

L'indice

1. Prologo – introduzione a un “giallo” scientifico	3
2. La scrittura giallistica a quattro mani <i>in teoria</i>	5
2.1. Il processo dello scrivere un romanzo giallo dal punto di vista della linguistica testuale.....	5
2.1.1. La linguistica testuale.....	6
2.1.2. Il modello procedurale di testo	8
2.1.2.1. Il modello procedurale della produzione di un testo	9
2.1.2.2. Il modello procedurale della ricezione di un testo	10
2.1.3. I sette criteri della testualità di Beaugrande e Dressler	11
2.1.3.1. La critica alla teoria dei sette criteri della testualità.....	13
2.1.3.2. L’approccio scientifico di Beaugrande e Dressler	15
2.2. Le fasi della scrittura di un romanzo giallo	18
2.2.1. La creazione di un romanzo.....	18
2.2.2. Le particolarità della scrittura di un romanzo giallo	21
2.2.3. La scrittura di un giallo <i>in due</i>	23
3. La scrittura giallistica a quattro mani <i>in prassi</i>	26
3.1. Osservazioni di autori di romanzi gialli sulla scrittura a quattro mani	26
3.1.1. La scuola milanese: Piero Colaprico e Pietro Valpreda.....	26
3.1.1.1. Le biografie	27
3.1.1.2. Le avventure del maresciallo Pietro Binda	28
3.1.1.3. L’intervista con Piero Colaprico	31
3.1.1.4. Riflessioni personali sull’intervista con Piero Colaprico	34
3.1.2. La scuola toscano-emiliana: Francesco Guccini e Lorian Macchiavelli	35
3.1.2.1. Le biografie	36
3.1.2.2. Le avventure del maresciallo Benedetto Santovito	38
3.1.2.3. L’intervista con il sodalizio Guccini&Macchiavelli	42
3.1.2.4. Riflessioni personali sull’intervista con Francesco Guccini e Lorian Macchiavelli	43
3.2. Le ipotesi degli scrittori in sintesi.....	45

4. Analisi stilistiche dei romanzi gialli	47
4.1. Il fenomeno “stile” in testi letterari	47
4.2. L’analisi stilistica: la strategia.....	51
4.3. L’analisi dei romanzi gialli.....	54
4.3.1. L’analisi stilistica di <i>Macaroni. Romanzo di santi e delinquenti</i>	55
4.3.1.1. La macrostruttura ed analisi stilistica intuitiva	55
4.3.1.2. Lo stile “guccinesco”.....	58
4.3.1.3. Lo stile “macchiavelliano”	62
4.3.1.4. Conclusioni stilistiche.....	66
4.3.2. L’analisi stilistica di <i>Quattro gocce d’acqua piovana</i>	69
4.3.2.1. La macrostruttura del giallo ed analisi stilistica intuitiva.....	69
4.3.2.2. Lineamenti stilistici di <i>Quattro gocce d’acqua piovana</i>	72
4.3.2.3. Lineamenti stilistici de <i>La quinta stagione</i>	79
4.3.2.4. Conclusioni stilistiche.....	87
4.4. Riflessioni sulle analisi stilistiche dei romanzi gialli	89
5. Epilogo: conclusioni sulla scrittura giallistica a quattro mani	92
5.1. La scrittura a quattro mani dall’ottica del modello procedurale di testo	92
5.2. Scrittori di gialli nel banco dei testimoni	98
5.3. Le analisi stilistiche confessano	100
5.4. I fatti si chiariscono.....	103
L’appendice.....	106
I Der italienische Krimi zu vier Händen – eine Zusammenschau	106
II Bibliografia	110
III Indice del materiale auditivo e visuale	113
Ringraziamenti	114

I. Prologo – introduzione a un “giallo” scientifico

La presente tesi di laurea intitolata *Il giallo italiano a 4 mani* si occupa del processo di scrivere un romanzo giallo in due. In Italia il giallo sembra diventato un’ottima opportunità per progetti di questo tipo; a partire da Carlo Fruttero e Franco Lucentini negli ultimi decenni sono nate varie coppie di scrittori di gialli e tra i più qualitativi in prima fila si trovano Francesco Guccini e Lorian Macchiavelli, Piero Colaprico e Pietro Valpreda, Massimo Carlotto e Francesco Abate e recentemente anche Andrea Camilleri e Carlo Lucarelli. Essendomi appassionata soprattutto ai gialli di Guccini&Macchiavelli e Colaprico&Valpreda¹, sono stati intervistati degli scrittori di queste due coppie per avere delle osservazioni di prima mano sul processo di scrittura di un giallo a quattro mani.

Per avere anche delle indicazioni teoriche attorno a questa tematica, ci si servirà della linguistica testuale la quale offre un modello che cerca di descrivere i processi mentali che portano alla nascita di un testo: secondo *il modello procedurale di testo*² di Beaugrande e Dressler la creazione di un qualsiasi testo comprende varie fasi che non seguono una successione precisa ma possono anche mischiarsi e sovrapporsi. Le fasi in questione sarebbero *la progettazione, l’ideazione, lo sviluppo, l’espressione e la sintesi grammaticale*³. Queste cinque fasi sono valide anche per la descrizione del processo “esteriore” e dunque per i lavori organizzativi fra i due scrittori, solo che tutti gli stadi si svolgono a livello comunicativo perché ci sono due persone partecipanti alla nascita di un testo. È appunto tale livello comunicativo che questa tesi di laurea vorrebbe osservare più da vicino e in seguito integrare nel modello procedurale di testo stabilito da Beaugrande e Dressler.

Una gran parte di questa tesi di laurea si occupa dell’analisi stilistica di *Macaroni. Romanzo di santi e delinquenti* e di *Quattro gocce d’acqua piovana* per individuare la calligrafia di ogni scrittore e quindi dedurne i vari passi organizzativi e lavorativi. Come si vede da questa prima introduzione alla struttura della presente tesi di laurea, verranno utilizzati strumenti ed elementi delle scienze letterarie e linguistiche per chiarire le questioni più importanti intorno alla scrittura a quattro mani. Tuttavia sarà sempre il modello procedurale di testo a trovarsi al centro delle osservazioni e delle conclusioni da trarre da tutto il materiale raccolto per poter svolgere dei ragionamenti sulla scrittura a quattro mani.

¹ appoggiandosi alla denominazione della coppia di scrittura Carlo Fruttero e Franco Lucentini chiamati *Fruttero&Lucentini*, in questa tesi di laurea si userà una struttura analoga per ragioni di abbreviazione

² in tedesco „prozedurales Textmodell“, vedi Fix 2003: 19

³ in tedesco sarebbe „Planung, Ideation, Entwicklung, Ausdruck und grammatikalische Synthese“, vedi Fix 2003: 19

La presente tesi di laurea si divide in tre settori: uno teorico che presenta il modello procedurale di testo e alcune prime ipotesi sulla scrittura a quattro mani (capitolo 2), uno pratico che riporta le interviste con gli scrittori Piero Colaprico, Francesco Guccini e Lorianò Macchiavelli e si occupa dei romanzi gialli scritti a quattro mani (capitolo 3), e un settore conclusivo che cerca di trovare un modello che descriva il processo di scrittura di un romanzo a quattro mani e vuole trovare delle prove per le osservazioni degli scrittori tramite le analisi stilistiche (capitolo 4 e 5).

È più utile accedere a questa tematica tramite una prima visione teorica per la quale il modello procedurale di testo di Beaugrande e Dressler rappresenta la base scientifica; dopodiché seguono ragionamenti sul probabile processo della scrittura a quattro mani sempre sullo sfondo del modello procedurale di testo. Dopo essersi occupati di teorie scientifiche che introducono anche alle difficoltà di presentare un modello concreto della scrittura di un testo, si affronterà il lato pratico di questa tematica nella forma di interviste con gli scrittori Colaprico, Guccini e Macchiavelli. Chiunque abbia voglia di diventare testimoni di questi colloqui (e di quelli con i professori Stefano Colangelo dell'Università di Bologna e Renzo Cremante dell'Università di Pavia) chieda all'autrice della presente tesi di laurea le registrazioni delle interviste. Un'indice delle registrazioni delle interviste, delle grafiche e delle foto degli scrittori verrà aggiunta nell'appendice.

L'epilogo di questa tesi di laurea cercherà di chiarire gli ultimi fatti rimasti all'oscuro durante "l'indagine" sulla scrittura a quattro mani.

