



www.ec-aiss.it

Testata registrata presso il  
Tribunale di Palermo  
n. 2 del 17 gennaio 2005  
ISSN 1970-7452 (on-line)

© EIC · tutti i diritti riservati  
gli articoli possono essere riprodotti a  
condizione che venga evidenziato che  
sono tratti da www.ec-aiss.it

## **Una storia vera.**

### **Romanzo criminale, e l'ibridazione vero-finzionale.**

Tarcisio Lancioni

#### **1. Una storia vera**

“*Romanzo criminale*”<sup>1</sup>, recita Wikipedia, “è un romanzo scritto dal giudice Giancarlo de Cataldo e ispirato alla vera storia della banda della Magliana, che operò in Italia, a Roma, tra la fine degli anni 70 e gli anni 80”.

Presentazione che pone in maniera diretta la questione dello statuto, finzionale o documentale, di questo testo, che condivide con tanti altri “prodotti” della nostra sfera mediatica una posizione ambigua tra la libertà dell’invenzione finzionale e una qualche volontà di documentazione storica.

Ci dice infatti, la presentazione, che si tratta di un romanzo, dunque di un’opera “di fantasia”, ma anziché rassicurarci, come usuale, che qualsiasi riferimento a persone o fatti realmente accaduti è puramente causale, si premura di dirci che i riferimenti alla “realtà” non sono affatto casuali ma precisamente attestati: ci si riferisce alla “vera storia” di un “soggetto reale”, la banda della Magliana, che ha operato in tempi e luoghi storici definiti. Il riferimento a questa storia non è dato però nei termini dell’esattezza documentale, ma in quelli dell’“ispirazione”. Viene così proposto un legame impreciso, vago, della storia narrata con la Storia “evocata”. Per altro, parlando di una “vera storia”, si dà questa storia stessa come già attestata, già conosciuta, definita, già sanzionata come “vera”, o che noi saremo chiamati ad apprezzare come “vera”. Non una versione, una interpretazione, una ricostruzione ma La Storia. Unica, data, compiuta.

Ambiguità che viene ulteriormente acuita dallo statuto dell’autore del testo: pur trattandosi di un romanzo, ci viene detto che il suo autore non è uno “scrittore” ma un “giudice”. Precisazione che non serve certo a qualificare la dimensione finzionale del romanzo, mentre sembra invece dare valore alla dimensione documentale: il giudice è qualcuno che può avere accesso ai “documenti”, anche a documenti “riservati”, e pertanto può attestare con maggior rigore o precisione di altri il carattere “veritativo” dei fatti narrati. Ma se ci si deve solo “ispirare” a questi fatti che importanza può avere la loro veridicità?

L’obiettivo non è quello di mettere in discussione la qualità della presentazione di Wikipedia, ma quello di riflettere sul tipo di operazione che vi viene descritto (fare finzione a partire da una realtà storica già attestata? attestare una realtà storica attraverso la finzione?), e che riguarda un gran numero di testi che ci propongono una narrazione “storica” che potremmo definire “vintage”, le cui trame, relative a un passato recente, si prolungano visibilmente dentro la nostra attualità. Narrazioni in *past*

---

<sup>1</sup> Dal libro di Giancarlo de Cataldo, che è del 2002, sono stati tratti prima un film, nel 2005, diretto da Michele Placido, poi una serie TV sviluppata per due stagioni, tra il 2008 e il 2009, sempre con de Cataldo fra gli sceneggiatori.



*perfect*, potremmo dire con le categorie della grammatica inglese, o forme di *amarcord*, se accentuiamo la dimensione affettiva su quella veritativa.

In questa prospettiva, *Romanzo criminale* non sarà tanto l'oggetto di una "vera" analisi testuale, quanto piuttosto il "pretesto" intorno a cui far ruotare qualche riflessione su questi Ibridi "vero-finzionali", a partire dal modo in cui essi costruiscono e rielaborano "immagini" che in qualche misura autodichiarano un valore "documentale", producendo effetti che potremmo definire di "monumentalizzazione", facendo sì che certe immagini, figure, storie del passato continuino a vivere tra noi, siano integrate nel nostro presente, concorrendo alla costituzione del nostro orizzonte esperienziale comune.

## 2. Dettagli e frammenti del passato

Iniziamo con una ovvietà sul nostro rapporto con il "racconto del passato". Ciò che chiamiamo Storia dipende strettamente dal nostro presente: è a partire dalla nostra situazione attuale, dai nostri desideri, timori e progetti attuali, non necessariamente individuali, che viene definito ciò che va conservato del passato. Dipendendo dai nostri desideri e progetti, dunque da immagini di un qualche futuro, il nostro passato è strettamente ancorato a un futuro immaginato. Immagini del passato e del futuro si fondono così nel nostro presente, si intrecciano con le sue immagini e costituiscono insieme, in un movimento continuo, ciò che è per noi la "realtà"<sup>2</sup>.

E' questa sincronia del diacronico, o questa diacronicità insita in ogni istante, che determina la selezione di cosa è significativo e cosa no in ciò che ci circonda, "fatti" e "cose", anche queste ultime sedimentazioni di età diverse che in parte tratteniamo e in parte respingiamo, accentuando o rifiutando il lavoro che altri hanno fatto prima di noi, insieme o contro il lavoro che altri fanno insieme a noi, accogliendo debiti di memoria o respingendoli, proponendo un lascito, un'eredità a chi ci seguirà, in un processo continuo che conferisce uno statuto particolare a quei "resti" che hanno avuto la capacità di attraversare il tempo superando una lunga serie di giudizi che ne attestano e ribadiscono il valore, e che "pretendono" di insegnarci che cosa ha valore. Reliquie, che si fanno, da un lato, monumenti e documenti, e, dall'altro, macerie. Frutti del lavoro congiunto dell'oblio, che allontana ciò che trascorre, e lascia che se ne perdano le tracce, che trasforma i resti in "spazzatura", e, al contrario, della memoria, che definisce l'insieme dei resti che meritano di essere conservati, ordinati, studiati, venerati<sup>3</sup>.

Resti che diventano l'oggetto della Storia, che Le Goff ha definito come "la forma scientifica della memoria", e Foucault come quel "certo modo che la società ha di dare statuto ed elaborazione a una massa documentaria da cui non si separa".

Il lavoro dello storico dovrebbe essere a un tempo quello di ordinare e classificare questi documenti/monumenti, questi "resti", e quello di organizzarli in rappresentazioni coerenti, in narrazioni che dovrebbero essere le rappresentazioni più oggettive possibile, appunto "scientifiche", di quel passato. Progetto "positivista", sulla cui illusorietà ha già insistito Le Goff:

«L'intervento dello storico che sceglie il documento, pescandolo dal mucchio dei dati del passato, preferendolo ad altri, attribuendogli un valore di testimonianza che dipende almeno in parte dalla propria posizione nella società della sua epoca e della sua organizzazione mentale, si innesta su una condizione iniziale che è ancor meno "neutra" del suo intervento. Il documento non è innocuo. E' il risultato prima di tutto di un montaggio, conscio o inconscio, della storia, dell'epoca, della società, che lo hanno prodotto, ma anche delle epoche successive durante le quali ha continuato a vivere, magari dimenticato, durante le quali ha continuato a essere manipolato, magari dal silenzio» (Le Goff 1982: 454).

---

<sup>2</sup> Come argomenta molto bene Pietro Montani (2010), riflettendo sulle tecniche di rappresentazione contemporanee, è solo nel gioco intermediale "tra" le immagini che un piano di "realtà", inteso come l'"altro" rispetto al piano della rappresentazione, può essere additato.

<sup>3</sup> Dialettica mirabilmente descritta in uno dei migliori romanzi di fine millennio, *Underworld* di Don DeLillo.



Scelta e poi montaggio. Le procedere attraverso cui lo storico costruisce la sua rappresentazione, suggerisce Le Goff, sono le stesse che presiedono a qualsiasi lavoro di rappresentazione: selezione e combinazione. La rappresentazione prodotta è dunque il frutto di un lavoro di ritaglio e di valorizzazione, non necessariamente conscio e non totalmente soggettivo, dipendendo dalla posizione che occupa nella società chi produce la rappresentazione stessa. Non solo. Anche l'oggetto, di cui la rappresentazione è rappresentazione, non è il presunto "fatto" ma è a sua volta l'esito di un lavoro stratificato di di altre inquadrature e altri montaggi, altri ritagli e composizioni, altri clamori e altri silenzi.

