



Falsificazioni

*Alle care memorie
di Massimo Piermarini e di Önay Sözer.*

Falsificazioni

La potenza del falso

A cura di Aldo Meccariello e Luigi Candreva

Testi di:

Andrea Bonavoglia
Luigi Candreva
Giuseppe D'Acunto
Sandra Dugo
Antonio Mastrogiacomo
Aldo Meccariello
Luca Mencacci
Giuseppe Menditto
Paolo Francesco Pagani
Massimo Piermarini
Giulia Savoldi
Önay Sözer

Asterios Editore

Trieste, 2025

Prima edizione nella collana: Lo stato del mondo, Settembre 2025

©Asterios Abiblio Editore

posta: asterios.editore@asterios.it

www.asterios.it

I diritti di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento totale o parziale
con qualsiasi mezzo sono riservati.

ISBN: 9788893132886

Indice

Editoriale, 9

Falsificazioni: azioni, soggetti, mondo, 15
di Massimo Piermarini

L'alibi della verità, 27
di Paolo Francesco Pagani

Menzogne e differenze: fake news, digital divide, 35
di Andrea Bonavoglia

Un'Europa si aggira come spettro, 43
di Giuseppe Menditto

L'iperbole della verità, 61
di Giuseppe D'Acunto

*Finzione, al di là del vero e del falso:
la sfida teorica di Jean Baudrillard*, 73
di Giulia Savoldi

Dallo spettacolo alla falsificazione, 93
di Antonio Mastrogiacomo

*La dimensione visiva della messinscena
delle opere drammaturgiche pirandelliane
nell'estetica teatrale brasiliana*, 101
di Sandra Dugo

Uqbar, o dell'inganno, 115
di Andrea Bonavoglia

*La menzogna politica nel film
The Man who shot Liberty Valance*, 125
di Luca Mencacci

Il vero falso, il falso vero, tra Simonidis e Van Meegeren, 141
di Andrea Bonavoglia

*Paradigmi del falso e del suo uso politico:
tra menzogna e pulp history*, 149
di Luigi Candrea

Franca D'Agostini, Menzogna, 229
recensione di Aldo Meccariello

Gabriele De Simone, Tutta una vita, 233
recensione di Önay Sözer

Autori, 237

Editoriale

L'immoralità della menzogna non consiste nella violazione della sacrosanta verità. Il diritto di richiamarsi a quest'ultima spetta meno che mai ad una società che sollecita i suoi membri coatti a parlare con franchezza per poterli poi più facilmente acciuffare.[...] L'errore è nell'eccessiva sincerità. Chi mente si vergogna, perché, in ogni menzogna, è costretto ad avvertire l'indegnità dell'assetto universale che, mentre lo costringe a mentire se vuol vivere, non cessa di ripetergli di «essere sempre leale e sincero». Questa vergogna toglie ogni forza alle bugie degli individui più sottilmente organizzati. Essi mentono maldestramente, e solo così la menzogna diventa un'immoralità verso l'altro. Essa mostra di considerarlo uno stupido, e serve all'espressione del disprezzo. Tra gli scaltriti pratici di oggi, la menzogna ha perso da tempo la sua onorevole funzione di ingannare intorno a qualcosa di reale. Nessuno crede più a nessuno, tutti sanno il fatto loro. Si mente solo per fare capire all'altro che di lui non ci importa nulla, che non ne abbiamo bisogno, che ci è indifferente che cosa pensi di noi. La bugia, un tempo strumento liberale di comunicazione, è diventata oggi una tecnica della sfrontatezza, con cui ciascuno spande intorno a sé il gelo di cui ha bisogno per vivere e prosperare.

[Th. W. Adorno, *Minima Moralia*]

F for Fake, un film di Orson Welles del 1973, era dedicato, in particolare, ai falsari d'arte, ma aveva la specificità di essere diretto e interpretato, in prima persona, proprio da un principe del falso. Qualche decennio prima, infatti, nel 1938, la radio americana aveva trasmesso un programma destinato a segnare un'epoca, *The War of the Worlds*, una trasposizione radiofonica del romanzo di Herbert George Wells, operata dal quasi omonimo Welles, secondo un modello completamente nuovo, ovvero attraverso l'adesione mimetica della fiction al reality. L'esito tragicomico della trasmissione, scambiata per un vero radiogiornale da migliaia di ascoltatori, può ancora ai nostri tempi, e soprattutto al giorno d'oggi, farci riflettere sul potere dei media. Che cos'era "verità" nella trasmissione di Welles? E che cos'era la calunnia nell'*Othello* (1952), uno dei suoi capolavori, dove l'onesto Jago suggerisce con-

nessioni tra frasi ed eventi, ricostruisce scenari improbabili per la trappola micidiale in cui precipitano la povera Desdemona e l'ingenuo Moro di Venezia? In un montaggio pirotecnico e frenetico, il falso occupa la scena, massacrando la verità, ritagliandosi nettamente e obliquamente il proprio ambito vitale nello spazio delle brucianti passioni umane.

I filosofi si interessano della verità. In nome della verità, i filosofi ne aggrediscono la rappresentazione, l'immagine che, moltiplicata in mille specchi, riduce la vita a spettacolo, il senso a esibizione, il sapere a moda. Ma essi sono tutti nutriti dell'aria che respirano e comprendono che il punto di vista di chi confuta le forme del falso fa parte della stessa procedura di ricerca della verità.

Sceverare, scegliere, raccontare, distinguere il vero dal falso: sono tutti questi i compiti di chi esercita il mestiere di filosofo. In un breve testo del 1888, dal titolo *Come il mondo vero finì per diventare favola*, Nietzsche diagnostica in sei fulminanti proposizioni il nichilismo come esito della modernità, demolendo la nozione di verità che aveva retto tutte le impalcature della tradizione metafisica occidentale. Contenuta nell'opera *Crepuscolo degli idoli*, questa pagina è una summa non solo del pensiero nietzscheano, ma è soprattutto la storia dell'errore, da intendersi come il vizio dei filosofi che hanno sempre sdoppiato il mondo: un mondo "terreno", falso, infido, senza importanza e un mondo "celeste", il mondo delle essenze, l'unico da prendere sul serio e per "vero".

E se la filosofia rinunciasse al suo compito ineludibile di misurarsi con il problema della verità? E provasse invece a esplorare la potenza del falso? A decostruirne la matrice? Il falso è stato l'arma ideale per eliminare un nemico, o un popolo nemico o una razza nemica, dall'Affaire Dreyfus fino ai *Protocolli dei Savi di Sion*. Quando Dreyfus fu arrestato con l'accusa di tradimento, nella lingua europea entrarono due termini nuovi: pogrom e antisemitismo. È la prova che il falso genera parole, genera una lingua.