2. La scrittura giallistica a quattro mani *in teoria*

Prima di chiedere agli esperti di questa tematica, cioè agli scrittori dei romanzi gialli scelti per questa tesi di laurea, quali sono realmente le fasi di sviluppo durante la scrittura di un giallo e con quali metodi si riesce ad elaborare in due un tale romanzo, è importante ragionare teoricamente su questo processo, anche dal punto di vista della linguistica perché un testo è sempre costituito dalla lingua ed ogni scrittore si serve della lingua per elaborare la sua opera letteraria.

Siccome tutti gli autori cercano di creare un modo unico di esprimersi e dunque una “rappresentazione” particolare della lingua per il loro testo, anche la scelta ed elaborazione dello stile fanno parte del processo di scrivere un romanzo. Ma non solo la stilistica è legata a questa tematica: esiste anche un ramo della linguistica testuale che si occupa della produzione e della ricezione di un testo. Per questo la linguistica testuale aiuterà non solo ad analizzare lo stile degli scrittori in questione, ma anche a descrivere e dare un nome ai vari stadi di sviluppo durante i quali un testo viene creato.

Perciò vale la pena vedere come la linguistica testuale risolve le domande intorno alla nascita di un testo e, solo dopo, ricostruire i passi che uno scrittore teoricamente deve compiere per scrivere un romanzo giallo.

2.1. Il processo dello scrivere un romanzo giallo dal punto di vista della linguistica testuale

In questo capitolo saranno analizzate le varie fasi del processo di scrivere un romanzo giallo dal punto di vista della linguistica testuale. Siccome questo settore della linguistica è abbastanza denso e pieno di teorie eterogenee, sarà utile individuare l’approccio scientifico seguito da questa tesi, il suo contesto scientifico-storico e i suoi elementi fondamentali che costituiscono la definizione del termine “testo” (il che non è un compito facile visto le molteplici interpretazioni e gli usi di questa parola).

Per quanto riguarda il contesto scientifico-storico ci sarà solo un breve cenno alle tendenze linguistiche che implica lo sviluppo storico della linguistica testuale come illustra anche, allo stesso tempo, il contesto scientifico dell’approccio scelto per questa tesi di laurea.

2.1.1. La linguistica testuale

La linguistica testuale è un ramo della linguistica ancora abbastanza giovane ed è nata nello stesso periodo in cui la *kommunikativ-pragmatische Wende*⁴ stava per cambiare la prospettiva della linguistica in generale, smettendo di osservare la lingua come un sistema chiuso e cominciando anche a sottolineare gli aspetti comunicativi della lingua e a studiare le funzioni di elementi linguistici nella comunicazione.

Partendo da questa nuova prospettiva, la linguistica testuale può essere vista anche come una conseguenza di questa svolta della linguistica generale, anche se già prima degli anni sessanta emergevano voci che chiedevano non solo l'analisi di una frase, ma di un intero testo.

Kirsten Adamzik invece osserva l'origine della linguistica testuale da un punto di vista molto critico e sostiene che la linguistica testuale non è una disciplina unitaria perché ci sono tre fasi di sviluppo che ogni volta cambiavano le questioni centrali di questa disciplina della linguistica in modo fondamentale⁵. Adamzik divide la linguistica testuale in tre fasi principali: 1. *l'approccio trasfrastico*⁶ che si occupa di tutti i mezzi della lingua che vengono usati per collegare frasi in modo coerente, 2. *l'approccio comunicativo-pragmatico*⁷ che analizza il testo intero e cerca di sottolineare le sue funzioni comunicative, 3. *l'approccio cognitivistico*⁸ che osserva il processo della produzione e della ricezione di un testo.

Ovviamente Adamzik e Heinemann/Viehweger vedono origini diverse della linguistica testuale: mentre Heinemann/Viehweger parlano della svolta pragmatico-comunicativa come probabile periodo di nascita della linguistica testuale⁹, Adamzik osserva tre stadi di sviluppo di cui solo il secondo coincide con questo cambiamento di paradigma che cercava nuove strade oltre lo strutturalismo e si concentrava sul lato pragmatico della linguistica per analizzare la funzione e l'applicazione della lingua in situazioni comunicative.

Alla ricerca di un concetto unitario della linguistica testuale si deve tenere conto che quello non esiste; Heinemann/Viehweger sono del parere che

[...] dass man den Bereich dessen, was unter dem Terminus "Textlinguistik" zusammenzufassen ist, bei einer ersten Annäherung nur schwer eingrenzen kann; allzu Heterogenes wird vielfach mit dem Etikett "textlinguistisch" versehen.

⁴ in italiano: *la svolta comunicativa-pragmatica*, vedi Heinemann 1991: 22

⁵ Adamzik 2004: 1

⁶ in tedesco: *der transphrastische Ansatz*

⁷ in ted.: *der kommunikativ-pragmatische Ansatz*

⁸ in ted.: *der kognitivistische Ansatz*, vedi Adamzik 2004: 1

⁹ Heinemann et al. 1991: 22

*Offensichtlich kann sich diese Wissenschaftsdisziplin noch nicht auf ein einheitliches theoretisches Konzept (oder wenigstens einen konzeptionellen Rahmen) stützen [...].*¹⁰

Adamzik definisce la linguistica testuale addirittura un *Zukunftsprogramm, das aus der kritischen Sicht auf das Bestehende entworfen wurde*¹¹. Teun van Dijk dice che *“Textlinguistik” [kann] in der Tat keine Bezeichnung für eine einzelne Theorie oder Methode sein. Vielmehr bezeichnet es jedwede sprachwissenschaftliche Arbeit, die dem Text als primärem Forschungsobjekt gewidmet ist.*¹²

Tutte queste citazioni illustrano le difficoltà di definire un modello unitario della linguistica testuale e di trovare un concetto di base che venga seguito da tutti gli approcci scientifici che si occupano di un testo. Probabilmente l'origine di queste difficoltà nel definire un concetto di base per la linguistica testuale si trova già nella confusione intorno al termine “testo”. Per questo la domanda fondamentale della linguistica testuale è “Che cos'è il testo, quali sono le sue caratteristiche e come può essere definito?”. Secondo le varie definizioni di *che cos'è un testo* stabilite dagli studiosi si possono individuare le seguenti tendenze nella linguistica testuale:

- 1. la grammatica testuale** descrive il testo come una serie di frasi legate tra loro; secondo la grammatica testuale un testo può essere analizzato come una frase perché tutti e due hanno le stesse caratteristiche.
- 2. il testo come unità semantica** viene analizzato in base ai legami semantici e non tramite la struttura grammaticale delle frasi e il modo in cui sono legate.
- 3. l'approccio pragmatico** osserva le funzioni del testo nella vita quotidiana ed è quindi anche legato a situazioni comunicative. Anche i colloqui vengono interpretati come testi.
- 4. il testo come prodotto di processi mentali** viene analizzato secondo le fasi di sviluppo del processo mentale durante la creazione di un testo, ma viene presa in considerazione anche la ricezione da parte dei partecipanti della comunicazione.

Partendo dalla seconda metà del Novecento tutte queste tendenze illustrano anche la storia della linguistica testuale dato che si tratta dei singoli passi di sviluppo di questo ramo particolare della linguistica. Naturalmente questi quattro approcci possono essere suddivisi in subcategorie che sono molto più complesse di come sono state descritte qui, ma per le analisi

¹⁰ Heinemann et al. 1991: 13

¹¹ Adamzik 2004: 2

¹² Beaugrande/Dressler 1981: 15

svolte in questa tesi di laurea non è necessario approfondire di più le varie tendenze della linguistica testuale¹³ che poi è un *Konglomerat höchst heterogener Ansätze und Einigkeit über ihren Gegenstand, ihre Fragestellung und ihre Methoden [ist] nicht herzustellen*¹⁴.

Per analizzare il processo di scrivere un romanzo giallo serve soprattutto l'approccio cognitivistico al quale appartiene **il modello procedurale di testo** di *Robert-Alain de Beaugrande* e *Wolfgang Ulrich Dressler*.