La differenza fra le due concezioni del lavoro storico, quella "positivista", criticata da Le Goff come da Foucault, e quella "costruttivista" potrebbe anche essere ricondotta a una diversa concezione dei "resti" su cui lo storico opera, a seconda cioè che li assuma come "frammenti" o come "dettagli".

Il frammento, scrive Omar Calabrese:

«si dà a vedere così com'è all'osservatore, e non come frutto di un'azione di un soggetto. E' determinato dal caso e non da una causa soggettiva» (Calabrese 2013: 112);

mentre il dettaglio è sempre l'esito di un lavoro di costruzione esplicito: di una inquadratura e di un processo di ritaglio pensati per valorizzare un aspetto specifico, da cui procedere per dare nuova intelligibilità all'insieme da cui viene tratto.

Così il frammento, frutto del caso, sembra esemplificare l'idea positivista del "dato storico", mentre il dettaglio rende meglio ragione dell'idea di una storia che opera sui prodotti di resti "costruiti" attraverso precedenti operazioni di selezione, valorizzazione e conservazione. Tanto che potremmo chiederci se il vero "archeologo" convinto di operare sui resti casuali del passato, non sia lo storico positivista più che lo smaliziato storico foucaultiano sempre consapevole di lavorare su dettagli attraverso dettagli.

Nel primo caso, il lavoro di ricostruzione si fonda su una implicita "naturalizzazione" dei resti che nega il loro carattere costruito, attraverso la cancellazione dei rapporti con le istanze che li hanno prodotti, così come nega il carattere situato del proprio sguardo che presiede alle operazioni di selezione e montaggio dei "dati". Attraverso questa duplice negazione si definisce un quadro di riferimento duplicemente "oggettivo", sia dal lato della natura degli oggetti, sia da quello della posizione di chi li organizza; nel secondo caso, con lo storico "smaliziato", viene riconosciuto ai "resti" il carattere di oggetti "prodotti" da qualcuno, propriamente "fatti" e non semplicemente "dati" in sé sussistenti<sup>4</sup>, e si riconosce allo stesso tempo il carattere costruttivo del lavoro di ritaglio e montaggio.

Ci si trova così a operare nel quadro assai più incerto di una doppia soggettivazione, dal lato del "fatto" e da quello del suo organizzatore, che produce un destabilizzante effetto di relativizzazione: il carattere orientato della costruzione, del lavoro di rappresentazione, apre infatti un interrogativo sul rapporto fra rappresentazione storica e potere, poiché, se la rappresentazione del passato - ma anche del presente - non è qualificabile come "oggettiva", da dove viene la legittimità a produrre tali rappresentazioni? Chi ha il diritto di dire che gli eventi sono accaduti in una determinata maniera se questa data maniera non è oggettivamente attestabile ma è "solo" l'esito di uno sguardo soggettivo su materiali già peraltro costruiti? Se il racconto storico ha fra i suoi ruoli maggiori quello di costruire una memoria collettiva su cui basare la legittimità delle forme di potere presenti non saremo allora costretti a riconoscere in ogni racconto storico un esercizio manipolatorio (far-credere per far-fare) da parte di una forma di "potere"?

Rapporto fra potere e rappresentazione storica su cui già Le Goff richiamava la nostra attenzione:

«La memoria collettiva ha costituito un'importante posta in gioco nella lotta per il potere condotta dalle forze sociali. Impadronirsi della memoria e dell'oblio è una delle massime preoccupazioni delle classi, dei gruppi, degli individui che hanno dominato e dominano le società storiche» (Le Goff 1982: 350)

<sup>4</sup> Sul carattere costruito dei "fatti" sia in ambito scientifico che storico si vedano Daston & Galison 2010; Latour 1991 e 1996.

Da un lato, dunque, sorge un problema di “autenticità” legato al carattere non innocente della rappresentazione storica, dall’altro, sorge un problema di “persuasività” del racconto storico che deve essere credibile, deve far-credere, e che, ancora prima, deve farsi ascoltare, deve essere capace di attrarre e coinvolgere, e deve pertanto assoggettarsi a regole che non sono più solo quelle dell’esattezza “scientifica” ma a quelle retoriche, affabulatorie, della capacità espressiva e persuasiva.

In altri termini, anche il racconto della Storia, come ogni altra forma di rappresentazione non tesse solo un rapporto con l’oggetto che rappresenta (ciò di cui parla, ciò che pretende mostrare), e con la “voce” che lo racconta, che mostra o nasconde la propria posizione, ma anche con coloro a cui il racconto è destinato, che devono appunto essere coinvolti e persuasi. E proprio nella misura in cui il racconto storico riconosce la rilevanza del far credere, al di là dell’attestazione oggettiva dei fatti (che sarebbe indipendente da chi parla, da chi ascolta, e al limite da ogni rapporto col potere), il suo carattere e la sua forza persuasiva si fanno più importanti. Il racconto storico deve rendersi “efficace” e per farlo non può che prestare attenzione al suo ascoltatore, coinvolgerlo, portarlo, letteralmente, all’interno del racconto, facendo sì che “nella storia” ci sia anche lui. Nei termini di Benveniste, con un ossimoro solo apparente, la Storia deve farsi Discorso<sup>5</sup>. Anziché marcare nettamente i confini fra l’ora, il qui e l’io-tu del discorso in atto, da un lato, e l’allora, l’altrove e l’egli degli eventi narrati dall’altro, il discorso storico è portato a sfumare questi confini, prolungando il passato nel presente dell’enunciazione, coinvolgendo il tu a cui si rivolge e identificandolo con l’egli di cui narra, “contaminando” con quei fatti il luogo attuale dell’enunciazione, il luogo “reale” in cui l’ascoltatore vive. Inoltre, nel momento stesso in cui la “presa” sul pubblico diviene centrale, anche a discapito della “forma scientifica” dell’enunciazione, basata su una chiara distinzione dei piani e sull’esclusione dal racconto stesso delle istanze enuncianti, il racconto della Storia si avvicina “pericolosamente” ad altri generi di racconti, come ci ricorda Jorge Lozano, che scrive:

«Ciò che ogni storico cerca non è il mero racconto di fatti sconnessi, ma una narrazione fluida in cui ogni avvenimento stia, per così dire, al suo posto naturale e formi un tutto intelligibile. In questo senso, l’ideale dello storico è in principio identico a quello del romanziere o del drammaturgo» (Lozano, 1987: 115 )

I confini fra i generi si fanno sfumati, le diverse dimensioni enunciazionali si compenetrano e si fondono, in una sorta di fuga barocca della rappresentazione.

*Liason dangereuse* che appare però necessaria se si vuole che la rappresentazione storica sia collettiva e condivisa e non un esercizio di ricostruzione, magari accuratissimo, ma che rischia di restare un esercizio di laboratorio, sottratto alla collettività.

Necessità che viene ben sottolineata anche da Pietro Montani che, riprendendo Ricœur, scrive:

«Senza un libero (e perfino azzardato) intervento delle forme della poiesis narrativa, infatti, la verità storica non riuscirebbe a conformarsi alle esigenze di una memoria autenticamente condivisa (nella fattispecie, una memoria bisognosa di racconti), e il debito stesso non solo non verrebbe onorato, ma risulterebbe prescritto» (Montani 2010: 37)

### 3. La Storia convocata, la Storia attestata

Ma nel momento in cui a produrre un racconto che si vuole “storicamente vero”, come nel nostro caso, non è più la Storia in quanto disciplina “scientifica”, bensì una pratica rappresentativa “spettacolare”, che risponde non in modo accessorio ma in modo fondativo a regole retoriche di coinvolgimento e intrattenimento, questo rapporto con il “potere” si pone lo stesso? e alla stessa maniera?

D’altra parte, se il racconto storico attinge ai modi che sono propri anche alla narrativa finzionale, quest’ultima non ha mai smesso di attingere ai temi propri del racconto storico, aprendo così un’ampio territorio di confine, una vasta *trading zone* in cui racconto storico e racconto finzionale si incontrano

---

<sup>5</sup> Sul tema si veda Weinrich 1964, con l’importante distinzione fra mondo raccontato e mondo commentato.

generando tutta una gamma di ibridi in cui la dimensione “documentale”, di attestazione storica si fonde con la “fiction”<sup>6</sup>. Una trading zone di cui si potrebbe forse delineare una storia, o una genealogia: il mito, l’epos, il romanzo storico, la docu-fiction, tutte “forme”, o varianti di un’unica forma simbolica, nell’accezione propriamente cassireriana del termine, in cui si modula la capacità di mettere in forma accattivante, memorabile, emozionante, spettacolare, condivisibile un “passato”, o anche un “presente”, che siano percepiti comunitariamente come “propri”.