Il filosofo francese Jean Baudrillard (1929-2007) è considerato da tutti il pensatore della sparizione della realtà: simulazione, iperrealtà, realtà virtuale. Nel corso dell'intera sua opera, si è impegnato in un esercizio di descrizione dell'evidenza invadente della simulazione, del delitto perfetto che cancella la realtà. Egli ha messo più che in dubbio il concetto di realtà, affermando che, nell'era della comunicazione virtuale (televisiva, radiofonica, giornalistica e informatica), i fatti scompaiono e cedono il posto a una

realtà apparente che ne è l'esatto contrario. Queste tesi di Baudrillard fanno riflettere. E specialmente oggi, nell'epoca della clonazione, della manipolazione, delle simulazioni computerizzate. Stiamo realmente diventando la (brutta) copia di una umanità che, di fatto, ha smesso di esistere, sostituita da una copia più "perfetta" dell'originale?

Le fake news ci aggrediscono con i nuovi strumenti del comunicare. Ma se è l'ignoranza a guidare spesso l'agire del falsario inconsapevole, non è affatto nuova la mano del falsario addestrato, sapiente, manipolatore. Come non ricordare le beffe di Han van Meegeren, l'uomo che riuscì a spacciare per veri Vermeer i quadri dipinti da lui stesso con abilità e tecnica sopraffina? Come non ricordare l'infinita diatriba sul Papiro di Artemidoro, forse autentico, forse invece frutto del genio maligno di Costantino Simonidis, il più grande falsario dei tempi moderni?

Lo smascheramento delle falsificazioni, la revoca dell'errore, la critica dei suoi presupposti e dei suoi effetti perversi, è l'unico pathos che i cercatori della verità rivendicano. La verità non si uniforma a regole, non si sottopone a leggi, a specie e generi, non si confonde con la doxa, non cessa di disturbare i pensieri del benpensante. In quanto creazione, mette in questione, lavora una materia, fa saltare le gerarchie degli essenti, modifica gli assetti e rovescia i concetti. Tutto ciò disloca la filosofia, ossia la lotta per la verità, in un territorio di frontiera, in un corpo a corpo con le innumerevoli fenomenologie dell'errore e del falso, con lo spaccio delle facili verità e della verità che semplifica, ma anche della verità che, per costituzione, è più fragile della menzogna e meno pervasiva. La menzogna interseca invece i suoi doppi, (manipolazione, copia, simulacro, falsa coscienza) che la rendono invasiva e dilagante, nelle forme della vita individuale e sociale. A differenza della verità che ama esporsi, la menzogna "ama nascondersi": è un'arma che rientra nel fodero, come il silenzio di Jago dopo che questi ha colpito nel segno.

Impossibile, nella situazione attuale, in cui la menzogna è la condizione normale dei rapporti sociali e gli stessi atti del soggetto sono permeati di illusioni, inganni, false percezioni di sé, avanzare l'istanza classica di una confutazione delle proposizioni sofistiche. Se è vero, come affermavano gli antichi, che la confusione tra realtà e apparenza si determina a causa di una «certa somiglianza» (Aristotele, *Confutazioni sofistiche*, 164 a, 25) tra di esse, la diffi-

coltà della confutazione, a causa della proliferazione delle forme dell'apparente e del falso, fa leva sulla difficoltà di identificare e definire l'identità del vero. La proliferazione dei messaggi, dei discorsi, delle opinioni, simili al vero, ma false, o delle azioni e dei segni né veri né falsi, non rende possibile una linea netta di demarcazione tra vero e falso. Si pensi al mentire come atto intenzionale, come specifica forma dell'agire politico e agli effetti devastanti che la menzogna può produrre in una democrazia.

L'argomento è approfondito da Hannah Arendt e ripreso nel dibattito contemporaneo. Nel suo saggio del 1971, *La menzogna in politica. Riflessioni sui Pentagon Papers*, pubblicato sulla «New York Review of Books», la pensatrice tedesca spiega come la politica utilizzi la menzogna per aprirsi uno spazio di azione e di manipolazione dei fatti. L'occasione le è data quando il «New York Times» pubblicò, in quello stesso anno, alcuni documenti secretati del Dipartimento della Difesa americano, che contenevano i piani attuati dal governo nel corso della guerra in Vietnam: guerra che poteva essere evitata perché era impossibile da vincere. Migliaia di vite di giovani americani potevano essere salvate. Ma l'amministrazione americana preferì costruire una ragnatela di bugie protratte per decenni, manipolando i dati e nascondendo la verità. L'indagine arendtiana mostra come la menzogna, in quanto linfa che alimenta la politica, comporti gravi colpi inferti alla democrazia.

La storia si ripete negli USA, il 5 febbraio 2003, quando l'allora segretario di Stato, Colin Powell, tiene un discorso al Consiglio di Sicurezza delle Nazioni Unite, in cui parla di armi di distruzione di massa di cui disponeva il dittatore iracheno Saddam Hussein, adducendo prove credibili circa l'uso di esse. Nei mesi successivi si scoprì che gran parte delle informazioni e delle ricostruzioni presentate da Colin Powell erano false. In Iraq, non c'erano laboratori mobili, né enormi arsenali di armi di distruzione di massa. In queste condizioni, si tratta di chiedersi, con Hannah Arendt, se sia proprio l'essenza della verità a essere impotente e l'essenza del potere a essere ingannevole.

In tal modo, la menzogna diventa moneta corrente: come essa non si può evitarla, così non si è in grado di smascherare il falso, secondo quanto vorrebbe Aristotele. Giocano in fondo su apparenze, ambiguità, pseudo-evidenze la stessa concezione dialettica che cerca la mediazione e la conversione della menzogna nel falso

o viceversa, così come quella che ne prepara la confezione linguistica e comunicativa a fini pratici e in vista dell'effetto. La confutazione, come «prova della proposizione contraddittoria a una certa conclusione» (Aristotele, *Confutazioni sofistiche*, 167 a, 25) diventa difficile o impossibile, a causa dell'ambiguità crescente di tutti i termini e segni della comunicazione. Se l'apparente verità intrattiene una relazione di similarità con il vero, può scambiarsi con la copia, inaugurando quella configurazione "meravigliosamente ricca" (Foucault) che è costellata di simulacro, similitudine, simultaneità, simulazione e dissimulazione. Il simulacro vivente (il personaggio di Roberta nella trilogia de *Le leggi dell'ospitalità* del romanziere e saggista Pierre Klossowski) scopre in sé una perdita di identità che rende difficile anche l'imputazione della responsabilità della colpa, della menzogna e dell'inganno. Lo stesso essere, insomma, si presenta come una moltiplicazione di simulacri. Certamente il falso in cui si incorre per errore non deriva da una macchinazione, da un'intenzione di ingannare. Ma il falso intenzionale, il falso prodotto ad arte dai falsari, per essere credibile, deve non soltanto somigliare alla verità, ma tentare di sostituirsi completamente a essa, utilizzando la semplificazione, la reiterazione del messaggio, le tecniche di seduzione della massa.