Questi due scienziati sono del parere che un testo sia sempre un prodotto di processi mentali e, perciò, si occupano anche della "nascita" di un testo e delle sue varie fasi. Per questo si potrebbe dire che Dressler e Beaugrande seguano un approccio cognitivo ma anche comunicativo, visto che una delle domande centrali, che i due scienziati si pongono, è quella circa la funzione di un testo nella comunicazione. Secondo Beaugrande e Dressler un testo serve per la comunicazione fra l'autore e il recipiente.

Tuttavia, nel programma di Dressler e Beaugrande ci sono anche tracce dello strutturalismo, rispetto alla loro tesi che ogni testo ha una sua struttura che può essere analizzata. Ma i due linguisti non si limitano ad osservare semplicemente la superficie di un testo e ne analizzano le fasi della produzione di un testo e la ricezione da parte del lettore.

Perciò è molto utile rappresentare prima questo modello di testo stabilito da Beaugrande e Dressler e riflettere dopo sui probabili stadi di sviluppo di un romanzo giallo.

2.1.2. Il modello procedurale di testo

Dopo la fase pragmatica della linguistica testuale emerse una nuova tendenza che cercava di spiegare psicologicamente i processi linguistici¹⁵. Per quanto riguarda la linguistica testuale questa svolta cognitivistica portava all'analisi dei processi mentali che contribuiscono alla "creazione" di un testo. Il fondamento di quest'analisi è l'ipotesi che ogni azione sia legata a processi cognitivistici:

*Ausgehend vom Prinzip der Einheit von Tätigkeit und Bewußtsein, besinnt man sich mehr und mehr darauf, daß jedes Tun [...] von kognitiven Prozessen begleitet ist, daß jeder Handelnde über innere Modelle von Operationen und Operationsmustern verfügt.*¹⁶

¹³ per ottenere informazioni più precise sulle tendenze della linguistica testuale e i loro concetti viene consigliato di consultare Heinemann et al. 1991, capitolo 1.2

¹⁴ Adamzik 2004: 28

¹⁵ Heinemann et al. 1991: 66

¹⁶ ibidem: 66f

Anche la creazione di un testo (sia scritto sia orale) viene considerata un'azione accompagnata da tutte le esperienze, tutto il sapere, tutte le speranze e le aspettative che il "produttore" ha accumulato fino al momento in cui decide di produrre o di recepire un testo e cerca di attivare (anche inconsapevolmente) tutto questo durante le varie fasi della creazione, ma anche durante la ricezione di un testo.

Interpretato in questo modo, un testo è *das Resultat einer Vielzahl ineinandergreifender psychischer Operationen*¹⁷. Per questo **Robert-Alain de Beaugrande** e **Wolfgang Dressler** hanno stabilito che un testo dovrebbe essere visto come un *Dokument von Entscheidungen, Auswahl- und Kombinationsvorgängen*¹⁸. Secondo i due linguisti un modello che cerca di descrivere un testo dovrebbe riguardare obbligatoriamente i processi mentali che sono necessari per creare un testo.

Sulla base di quest'ultima constatazione Beaugrande e Dressler hanno dato origine al modello procedurale di testo che divide il processo di creazione e quello di ricezione in cinque stadi dello sviluppo mentale di un testo.

2.1.2.1. Il modello procedurale della produzione di un testo

Questo modello descrive le fasi del processo mentale durante l'elaborazione di un testo e ne deduce cinque stadi¹⁹:

1. la progettazione: contiene la fissazione dello scopo del testo ancora da creare; l'autore decide quale tipo di testo serve maggiormente per raggiungere il suo obiettivo;
2. l'ideazione: in questa fase vengono raccolti tutti i pensieri e le idee che hanno a che fare con il tema principale del futuro testo;
3. lo sviluppo: le idee trovate vengono ampliate, precisate, elaborate e legate una all'altra;
4. l'espressione: il produttore del testo cerca le parole giuste per esprimere le sue idee e pensieri;
5. la sintesi grammaticale: le espressioni vengono legate anche grammaticalmente e così nasce il testo (il cosiddetto "testo di superficie"²⁰) che può essere recepito da qualcun altro;

¹⁷ Heinemann et al. 1991: 67

¹⁸ Beaugrande/Dressler 1981 : 37

¹⁹ Heinemann et al. 1991: 74; Beaugrande e Dressler non parlano esplicitamente di cinque fasi; la terminologia italiana risale alla traduzione del libro di Beaugrande/ Dressler: *Introduzione alla linguistica testuale*, Il Mulino, Bologna 1984;

Le fasi di questo modello procedurale di testo possono sovrapporsi e non hanno un confine fisso dove poi comincerebbe la fase seguente. Questa particolarità si manifesta anche nella terminologia stabilita da Beaugrande e Dressler che parlano di *Phasen der Verarbeitungsdominanz*²¹, cioè di fasi in cui ogni volta viene focalizzato un altro aspetto necessario dei processi mentali che portano alla creazione di un testo:

[...] *eher mag es eine Schwelle geben, bis zu der sich der Fokus der Verarbeitungspotentiale auf eine bestimmte Operationsphase richtet, während andere Operationen reduziert, aber nicht aufgehoben sind.*²²

2.1.2.2. Il modello procedurale della ricezione di un testo

Secondo Beaugrande e Dressler il processo mentale della ricezione di un testo può essere diviso in cinque fasi analoghe a quelle del processo della produzione, ma in ordine inverso²³:

1. l'analisi grammaticale: il recipiente cerca di decifrare le dipendenze grammaticali degli elementi linguistici del testo;
2. il richiamo dei concetti: le espressioni trovate dall'autore provocano il richiamo dei concetti e delle relazioni memorizzati;
3. la compressione tematica²⁴: il recipiente individua i nuclei tematici più importanti del testo e comincia a legarli e a stabilire una gerarchia fra di loro;
4. il richiamo delle idee: il recipiente individua le idee e pensieri principali dell'autore;
5. il richiamo del progetto: in questa fase il recipiente capisce l'intenzione dell'autore e quindi lo scopo del testo;²⁵

Beaugrande e Dressler sottolineano anche che la ricezione di un testo non è un processo lineare e può seguire un ordine completamente diverso da quello stabilito sopra. Perciò considerano anche la possibilità di ricostruire il processo della produzione del testo come una soluzione per il lettore per scoprire l'obiettivo e le idee principali dello scrittore. In questo

²⁰ in ted. sarebbe „Oberflächentext“, vedi Beaugrande/Dressler 1981: 3

²¹ Beaugrande/Dressler 1981: 41

²² *ivi*

²³ *ibidem*: 46f

²⁴ nella traduzione italiana non si trovano le espressioni *Verdichtung und Schwerpunktabrufung* usate da Heinemann; per questo si tratta di una traduzione dell'autrice della presente tesi;

²⁵ Heinemann et al. 1991: 75; i termini in tedesco usati dagli autori sarebbero *Grammatische Analyse, Konzeptabrufung, Verdichtung und Schwerpunkterkennung, Ideenabrufung, Planabrufung*; Beaugrande e Dressler invece non parlano esplicitamente dell'analisi grammaticale e della compressione tematica come fasi "autonome" del processo della ricezione;

modo anche il recipiente comincerebbe, come l'autore, dalla fase della pianificazione e dell'ideazione²⁶. Altri studiosi non sono dello stesso parere:

*Die Vorstellung, dass die Rezeption ein zur Textproduktion spiegelverkehrter Vorgang ist, kann, selbst wenn man einräumt, dass Vorgänge sich durchdringen können, nicht aufrechterhalten werden. Sicher ist, dass am Ende des Prozesses der Rezeption [...] die Ideen stehen sollten, die der Textproduzent im Text umgesetzt hat, aber die Prozesse, die dahin führen, sind eben andere als die der Produktion: Die Rezeption ist kein Prozess des (Mittel) Suchens, Auswählens, Verwerfens, Entscheidens, sondern einer, in dem nachvollzogen, in dem Erwartungen bestätigt bzw. enttäuscht werden, in dem [...] Überraschungen verarbeitet und in dem Bewertungen vollzogen werden.*²⁷

È vero che il processo del recepire un testo sia un atto passivo e non tanto creativo come quello dell'autore. Ma gli aspetti focalizzati nelle varie fasi si assomigliano, anche se le attività dell'autore e quelle del recipiente sono diverse perché il recipiente deve "creare" il contenuto del testo nel senso che deve solo recepire, legare gli elementi ed immaginare i concetti e le idee presentati nel testo, mentre l'autore ha il compito di concepire tutto e di dar origine al testo anche materialmente.