Racconti il cui carattere finzionale può anche essere evidente ma che non per questo rinunciano, almeno non completamente, a una qualche capacità di “attestazione”, alla pretesa di un “dire vero”.

Come asseriva già Dumezil<sup>7</sup>, l’alterazione leggendaria e poetica degli eventi operata dai miti non implica che essi non debbano essere in alcun modo creduti. Queste “messa in forma”, rispondono a esigenze specifiche, orientate sia all’accentuazione del carattere veritativo: ricondurre l’evento narrato ad una legge generale, rendendolo così non solo “sensato” ma anche “universale”; sia alla memorabilità dello stesso, rendendolo più prossimo all’ascoltatore, per mezzo di un tono “dilettevole”. Come ci ricorda ancora Lozano, riprendendo questa volta Aristotele, la poesia più della cronaca può elevarsi a “verità”, e ricondurre gli eventi singolari alla loro legge, farne cioè modelli esemplari, è proprio ciò che permette di giudicare e di ammonire.

E ciò non vale solo per il mito, o per l’epos: anche la trasformazione romanzata del materiale storico, in tutta la gamma di atteggiamenti che assume nei confronti delle tematiche “storiche”, da Dumas a Tolstoj, non rinuncia ad un rapporto con la “verità”: anche se non si tratta di attestare l’esattezza fattuale degli eventi la pretesa resta quella di giudicare e ammonire.

Potremmo anzi osservare che è proprio la dimensione finzionale in questi casi a costituire un piano fondamentale per orientare il giudizio sugli eventi. Presentando “vite ipotetiche” e dettagliando congetturalmente forme di vita “qualsiasi” supposte in grado di adeguarsi agli “interstizi” fra gli eventi propriamente storici<sup>8</sup> e sul primo piano di quelli, la dimensione finzionale insedia, proprio all’interno del quadro storico, degli “astanti”, degli osservatori, che agendo al suo interno, subendone le costrizioni, reagendo moralmente o pateticamente agli eventi storici, guidano lo spettatore all’interno del quadro storico, sollecitando il suo giudizio, la sua adesione o la sua critica, definendo, con i termini di Marin, un piano di presentazione della rappresentazione storica, particolarmente efficace nell’orientare e nel modulare i “sentimenti” dello spettatore.

Questa pretesa di giudicare e ammonire è evidentemente centrale anche nelle produzioni storico-finzionali odierne, che sempre più spesso non si limitano ad assumere come proprio orizzonte un passato “concluso”, più o meno remoto, come nel romanzo storico “classico”, ma si rivolgono, come dicevamo, ad un passato prossimo che si insinua nel presente, quel “passato” rispetto a cui non è ancora possibile stabilire la “buona distanza” che permette di oggettivarlo; un passato politicamente “vivo”, i cui esiti appaiono ancora aperti.

*Romanzo Criminale* appartiene evidentemente a questa categoria: i suoi protagonisti, la cosiddetta “banda della Magliana” tornano periodicamente a frequentare le cronache giornalistiche e i fatti storici convocati sono ancora ferite aperte nel tessuto sociale italiano: l’omicidio Moro e le BR, la strage di Bologna e lo stragismo fascista, gli intrecci fra mafia, politica e criminalità comune.

A differenza di quello che accade con il romanzo storico “classico” che si focalizza su fatti privati, *Romanzo criminale*, come molte altre opere odierne, porta la dimensione pubblica, politica e giudiziaria in primo piano, proponendoci non ipotesi, congetture più o meno documentate, sui costumi privati di una data epoca, ma, al contrario, la verità, la vera storia, delle questioni di pubblico interesse.

Con una sorta di rovesciamento, mentre la *microstoria* si volge alla dimensione appunto “micro” della vita privata, attualizzando l’interesse verso documenti prima considerati marginali, prossimi ai

---

<sup>6</sup> Sul tema si veda in particolare Ginzburg 1984.

<sup>7</sup> Cfr. Lozano 1987.

<sup>8</sup> Carlo Ginzburg, citando Giambattista Bazzone, scrive: “Il romanzo storico è una gran lente che si applica ad un punto dell’immenso quadro tracciato dagli storici” (Ginzburg 1984: 141). O ancora, riprendendo questa volta Manzoni: il Romanzo storico fa conoscere “non tanto il corso politico d’una parte dell’umanità, in un dato tempo, quanto il suo modo d’essere, sotto aspetti diversi e, più o meno, molteplici” (id.: 142).

“residui”, e dunque salvati solo accidentalmente dal lavoro dell’oblio, lasciando sullo sfondo gli eventi pubblici, la “docu-fiction” si volge alla Storia ufficiale, politica, della quale ci propone una interpretazione che si vuole “vera” e nei confronti della quale esprime valutazioni e giudizi, intrecciando in modo sempre più ambiguo il possibile e il documentale, il congiuntivo e l’indicativo. Come ho già accennato, *Romanzo Criminale* non costituisce certo un esempio unico di incursione della fiction nel campo della “attestazione storica”, con le relative pretese di “rivelazione” o di “analisi” di vicende di interesse pubblico, specie di carattere politico o giudiziario. Anzi, quest’opera sembra prendere agevolmente posto all’interno di un genere che si è sviluppato lungo l’intero Novecento, che proprio indagando, o indugiando, sulla possibilità di messa in forma del “nostro mondo” ha assunto per sé un ruolo vigile di sguardo critico sulla realtà, e che ha trovato soprattutto nel cinema<sup>9</sup> il suo canale espressivo più potente<sup>10</sup>. Come scrive Montani:

«Forse è stato proprio il cinema a perlustrare l’incrocio [fra storia e finzione] in modo più efficace e approfondito, non solo in forza dell’inalienabile dipendenza dalla realtà esterna iscritta nel suo dispositivo di base (insidiata, tuttavia, dalle nuove tecniche dell’immagine), ma anche in forza della sua peculiare capacità di assumere l’intersezione tra finzione e testimonianza, tra *poiesis* e documento, come *l’oggetto stesso del racconto* » (Montani 2010: 37).

Aggiungeremo però che è stato soprattutto un “certo” cinema, un cinema che si è soliti definire “impegnato”, a darsi questo compito, ad assumere su di sé, come dice ancora Montani, un dovere di autenticazione delle immagini in un universo mediale dominato dall’indifferenza referenziale. *Romanzo Criminale*, con la sua declinazione transmediale e la sua diffusione di massa, sembra costituire un movimento di amplificazione, di massificazione, appunto, di questo “desiderio di verità”. Un desiderio di verità, o meglio di “realtà”, che, in totale contrasto con la “spirale autoreferenziale” che avvolge ogni rappresentazione mediatica in una dimensione finzionale, sembra dilagare all’interno dell’universo mediatico di massa, e che trova una delle espressioni più evidenti proprio nella moltiplicazione mediale, come accaduto anche con *Gomorra* di Saviano, anch’esso declinato prima in forma cinematografica poi come serie TV.

Sia in *Gomorra* che in *Romanzo criminale*, la posizione “ambigua” del narratore assume un ruolo centrale nel processo di autoattestazione come testo documentale. Se per *Gomorra* era la qualificazione di Saviano come Giornalista a fornire un fondamento alle “pretese” documentali, nel caso di *Romanzo criminale*, è il doppio ruolo di scrittore e giudice di de Cataldo a costituire il piano di mediazione, lo *shifter*, fra la dimensione finzionale, di intrattenimento, di espansione delle trame private, e quella propriamente “storica”, veritativamente attestata anche se non necessariamente “pubblica”, anzi in parte segreta, nascosta, e a cui ci si immagina che solo qualcuno con la possibilità, il poter-fare e il saper-fare, per guardare al di là dello schermo fumoso degli eventi, come un magistrato, può giungere.