Il falso è la scimmia della verità. Si ripropone il problema della sua costituzione, perché, accanto alla falsificazione costruita ad arte, per ingannare e condizionare, esiste l'auto-inganno: il mentitore crede a un certo punto di dire la verità, ne è persuaso. Ma il testimone che si crede verace è completamente tale? Le filosofie a sfondo ontologico, ermeneutico, linguistico, pragmatico hanno posto il problema della falsificazione nel territorio della non-verità, confidando che il cuore della verità resti immacolato e riscrivendone l'articolazione all'interno dei territori della storia e del linguaggio. Le contaminazioni tra verità ed errore, informazione e deformazione, verifica e falsificazione rinviano, però, a delle liaisons dangereuses inconfessabili, che nessun realismo potrà mai cancellare. Stranamente la potenza del falso, eretta a sistema nei circuiti della comunicazione, si nutre della stessa linfa del vero, al quale è legata da mille intrecci. D'altra parte, le filosofie della post-verità non riescono a fondare il loro assunto senza un'asserzione incontrovertibile, e dunque vera, con l'unica alternativa di autoconfutare anche la loro pretesa di negare la verità. La verità è in connessione con i concetti di storia e di linguaggio,

come referenti fondamentali con cui fare i conti per prodursi. Ma sono proprio questi i campi preferiti di intervento della falsificazione. I due campi opposti sembrano intimamente legati. L'essere, la verità, il logos o ragione sono altrettanto fondamentali quanto i loro opposti. Si determina così una situazione paradossale: chi cerca di confutare o di smascherare le falsificazioni della verità, l'illusione e l'inganno, nell'accezione della genealogia nietzscheana, non può farlo se non ricostruendo i confini stessi della verità.

Falsificazioni: azioni, soggetti, mondo

di Massimo Piermarini

1. *Un falso processo?*

Gli atti del processo¹ istruito contro il Maresciallo di Francia, già compagno d'armi di Giovanna D'Arco, Gilles de Rais (o de Retz secondo altra trascrizione dal bretone) dimostrano la costruzione di un teorema di falsificazione. I documenti processuali, che dovrebbero contenere gli elementi di certezza probatoria del processo, ecclesiastico, inquisitorio, secolare diventano la dimostrazione della falsificazione dei fatti, dei personaggi, dell'ambiente, delle responsabilità, delle azioni e degli effetti. Dopo essere stati pubblicati, ma in maniera lacunosa e purgati dai riferimenti agli aspetti più scabrosi degli eventi, dall'abate Eugène Bossard nel 1885, che fu contestato già nel 1921 da "Ludovico Hernandez" con la traduzione letterale (ma carente, secondo Georges Bataille) del processo canonico e la riproduzione di quello civile, presieduto dal magistrato di Bretagna Pierre de L'Hôpital², i documenti del processo divennero poi oggetto d'esame da parte di Georges Bataille, che si avvale della collaborazione di Pierre Klossowski per la traduzione delle minute in latino dei verbali del processo ecclesiastico. Questo processo, nel suo significato reale, è la costruzione di un personaggio mitico, di un mostro, «il più abietto criminale di tutti i tempi», che diventerà, nelle rivisitazioni letterarie, il Barbe-Bleu della leggenda popolare, ripresa da C. Perrault³ e l'Ogre di M. Tournier, che ha de-

¹ *Le procès de Gilles de Rais* (1965), tr. R. Guidieri, *Il processo di Gilles de Rais*, Guanda, Parma, 1982. I rimandi nel testo si riferiscono all'ed. francese di G. Bataille, *Il processo di Gilles de Rais*, in *Opere complete*, vol. X, Gallimard, Paris, 1987

² L. Hernandez (pseudonimo di Fernand Fleuret), *Le procès inquisitorial de Gilles de Rais avec un essai de réhabilitation*, Bibliothèque des curieux, Paris 1921.

³ C. Perrault, *Barbablù*, in Id., *I racconti di mamma l'Oca (Contes de ma mère l'Oye, 1697)*, Einaudi, Torino 1974. Vedi il testo della prima versione: https://fr.wikisource.org/wiki/Histoires_ou_Contes_du_temps_passé

dicato al personaggio compagno d'armi di Giovanna d'Arco un romanzo, Gilles e Jeanne⁴.

Nel X volume delle *Opere complete* di Georges Bataille è contenuto lo studio che smaschera la falsificazione contenuta nella fama di Gilles de Rais, detto Barbablù. Il vero problema è il personaggio, che acquista un ruolo lontano dalla realtà storica, come in una messa in scena teatrale o in un testo narrativo. Il punto di forza del lavoro di Bataille è la ricostruzione cronologica degli avvenimenti e un esame rigoroso dei documenti dell'epoca conservati. Gilles de Rais ha a che fare con il crimine e il peggio in senso eminente. Bataille, nella sua scrittura che intende decifrare l'abisso del male, dell'eros e della morte, resta affascinato dalla vicenda di Gilles de Rais. I crimini di Gilles de Rais acquistano ai suoi occhi un valore privilegiato, sono un vertice del peggio. La reazione della folla alla sua esecuzione lo segnala. La sua violenza e il suo agire senza scrupoli sono un eccesso che comanda un destino, che non fu mai governato dal calcolo. Insomma, Gilles de Rais ha, nel male, la sua grandezza e il suo splendore, è un personaggio da tragedia, l'uomo che un immenso disordine scatenava. Egli si dedicava – come crede Bataille – a orge di sangue e sperperava immense fortune per un lusso e una pompa da sovrano. È, nei termini del pensiero di Bataille, l'eroe del dispendio e della catastrofe, ma, insieme, anche un uomo estremamente violento, ebbro di sangue, le cui fortezze suscitavano timore nella folla sottoposta ad un regime di oppressione feudale. Come segnala Bataille, che crede alla sua colpevolezza, ma denuncia in ogni caso diverse e gravi irregolarità negli atti del processo, c'è qualcosa di demente e di teatrale in lui, che lo spinge a rappresentare se stesso, a confessare i propri crimini, vere e proprie carneficine, con passione da esibizionista e a celebrare con il suo processo il suo ultimo atto di pentimento e la sua appartenenza al sacro. È indubbio che la storia sia stata falsificata, per adattarla alla leggenda popolare dei contadini rappresentata nella letteratura successiva. I riferimenti, le concordanze, nel segno malato dell'analogia e dell'immaginazione, hanno prodotto la sostituzione nel corso del tempo di una memoria romanzata ai fatti, della leggenda alla storia.

Il caso di Gilles de Rais è diventato un luogo di immaginazione

⁴ M. Tournier, *Gilles e Jeanne*, Garzanti, Milano, 2001.

popolare, il mostro che terrorizza le campagne, mentre i fatti potevano essere ricostruiti soltanto sulla base di documenti veridici. Bataille si pone questo compito: ne risulta una ricostruzione del processo inquisitorio che si rivela anomalo e lacunoso in più parti e che dimostra la volontà di eliminare Gilles de Rais da parte dei suoi nemici (il duca di Bretagna e il vescovo di Nantes, Jean de Malestroit, che presiede il tribunale che lo accusa) per impadronirsi del suo immenso patrimonio. I fatti parlano chiaro e confortano l'ipotesi di Bataille: prima di tutto l'episodio della vendita di un castello a Guillaume Le Ferron, fratello di Geoffroy, tesoriere del duca di Bretagna, Jean V; poi l'azione di forza compiuta da Gilles de Rais contro il fratello del tesoriere, un ecclesiastico, Jean Le Ferron, in un luogo dotato di immunità, durante l'ufficio liturgico, per riprendersi il castello di Saint-Étienne de Mer-morte. Sono queste le azioni che lo posero in una via senza uscita.