Beaugrande e Dressler ammettono però che la produzione e la recezione di un testo non siano state ancora completamente analizzate; sono del parere che esistano vari *tipi* di operazioni che rendono possibile coinvolgere in grosso modo tutte le altre operazioni intorno all'elaborazione di un testo²⁸.

Studiando il modello procedurale di testo di Beaugrande e Dressler sembra che manchi la descrizione del testo stesso. Per trovare una risposta alla domanda "Che cos'è un testo?" Beaugrande e Dressler hanno stabilito sette criteri per definire un testo i quali vengono rappresentati nel seguente capitolo.

2.1.3. I sette criteri della testualità di Beaugrande e Dressler

Beaugrande e Dressler definiscono il testo **un'occorrenza comunicativa**²⁹ che deve assumere sette particolarità per essere considerato un testo:

Wir definieren einen TEXT als eine KOMMUNIKATIVE OKKURRENZ [...], die sieben Kriterien der TEXTUALITÄT erfüllt. Wenn irgendeines dieser Kriterien als

²⁶ Beaugrande/Dressler 1981: 48

²⁷ Fix et al. 2003: 19 p.

²⁸ Beaugrande/Dressler 1981: 49

²⁹ Beaugrande/Dressler 1984: 5

*nicht erfüllt betrachtet wird, so gilt der Text nicht als kommunikativ. Daher werden nicht-kommunikative Texte als Nicht-Texte behandelt.*³⁰

Questi sette criteri di cui parlano Beaugrande e Dressler sono *Kohäsion, Kohärenz, Intentionalität, Akzeptabilität, Informativität, Situationalität e Intertextualität*³¹. Per evitare troppi cambi di lingua in una sola frase, preferirei di usare di seguito le espressioni italiane *coesione, coerenza, intenzionalità, accettabilità, informatività, situazionalità ed intertestualità*.

La coesione è il modo in cui le parole del testo (cioè il testo di superficie, stando alla terminologia di Beaugrande e Dressler) vengono grammaticalmente intrecciate. Per questo la coesione si basa su dipendenze grammaticali³².

La coerenza di un testo invece è presente quando si nota una continuità di senso stabilita dall'insieme di tutti i concetti e delle relazioni che rappresentano il fondo del testo di superficie. Secondo Beaugrande e Dressler un concetto è *eine Konstellation von Wissen (kognitivem Inhalt), welches mit mehr oder weniger Einheitlichkeit und Konsistenz aktiviert oder ins Bewußtsein zurückgerufen werden kann*³³. Ogni autore di un testo trasmette con ogni parola un certo contenuto che poi attiva il concetto presso il recipiente perché anche quest'ultimo riconosce il contenuto a causa della sua esperienza di vita o della sua formazione.

Le relazioni invece sono i legami fra i concetti. Beaugrande e Dressler spiegano questo termine tramite un esempio:

*RELATIONEN sind die BINDEGLIEDER [...] zwischen Konzepten, die in der Textwelt zusammen auftreten; jedes Bindeglied soll eine Bezeichnung des Konzepts tragen, mit dem es eine Verbindung herstellt: z.B. ist in „spielende Kinder“ das Wort „Kinder“ ein Objektkonzept, „Spielen“ ein Handlungskonzept [...]. Dazu kommt die Relation „Agens-von“, da die Kinder die Handlungsträger sind.*³⁴

Per questo il recipiente di un testo deve sempre intrecciare il sapere del testo (tutti i concetti proposti dal testo) con la propria conoscenza del mondo³⁵.

Oltre questi due termini, che focalizzano il testo, ci sono anche cinque criteri di testualità che si concentrano su colui che produce o recepisce il testo.

³⁰ Beaugrande/Dressler 1981: 3

³¹ Heinemann et al. 1991: 76f

³² Beaugrande/Dressler 1981 : 3f

³³ ibidem: 5

³⁴ ibi

³⁵ ibidem : 8

L'intenzionalità indica l'atteggiamento del produttore del testo e l'obbiettivo che si cerca di raggiungere.

L'accettabilità riguarda il recipiente di un testo che pensa di poter recepire un testo coerente e coesivo. Se un testo delude queste aspettative il recipiente non accetta il testo come fonte di sapere o come soddisfazione delle sue necessità (cioè informarsi su qualcosa o godersi semplicemente un romanzo).

L'informatività rappresenta la quantità di informazioni attese e non-attese dal recipiente, ma anche l'insieme di elementi conosciuti e sconosciuti.

La situazionalità è il criterio secondo il quale il contenuto di un testo deve essere sempre legato alla situazione in cui viene usato. Altrimenti la continuità di senso verrebbe compromessa.

L'intertestualità è il riferimento di un testo a un altro; questo testo contiene poi anche gli elementi tipici che ogni *tipo di testo* richiede³⁶.

Altri scienziati aggiungono un ottavo criterio, **la culturalità**, che sottolinea le tracce della cultura nella cui sfera il testo è stato creato e la quale ha certamente degli effetti sulla scelta del tipo di testo³⁷.

Tutti i criteri stabiliti da Beaugrande e Dressler servono come possibilità di descrivere le particolarità e quindi anche "l'indole" di un testo. Siccome alcuni scienziati criticano la non-indispensabilità dei sette criteri della testualità al fine di trovare una risposta alla domanda "che cos'è un testo?"³⁸, il seguente capitolo cerca di individuare i problemi dei sette criteri di Beaugrande e Dressler.

2.1.3.1. La critica alla teoria dei sette criteri della testualità

Anche se i sette criteri della testualità stabiliti da Beaugrande e Dressler vengono spesso citati e sembrano essere un punto di riferimento molto importante, ci sono voci scettiche nel settore della linguistica testuale, le quali sostengono che i sette criteri invece servano invece poco come risposta alla domanda "Che cos'è un testo?":

³⁶ Beaugrande/Dressler 1981: 3-13, Heinemann et al. 1991: 76f

³⁷ Fix et al. 2003: 18

³⁸ Adamzik 2004: 50 p.

[...] wenn im Laufe der Diskussion bereits aufgezeigt worden war, dass Kohäsion – etwa durchgängige Verkettung durch Pronomina und Konnektoren – nicht unbedingt notwendig ist, damit eine Äußerung kommunikativ als Text funktionieren kann, dann können mehrere Eigenschaften für Textualität erst recht nicht notwendig sein. Entsprechend hat man Beaugrande/Dressler denn auch entgegengehalten, dass ihre Kriterien nicht notwendig gegeben sein müssten und außerdem als relative Größen zu verstehen sind, dass es sich also um Eigenschaften handelt, die mehr oder weniger ausgeprägt vorliegen können.³⁹

Se ogni testo dovesse veramente assumere *tutte* le particolarità descritte da Beaugrande e Dressler, ci sarebbero tante “testimonianze” che non possono essere classificate come testi. Forse si tratta anche di una focalizzazione di questi sette aspetti: a volte sono presenti tutti i criteri richiesti e ciò coincide perfettamente con le “condizioni” di Beaugrande e Dressler, altre volte un testo non è in possesso di tutte le caratteristiche ma può comunque essere considerato un testo.

Beaugrande e Dressler ammettono che le loro teorie trattino più spesso caratteristiche dominanti che di categorie severe⁴⁰:

*Wir sehen auch, daß Theorien und Methoden eher auf WAHRSCHEINLICHKEIT als auf BESTIMMTHEIT ausgerichtet sein, d.h. eher PROBABILISTISCH als DETERMINISTISCH sein müssen, da sie eher darlegen müssen, was meistens als was immer der Fall ist.*⁴¹

Per questo i sette criteri della testualità possono anche essere interpretati come sette indicatori che non devono sempre emergere nella stessa “quantità” ma possono subire delle variazioni. Dato che Beaugrande e Dressler non si occupano tanto del testo di superficie come struttura analizzabile quanto del testo nel senso di una qualsiasi testimonianza comunicativa, i due scienziati cercano di creare un modello molto generico per la descrizione dell’indole del testo in generale ma non per l’analisi di un singolo testo:

*[...] Darstellungen der Dynamik strukturbildender Vorgänge sind fruchtbarer als Beschreibungen der Statik dieser Strukturen; wir sollten eher Regelmäßigkeiten, Strategien, Motivationen, Präferenzen und Standardfälle als Regeln und Gesetze zu entdecken suchen; oft können Dominanzen realistischere Klassifikationen erlauben als strikte Kategorien; Akzeptabilität und Angemessenheit sind wichtigere Kriterien von Texten als Grammatikalität und Wohlgeformtheit; Prozesse menschlichen Urteilens sind wesentlicher für die Verwendung und Mitteilung von Wissen als logische Beweise. Eine solche Unschärfe ihrer Untersuchungsgegenstände sollte von einer Wissenschaft systematisch dargestellt, nicht ignoriert oder wegdiskutiert werden.*⁴²

³⁹ Adamzik 2004: 50 p.

