crolla, rivelando un uomo violento e banale, la cui pretesa superiorità intellettuale viene sconfitta dall'imprevedibilità.

Un elemento apparentemente marginale, ma carico di densità simbolica, è la figura del gatto. Nella tesi ho analizzato il potere dei 'resti' nel *true crime*, quegli oggetti che

sopravvivono alla vittima e ne diventano il feticcio; Bibi, in questo senso, è una reliquia vivente. Eppure, per Mavira, Bibi diventa il soggetto transizionale che impedisce il collasso totale verso l'apatia. È il ponte dell'empatia: la preoccupazione per la salvezza del gatto è l'ultimo barlume di umanità che le permette di agire. È grazie a questo testimone silenzioso che l'impasse si spezza, trasformando Mavira da soggetto passivo a forza motrice del proprio destino

Nel finale, tuttavia, ho voluto che Mavira compisse l'unico atto di sabotaggio possibile. Gettandosi dal balcone con il quadro di Eléna, lei nega ad Alexander la sua opera conclusa. Non è un gesto eroico, è la rottura definitiva di una coreografia: Mavira trasforma la natura morta in uno scandalo pubblico. La coincidenza di morire il 14 febbraio, per una donna che ha sempre cercato l'amore assoluto, chiude il racconto con una tragica ironia, e l'inquadratura finale sul cartellone pubblicitario riporta tutto alla dimensione voyeuristica del *true crime*: la morte di Mavira è già pronta per essere impacchettata e venduta come l'ennesima storia spettacolare. In questa spietata circolarità, lei trova l'unica visibilità che le è concessa: non come soggetto che ama, ma come immagine che scuote.

Bibliografia

- Adshead, G., & Horne, E. (2023). *Il diavolo in noi. Viaggio nelle menti criminali ai confini tra bene e male*. Mondadori.
- Arnott, J. (2012). True crime. *RSA Journal*, 158(5549), 28–31.
- Assouline, P. (1997). *Georges Simenon. Una biografia* (E. Montemaggi, Trad.; ed. it. 2014). Odoia.
- Ballerio, S. (2012). Il romanzo gotico. In U. Eco (a cura di), *L'età moderna e contemporanea. Il Settecento: l'età dell'Illuminismo. Arti visive, letteratura*. EncycloMedia.
- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Paris: Seuil.
- Barthes, R. (1972). *Mythologies* (A. Lavers, Trans.). New York: Hill and Wang.
- Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and Simulation* (S. F. Glaser, Trans.). Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Bonina, G. (2023). *Oltre Maigret: Simenon e la crisi di coscienza*. Doppiozero. <https://www.doppiozero.com/oltre-maigret-simenon-e-la-crisi-di-coscienza>
- Burke, E. (1804). *Ricerca filosofica sull'origine delle nostre idee intorno al sublime ed al bello* (trad. it.). Milano: Francesco Sonzogno.
- Calabrese, S. (2016). *La suspense*. Roma: Carocci.
- Calabrese, S., & Rossi, R. (2018). *La crime fiction*. Roma: Carocci.
- Calanchi, A., & Mancini, T. (2019). *Noir come l'inchiostro. True crime e fake news sulla pagina e sullo schermo*. Aras Edizioni.
- Carrisi, D. (2020). *Io sono l'abisso*. Milano: Longanesi.
- Carroll, N. (2010). *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge.
- Cawelti, J. G. (1976). *Adventure, mystery, and romance*. University of Chicago Press.
- Ciappi, S., & Schioppetto, G. (2021). *Criminologia narrativa*. Libreriauniversitaria.it Edizioni.
- Christie, A. (2022). *And then there were none*. Mondadori.
- Del Buono, O. (2023). Postfazione. In *Murder on the Orient Express*. Oscar Moderni, Mondadori.
- Dicker, J. (2022). *La verità sul caso Harry Quebert* (V. Vega, Trad.). Milano: La nave di Teseo. (Opera originale pubblicata nel 2012).
- Doyle, A. C. (2020). *The adventures of Sherlock Holmes*. Milano: Mondadori.

- Eco, U. (1962). *Opera aperta*. Milano: Bompiani.
- Eco, U. (1980). *Il nome della rosa*. Milano: Bompiani.
- Eco, U. (1990). *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani.
- Eco, U. (1994). *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Milano: Bompiani.
- Elisa True Crime. (2020–). [Podcast]. Spotify Studios.
- Ellroy, J., Webb, J., & Borowitz, A. (2011). *Menti criminali*. Torino: Einaudi.
- Ercoli, L. (2024). *Lo spettacolo del male*. Milano: Ponte alle Grazie.
- Flynn, G. (2012). *Gone girl*. London: Weidenfeld & Nicolson.
- Freud, S. (1919). Il perturbante. In S. Freud, *Opere* (Vol. 9). Torino: Bollati Boringhieri.
- Goffman, E. (1956). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgh: University of Edinburgh, Social Sciences Research Centre.
- Goffman, E. (1974). *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. New York: Harper & Row.
- Grieff. (2022). *Inside Man* [Serie TV]. Netflix.
- Hawkins, P. (2015). *La ragazza del treno*. Milano: Piemme.
- Jentsch, E. (1906). Zur Psychologie des Unheimlichen. *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*, 8, 195–198.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
- Kearney, R. (2007). Narrating pain: The power of catharsis. *Paragraph*, 30(1), 51–66.
- Keen, S. (2007). *Empathy and the Novel*. Oxford: Oxford University Press.
- Kepler, L. (2010). *L'ipnotista* (A. Bassini, Trad.). Milano: Longanesi.
- King, S. (2014). *Mr. Mercedes*. New York: Scribner.
- King S., *On writing. Autobiografia di un mestiere*, Milano, Sperling & Kupfer, 2018.
- Knight, S. (2004). *Crime fiction since 1800: Detection, death, diversity*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Kristeva, J. (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.
- Larsson, S. (2005). *Uomini che odiano le donne*. Venezia: Marsilio.
- Le Mille e una Notte. (2001). *Le mille e una notte*. Milano: Mondadori.
- Littman, R., & Paluck, E. L. (2015). The cycle of violence. *Political Psychology*, 36(S1), 79–99.