Il processo contro di lui così si sviluppa da una falsificazione spacciata per verità, che l'immaginazione popolare riceve e conserva nel tempo, all'insegna di una potente teatralizzazione, nel contesto di un passaggio storico epocale con il capovolgimento dei rapporti di classe che determinano l'inabissamento dell'ordine feudale cui Gilles de Rais era legato. Jean de Malestroit, vescovo di Nantes e cancelliere del Duca di Bretagna, che istruì il processo con l'appoggio del Duca, era un nemico personale giurato di Gilles de Rais e le testimonianze, pur numerose, contro l'imputato risultano poco credibili, integrate successivamente con elementi tratti dalle deposizioni dei rei confessi. Ad un'attenta analisi le imprecisioni e le incongruenze, nei documenti del processo penale, si moltiplicano. La stessa confessione dell'imputato, estorta previa tortura, ricalca l'atto d'accusa e le testimonianze a suo carico. Tutto, insomma, sembra costruito ad arte. Persino l'anno di inizio dei crimini contemplati nell'atto di accusa, nel quale gli sono imputati l'evocazione di demoni e l'uccisione di numerosi bambini, resta incerto: è il 1426 secondo la deposizione di Poitou suo «bambino di camera» e complice, come dice l'atto d'accusa, secondo il quale tutto avrebbe avuto inizio nel 1426, 14 anni prima del processo⁵ o il 1427 (durante la guerra dei Trent'anni) o il 1432-33 (anno della morte del nonno Jean de Craon o il periodo pros-

⁵ Cfr. G. Bataille, op.cit., p. 305. L'autore riconosce che sulle prime morti di bambini il processo dà due «indicazioni contraddittorie».

simo ad essa), secondo gli stessi ricordi dell'imputato? Nel 1437, 40 corpi di bambini, di età compresa tra i 6 e i 18 anni, furono scoperti a Machecoul. Nessun nesso, se non una ricostruzione a posteriori, li collegava ai misfatti di Gilles de Rais. Bisogna però rilevare che lo stesso numero di uccisioni di bambini («centoquaranta o più...»⁶) non è ben determinato. Il «reo confesso» afferma di non ricordare più il numero delle sue vittime⁷.

Le testimonianze che si riferiscono ai fatti, accaduti in giurisdizioni anche diverse, non sono concordi. Il processo ecclesiastico del vescovo di Nantes, quello dell'Inquisizione, istruito da Jean Bloyn, vicario dell'Inquisitore, e quello secolare del Tribunale di Bretagna si sovrappongono. Nessun elemento probatorio di riscontro esiste di tale presunta carneficina in connessione con la persona di Gilles de Rais. Si riferisce, nella confessione dell'imputato, di eliminazione delle prove, di riesumazione dei resti e riduzione dei corpi in ceneri, poi disperse⁸, ma nessun riscontro oggettivo, neppure il cadavere o i resti di un solo bambino, lo conferma. Salomon Reinach concluse che il processo era una frode, perché le testimonianze degli accusatori furono fabbricate con la corruzione e la violenza. Nella seconda parte del suo scritto Bataille esamina i dati in dettaglio. Non gli sfugge il peso politico, di classe, dell'avvenimento del processo e dell'esecuzione del Marsciallo di Francia, compagno d'armi di Giovanna d'Arco, Gilles de Rais: la giustizia si era attivata rapidamente, dopo l'episodio dell'azione di forza di Saint-Étienne-de-Mer-Morte, mentre tempo prima non si sarebbe mossa per fanciulli morti di fame sgozzati da un gran signore⁹. Nella mentalità dell'epoca, infatti, i piccoli mendicanti, che si presumeva egli sgozzasse dopo averli violentati, non valevano più di una capra¹⁰. La stessa esecuzione di Gilles de Rais, al termine del processo, si trasforma in un grandioso spettacolo teatrale, degna conclusione, da parte del protagonista ossessionato dalla scomunica e dalla punizione eterna, di una co-

⁶ Cfr. G. Bataille, op.cit., pp. 425-426, con riferimento alla documentazione processuale.

⁷ Cfr. *Documenti del processo ecclesiastico*, in G. Bataille, op.cit. p. 488.

⁸ Cfr. op. cit., ivi, pp. 488 e 489.

⁹ G. Bataille, *Il processo di Gilles de Rais*, in *Opere Complete*, edizione francese, vol. X, Gallimard, Paris, 1987, p. 337.

¹⁰ G. Bataille, op.cit., p. 312.

lossale messinscena. Che cosa concludere? Risulta certamente difficile esprimere un giudizio sul valore di un processo inquisitorio del XV secolo con il nostro punto di vista, che è quello dello Stato di diritto del XXI secolo. Appaiono comunque, dai documenti e dall'analisi compiuta da Bataille sul carattere del personaggio e sulle circostanze del tempo, delle mostruosità giuridiche, che fanno pensare ad interventi pesanti di manipolazione delle confessioni, estorte con la tortura, praticata o minacciata, delle deposizioni e delle testimonianze.

I verbali del processo, soprattutto nelle deposizioni dei servitori di Gilles De Rais, che furono suoi complici, Henriet Griart e Poitou, sono pieni di descrizioni in dettaglio delle sedute erotiche sodomitiche e delle violenze sui bambini, che si spingevano fino all'infanticidio finale, alla voluttà crudele, che avrebbe compiuto Gilles de Rais. Ancor più dubbia appare la deposizione (del 16 ottobre 1440)¹¹ del frate spretato italiano Francesco Prelati, esperto di occultismo, alchimia, stregoneria, invocazioni e patti con il demonio, anch'egli compagno di misfatti, e dunque parte in causa nel processo, che hanno una credibilità più che dubbia, trattandosi di un sedicente "stregone", cioè di un cialtrone. La deposizione di Prelati, come Reinach ha dimostrato, mostra che la confessione dello stesso Gilles sia stata ricalcata su quella di Prelati e contenga espressioni identiche («le stesse parole nello stesso ordine»)¹².

Stranamente Perfetti, il presbitero-stregone, riuscì a salvarsi la vita, a scampare la condanna a morte e addirittura a fuggire successivamente dal carcere, per continuare la sua carriera di «alchimista esperto» fino ad essere condannato al rogo sei anni dopo la morte del suo signore Gilles de Rais, nel 1446¹³. Le due deposizioni più pesanti a carico dell'imputato sono quelle dei complici di Gilles de Rais, Henriet Griart e Poitou, suoi servi. Ma esse, secondo Reinach concordano fino al minimo dettaglio e sono perciò poco attendibili. Negli atti del processo i riscontri reali tra le deposizioni e i fatti risultano deboli o del tutto inesistenti. Il giudizio storiografico su questa vicenda ha, come noto, diviso innocentisti

¹¹ G. Bataille, op.cit., pp. 503 sgg. Vedi G. Bataille, op.cit., pp. 430-431.