⁴⁰ Beaugrande/Dressler 1981 : XIII

⁴¹ ibidem: 8

⁴² ibidem: XIII

Anche Kirsten Adamzik, che critica fortemente i sette criteri della testualità e alcuni elementi della terminologia di Beaugrande e Dressler⁴³, ammette che i criteri rappresentino solo una possibilità per la descrizione di particolarità essenziali di testi prototipi:

*[...] im Folgenden werden jedenfalls auch ihre [Beaugrande und Dressler] „Textualitäts-Kriterien“ nicht als notwendig vorhandene Eigenschaften von Texten behandelt, sondern lediglich als Beschreibungsdimensionen für wesentliche Eigenschaften von (prototypischen) Texten.*⁴⁴

Dopo aver visto le ipotesi stabilite da Beaugrande e Dressler sarà molto utile provare ad individuare l'approccio scientifico seguito in generale da Beaugrande e Dressler per capire la posizione vera e la base scientifica dei due linguisti.

2.1.3.2. L'approccio scientifico di Beaugrande e Dressler

L'approccio scientifico di Beaugrande e Dressler è caratterizzato da elementi cognitivi, comunicativi, operazionali, strutturalistici e funzionalistici.

L'aspetto **cognitivo** è molto importante perché riguarda i processi mentali che Beaugrande e Dressler cercano di strutturare nello schema del modello procedurale di testo, il quale ha contribuito fortemente alla svolta cognitiva⁴⁵ nella linguistica.

Dato che il modello procedurale interpreta il testo come un'occorrenza comunicativa viene coinvolto anche il processo della recezione, cioè i processi mentali del recipiente. In questo modo anche la prima svolta generale della linguistica negli anni '60, la svolta comunicativo-pragmatica⁴⁶, lascia delle tracce nelle teorie di Beaugrande e Dressler che si basano tutte su questo fondamento **comunicativo**.

Siccome nel centro dell'osservazione di Beaugrande e Dressler si trovano sempre i *processi* mentali sia del produttore o del recipiente, che devono scegliere fra infinite possibilità di esprimersi o di capire le intenzioni, si può parlare anche di un approccio **operazionale**⁴⁷:

Den Autoren [Beaugrande und Dressler] geht es weniger um die Explikation bestimmter Texteinheiten und Textstrukturen, sondern vielmehr um die Aufdeckung

⁴³ Adamzik 2004: 50 pp.

⁴⁴ ibidem: 53

⁴⁵ Heinemann et al.: 66

⁴⁶ ibidem: 22

⁴⁷ Beaugrande/Dressler 1981: 19

*kognitiver Entscheidungs- und Auswahloperationen, die für die Konstitution bzw. das Verstehen dieser Texteinheiten relevant sind. In diesem Sinne werden Texte auch als Resultat einer Vielzahl ineinandergreifender Operationen verstanden [...].*⁴⁸

Può darsi che l'approccio scientifico di Beaugrande e Dressler rappresenta un crogiolo di quasi tutte le teorie più diffuse della linguistica, visto che anche lo strutturalismo ha una certa influenza sulle ipotesi di Beaugrande e Dressler, nel senso che secondo loro il testo rappresenta anche una struttura, un sistema analizzabile:

*Während die Sprache ein VIRTUELLES System von möglichen, aber noch nicht realisierten Auswahlmöglichkeiten ist, stellt der Text ein AKTUALISIERTES System dar, in dem Auswahlmöglichkeiten aus ihrem Repertoire genommen und verwirklicht wurden, um eine bestimmte STRUKTUR (eine Beziehung zwischen Elementen) zu bilden.*⁴⁹

Questa citazione riprende sempre sullo sfondo operativo la famosa dicotomia di *langue et parole* di Ferdinand de Saussure (il fondatore dello strutturalismo)⁵⁰ dato che il testo viene considerato la *parole* del sistema virtuale della lingua, la cosiddetta *langue*. Perciò l'approccio scientifico di Beaugrande e Dressler contiene anche forti elementi *strutturalistici*.

Un altro aspetto molto significativo è la questione della *funzione* di un testo nella comunicazione:

*Wörter und Sätze eines Textes auf dem Papier sind zuverlässige Anhaltspunkte, können aber nicht mit dem Gesamteindruck des Textes identisch sein. Dringender ist die Frage nach der FUNKTION von Texten in MENSCHLICHER INTERAKTION.*⁵¹

Tutte le ipotesi di Beaugrande e Dressler hanno sempre a che fare con la funzione assunta dal testo; uno dei sette criteri della testualità è *l'intenzionalità* che riguarda l'atteggiamento del produttore del testo, mentre la condizione della *situazionalità* richiede l'uso del testo nella situazione giusta affinché il testo possa eseguire la sua funzione.

Anche la prima fase del modello procedurale della produzione di un testo, *la progettazione*, e l'ultima fase del modello procedurale della ricezione di un testo, *l'identificazione dell'obbiettivo*, focalizzano la funzione di un testo nella comunicazione. Perciò l'aspetto *funzionalistico* è uno dei nuclei più importanti delle teorie di Beaugrande e Dressler, che

⁴⁸ Heinemann et al. 1991: 74

⁴⁹ Beaugrande/Dressler 1981: 37

⁵⁰ per ottenere informazioni più precise vedi Saussure 2001: 9 – 16, Ferrer 1994: 83f

⁵¹ Beaugrande/Dressler 1981: 3

probabilmente sono stati influenzati anche dalle teorie degli atti linguistici, le quali ponevano la questione delle funzioni di un atto comunicativo.

Inoltre è possibile che anche i modelli di comunicazione, sviluppati per la prima volta negli anni 1946 dagli americani Shannon e Weaver⁵² e di seguito ripresi e rielaborati da alcuni scienziati di cui il più famoso era sicuramente Roman Jakobson, abbiano avuto un influsso sul modello procedurale del testo di Beaugrande e Dressler visto che il loro approccio procedurale si occupa sia dell'autore sia del "destinatario" e tratta anche le intenzioni dell'autore del testo.

Secondo Kirsten Adamzik si trovano ancora alcuni elementi della *grammatica testuale* nell'approccio di Beaugrande e Dressler visto che i due linguisti cercano di differenziare testi da *non-testi* sulla base dei sette criteri della testualità:

*Trotz der betont kommunikativen Ausrichtung ist die Definition von der Diskussion aus dem textgrammatischen Ansatz geprägt [...]. Hier kommt in aller Deutlichkeit die Sorge um eine Abgrenzung zwischen Texten und Nicht-Texten zum Ausdruck, die so charakteristisch für die frühen Versuche war, Texthaftigkeit am Vorliegen bestimmter Kohäsionsmittel festzumachen, und bezeichnenderweise erscheint Kohäsion auch im Katalog von Beaugrande/Dressler als erstes Kriterium.*⁵³

A parte di questo elemento comune individuato da Adamzik non si trovano altre concordanze fra la grammatica testuale e il modello procedurale stabilito da Beaugrande e Dressler, perché i due scienziati non si occupano del testo di superficie e non interpretano il testo come un'unità trasfrastica. Dunque l'interesse di Beaugrande e Dressler focalizza gli aspetti operazionali e mentali intorno al processo della produzione e della recezione del testo, il quale viene definito semplicemente *un'occorrenza comunicativa* che deve corrispondere ai sette criteri di testualità⁵⁴.

Tutto sommato il modello procedurale di testo di Beaugrande e Dressler sembra un ulteriore sviluppo e forse anche un'unione di alcune importanti teorie come la linguistica pragmatica, la teoria degli atti linguistici (la questione della funzione di un testo nella comunicazione) e la linguistica cognitiva.