Al fondo, c’è dunque l’idea di una verità “vera”, che va al di là delle verità ufficiali pilotate dal “potere”. Una verità che non ha bisogno dei nomi veri e della biografia vera dei suoi personaggi: il Freddo, il Libano, il Nero, Fierolocchio, Scrocchiazepi sono nomi inventati, ma le loro vicende individuali sono già “quasi inventate”, in quanto “ispirate”, “improntate” a quelle di persone “vere”, così come è “vera” la storia che si sviluppa attraverso essi e che determina lo sviluppo della vita pubblica, politica, economica e giudiziaria del paese. Da un lato la storia “mitica” della fondazione, crescita e dissoluzione di un attore collettivo, denominato “banda della Magliana”, registrata dalle

---

<sup>9</sup> Anche se non mancano esempi autorevoli e notevoli anche in altri ambiti “artistici”, come quello letterario, basterà citare i monumentali lavori di Gunter Grass, o, più recenti, *Gomorra* di Saviano. Ma si potrebbero anche citare romanzi “investigativi” come *Libra* di Delillo, la *Trilogia americana* di Ellroy, *Il potere del cane* di Winslow, *Sank’ja* di Prilepin. Tutte narrazioni che pur con una diversa gradazione, con un diverso sviluppo della dimensione finzionale, mirano a delineare alcune delle “trame segrete” della storia recente, e non si limitano ad usarla come “sfondo”.

<sup>10</sup> Sul tema si vedano anche Guerrini & Tagliani & Zucconi (a cura di) 2009 e Dinoi 2008.



cronache ma sviluppata con ampie espansioni ipotetiche (con trame diverse tra romanzo, film e serie TV), dall'altro la Storia di un momento preciso e drammatico della vita del paese

Nell'intreccio di queste due "storie vere" si rivela uno sguardo, una posizione enunciazionale, duplice, in quanto il lavoro di rappresentazione segue due logiche distinte: la storia della banda criminale si presenta infatti come una storia "conclusa" (benché per la cronaca non lo sia, almeno non completamente), e risponde dunque ad una logica "classica", "tettonica" con un'espressione ripresa da Wölflin, che implica uno sguardo strutturante che ha operato un taglio ben preciso, che mette in risalto la "cornice" che chiude gli eventi, senza lasciare nulla di rilevante "fuori campo"; mentre la Storia del paese appare "aperta", "atettonica", e lascia che le trame si dissolvano in un fuori campo indefinito, fino a saldarsi al nostro presente.

Questa storia "pubblica" è convocata nel film anche attraverso il ricorso a immagini di archivio, che vanno a costituire un piano di riferimento interno e concorrono ad attestare il carattere "vero", "reale", della narrazione, legando il film alla nostra memoria visiva.

La prima parte del film è interamente legata alla "nascita" della banda, dalle imprese giovanili fino al delitto che marca il "salto di qualità" e la costituzione effettiva della banda, con il rapimento e l'omicidio del Duca Grazioli. La nascita della banda è seguita da una guerra in città, per il controllo di Roma, che culmina, nel film, con il delitto "esemplare" del Terribile, accoltellato in pieno giorno sulla scalinata di Piazza di Spagna. Subito dopo, nel corso di una festa in discoteca, e sulle note di musica disco, c'è il primo inserto storico, in montaggio alternato, costituito da una serie di fotografie sfocate, con movimenti di folla e cadaveri. Se ne intuisce la natura drammatica e il carattere extradiegetico. Quelle immagini non appartengono alla linea narrativa fino ad ora seguita dal film, interamente centrata sulla *crime story*, ma è difficile individuarne il tema, finché non compare a pieno schermo la foto di Aldo Moro davanti alla bandiera delle BR. Vera "icona" nel senso che dà Mitchell al termine, capace di condensare l'intero immaginario di un'epoca e capace, in questo caso, di dare senso, retrospettivamente, all'intera sequenza delle immagini sfuocate, mettendole, per così dire, improvvisamente a fuoco e fornendo ad esse una coerenza tematica. Subito dopo, con le immagini del rapimento che continuano ad alternarsi a quelle della festa, comincia ad insinuarsi e a salire la voce del cronista che commenta il rapimento, memoria di qualche cronaca del tempo, radiofonica o televisiva.

Questo ingresso in sordina delle immagini del rapimento Moro, lo ricordiamo, sfuocate e in montaggio alternato con le scene delle festa, prima silenziose poi commentate, segnano simbolicamente il primo incontro, in sordina, della Storia ufficiale nel "romanzo criminale", in quello che sarebbe altrimenti solo l'ennesimo capitolo di una storia universale dell'infamia. Incontro che si fa "clamoroso" subito dopo quando i servizi segreti, o, per essi, in quanto mai nominati come tali, il "vecchio" e i suoi uomini contattano e "arruolano" la banda della Magliana per ritrovare Moro, qualificandola implicitamente come "alleata" nella guerra contro le BR<sup>11</sup>.

La seconda convocazione di immagini di archivio è costituita da una lunga sequenza filmata presentata come una cesura netta della diegesi filmica. Con uno stacco netto dall'inquadratura di un elicottero che gira su Roma, inquadrato dalla "stanza del vecchio", viene presentata a tutto schermo, ancora con effetti di sfocatura, la cronaca del ritrovamento del cadavere di Aldo Moro, doppiata in audio dalla telefonata delle BR che annuncia l'"esecuzione" dell'esponente democristiano e indica il luogo in cui il cadavere è stato abbandonato. La sequenza è dunque costruita sulla giustapposizione di un doppio regime mediale, anacronico (annuncio dell'"esecuzione" e cronaca del ritrovamento). Raddoppiamento che ha come effetto quello di "condensare" in un'unica sequenza tutta la tensione e tutta la violenza dell'esito drammatico della vicenda, dando così forma ad una sorta di "iperimmagine", in cui il dramma dell'annuncio è "verificato" dalle immagini del cadavere, e il ritrovamento di quest'ultimo "verifica" la violenza drammatica dell'annuncio.

---

<sup>11</sup> Romanzo, film e serie sviluppano in maniera diversa e con un diverso grado di espansione la vicenda, come viene diversamente caratterizzata la partecipazione politica dei "banditi". Nel film essi appaiono semplici pedine, ingenuamente trascinate nel gioco politico più ampio di loro, raggirati sia dai servizi segreti, che li controllano e se ne servono a piacimento, sia dai terroristi fascisti che usano le loro armi per depistare la polizia. Nel romanzo e nella serie le simpatie fasciste sono assai più marcate, così come appare assai più articolato il disegno complessivo dei servizi segreti e il loro rapporto con mafia e camorra oltre che con la banda della Magliana.

L'intera sequenza viene interrotta da una scena in cui troviamo il Freddo che, da solo, gioca a biliardo, nel bar-ritrovo della banda. Fuori campo, sentiamo la voce nota di Bruno Vespa che commenta i funerali di Moro. L'audio anticipa dunque le immagini che compaiono subito dopo introdotte questa volta dall'inquadratura di uno schermo televisivo, dunque incorniciate e diegetizzate, davanti alle quali si sofferma pensoso il Freddo, testimone della richiesta di aiuto per il suo ritrovamento e poi del contrordine con cui veniva chiesto di abbandonare le ricerche. Il suo pensiero non è esplicitato in alcun modo, ma la sua posizione è ora la stessa dello spettatore, che ha le medesime informazioni e può condurre le medesime considerazioni.

In questo momento, mi sembra, lo sguardo e il punto di vista di Freddo assumono la funzione di "commentator", come direbbe Louis Marin sulla scorta ovviamente dell'Alberti, capace di guidare pensieri e sentimenti dello spettatore all'interno delle vicende storiche. Con una sorta di paradosso, almeno nel film, non è più la figura del giudice-romanziero a garantire l'accesso testimoniale alla verità ma quella di uno dei criminali coinvolti, attore partecipante per eccellenza e nodo, *schifter*, di articolazione della storia criminale e della storia politica del paese.

Scelta decisamente problematica rispetto alla questione dell'autenticazione, dell'attribuzione di "verità" alle vicende narrate, poiché il Freddo, per quanto "ispirato" a un personaggio della cronaca, è chiaramente un personaggio di finzione: bello, triste e maledetto come solo i criminali della finzione possono essere, e che in questo modo viene "saldato" allo sguardo dello spettatore portato a condividere il suo punto di vista, e il suo destino "romantico" di eroe che sarà ancora raggirato e "tradito" da tutti, compagni, amici presunti fedeli, servizi segreti, con un effetto di "monumentalizzazione tragica".