¹² Cfr. S. Reinach, Gilles de Rais, in «Revue de l'université de Bruxelles», 1904, vol. X, pp. 161-182 (in <http://psychanalyse-paris.com/1096-Gilles-de-Rais.html#nb1>).

¹³ Vedi G. Bataille, op.cit., pp.430-431.

e colpevolisti e tra i primi annovera, come si è visto, lo storico delle religioni Salomon Reinach, che mise in dubbio il valore della stessa confessione di Gilles de Rais, la cui fonte sarebbe la deposizione dei due complici¹⁴. Quale fosse la verità, dove la falsificazione fosse intervenuta, diventa impossibile ormai sapere. I fatti e la loro registrazione, in mancanza di un'edizione critica degli atti, non si possono né verificare né accertare. Quello che risulta chiaro dalla lettura dell'opera di Bataille sul caso di Gilles de Rais è il ruolo dei poteri, privati e pubblici, ecclesiastici e laici, nella costruzione di un impianto di falsificazione e di deformazione della realtà dei fatti. Come avvenuto tante volte nel corso della storia assistiamo ad uno spettacolo in cui i fatti, divenuti leggenda e mito grazie al rumore dell'opinione e delle dicerie degli ingenui, diventano favole.

2. *L'io duplicato ovvero la falsificazione del soggetto*

Nel caso dello scrittore R. L. Stevenson la falsificazione riguarda il soggetto. Il soggetto falsifica, deforma e depista le tracce che possono condurre alla sua vera identità, almeno all'identità giuridica, cioè alla sua identità pubblica. Il problema affrontato nel romanzo di R. L. Stevenson *Doctor Jekyll and Mister Hyde* non è dunque, come si crede, lo sdoppiamento della personalità, l'io diviso, la frammentazione del soggetto, bensì l'impossibilità di accertare chi sia il vero soggetto. Di conseguenza si determina, anche in questo caso singolare, uno spazio di indecidibilità tra la verità e il falso, cioè un effetto di falsificazione dell'io. Il romanzo è dunque la storia di una soggettivazione fallita, che soccombe all'attacco di forze subliminali, che si presentano potenti e caotiche, anzi catastrofiche per l'esistenza del soggetto.

La linea di discriminazione tra il vero Jekyll e il falso Jekyll (mr. Hyde) diventa così indeterminata. La caratteristica principale di Hyde è infatti la «deformità», non nel senso dell'invalidazione ma del difetto di forma, di identità. Il deforme è il mostro, ancora la

¹⁴ Sulla tesi innocentista v. G. Bataille, op.cit., pp.431-434, che muove dei rilievi sulla traduzione «difettosa» dei documenti in latino nel libro di F. Fleuret (*L. Hernandez*) e sul difetto di conoscenza degli atti del processo civile dello storico delle religioni S. Reinach (v. ivi, p. 432), con riferimento al saggio, citato alla nota 11, poi raccolto in S. Reinach, *Gilles de Rais*, in Id., *Cultes, mythes et religions*, Éditions Ernest Leroux, Paris, 1905-1923.

figura del mostro, del campione del peggio, che si affaccia all'orizzonte di una società perbenista, il demone la cui faccia, si dice nel romanzo, porta la «firma di Satana»¹⁵, colui che si allontana dalla debita forma, il prodotto di un'alterazione della forma che rappresenta un pericolo per l'integrità della società, in quanto non appartiene ad essa e ne minaccia l'unità. Mr. Hyde non presenta alterazioni visibili, ma dà «un'impressione di deformità»¹⁶, di «mostruosa ma inspiegabile deformità»¹⁷. Non si tratta di un essere umano ma di una cosa, come la definisce Poole, il maggiordomo del dott. Jekyll, che significativamente dichiara: «Signore... quella cosa non era il mio padrone»¹⁸. Il tentativo di accertarne l'identità, che professionalmente è necessaria all'avvocato Utterson per la trasmissione dell'eredità di Jekyll a Mr. Hyde, fallisce. È un caso singolare. La falsificazione prevale sulla verità e produce un effetto inquietante sui testimoni degli eventi. La duplicità della coscienza viene interpretata nel romanzo con una forte valenza moralistica, come conflitto tra bene e male, tra vero e falso che dovrebbero, nelle intenzioni del medico sperimentatore, cioè del dott. Jekyll, essere nettamente separati, divisi, almeno quanto nel pensiero comune la verità e la falsità, il bene e il male¹⁹.

I due poli divisi si incarnano in corpi diversi che ne costituiscono il rivestimento, l'emanazione od effluvio di poteri diversi della nostra anima²⁰. L'avvocato Utterson, che per la sua formazione giuridica, ha a che fare con le forme del diritto, con le identità certe e le relazioni tra soggetti riconoscibili, è il rappresentante dello spirito vittoriano, della razionalità media della classe dominante vittoriana. Il caso di Hyde lo sconcerta: si tratta di un caso di perdita integrale dell'identità, della forma. L'indagine di Utterson, tipico personaggio dell'epoca, diventa difficile. Egli non può accettare che la forza dell'identità personale venga messa in discussione e con essa, l'idea di una forma identitaria che sia la verità del soggetto, che non sia l'illusione che il

¹⁵ R. L. Stevenson, *Lo strano caso del Dr. Jekyll e del Signor Hyde*, Einaudi, Torino, 1990, p. 21.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Ivi, pp. 34 e 71.

¹⁸ Ivi, p. 56.

¹⁹ Ivi, p. 78.

²⁰ Ivi, p. 79.

soggetto nutre su di sé, ma l'autentica verità circa la natura del soggetto. I segni che contraddistinguono il bene e il male, la verità e l'errore sono dapprima separati nei lineamenti così diversi di Jekyll e Hyde, per poi confondersi nei continui cambiamenti di identità. Il timore di «perdere la [propria] identità per sempre»²¹ è fondato. La distinzione non regge a lungo, la trasformazione continua dall'uno all'altro personaggio fa guadagnare sempre più terreno al male sul bene.

Dalla trasformazione trae vantaggio il demonio non l'angelo²² e di conseguenza il cambiamento non può che inclinare al peggio. Il rovesciamento delle identità si produce infine spontaneamente, senza neppure più l'ausilio della pozione farmacologica che produceva la metamorfosi²³. La contaminazione²⁴ dell'una con l'altra identità diventa completa. Hyde si afferma sempre di più, la distinzione tra il vero dott. Jekyll e il suo doppio, o il falso Jekyll, Mr. Hyde, che garantiva la verità della discriminazione vero-falso, viene meno. Il dott. Jekyll, che era il regista della macchinazione, diventa un elemento accessorio del processo di falsificazione progressiva. Lui non è me, ma tra poco di me non sopravviverà nulla, dirà Jekyll²⁵. L'io di Jekyll diventa regressivo, sempre più debole, rispetto a quello, vincente, di Hyde. Il falso io, l'altro sé stesso²⁶ divora minuto dopo minuto il vero io. Il doppio del moralista e benpensante vittoriano è l'angelo del demonio, il lascivo e violento Hyde. Ma cosa significa questo inarrestabile cambiamento? Jekyll viene riassorbito in Hyde²⁷, le identità svaniscono, la falsificazione vince. Il doppio del moralista e benpensante vittoriano è l'angelo del demonio, il lascivo e violento Hyde. Evidentemente bisogna riconoscerli per quello che sono, cioè due componenti della stessa personalità di Stevenson: quella addomesticata, etica, dell'educazione vittoriana ricevuta e quella della fuga alle isole Samoa. Ma cosa significa questo inarrestabile cambiamento? Jekyll viene riassorbito in Hyde²⁸, le identità svaniscono, la falsificazione vince.