⁵² Sowinski 1983: 65

⁵³ Adamzik 2004: 50

⁵⁴ Beaugrande/Dressler 1981: 3

2.2. Le fasi della scrittura di un romanzo giallo

Dopo aver illustrato le teorie della linguistica testuale, c'è da chiedersi come si svolga il processo della scrittura di un *romanzo*, quindi un testo artistico che mostra caratteristiche particolari (l'elaborazione artistica, la scelta consapevole di elementi che riguardano l'ordine del contenuto, la prospettiva da cui viene narrata la trama e certamente anche questioni linguistiche).

Nei capitoli seguenti si cercherà di stabilire delle ipotesi realistiche sul processo di scrivere un romanzo (paragonate anche al procedurale modello di testo di Beaugrande e Dressler); dopo vengono osservate le particolarità di stesura di un giallo, e alla fine un sottocapitolo si dedicherà alle ipotesi intorno alla scrittura di un romanzo giallo in due.

2.2.1. La creazione di un romanzo

All'inizio di ogni progetto c'è sempre l'idea di creare qualcosa per raggiungere un certo obiettivo. Questo vale anche per i progetti letterari, cioè per la creazione di testi. Gli scrittori, una volta decisi di scrivere un romanzo, si mettono alla ricerca di un'idea per quanto riguarda il contenuto di questo progetto letterario. A volte quest'idea viene in mente in modo molto spontaneo, provocata probabilmente da un ricordo, da un'emozione, da un'esperienza vissuta e molto impressionante. In un saggio di Dieter Wellershoff viene citato lo scrittore Konstantin Paustovskij:

*Der Einfall kommt ebenso wie der Blitz in einem mit Gedanken, Gefühlen und Gedächtnisnotizen gesättigten Bewußtsein eines Menschen zustande. Das sammelt sich nach und nach, langsam, bis es jenen Grad von Spannung erreicht, der unbedingt eine Entladung verlangt. Dann bringt diese gedrängte und noch etwas chaotische Welt einen Blitz – den Einfall – hervor. Damit ein Einfall zutage kommt, genügt, genauso wie beim Blitz, oft ein geringfügiger Anstoß. Niemand weiß, was es sein wird: eine zufällige Begegnung, ein Wort, das einen ins Herz trifft, ein Traum [...]. Den Anstoß kann alles geben, was um uns existiert.*⁵⁵

Secondo Wellershoff il paragone con il lampo non basta per descrivere il fenomeno della scintilla che accende l'idea iniziale per il romanzo: si deve aggiungere la personalità dello scrittore, segnata da tutte le esperienze vissute.

Es [il modello di Paustovskij] muß ergänzt werden durch lebensgeschichtlich entstandene Persönlichkeitsprägungen – man kann sie Aufmerksamkeitsrichtungen, Reizbarkeiten, Interessen oder mit Roland Barthes das “Begehren” nennen – die wie

⁵⁵ Wellershoff 2000: 5

*fein eingestellte Sensoren in Schwingung versetzt werden, wenn etwas in der Außenwelt – eine besondere Wahrnehmung, ein Erlebnis oder ein Lektüreeindruck – in den Wellenbereich des Empfängers gerät. Das ist der Moment, in dem der Autor aufhorcht. Vielleicht hat sich da ein Thema für ein neues Buch bei ihm gemeldet.*⁵⁶

Dopo questa prima idea lo scrittore deve sviluppare questo nucleo tematico per poter raccontare una storia in tutti i suoi dettagli. Questi dettagli sono poi i risultati di ricerche molto precise affinché il testo sembri autentico. Sempre secondo Wellershoff l'autore di un romanzo non conosce mai tutte le particolarità e tutte le possibilità del futuro contenuto del testo; per questo si parla di una coscienza frammentaria⁵⁷ dell'autore durante il processo dello scrivere il romanzo.

La seguente citazione ricorda molto il modello procedurale della produzione del testo di Beaugrande e Dressler:

*Die natürliche Enge des Bewußtseins verhindert in der Regel, daß ihm [dem Autor] alle Schwierigkeiten und Möglichkeiten, die ihm im Verlauf der Arbeit begegnen werden, schon von Anfang an vor Augen stehen. Ein solches totales Vorauswissen würde einen lähmenden Gehirnkampf auslösen und den Autor unfähig machen, seinen Stoff in einem **prozeßhaften Nacheinander** zu entwickeln.*⁵⁸

Anche Wellershoff considera la creazione di un testo un processo mentale che è necessario per la creatività illimitata dell'autore, ma al contrario di Beaugrande e Dressler Wellershoff si occupa di come l'idea iniziale nasce nella mente dello scrittore, mentre Beaugrande e Dressler tralasciano questo primo passo del processo della produzione di un testo.

Dunque lo scrittore inizia a sviluppare la sua idea iniziale e, dopo aver svolto le ricerche importanti per il romanzo, riesce ad ampliare e ad arricchire la trama del romanzo con i personaggi e le loro caratteristiche e modi di comportamento, e anche con i luoghi d'azione. Ora può cominciare a trasformare le sue idee in parole scritte (sia con la mano sia con un programma del computer), inizia a pensare alle questioni linguistiche, alla scelta dello stile e della prospettiva della narrazione. Molto probabilmente allo scrittore vengono in mente idee nuove durante tutto il processo di scrivere il romanzo e trova alternative al posto del previsto sviluppo delle azioni.

⁵⁶ Wellershoff 2000: 5

⁵⁷ ibidem: 3

⁵⁸ ivi

Tutti questi passi sembrano concordare perfettamente con il modello procedurale della produzione di un testo, solo che Beaugrande e Dressler non parlano esplicitamente di eventuali modificazioni della trama elaborata. Per questo il modello procedurale di testo può sembrare un po' statico e quindi non realistico, poiché nessun processo creativo si svolge sempre secondo lo stesso schema ma "subisce" delle variazioni. Ma Beaugrande e Dressler sono comunque coscienti dell'irregolarità del processo di creare un testo; perciò affermano che il modello procedurale di testo cerca solo di descrivere le fasi come dominanti che non seguono un ordine lineare e quindi possono intrecciarsi:

*Die Phasen [sollten] nicht so aufgefaßt werden, als ob sie innerhalb klar gesteckter Grenzen linear hintereinander abliefen. Es wäre durchaus vorstellbar, daß alle fünf Phasen mit schnell wechselnden Schwerpunkten zugleich ineinander wirken.*⁵⁹

Inoltre Beaugrande e Dressler sono del parere che nel caso che in una delle cinque fasi un elemento non risulti soddisfacente e diventi un problema, lo scrittore debba riorganizzare e dunque ricominciare da uno stadio più "profondo" del processo della creazione di un testo:

*Sobald schwer haltbare oder unbefriedigende Resultate in einer der Phasen auftreten, könnte die Schwerpunktsetzung auf eine "tiefere" Phase zurückschreiten (d.h. auf eine, die vom in Produktion stehenden Oberflächentext weiter abliegt), um neue Organisationsweisen zu finden.*⁶⁰

Dopo aver superato questi ostacoli e formulato e "messo sulla carta" la trama nella elaborazione artistica, lo scrittore certamente controlla se ci siano parti del testo che devono essere rielaborate a causa di incoerenze per quanto riguarda la scelta del linguaggio, la successione delle sequenze e il modo in cui sono sistemate; questi controlli li effettua anche durante la scrittura del romanzo, come è stato dimostrato prima.

Un romanzo viene scritto anche per il pubblico e quindi dev'essere pronto alla commercializzazione. Perciò l'autore si trova in contatto con una casa editrice e con lettori che leggono il romanzo per controllare ed assicurarsi che si tratta di un'opera degna di essere pubblicata. Per questo lo scrittore deve correggere anche passaggi del romanzo che secondo i lettori non sono adeguati per la pubblicazione. Se alla fine viene raggiunto un certo livello di soddisfazione, sia da parte dello scrittore sia da parte della casa editrice, il romanzo può essere considerato un testo completato.

⁵⁹ Beaugrande/Dressler 1981: 45

⁶⁰ *ivi*

Secondo la terminologia di Beaugrande e Dressler questo livello di soddisfazione è ottenuto quando l'autore pensa di aver raggiunto l'obiettivo del testo:

*Grundsätzlich gibt es keinen Punkt, an dem die Produktion endgültig vollzogen ist, sondern höchstens eine ABSCHLUSS-SCHWELLE [...], an der der Textproduzent das Ergebnis als für den beabsichtigten Zweck ausreichend erachtet.*⁶¹

Se la casa editrice e lo scrittore ritengono il romanzo soddisfacente, quest'opera (nei casi migliori) letteraria viene stampata e presentata ai futuri lettori anche come prodotto commercializzato (per esempio, l'aspetto "esteriore" del libro e la grafica devono essere attraenti per il pubblico affinché la cifra delle vendite aumenti).