Per quanto possa essere intuitivamente sensato dire che le immagini d'archivio documentano i "fatti" di quei giorni, penso che dovremmo fermarci un momento per chiederci che cosa ciò significhi, e se sia davvero così ovvio questo riconoscimento "fattuale" alle immagini di archivio, il riconoscimento cioè di una loro "autenticità", almeno per due motivi. Per prima cosa dovremmo forse chiederci, o tornare per l'ennesima volta a chiederci, in che cosa consiste l'autenticità di un documento, in questo caso di un'immagine che sembra convocare i fatti in quanto tali, prima di ogni elaborazione dunque. Questione che questa volta riproponiamo rubando la battuta allo Zooey di Salinger, che mentre discute con la sorella Franny della pochezza delle storie cinematografiche e teatrali, con il loro bisogno di tenerezza, di brutalità, di coraggio, si sofferma a guardare fuori dalla finestra «una scenetta che, non ostacolata da sceneggiatori, registi o produttori, veniva sublimemente rappresentata al di là della strada, cinque piani più in basso». Si tratta solo di una bambina che gioca col suo cane, con tale "naturalità" che Zooey è spinto a commentare «Accidenti, ce ne sono di cose belle al mondo. E quando dico belle intendo belle. Siamo degli idioti a svicolare sempre dalle cose».

Da un lato scene che "accadono", senza alcun copione e senza alcun filtro che si curi della loro messa in scena, senza le esigenze de-formanti di sceneggiatori, registi e produttori, e più ancora, aggiungiamo, del pubblico; dall'altro, per l'appunto, storie, o immagini, costruite a partire da una molteplicità di esigenze e sempre orientate a valorizzare il risultato più che la "verità", il destino delle immagini più che la loro origine.

L'inserzione delle immagini di archivio all'interno del film sembra avere proprio la stessa funzione dello sguardo fuori dalla finestra di Zooey, che ci distacca dalle trame che sono "funzionali" al raggiungimento di un certo obiettivo, di una qualche forma di appagamento, per rimetterci sotto gli occhi "la realtà", "non ostacolata da sceneggiatori, registi o produttori". Di fatto, quello che vediamo sono solo altre immagini, che si distinguono per due soli aspetti: la loro cornice che introduce un rapporto fra media diversi, che si caricano di un diverso valore di verità proprio grazie alla loro messa in tensione, al loro rapporto intermediale, come dice Montani, o un diverso trattamento "stilistico", segnato nel nostro caso da sfocature e da una differenza cromatica (b/n), che segna per l'appunto un diverso piano di realtà. Un piano di realtà che viene costruito nel testo affinché funga da extra-testo. Ma di fatto si tratta di "immagini" ovvero di rappresentazioni che non sfuggono alle esigenze di qualcuno che le ha inquadrare, selezionate, ritagliate, conservate, sia nel momento della loro produzione che in quello del loro riuso, tra cui, non ultime, le esigenze della loro coerenza con il piano narrativo del film che le accoglie.



Si potrebbe però ancora dire che, indipendentemente dalla loro “costruzione”, quelle immagini sono “diverse” non solo per questioni stilistiche o di cornice ma perché sono immagini “già viste”, già depositate nella nostra memoria, e con ciò capaci di operare indipendentemente dal loro “montaggio”. Ma ciò ci porta direttamente al secondo motivo: Come sappiamo che quelle immagini che vediamo sono davvero le stesse che “stanno” nella nostra memoria? davvero siamo in grado di riconoscere le immagini “di archivio”, anche quelle che appartengono al nostro orizzonte di esperienza, memoriale, come “le stesse”? Forse è un mio limite, ma personalmente non ne sono capace, non sarei in grado di dire, in genere, di una sequenza di immagini relativa a qualcosa visto tempo prima, anche intensamente, se le immagini sono “proprio quelle” o se invece semplicemente “potrebbero essere” quelle. Come accade con le immagini del rapimento Moro e della strage di via Fani, che diventano “proprio quelle” solo al termine della sequenza, riorganizzate da un’immagine-icona più potente delle altre. Non sarei in grado di decidere, insomma se le immagini sono “vere” o “ispirate a”, per tornare alla questione da cui siamo partiti<sup>12</sup>. E l’impressione è che l’effetto di verità, la capacità di ripresentificare esperienze ed emozioni passate non sia nelle immagini in sé ma nel loro uso, proprio nello scarto fra immagini diverse, in cui, come nel nostro caso, non sono tanto le immagini di archivio a dare “verità” al film ma, al contrario, sia la costruzione filmica, il modo in cui prepara l’inserimento di immagini “altre”, a rendere “vere” queste ultime, o meglio, è nel gioco reciproco di una duplice e rovesciata referenzialità, che può emergere un “effetto verità”.

Riprendendo le riflessioni di Montani, non ci sono immagini in sé veritiere, ma piuttosto processi, o procedure, di autenticazione. Ma cosa succede se il film stesso, forse in un eccesso di sicurezza, interviene con una palese manipolazione delle immagini di archivio, proprio nel tentativo di saldare in modo ancora più stretto il piano finzionale e quello documentale, per altro in un passaggio decisivo in cui si svela “la verità” su un evento tragico come la strage di Bologna?

E’ ancora il Freddo a guidarci dentro la Storia. Il 2 agosto del 1980, il Freddo si trova, quasi incidentalmente, alla stazione di Bologna e scappa miracolosamente all’esplosione che devasta la stazione. Il film ci mostra un’esplosione palesemente “finta” ma subito dopo ci mostra immagini di archivio delle macerie prodotte dall’esplosione, con i corpi maciullati e disarticolati delle vittime, e fra di esse il Freddo, inorridito, spaventato, allucinato, che vaga e si accosta a qualcuna delle vittime, come per dare soccorso. Non più un montaggio alternato o una sequenza incorniciata, un prelievo avrebbe detto Dinoi (2008), ma la fusione della realtà documentale e di quella finzionale<sup>13</sup>, in cui il ruolo di Freddo come *schifter* viene ulteriormente ribadito, e grazie al quale, poco dopo, torniamo a vedere le stesse immagini, ma questa volta non con il Freddo al loro interno ma in montaggio alternato con primi piani del viso allucinato di Freddo mentre guida, allontanandosi da Bologna, che si qualificano come immagini “di” Freddo. E’ così attraverso i suoi occhi che le vediamo ed è attraverso la sua espressione che le “patiamo”.

Proprio la sequenza della strage di Bologna, anche questa risolta diversamente dalle tre varianti, diciamo così, di *Romanzo criminale*, porta al centro della trama la questione dei saperi e dei poteri che sottendono le dinamiche della storia e della Storia. Freddo si reca a Bologna per intercettare il suo amico Nero, il neofascista vicino alla banda, che con l’appoggio della banda, ma a insaputa di Freddo stesso, così escluso, deve prelevare qualcuno alla stazione di Bologna ed eliminarlo, colui che scopriremo essere l’attentatore, onde cancellare ogni traccia. il Feddo, come lo spettatore, come i cittadini, è ignaro del piano criminoso che lega malavita, neofascisti e apparati di stato, rischiando così di esserne vittima, testimone quasi involontario di quello che, al di là degli inserti di archivio e delle vicende della banda, sembra essere il piano di realtà su cui *Romanzo criminale* sembra voler pretendere di dire la “storia vera”, quello degli effettivi rapporti di potere che determinano la storia d’Italia di quegli, e dunque di questi, anni.

---

<sup>12</sup> Questione che riguarda anche media diversi, ovviamente, come la stampa. Mi sembra interessante ad esempio, a questo proposito, il modo in cui Ellroy inserisce nei suoi romanzi articoli, o parti, di giornali dell’epoca, indecidibilmente vero-finzionali, con il duplice effetto di un “ancoraggio” storico e dell’installazione di un punto di vista esterno, pubblico (forma di un sapere diffuso) sulle vicende narrate.

<sup>13</sup> Dinoi parla in questo caso di “inserti”.



Questo piano di realtà può essere descritto schematicamente come quello del conflitto fra Stato e antistato, i cui attori principali sono da un lato le forze “dell’ordine”, polizia e magistratura, dall’altro le forse “eversive” costituite da “bande” terroristiche, rosse e nere, e da “bande” criminali, per cui la banda della Magliana assume un ruolo di cerniera in quanto la sua storia si sviluppa sia all’interno delle dinamiche interne alla criminalità, sia nel confronto con “l’ordine”.