²¹ Ivi, p. 82.

²² Ivi, p. 83.

²³ Ivi, p. 94.

²⁴ Ivi, p. 87.

²⁵ Ivi, p. 96.

²⁶ Ivi, p. 98.

²⁷ Ivi, p. 61.

3. *Il gioco dei simulacri contro il linguaggio istituzionale*

La stessa situazione di indecisione, vischiosità e mostruosità è al centro della trilogia di Pierre Klossowski, *Le leggi dell'ospitalità*, che comprende, com'è noto, i romanzi *La revoca dell'editto di Nantes*, *Roberta stasera* e *Il suggeritore*. Il personaggio chiave è qui Roberta, atea e progressista, moglie del teologo Ottavio, che vuole sottoporla ad una prova: inducendola al peccato attraverso continue occasioni cerca di suscitare in lei un sentimento di colpa e di rimorso. Roberta, in questo gioco perverso, si sdoppia, mantenendo la sua libertà e indipendenza rispetto alla sua controfigura che obbedisce ad Ottavio. Lo stesso Ottavio resta vittima del gioco che ha messo in atto e giunge al punto di non riconoscere più né la sua identità, né quella altrui. Questi testi celebrano il trionfo del simulacro, delle sue pluriverse manifestazioni e dei suoi rovesciamenti. Il teatro di società di Klossowski diventa un gioco di simulacri-persone, di simulazione-dissimulazione. Il gioco dei simulacri, riprodotti e replicati a partire dai fantasmi del desiderio, è interminabile. Esso confligge, per Pierre Klossowski, con il linguaggio istituzionale. Il filo teoretico è impegnativo: la rottura, nella scrittura, nel disegno, nella pittura e nella filosofia, con ogni forma di realismo e di dialettica che metta capo all'Identico. Il simulacro rinvia infatti all'immagine e all'immaginazione, cioè alla rassomiglianza, la cui differenza con il reale non si riduce mai a zero, ed esclude dunque l'imitazione platonica. L'intreccio teoretico in gioco in questa partita è più della passione monomaniacale di un voyeur. Nella sofisticata tessitura narrativa di Klossowski ciò è abbastanza chiaro: al realismo metafisico si contrappone il realismo dell'emozione immediata e del campo di forze pulsionali che costituisce l'indicibile. Ogni linguaggio istituzionale, con il suo codice di segni, rappresenta una falsificazione del corpo pulsionale della nostra esperienza, sostanzialmente indicibile e irrapresentabile. Gli intrecci che i quadri viventi compongono e scompongono in *Le leggi dell'ospitalità* sono allora soltanto riproduzioni di fantasmi, simulacri che conservano un rapporto con il fondo pulsionale, quelle «brame, forze e potenze» che «hanno la mano lunga»²⁹.

Si tratta di un tentativo di appropiare un punto di verità nel

²⁸ Ivi, p. 61.

²⁹ P. Klossowski, *Il suggeritore*, Sugarco, Milano 1983, p. 25.

metalinguaggio del gesto e nel desiderio erotico del corpo. L'elaborazione del *tableau vivant* risolve il dilemma della difficoltà di dire i segni del corpo, del tradurre i fremiti del corpo in linguaggio. I soggetti-personaggi sono dei simulacri i cui gesti restano indecifrabili e indicibili, ma possono essere esibiti come quadri viventi, semantizzati prima come scrittura e poi, definitivamente, come pittura. Il corpo resta però inaccessibile e incomunicabile³⁰. Michel Foucault ha magistralmente colto questo carattere di fuga, di scarto, di scostamento dei simulacri nella produzione di Klossowski, nel quale il segno diventa irrappresentabile:

«vaine image (par opposition à la réalité); représentation de quelque chose (en quoi cette chose se délègue, se manifeste, mais se retire et en un sens se cache); mensonge qui fait prendre un signe pour un autre; signe de la présence d'une divinité (et possibilité réciproque de prendre ce signe pour son contraire); venue simultanée du Même et de l'Autre (simuler c'est, ordinairement, venir ensemble)»³¹.

Si tratta di uno scarto nel quale nessuna misura di distanza e di vicinanza, ancor meno di identità tra vero e falso è possibile, nel quale il simile è insieme la simulazione e la dissimulazione e nel quale il simulacro guadagna a danno sia della verità che della falsificazione. Le leggi dell'ospitalità e la continua inversione dei ruoli determinano, in Klossowski, un potente effetto di enigmaticità. La situazione di enigmaticità esorcizza, seduce e paralizza, insieme, rendendole impossibili, sia la verità, in ogni sua manifestazione, che il falso.

4. *Kafka e l'impossibilità della verità-legge*

Il passaggio estremo dalla verità alla falsificazione si consuma però in Kafka, nel quale la falsificazione non concerne più soltanto i dati reali, ambientali, materiali o quelli soggettivi, ma l'insieme della faccenda. Ci limiteremo ad alcuni riferimenti che appaiono pertinenti alle osservazioni che abbiamo sviluppato in precedenza. Innanzitutto partiamo da una grande opera kafkiana: *Il Castello*. Accogliamo l'invito di Blanchot, ad abbandonare le let-

³⁰ Vedi F. Impellizzeri, *L'autofabulation erotique de Roberte dan l'oeuvre de Pierre Klossowski*, in «Illuminazioni», 2018, n. 43.