2.2.2. Le particolarità della scrittura di un romanzo giallo

In questo sottocapitolo si ragionerà sull'esistenza o meno di caratteristiche particolari della scrittura di un giallo in confronto allo scrivere un romanzo di un altro genere. Nel caso che tali esistano si cercherà di spiegarle (naturalmente solo teoricamente e senza la conferma di uno scrittore).

Una delle prime sfide per lo scrittore di un giallo è sicuramente la ricerca di una trama non troppo banale e non troppo complicata affinché, da una parte, il lettore non perda l'interesse, ma, dall'altra, possa ancora ragionare in modo chiaro sulle vicende descritte dal giallo.

Una volta trovata la *fabula*⁶², lo scrittore si mette a costituire l'intreccio, cioè a sistemare gli avvenimenti del romanzo in un modo probabilmente diverso dall'ordine cronologico. Secondo Stefano Colangelo *questa peculiarità strutturale del giallo è fondata sullo scioglimento, e a causa di questo scioglimento la scrittura di un giallo risulta anche assai disciplinata*⁶³. Perciò la creazione di un romanzo giallo richiede magari un'organizzazione più gerarchica visto che un giallo *tende sempre alla soluzione*⁶⁴ dell'enigma (cioè del delitto).

Siccome ci sono molti ostacoli da superare prima di arrivare allo scioglimento, l'intreccio contiene momenti di tensione, ma anche attimi di rilassamento per il lettore; per questo l'autore sta attento a creare delle scene che aumentino la tensione del lettore fino a un certo punto in cui la situazione si chiarisce e il recipiente può rilassarsi ed essere certo che un momento molto pericoloso è passato e dunque nelle prossime righe non succederà più niente

⁶¹ Beaugrande/Dressler 1981: 36

⁶² il termine "fabula" in questa tesi di laurea denomina la ricostruzione degli avvenimenti raccontati in un testo letterario secondo l'ordine cronologica;

⁶³ vedi l'intervista con Stefano Colangelo

⁶⁴ *ivi*

di grave. Il culmine di una sequenza di situazioni ambigue e piene di agitazione porta così ad uno scarico di tensione probabilmente molto forte; dopo ci sarà di nuovo uno sviluppo di avvenimenti che arriveranno a un altro culmine finché il caso non si mostri risolto e il delinquente individuato e perfino arrestato (un'eccezione sono i romanzi gialli che lasciano lo scioglimento in sospeso o che non lo esprimono esplicitamente).

Alcuni scrittori sanno giocare molto bene con le aspettative e quindi con le emozioni dei lettori; perciò costruiscono una trama che contiene un colpo di scena dopo l'altro, sempre nei momenti meno sospetti. A causa di questa tecnica un romanzo giallo rimane interessante per il lettore dalla prima all'ultima pagina.

Ogni romanzo giallo deve ripetere rituali già conosciuti da altri romanzi gialli, altrimenti può succedere che non venga accettato dal pubblico come giallo e che quindi perda la sua attendibilità:

[...] beim Polizeikrimi [ist] die Beimischung von funktionsloser und spannungsarmer Routine nicht zu vermeiden. [Es] tritt immer die Organisation hinter dem Polizisten in Erscheinung, und es muß immer ein bestimmtes Maß an Routine vorgeführt werden. [...] Kein anderer Krimitypus wird so häufig nur durch ein Korsett von Stereotypen in Form gehalten.⁶⁵

Questa citazione conferma che il romanzo giallo (sia il "detective novel" sia il romanzo poliziesco) ha bisogno di mostrare anche le regole e i costumi dell'ambiente particolare in cui è situato, ma non solo quello dell'investigatore, bensì anche quello della vittima e quello del delinquente fanno parte dell'atmosfera del romanzo e quindi rappresentano un contributo importante alla complessità del giallo.

Sempre secondo Stefano Colangelo, dopo aver *disegnato la logica lineare*⁶⁶ del romanzo giallo, questo può essere arricchito di particolari che alla prima vista non sembrano aver a che fare con il delitto, con la trama del giallo, ma che emergono come elementi essenziali al momento della soluzione.

Dato che un romanzo giallo contiene sempre un'indagine molto minuziosa, ogni dettaglio deve sempre assolutamente corrispondere con gli altri elementi della trama. Per questo l'autore deve accettare certi limiti in cui può sviluppare la sua fantasia e creare l'intreccio del romanzo, anche perché un giallo rispecchia la vita quotidiana e quindi lo scrittore non può cercare vie d'uscita troppo irreali per risolvere momenti difficili durante la scrittura. Scrivendo un romanzo di un altro genere si potrebbero scegliere delle soluzioni meno logiche

⁶⁵ Suerbaum 1984: 165

⁶⁶ vedi intervista con Stefano Colangelo

di cui l'estremo è rappresentato sicuramente dai romanzi di fantascienza. Quest'ultimo aspetto richiede dall'autore del giallo di fare ricerche molto precise su tutti gli ambienti e argomenti che vengono trattati dal romanzo per rendere il giallo attendibile dal punto di vista del lettore. Per questo lo scrittore deve conoscere bene i termini tecnici (per quanto riguarda per esempio le armi del delitto) ed essere al corrente del modo e delle tecniche contemporanee di condurre le indagini usate dagli investigatori (rappresentati sia da quelli privati o sia da poliziotti/carabinieri).

Paragonata alla scrittura di romanzi di altri generi, la creazione di un giallo non sembra molto diversa a parte della precisione e disciplina necessaria e della complessità tecnica. Nonostante questo fatto il genere del giallo (non solo italiano) non sempre godeva di un'alta stima e ci voleva qualche tempo affinché venisse riconosciuto un genere *letterario*. Forse è per questo che Agatha Christie, la cosiddetta *regina del giallo*, spesso sosteneva di non essere, genericamente, una "scrittrice", [ma] solo una "scrittrice di romanzi polizieschi"⁶⁷. A questo punto però non conviene rappresentare le ragioni per le quali il romanzo poliziesco non veniva considerato un genere seriamente letterario; risulterà invece più interessante vedere in che cosa consiste l'arte di creare un romanzo giallo in due.

2.2.3. La scrittura di un giallo in due

Come è stato dimostrato nel capitolo precedente, la scrittura di un giallo richiede ricerche più precise e più tecniche di quelle per un romanzo situato in un ambiente conosciuto allo scrittore. La scrittura in coppia invece sembra un processo molto complicato dato che due autori devono riuscire a trovare uno stile e anche un linguaggio unitario che non lasciano intravedere al lettore quali passaggi del giallo sono stati scritti da un autore o dall'altro. Inoltre gli autori devono trovare un compromesso anche per quanto riguarda anche l'evoluzione dei personaggi, perché un singolo cambiamento nel comportamento, nel carattere di una figura del giallo potrebbe avere delle conseguenze su altre situazioni e avvenimenti importanti della trama.

La prima ipotesi, che riguarda la scrittura di un giallo a quattro mani, presuppone che tutti e due autori partecipino all'atto della scrittura. All'inizio si trova sicuramente un'idea, uno spunto che dà origine al progetto di scrivere insieme un romanzo giallo.

⁶⁷ Petronio 2000: 176

In seguito, ci si dovrà dividere i compiti: ricerche, raccolta di informazioni di qualsiasi genere, di sviluppare l'idea iniziale e alla fine cominciare a scrivere. Infatti c'è anche da chiedersi se uno dei due autori debba concentrarsi su personaggi minori e l'altro debba focalizzare il protagonista, o se uno debba cercare di stabilire il quadro generale del giallo mentre l'altro elabora i dettagli e le finezze (senz'altro anche quelle stilistiche) che restano da aggiungere⁶⁸.

Durante la scrittura gli scrittori dovranno sicuramente trovare degli accordi per quanto riguarda anche eventuali cambiamenti o aggiunta di alcuni dettagli. Inoltre saranno sicuramente obbligati a consultarsi fra di loro, a controllare anche lo stile e le questioni linguistiche arrivando a un compromesso.