Prendendo in prestito una coppia terminologica a Deleuze e Guattari, possiamo descrivere questa storia come un conflitto tra un “apparato di cattura”, quello dello Stato, caratterizzato da strutture rigide, poco dinamico e volto alla perpetuazione dei suoi “codici”, dall’altro “macchine da guerra”, nomadiche e in continuo mutamento, che si muovono “fuori regime”, ai margini e negli interstizi dell’apparato di stato, mirando alla sua “rottura”.

Ma, come ci insegna Lotman, i movimenti nomadici, periferici, di rottura, non possono alla fine che tendere all’occupazione del centro, a farsi essi stessi sedentari e sempre più rigidi.

Di fatto, i programmi narrativi dei due tipi di banda, criminale ed eversiva, delle “macchine da guerra”, rivelano esattamente questa traiettoria: la malavita romana, per la prima volta in forma organizzata, mira a “prendersi Roma”, dunque a territorializzarsi, a imporre il proprio controllo e i propri “codici” sulla capitale; l’eversione nera mira a “prendersi lo Stato”.

Il duplice attacco, alla ricchezza di Roma e ai poteri dello Stato, si presenta così come una duplice sfida alle strutture di potere consolidate. La contromossa del potere istituzionale non consiste in una risposta diretta, militare, a queste sfide (strategia adottata invece contro l’eversione rossa), ma nel tentativo, coerente con la sua forma di “apparato di cattura”, di aggregare l’insieme delle forze eversive (almeno quelle fasciste e delle malavita organizzata, più affini alle proprie dinamiche di quanto non lo sia l’eversione rossa), per renderle funzionali alla conservazione del sistema, a dispetto delle trasformazioni di superfici, delle trasformazioni attoriali. La resistenza dello Stato all’eversione (politica e criminale) prende così due “forme” che potremmo descrivere in termini figurali come “respingimento” (nei confronti dell’eversione rossa) vs “assorbimento” (nei confronti dell’eversione nera e criminale). La prima forma è tradotta in un programma d’azione “pubblico” di confronto polemico verso un anti-soggetto, assunto pubblicamente da attori quali la polizia e la magistratura; la seconda forma si traduce invece in un programma di azione “segreto” di manipolazione verso un potenziale alleato, assunto privatamente da attori misteriosi riconducibili genericamente ai servizi segreti (o ai servizi segreti “deviati” che costituiscono un’area di segretezza all’interno del segreto) o ad altrettanto misteriose forze politiche, riconducibili, attraverso un classico meccanismo complottista, ad una figura dotata di un’immensa capacità di controllo (saper-fare e poter-fare) che dall’ombra muove tutte le sue forze.

#### **4. Potere e rappresentazione**

La finzione narrativa costituisce dunque il territorio per una investigazione storica che pretende non solo di dire la verità, ma di dire più verità di quanto la storia ufficiale possa fare. Il suo oggetto è dunque propriamente una rappresentazione del potere.

La stretta relazione che lega potere e rappresentazione è stato sicuramente uno dei temi che più hanno occupato la ricerca di Louis Marin (1981, 1993, 2005), che vorrei qui riprendere succintamente.

Questo legame, deriva innanzitutto dal fatto che non è che attraverso la rappresentazione che il potere può costituirsi. Il potere, ci ricorda Marin, non coincide con la forza esercitata, che anzi, se esercitata in modo continuo non può che esaurire il potere stesso. Il potere, più che esercitare forza, può al limite minacciare, far credere dunque, di poter in ogni momento ricorrere ad essa. Il potere è dunque “forza messa in riserva”, forza in potenza, ma che proprio in quanto tale deve essere “creduta”. Scrive Marin:

«Je propose comme hypothèse de travail que le dispositif représentatif opère la transformation de la force en puissance, de la force en pouvoir; d’une part en mettant en réserve la force, c’est la puissance et d’autre part, en valorisant cette puissance en état légitime, obligatoire, en justifiant la puissance» (Marin 2005: 74)

Il potere dunque non può essere qualcosa di nascosto, è anzi necessario che si autoesibisca, e proprio a questo servono le rappresentazioni: le divise, le parate, lo stesso esercizio “locale” della violenza, il suo uso “metonimico”, o il “far vedere i muscoli”, sono parti di questa rappresentazione, che significa una riserva di forza e si legittima proprio attraverso la pubblicità delle sue manifestazioni<sup>14</sup>. Rappresentazioni che non risponderanno tanto a criteri di “fedeltà” quanto di efficacia persuasiva.

Tale efficacia delle rappresentazioni, delle “immagini” del potere - siano esse visive o verbali -, è riconducibile a due caratteristiche delle immagini stesse. La prima legata alla loro capacità di ri-presentazione, di rendere presente ciò che è assente, che così può essere presente in modo continuo e in molti luoghi simultaneamente, ricordando continuamente la propria presenza pervasiva. Presentificazione che non risponde, come diceva Barthes della fotografia, a un fatto antropologico opaco, ma a precisi criteri di significazione che hanno la capacità di far significare le immagini in modi diversi e facendo loro dire non solo ciò che rappresentano, il loro cosiddetto referente, ma anche quali sono le sue “qualità” che devono essere apprezzate e qual è l’atteggiamento, cognitivo e patemico, che deve essere assunto nei loro confronti. Se c’è dunque sempre una ri-presentazione, una presentificazione dell’assenza, questa avrà modi e gradi diversi.

Basti pensare, per integrare il pensiero di Marin, alla differenza che corre fra ritratti fotografici diversi come il ritratto di un defunto, quello delle foto segnaletiche, quello delle autorità esposto nei luoghi pubblici. I primi due hanno un carattere fortemente individualizzante, è la “persona” rappresentata ad essere centrale, anche se l’atteggiamento che siamo chiamati ad assumere non è sicuramente lo stesso: difficilmente avremo i medesimi sentimenti di fronte a esse, e difficilmente penseremo di mettere su una lapide o su un caminetto la foto segnaletica di una persona, per quanto cara. Non tutti i ritratti di coloro che non ci sono più “significano” la loro scomparsa, ma magari il loro status, il loro carattere, le loro imprese, e ciò perché, come ci insegna Greimas, anche le immagini “ferme” implicano un nucleo narrativo, per quanto condensato.

E ancora diverso è l’atteggiamento che siamo invitati ad assumere di fronte al ritratto di personalità pubbliche, la cui “individualità” per altro è spesso secondaria, in quanto è il loro ruolo ad essere rappresentato più che la loro individualità biografica.

Le rappresentazioni, tutte le rappresentazioni, rispondono cioè a regole di costruzione che le rendono coerenti con usi, con sentimenti, con destinazioni (da cui l’assurdità di pensare ad esempio, ad un “linguaggio fotografico”, come se le fotografie parlassero davvero tutte la medesima lingua, indipendentemente dai “generi” a cui appartengono<sup>15</sup> e dalle loro peculiarità testuali). Le rappresentazioni occupano spazi sociali governati da regole specifiche<sup>16</sup>, tanto più controllati e regolati quanto più sono “sociali”: se ci sono pochi limiti a ciò che possiamo esporre sulle pareti di casa nostra, ce ne sono assai di più per esporre rappresentazioni spazi pubblici, come quelli mediatici, sia in termini di scelte rappresentative (cosa e come) sia in termini di spazio disponibile sia di tempo espositivo.

Pensiamo ad esempio agli effetti prodotti dalla presenza di un ritratto in uno spazio determinato. Ciò significa che qualcuno ha “aperto”, riservato, uno spazio alla sua presenza, per quanto si tratti di una presenza delegata all’immagine. Uno spazio che potrà variare da un’estensione minima, “intima” (la foto conservata da un “caro”), ad una estensione “globale” (la copertina di una rivista prestigiosa). La diversità di questa “estensione” dello spazio di visibilità corrisponde sul piano semantico all’“intensità”, alla forza, della legittimazione sociale.