³¹ M. Foucault, *La prose d'Actéon*, in «La Nouvelle Revue française», 1964, n. 135, pp. 444-459.

ture metaforiche di Kafka e leggerlo all'interno dell'esperienza della scrittura. Lo stesso Blanchot ha riscontrato però ne *Il Castello* la presenza della tradizione ebraica, di elementi cabalistici e talmudici. Dunque, ne *Il Castello* è in qualche modo in questione la verità, l'accesso alla verità e meglio il divieto di accesso alla verità o la scoperta della verità inafferrabile. Su questo divieto pesa la condanna dell'idolatria e la sconsolata consapevolezza dell'estraneità al mondo. *Il Processo*, dice Blanchot, «ha almeno il vantaggio di far conoscere a K. ciò che avviene realmente, di dissipare le illusioni» circa la sua esistenza nel mondo: «Ma il processo non è ciò nonostante la verità, è al contrario un processo d'errore, come tutto ciò che è legato al di fuori, a quelle tenebre "esteriori" in cui si viene gettati dalla forza dell'esilio, in un processo dove se resta una speranza, è per colui che procede, non controcorrente, per una opposizione sterile, ma nel senso stesso dell'errore»³². Non è per questo che ne *Il Castello* di Kafka³³ l'attesa dell'agrimensore K. per far ingresso nel Castello, simbolo del Potere della Verità, si prolunga all'infinito? Il limite segnato della porta assume le caratteristiche dell'approssimazione all'infinito. Come ha mostrato Deleuze³⁴ Kafka non era interessato a proclamare la trascendenza della legge, ma il carattere interminabile del processo e dunque della stessa legge, che non esiste senza una sentenza finale. La disimmertia e l'incommensurabilità della legge, altro nome della verità, con la finitezza della vita umana è evidente. Il protagonista del romanzo è convinto della possibilità di far ingresso nel Castello. Molti personaggi, non soltanto i guardiani del Castello, lo inducono a crederci. Ma la cifra dell'Assoluto impegna dimensioni sovrumane. Nella sfera inferiore gli uomini avranno a che fare soltanto con l'inganno, l'illusione, la falsificazione. Nel caso migliore – come quello della conclusione del romanzo, ideata e mai scritta da Kafka – possono accontentarsi di vivere e lavorare nel Castello, ma non di esservi cittadini. Al termine del romanzo *Il Processo* si giunge ad una conclusione sconsolata: «La logica è bensì incrollabile, ma non resiste ad un uomo che vuol vivere. Dov'era il giudice che egli non aveva mai visto? Dove il supremo tribunale fino al quale non era mai arrivato? Alzai le mani e allargai le dita»³⁵.

³² M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino, 1975, p. 61.

³³ F. Kafka, *Il Castello*, in *Romanzi*, Mondadori, Milano, 1996.

³⁴ G. Deleuze, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 2010, cap. 5.

³⁵ F. Kafka, *Il Processo*, in ed. cit., p. 532.

L'ambiguità, la vischiosità, l'indefinito e il rinvio illimitato, l'esilio dalla verità e dal mondo regnano sovrani in Kafka. Ne *Il Processo* il nome del protagonista, l'arresto senza detenzione durante la visita di due uomini nella sua abitazione, i capi d'imputazione, la data, i tempi e i modi di svolgimento del processo nel quale è imputato, la stessa esecuzione della condanna senza una sentenza: tutto è indeterminato. In tali condizioni diventa impossibile parlare di verità. Il mondo kafkiano è la terra in cui pullulano le falsificazioni. Neppure la promessa di un cambiamento è possibile. La nostra prospettiva non darà luogo ad una visione migliore. La zona intermedia tra il dentro e il fuori, il vero e il falso, si allarga a dismisura. Ma vogliamo qui soffermarci, per concludere, su due brevi testi, il frammento *Un messaggio dell'imperatore* (1917) e il brevissimo inserto *Davanti alla legge* (1914), che sono stati entrambi raccolti nei *Racconti*. In *Un messaggio dell'imperatore*³⁶ si pone in discussione la stessa possibilità di emettere un ordine, attraverso la trasmissione della legge. Una legge non comunicata, non resa pubblica, non può pretendere l'obbedienza. Ma colui che riceve il messaggio, che è anche il messaggero dell'imperatore, non riesce a trovare una via d'uscita, ad uscire dal palazzo, dai cortili, dalla città imperiale. La sua trasmissione diventa un compito assurdo, interminabile, indeterminabile. In *Davanti alla legge*³⁷ l'accesso stesso alla legge è impedito dai guardiani, l'uomo che chiede di entrare giunge sino alla morte senza riuscire ad entrare davanti alla legge. L'ingresso è chiuso. Le aspirazioni dei soggetti alla verità, alla giustizia, resteranno tali. La variabile tempo, l'interminabile, vanifica ogni progetto, attraverso un rinvio che si conclude con la morte o con la rinuncia finale alle loro speranze. L'indeterminato, il vischioso, occulta la verità, la depotenzia, la cela per sempre e ne rivela l'irrealtà. È il dominio sovrano della falsità, il mondo della simulazione-dissimulazione che teorizza Baudrillard. L'ordine delle cose, l'ordine delle apparenze, non può più essere confinato o circoscritto né in un soggetto né in un oggetto e neppure in una relazione tra di essi. È ormai la stessa verità ad essere violentata e sottoposta ad una perversione come «sottrazione dell'identità e dell'essere»³⁸.

³⁶ F. Kafka, *Un messaggio dell'imperatore*, in *Racconti*, ed. cit., pp. 250-251.

³⁷ F. Kafka, *Davanti alla legge*, in *Racconti*, ed. cit., pp. 238-239.

³⁸ J. Baudrillard, *Parole chiave*, Armando, Roma 2002.

La dialettica vero-falso nel romanzo poliziesco. L'alibi della verità

di Paolo Francesco Pagani

1. *Prologo. La lettera rubata*

Partiamo da quella che potremmo chiamare “la scena primaria” del romanzo poliziesco. Nel racconto *La lettera rubata*, di Edgar Allan Poe, la verità è sotto gli occhi di tutti. Non ci si fa caso perché è così visibile. La lettera è ben nascosta proprio perché è *evidente*. Si tratta esattamente di una evidenza cartesiana; con gli occhi della ragione si rende chiara una verità che i sensi non colgono, o meglio: vedono – è lì, in piena vista – ma non capiscono. L'investigatore, Dupin, è colui che smaschera il velo dell'inganno facendo emergere la verità incontrovertibile. Evidente. (Ovviamente, nel suo celebre *Seminario* su *La lettera rubata*, Lacan ne amplia enormemente il valore metaforico, è l'inconscio che, strutturato come linguaggio, parla. Ma Lacan riconosce che Poe «era stato guidato nella sua finzione da un disegno pari al nostro». Perché l'inconscio, più che nascosto in profondità, parla in superficie. Basta leggerlo, nei giochi di parole, nei *Witz*). In ogni caso, come scrive Lacan, «se qui c'è una verità, essa si trova ovunque... da un punto qualsiasi alla nostra portata». Che la verità sia un crimine, o un significante, è qui, sotto lo sguardo.

2. *Sklovskij e Todorov*

Una minore fiducia nella verità, per lo meno letteraria, traspare dall'analisi effettuata dai formalisti sui romanzi dei misteri. Viktor Sklovskij, nel suo *Teoria della prosa*, non è affatto interessato all'evidenza cartesiana, bensì alla struttura interna della narrazione (per esempio di Conan Doyle) e alla coerenza dell'intreccio costruito. Ammette che l'interesse per l'azione ed il mistero è rafforzato dall'ambiguità del problema, più che dalla chiarezza della soluzione. E si spinge fino ad affermare, in una analogia con gli

indovinelli, che «un indovinello ammette non una, ma diverse soluzioni». È un gioco, con la possibilità di istituire paralleli diversi, e il detective risolve “per professione” il gioco.