- Lucarelli, C., & Picozzi, M. (2003). *Serial killer. Storia di ossessione omicida*. Milano: Mondadori.
- Mantioni, P. (2015, 11 febbraio). Joel Dicker, "La verità sul caso Harry Quebert". *CriticaLetteraria*. <https://www.criticalletteraria.org/2015/02/joel-dicker-la-verita-sul-caso-harry-quebert-bompiani.html>
- Marino, M. (2025). *Simenon scrittore mondo*. Doppiozero. <https://www.doppiozero.com/simenon-scrittore-mondo>
- Marzolph, U. (2006). *The Arabian Nights encyclopedia*. ABC-CLIO.
- Meizoz, J. (2017). Paroles de vendeur. Joël Dicker. *Fixxion. Littérature et société*, 15, 157–170. <https://www.fixxion.org/numeros/15>
- Mindhunter. (2017–2019). [Serie TV]. Netflix.
- Monster: The Ed Gein Story. (2025). [Serie TV]. Netflix.
- Morvillo, C. (2018, 8 maggio). Joël Dicker torna in libreria. "Le mie storie? Le create voi". *Corriere della Sera*. <https://www.corriere.it/cultura/salone-del-libro-torino/notizie/joel-dicker-la-nave-di-teseo-intervista-libro-romanzo-6552608a-53a2-11e8-aaec-4e7a7b6da69d.shtml>
- Mr. Mercedes. (2017–2019). [Serie TV]. Audience Network.
- Murley, J. (2017). Making murderers: The evolution of true crime. In C. R. Nickerson (Ed.), *The Cambridge Companion to American Crime Fiction*. Cambridge University Press.
- Nazzi, S. (2022). *Il volto del male: Storie di efferati assassini*. Milano: Mondadori.
- Neale, S. (2010). Hard-boiled. In C. J. Rzepka & L. Horsley (Eds.), *A companion to crime fiction* (pp. 288–298). Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Nisbett, R. E., & Wilson, T. D. (1977). The halo effect: Evidence for unconscious alteration of judgments. *Journal of Personality and Social Psychology*, 35(4), 250–256.
- Orth, U., Bialik, C., & Sanders, L. (2022, September 9). *Half of Americans enjoy true crime, and more agree it helps solve cold cases*. YouGov. <https://today.yougov.com/entertainment/articles/43762-half-of-americans-enjoy-true-crime-yougov-poll>
- Paolacci, A., & Ronco, P. (2023). *Tu uccidi. Come ci raccontiamo il crimine*. Firenze: Effequ.
- Pinto, M. (2025, 1 febbraio). Il grande romanzo americano? *Substack*. <https://michelepinto.substack.com/p/il-grande-romanzo-americano>
- Poe, E. A. (2017). *Racconti*. Milano: Mondadori.
- Ribarova, P. (2015). Du rire au sérieux dans le roman *La vérité sur l'affaire Harry Quebert* de Joël Dicker. Université de Veliko Tarnovo.

- Rzepka, C. J., & Horsley, L. (Eds.). (2010). *A companion to crime fiction*. Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Schank, R. C., & Abelson, R. P. (1977). *Scripts, Plans, Goals, and Understanding: An Inquiry into Human Knowledge Structures*. Hillsdale, NJ: Erlbaum.
- Seltzer, M. (1998). *Serial killers: Death and life in America's wound culture*. New York, NY: Routledge.
- Simenon, G. (2003). *Memorie intime*. Milano: Adelphi.
- Simenon, G. (2011). *L'assassino* (R. Fontana, Trad.). Milano: Adelphi.
- Sobchack, V. (2004). *Carnal thoughts: Embodiment and moving image culture*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Sontag, S. (2003). *Davanti al dolore degli altri* (P. Bernardelli, Trad.). Milano: Mondadori.
- True Detective. (2014–). [Serie TV]. HBO.
- Van Gulik, R. H. (1967). *Judge Dee at work*. London: Heinemann.
- Vermeule, B. (2010). *Why Do We Care about Literary Characters?* Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Wiltenburg, J. (2004). True crime: The origins of modern sensationalism. *The American Historical Review*, 109(5), 1377–1404.
- Zunshine, L. (2006). *Why We Read Fiction: Theory of Mind and Novel*. Columbus: Ohio State University Press.