La seconda proprietà delle rappresentazioni, oltre a quella di ri-presentare, è legata al loro potere di *intensificazione* della presenza, come risulta evidente, osserva ancora Marin, quando ci viene chiesto di attestare la nostra identità presentando un documento di riconoscimento. In questo caso infatti non viene presentificato un assente ma viene raddoppiato un presente la cui identità è determinata da un

---

<sup>14</sup> In *Romanzo criminale* il tema del far credere la propria forza è ricorrente nel film e il “dovere” di punire gli sgarri, fra criminali, ha sempre questo senso, far sapere che non posso essere colpito impunemente, far sapere che non si può uscire dalla “legge”. Esempio, nel film, l’esecuzione del Terribile, già citata, in pieno giorno sulla scalinata di Piazza di Spagna, dimostrazione di potere verso tutte le altre bande (dunque all’interno dell’universo criminale) e verso la legge stessa che viene apertamente sfidata a “mostrare la propria forza” o a riconoscersi impotente.

<sup>15</sup> Sul tema si vedano anche Calabrese 2012 e Gombrich 1972.

<sup>16</sup> Potremmo anche dire che le immagini possono significare non solo per ciò che rappresentano (il “denotato”) ma anche per lo spazio che possono occupare all’interno di un sistema determinato, per il loro “valore”, nel senso saussuriano del termine.



legame con un “archivio” che ne definisce la posizione all’interno di un sistema. Il documento di identità non ci attesta dunque in quanto persone ma in quanto parti di un sistema sociale. Si hanno cioè contemporaneamente un raddoppiamento (il presente e la sua rappresentazione) e una condensazione dell’identità individuale e dell’identità sistemica. E’ così l’archivio stesso ad essere convocato dal documento di identità come testimone della corrispondenza tra la persona e la sua rappresentazione.

E questi rapporti della rappresentazione con le regole di uno spazio socialmente strutturato e regolato costituiscono il secondo legame nodale fra rappresentazioni e potere: se da un lato le rappresentazioni sono indispensabili per istituire il potere, dall’altro c’è un potere che governa le possibilità e le dinamiche di rappresentazione, e che anche nel solo rappresentarsi pubblicamente significa un potere di controllo. Rappresentare la forza “fa essere” il potere, rappresentarla pubblicamente “fa essere” la sua legittimità.

Ma che ne è in questo quadro del potere di ciò che è “segreto”? del grande vecchio, dei servizi segreti, delle manovre oscure che in *Romanzo Criminale*, e in altri testi affini sopra citati, vengono assunti come le fonti o i centri “veri” del potere?

Forse potremmo ipotizzare che se la rappresentazione che istituisce il potere ha la funzione di mettere in riserva la forza, esercitandola solo simbolicamente, e dunque limitando l’agire, la segretezza, sia nella forma del silenzio, dell’azzeramento simbolico, che in quella del mascheramento (attribuzione dell’uso della forza ad altri) permettono al contrario una maggiore efficacia d’azione, come negli usi non evidenti della forza a fini repressivi o come nella costruzione di forme di potere che non coincidono con la forma pubblicamente creduta dello stesso - è il caso delle strategie manipolatorie usate per inglobare forze eversive che possano agire per lo Stato senza che l’immagine di questo, con la sua “legittimità” ne sia modificata.

D’altra parte, una dimensione di segretezza è implicita anche nel gioco della stessa rappresentazione del potere, che mentre lo istituisce nega che si tratti di una istituzione di potere. Il discorso del potere, dice ancora Marin, nega se stesso, nega di essere un discorso del potere, nega di volere qualcosa per sé. Il discorso del potere ha sovente la forma di un discorso altruistico: è per gli altri che il potere pretende di agire, convertendosi nell’immagine di un “sapere” superiore<sup>17</sup>:

«Le discours du dominant au dominé est le plus souvent: “Je ne veux rien pour moi, je ne veux que pour toi, je veux ton bien. Je ne désire pas le pouvoir pour moi, je le désire pour toi”. C’est le discours du chef, du pédagogue, du médecin, du père, des multiples pouvoirs qui se donnent sans désir, c’est-à-dire sans autre désir que de s’assurer la maîtrise du désir des autres et où finalement le désir d’absolu se cache dans les déclarations d’un savoir omniscient. “Je sais mieux que toi ce qui est bon pour toi” ou “tu ne sais pas ce que tu veux, tu ne sais pas vraiment ce que tu désires, moi je le sais et je vais te le dire”. Discours que nous avons souvent entendu, il suffit d’avoir l’oreille attentive». (Marin 2005: 76)

Il discorso del potere dunque non solo dice che non vuole nulla per sé, ma pretende di dire ciò che noi vogliamo, il suo soggetto è qualcuno che sa meglio di noi quali sono i nostri desideri, e con ciò prende il controllo per la messa in forma dei nostri desideri.

Il “potere” è dunque anche il luogo di un disequilibrio discorsivo. Esso si manifesta, disseminato, ovunque un discorso mette in scena il desiderio dell’altro per assumerne un controllo, per affermare la necessità dell’altro di assumere questa prospettiva di valore. Il padre, il pedagogo, il medico, il padre. Il discorso del potere è ovunque, e ovunque, per esercitarsi, deve legittimarsi, rendersi credibile, e non può che farlo rappresentandosi, e con ciò mostrando la propria legittimità a rappresentarsi, quale che sia l’ampiezza o la peculiarità del “campo” in cui si manifesta.

Discorso che è ovunque, in forma disseminata, e che ovunque può ammettere forme “assolute” anche se si tratta di assoluti-relativi: il padre-padrone, il marito-assoggettatore.

Tornando a *Romanzo Criminale* possiamo osservare come l’intera narrazione sia disseminata di questi disequilibri discorsivi. Autorappresentazioni che si presentano come messe in scena del “bene”

<sup>17</sup> Sul rapporto tra potere e sapere si vedano Foucault 1976 e 1999

dell'altro: è il misterioso “vecchio” che nulla vuole per sé ma, fedele servitore, vuole il bene del paese, e che per ottenerlo si abbassa ad agire fuori da ogni legalità; sono i politici dietro di lui, le cui attività criminose vanno protette perché il paese non cada nel caos; è il pedagogo fascista che pianifica attentati per salvare il paese dal comunismo; ma è anche Libano che sa meglio degli altri cosa davvero vogliono<sup>18</sup>; o ancora il Dandi e il Commissario Scialoja sempre pronti ad imporre a Patrizia - la prostituta compagna di Dandi - cosa è meglio per lei, in un gioco di imposizioni che attraversa l'intero testo, che mentre addita il luogo occulto del “Potere” - emblematicamente rappresentato da uno stanzino spoglio e disadorno (non voglio nulla per me) ma che guarda i tetti di Roma dall'alto -, ci mostra la sua disseminazione in ogni ambiente, fatta di autorappresentazioni che legittimano la pretesa di fare per l'altro.

Autorappresentazioni che possono rispondere a strategie persuasive anche opposte, sia dalla parte dei poteri di Stato, sia da quella dei poteri eversivi, sia da quella dei poteri “privati”. Sfere che peraltro si compenetrano continuamente (a che sfera appartiene il rapporto fra il Commissario Scialoja e Patrizia?). Possiamo ad esempio notare che sia il film che la serie, testi “visivi” obbligati ad esplicitare le manifestazioni sensibili del potere, su cui il romanzo può invece glissare, schematizzano una opposizione tra ostentazione e camuffamento, potremmo anzi dire fra un regime di “simulazione” dello status di potere, fatto di insegne da parte dello Stato e di “ricchezza economica” da parte dei criminali, e un regime di “dissimulazione”, che si traduce in una presentazione disadorna, senza insegne e senza segni di status, come accade con i servizi segreti da un lato e con lo stile di vita del Freddo dall'altro. Il che non significa che in un caso abbiamo rappresentazione e nell'altro no. Il carattere disadorno, il mostrare indifferenza verso le cose del mondo, è una forma di rappresentazione come quella opposta, anche se si limita ad alludere a “valori altri” da perseguire.

Concludendo. In che consiste dunque la “storia vera” che *Romanzo Criminale* pretende di raccontarci attraverso la convocazione e la manipolazione degli archivi, o attraverso questa disseminazione di relazioni di potere che legano vite private, con le loro relazioni intime, a programmi narrativi di conquista e dominazione sociale, si tratti di conquistare Roma strappandola alle altre bande criminali o di conquistare lo Stato?