In maniera ancora più esplicita si esprime Tzvetan Todorov, nel suo saggio su *La letteratura fantastica*. Per Todorov, la letteratura è «un linguaggio convenzionale in cui la prova della verità è impossibile». Ciò che conta è che corrisponda ad un’esigenza di validità e di coerenza interna. E fra le categorie dello strano, ma razionale, e del meraviglioso ultrarazionale, introduce quella del fantastico, che non si decide, che mantiene volutamente l’ambiguità fra le due soluzioni. Il fantastico esige la condizione del dubbio. E nell’analisi dei romanzi gialli, Todorov mostra che oscillano fra la soluzione razionale dello strano, cui puntano per la maggior parte, e il dubbio fantastico cui pervengono, come vedremo, alcuni di essi. (In fin dei conti, come, in altro ambito, dice Derrida a proposito della *Verità in pittura*, la promessa di verità di Cezanne è solo la promessa di parlarne.)

3. *La verità come alibi*

Il romanzo poliziesco si è sviluppato, per decenni, seguendo, diciamo così, il progetto di Poe e della *Lettera rubata*. A partire dal XIX secolo, la coscienza borghese sente il delitto come una ferita inferta all’ordine razionale delle cose. Si tratta dunque di restaurarlo, per lo meno nella narrazione. La verità, nascosta sotto le apparenze dell’inganno, va riportata alla luce dall’indagine. La restituzione dell’ordine originario, una specie di *apocatastasi*, è ovviamente difficile da realizzarsi concretamente. Ma l’immaginario del romanzo garantisce la certezza. La scoperta del colpevole, la verità finalmente senza veli, offre la rassicurazione cercata: tutto può tornare al suo posto.

Il compito di smascherare le falsità costruite dal colpevole spetta ad un eroe speciale, l’investigatore. Che, come nota Siegfried Kracauer nel suo saggio *Il romanzo poliziesco*, a differenza degli eroi che muoiono, «non può morire, poiché la *ratio* deve atteggiarsi eroicamente all’infinito». Il detective può essere un genio superomistico alla Sherlock Holmes, un dandy tutto cellule grige alla Poirot o anche una semplice vecchietta di campagna come Miss Marple: ma in ogni caso, con la sua razionalità, scova deduttivamente quella verità che era lì, sotto gli occhi di

tutti, ma che tutti non notavano. Con i passaggi di un teorema, con la certezza consequenziale della geometria euclidea, si riafferma la verità assoluta.

Il detective non si pone in genere questioni sociali. Il delitto può avvenire per lo più in ambiti ristretti, nel circolo chiuso di una famiglia, di un castello, degli ospiti di un albergo... ma anche quando si pone genericamente nell'area più vasta della società, come per i *feuilletons* alla Wallace, la spiegazione cui si giunge è sempre sul piano individuale. È rassicurante pensare che tutto è dipeso da qualcuno che è andato fuori-legge. Ma la spinta che muove l'investigatore è soltanto, secondariamente, la legalità. Egli, come dice Kracauer, «risolve l'enigma unicamente per amore del processo di decifrazione». Ovviamente il colpevole deve essere punito, raccogliendo su di sé, come in un rito, la responsabilità del disordine, senza domande sulle sue motivazioni più profonde. Bastano, come evidenza, i mezzi, l'opportunità e il movente personale (denaro, amore o vendetta, ci viene spesso detto). Ma l'azione del detective ha come obiettivo ultimo la verità di per se stessa. La speranza, o l'illusione, che questo basti a mettere a posto le cose. La verità disvelata, l'enigma risolto dalla *ratio* vuole essere la conferma che, individuata la mela marcia che aveva causato la ferita nell'ordine del mondo, tutto proceda bene come prima. La coscienza del lettore (e dello scrittore) si sente rassicurata: esiste per lo meno un ambito in cui la certezza della verità si afferma, in cui qualcuno viene individuato – e rimosso – come la causa del male cosmico, e in cui almeno uno, l'investigatore, è capace di vedere e discernere ordine e disordine. È consolatorio scoprire che le vere cause dei problemi stavano *altrove*.

4. *Il realismo sociale*

Come nota Sklovskij studiando i racconti del mistero di Dickens, lo schema dell'investigazione finisce per essere utilizzato dal romanzo sociale. E viceversa. In effetti, nel XX secolo, allargandosi la platea dei lettori e, direi, delle loro aspettative, anche le prospettive del poliziesco si ampliano. Come dice Nicholas Blake, il giallo diventa «il mito popolare del XX secolo», e le figure del colpevole e del detective, quasi intrecciandosi, diventano archetipi caratterizzanti la società. È curioso notare che Blake è lo pseudo-

nimo con cui si è messo a scrivere polizieschi, «il romanzo popolare del Novecento», Cecil Day-Lewis, importante poeta della cerchia di Auden e, negli anni Trenta, militante del partito comunista inglese (prima di diventare poeta laureato di corte).

D'altra parte, l'irruzione del realismo nel poliziesco non può non fare i conti con la società. Il principale teorico di questa prospettiva, Raymond Chandler, ridicolizza, nella sua *Semplice arte del delitto*, trame e personaggi inverosimili dei giallisti inglesi, arrivando a dire di un romanzo della Christie che «soltanto un deficiente congenito potrebbe indovinare la soluzione». E afferma che il poliziesco «deve trattare di persone vere in un mondo vero». Con ciò facendo entrare in gioco poliziotti, investigatori privati, piccoli delinquenti e grandi speculatori. Ovviamente, Chandler era consapevole delle possibili implicazioni politiche delle sue opere («Un uccellino mi ha bisbigliato che potrei scrivere un buon romanzo sul proletariato»), ma le rifiuta, limitandosi al piano etico. Cosa che invece non fa un altro nume tutelare del genere realistico, Dashiell Hammett, militante del partito comunista americano e processato dalla commissione McCarthy per le attività antiamericane. In effetti, i romanzi di Hammett, come il celebre *Falcone maltese*, sono più rigorosamente realistici e legati all'esperienza sociale dell'autore, mentre in Chandler finisce per prevalere l'aspetto letterario e direi poetico.

Dagli anni Trenta ai giorni nostri, dagli Stati Uniti all'Italia, dal *noir* al cosiddetto *police procedural*, la tendenza ad inserire la narrazione poliziesca nel quadro sociale si è sempre più diffusa. Fino a spingere un importante teorico marxista e leader della IV Internazionale, Ernest Mandel, a scrivere una *Storia sociale del romanzo poliziesco (Delitti per diletto)*. In cui, se da un lato analizza il giallo come un prodotto tipico della società industriale, in un quadro di capitalismo maturo, dall'altra individua la presenza della realtà sociale e, in alcuni autori come Ross MacDonald o Leo Malet e il *noir* francese, la sua critica. Insomma, dall'indignazione morale di Chandler contro i potenti corrotti a spunti anticapitalistici...

In ogni caso, il poliziesco sociale si basa sullo stesso presupposto del giallo all'inglese tanto dileggiato: la verità. Certo si passa dal chiuso dei circoli aristocratici all'aperto della società, ma il compito dell'eroe, non più snob *deus ex machina*, ma poliziotto, investigatore professionale o per caso, rimane lo stesso. Restituire,