Non è certo la storia vera di Libano, del Freddo, di Patrizia o degli altri personaggi, tutti “ispirati” a personaggi “storici” ma esplicitamente modificati, per accentuarne l'efficacia narrativa, “fanzionale”, tanto che nelle diverse versioni (romanzo, film, serie) gli eventi sono liberamente modificati (ad esempio, come ci ricorda Wikipedia: nel romanzo e nel film ad uccidere il Libanese sono i fratelli Gemito, nel film ridotti ad uno solo, per un debito di gioco non pagato dal Libanese nei confronti di Gemito. Nella serie gli assassini sono il Nero e Nembo Kid, per un ordine partito dai servizi segreti e gestito dalla mafia).

Né, *Romanzo Criminale*, appare in grado di svelare i nomi del “vecchio” o dei politici a cui risponde. La “sua indagine”, il privilegio dello sguardo del magistrato, sembrano da questo punto infruttuosi, e nel film appare quantomeno sorprendente la delega di questo sguardo “di giustizia” alla prospettiva di uno dei banditi che si fa mediatore per lo spettatore della visione e della comprensione della Storia e delle sue trame. E d'altra parte, i fatti “veri” che questo sguardo ci mostra li conosciamo già: il sequestro Moro, la strage di Bologna, i vari attentati che costellano la storia d'Italia di quegli anni.

La verità, se non è quella dei personaggi può essere allora quella della Storia stessa, come dicevamo, di ciò che ha determinato una certa dinamica storia, ma *Romanzo criminale*, pur mostrando la disseminazione del potere, ci invita a riconoscere in una fonte e in una volontà di potere, ponendo all'origine di tutto una stanzina disadorna abitata da un vecchio, sopra i tetti di Roma, da cui vengono tessute e dissolte le trame su cui si snodano le esistenze di tutti i personaggi, nessuno escluso, di cui tutti gli altri sono “povere vittime”, a partire dai criminali, che finiscono anzi per trasformarsi in eroi romantici. Tutto il potere che i vari attori cercano, che si affannano a perseguire, a qualsiasi livello e in qualsiasi sfera, non è che illusione e tutto ciò che possono avere dipende da quell'unica origine.

---

<sup>18</sup> Emblematica e notevole, a questo proposito, proprio la scena di costituzione della banda che nasce proprio da una negazione della “validità” del desiderio dei singoli banditi e dalla sua sostituzione con una prospettiva di “bene comune” superiore.



Quello che mi sembra che ci venga proposto è dunque un modello “complotista” della Storia - e in questo il film di Placido è sicuramente la versione peggiore -. Modello in cui il male, tutto il male, ha un’origine, una fonte, il venir meno della quale può cancellare tutte le aberrazioni del potere. Se il male ha un nome, anche se questo nome nemmeno *Romanzo Criminale* riesce a rivelarlo, il resto della società non può che esserne vittima, pronta a rimettersi sulla retta via, a riscattarsi, per essere finalmente sana, se quella fonte viene eliminata, o si esaurisce.

Con la morte di quasi tutti i personaggi “corrotti” da questo male, e soprattutto con l’abdicazione del vecchio che lascia il suo stanzino disadorno al commissario Scialoia, fino alla fine depistato e avversato, e faccia “onesta”, trasparente, dello Stato, *Romanzo criminale* racconta la fine di un’epoca, una rottura radicale, facendo del nostro tempo un tempo nuovo.

La “storia vera” di *Romanzo criminale* appare dunque come una storia consolatoria, che ci rassicura sul fatto che il potere odierno è un potere “altro” rispetto a quello del nostro passato recente. Passato di cui, infine, abbiamo un “monumento”, per quanto “negativo”, legato al mito del “grande vecchio”, da cui è lecito prendere le distanze affinché il paese possa serenamente affrontare ... magnifiche sorti e progressive.

Infine, se la “storia vera” che ci viene proposta non sembra in grado di raccontarci ciò che non sappiamo, ma si limita a “monumentalizzare” una logica del sospetto, dalla quale saremmo ormai liberi, che senso ha il grande lavoro di “attestazione”, di convocazione degli archivi, di ancoraggio referenziale fra trame finzionali e Storia? Come nel romanzo storico, e come nel cosiddetto “cinema impegnato”, anche qui, indubbiamente, la dimensione finzionale costruisce un piano da cui mettere in prospettiva gli eventi “storici”, e attraverso un lavoro di attestazione, di ricostruzione della gravidanza delle immagini archiviali convocate e rielaborate, tende a produrre una riattualizzazione del senso di quelle immagini, rendendole ancora “vive” e “significative”, ma in questo caso, al contrario, sembra quasi che il lavoro di ancoraggio delle trame finzionali a quelle “storiche” serva più a qualificare la finzione, per attribuirle un valore di “verità”, di “impegno” che non il contrario, sembra cioè partecipare più al gioco di qualificazione del “prodotto mediale” in quanto tale che a quello di attualizzazione della Storia, mettendo infine la Storia stessa a distanza, chiudendola anziché aprirla al nostro presente. E tutto il desiderio di “realità”, da un reality all’altro, che attraversa la sfera mediale odierna, la sfera mediale della cultura di massa, non risponde forse a questa medesima dinamica, che nella prospettiva di una semiotica della cultura potremmo leggere come un ennesimo assorbimento da parte della cultura di massa, e delle logiche di mercato, di una cultura dell’impegno nei confronti della Storia, del passato e del presente, capace di fornire, a tutti e a buon mercato, una consolatoria, per quanto apparente, fuga dal disimpegno e dall’edonismo autoreferenziale.

### Riferimenti bibliografici

- Calabrese, O., 2012, *La macchina della pittura*, Firenze-Lucca, La casa Usher.
- Calabrese, O., 2013, *Il neobarocco*, Firenze-Lucca, La casa Usher.
- Daston, L., Galison, P., 2010, *Objectivity*, New York, Zone Books.
- De Cataldo, G., 2002, *Romanzo criminale*, Torino, Einaudi.
- Dinoi, M., 2008, *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Firenze, Le lettere.
- Deleuze, G., Guattari, F., 1980, *Mille plateaux. Capitalisme et schizofrénie*, Paris, Minuit, trad.it. *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia II*, Roma, Castelvecchi.
- Foucault, M., 1976, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, trad.it. *La volontà di sapere*, Milano, Feltrinelli, 1993.
- Foucault, M., 1999, *Les anormaux. Cours au Collège de France 1975-1975*, Paris, Seuil-Gallimard, trad.it. *Gli anormali. Corso al College de France 1974-1975*, Milano, Feltrinelli, 2009.
- Ginzburg, C., 1984, “Prove e possibilità. In margine a *Il ritorno di Martin Guerre* di Natalie Zemon Davis”, Postfazione a Natalie Zemon Davis, *Il ritorno di Martin Guerre*. Torino, Einaudi, 1984.
- Gombrich, E. H., 1972. *Symbolic Images*, London, Phaidon, trad..it. *Immagini simboliche. Studi sull'arte nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1978.



- Greimas, A. J., Courtés, J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, trad.it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Firenze, La casa Usher.
- Guerrini, R., Tagliani, G., Zucconi, F., a cura di, 2009, *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo*, Genova, Le Mani.
- Latour, B., 1991, *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, La Découverte; trad.it. *Non siamo mai stati moderni*, Bologna, Elèuthera, 1995.
- Latour, B., 1996, *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches*. Paris, Les empêcheurs de penser en rond.
- Le Goff, J., 1982, *Storia e memoria*. Torino, Einaudi.
- Lozano, J., 1987, *El discurso histórico*. Madrid, Alianza; trad.it. *Il discorso storico*. Palermo, Sellerio, 1991.
- Marin, L., 1981, *Le portrait di roi*. Paris, Minuit.
- Marin, L., 1993, *Les pouvoir de l'image*. Paris, Seuil.
- Marin, L., 2005, *Politiques de la représentation*. Paris, Kimé.
- Mitchell, W.J.T., 2011, *Cloning Terror. The War of Images, 9/11 to Present*. Chicago, Chicago Un. Press; trad.it. *Cloning Terror. La guerra delle immagini dall'11 settembre a oggi*, Firenze-Lucca, La Casa Usher, 2012.
- Montani, P., 2010, *L'immaginazione intermediale*. Bari, Laterza.
- Ricoeur, P., 2003, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Paris, Seuil; trad.it. *La memoria, la storia, l'oblio*. Milano, Cortina, 2003.
- Weinrich, H., 1964, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*. Stuttgart, Kohlhammer; trad.it. *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*. Bologna, Il Mulino, 2004.

Publicato in rete il 6 novembre 2017