È possibile che debbano elaborare il romanzo entro una data stabilita; in questo caso anche fra gli scrittori ci saranno periodi limitati in cui uno lavora su un passaggio del romanzo e poi deve lasciare continuare il suo collega.

Tutta questa procedura si ripete fino al momento in cui tutti e due gli autori sono soddisfatti del lavoro svolto e consegnano la prima stesura del giallo al lettore della casa editrice.

Resta ancora da chiarire se i due autori progettino fin dall'inizio un ciclo di romanzi gialli scritti a quattro mani e quindi aprano già durante la produzione del romanzo d'esordio le porte per un secondo o una serie di romanzi successivi, i quali sarebbero tutti legati a questo primo giallo (molto probabilmente si tratta dello stesso investigatore che emerge in tutti i gialli scritti insieme, come nel caso dei libri delle "coppie" di scrittori intervistati per questa tesi di laurea).

Se la collaborazione funziona bene e il giallo ha anche un successo commerciale, è molto probabile che gli autori continuino a creare assieme una serie di romanzi gialli.

Un'altra ipotesi potrebbe essere che la volontà di continuare "il sodalizio" nascesse anche durante il processo della produzione del testo visto che prima di iniziare a scrivere nessuno dei due autori può sapere come va a finire la collaborazione. Comunque la fase della progettazione e dell'organizzazione interna del romanzo giallo dev'essere molto ampia e anche precisa per poter escludere un eventuale fallimento del progetto.

⁶⁸ vedi intervista con Stefano Colangelo

Tuttavia può essere constatato che sia la creazione di un romanzo sia quella di un giallo segua più o meno precisamente le fasi descritte da Beaugrande e Dressler. La scrittura a quattro mani invece sembra richiedere un'amplificazione di tutti i passi della produzione del romanzo e quindi risulta un processo di carattere abbastanza ripetitivo per quanto riguarda l'elaborazione di elementi di base del romanzo (come, per esempio, lo stile o la tecnica di narrazione).

Ciò, che nel prossimo capitolo sarà al centro delle riflessioni, cioè il vero processo della produzione di un testo a quattro mani, può essere dimostrato ed analizzato solo dagli scrittori stessi dato che solo loro sanno quali sono in realtà le fasi della creazione di un romanzo giallo. Perciò la seguente parte di questa tesi di laurea cerca di rappresentare il processo di scrivere un giallo dal punto di vista degli autori Piero Colaprico, Lorian Macchiavelli e Francesco Guccini.

3. La scrittura giallistica a quattro mani *in prassi*

Dopo aver ragionato molto sul lato teorico della tematica giunge l'ora di scoprire qual è il vero processo di scrivere un romanzo giallo in due. Siccome solo gli esperti di questa tematica, cioè gli scrittori stessi, possono descrivere come si svolge l'atto di scrivere un giallo in due, sono stati intervistati gli autori Piero Colaprico, Francesco Guccini e Lorianò Macchiavelli. Perciò le interviste vengono riportate nei seguenti capitoli in forma di riassunti. Prima però viene dato spazio alle biografie degli scrittori intervistati e alla descrizione dei loro romanzi più importanti per stabilire un'immagine completa di queste persone e delle loro "creazioni letterarie". I gialli scelti per le analisi stilistiche verranno presentati in modo più preciso per preparare una prima base di comprensione tramite un riassunto abbastanza dettagliato della trama del giallo in questione.

3.1. Osservazioni di autori di romanzi gialli sulla scrittura a quattro mani

Per verificare le ipotesi stabilite e i concetti presentati prima è necessario parlare con scrittori di romanzi gialli sul loro metodo di scrivere a quattro mani.

Perciò in questo passaggio della tesi vengono messi insieme i risultati di un viaggio di studio in Italia che aveva come obiettivo la registrazione di due interviste con autori di gialli e due colloqui con due professori universitari. Gli scrittori intervistati sono Piero Colaprico (Milano), Francesco Guccini e Lorianò Macchiavelli (Bologna/Pàvana). Ogni intervista viene riportata nella forma di un riassunto che cerca di sintetizzare le dichiarazioni più importanti avvenute durante il colloquio. Il primo incontro è stato con Piero Colaprico; perciò sarà l'intervista con lui ad aprire questo capitolo della tesi.

3.1.1. La scuola milanese: Piero Colaprico e Pietro Valpreda

I due scrittori Piero Colaprico e Pietro Valpreda hanno iniziato a lavorare insieme sulla base di un'iniziativa di un amico comune che era al corrente dell'idea di Pietro Valpreda per un giallo situato a Milano, ma anche della sua insicurezza di come scrivere un tale romanzo, un'abilità che Colaprico padroneggiava visto che aveva con successo pubblicato *Sequestro alla milanese* e *Kriminalbar*. A Colaprico l'idea di Valpreda piaceva e così nacque la loro

collaborazione che portava a tre gialli scritti insieme, tutti ambientati a Milano, la quale sembra essere protagonista anche lei. Per quest'ultimo fatto Colaprico e Valpreda rappresentano in questa tesi di laurea *la scuola milanese*.

3.1.1.1. Le biografie

Pietro Valpreda è nato il 29 settembre 1933 a Milano; come mestiere scelse quello del



ballerino. A partire dall'inizio degli anni Sessanta Valpreda faceva parte del *Circolo Anarchico Ponte della Ghisolfa di Milano*. Quando si trasferì a Roma nel 1968 cominciò a frequentare anche il circolo anarchico *Bakunin* e fondò insieme ad alcuni amici un nuovo circolo intitolato "XXII marzo".

Accusato ingiustamente per la strage di Piazza Fontana del 12 dicembre 1969, giorno in cui Valpreda andò a trovare una sua parente a Milano, venne arrestato e finì in carcere per tre anni. Sembra che dopo la sua scarcerazione lavorasse come venditore di libri per l'Einaudi, poi iniziò a gestire il bar "La Barricata" in Corso Garibaldi a Milano. Pietro Valpreda è morto il 6 luglio 2002 dopo essere stato da circa un anno malato di un tumore.⁶⁹

Piero Colaprico è nato nel 1957 a Putignano (provincia di Bari); negli anni 1970 si è



trasferito a Milano per studiare e laurearsi in giurisprudenza all'Università di Milano. Dal 1984 in poi lavora per *La Repubblica* e si occupa anche come inviato speciale di casi giudiziari e della cronaca nera.

Visto il suo sogno di creare letteratura, esordì nel 1992 con *Sequestro alla milanese*; inoltre pubblicò saggi come *Capire Tangentopoli* (1996), *Manager Calibro 9* (1995) e *La rivoluzione di Exodus* (2003).

Dopo il libro *Kriminalbar* (1999) seguì il progetto di scrivere a quattro mani con Pietro Valpreda. Scomparso questo preziosissimo amico e collega di scrittura, Colaprico creò un nuovo personaggio, l'ispettore Francesco Bagni che nella *Trilogia della città di M.* (2004)

⁶⁹ Le fonti per la biografia di Valpreda sono i seguenti siti internet:
<http://www.progettobabele.it/rubriche/showrac.php?ID=2453>, 12.12.2007
<http://www.repubblica.it/online/cronaca/valpredadue/valpredadue/valpredadue.html>, 17.12.2007
<http://maomassetta-msn.spaces.live.com/blog/cns!1696677302D29216!1874.entry>, 18.12.2007

cerca la verità dietro i delitti nella Milano di oggi. Il giallo *La donna del campione* (2007) è il romanzo più attuale in cui Bagni emerge come protagonista.⁷⁰

3.1.1.2. Le avventure del maresciallo Pietro Binda

Tra le opere più famose e importanti di Piero Colaprico e Pietro Valpreda si trova la serie di gialli che ruota intorno al maresciallo Binda, tutti e quattro ambientati a Milano ma in periodi diversi. Il giallo *Quattro gocce d'acqua piovana* rappresenta l'esordio della coppia Colaprico&Valpreda nel 2001, *La nevicata dell'85* viene pubblicato ancora nello stesso anno mentre *La primavera dei maimorti* esce nel 2002. Dopo la morte di Pietro Valpreda nel 2003 Colaprico finisce *L'estate del Mundial* sulla base di un manoscritto del suo collega di scrittura. Tutti i gialli corrispondono alle stagioni di un anno, cosicché Colaprico scrive nella sua *Lettera a Pietro Valpreda*:

*Dovevo un po' scavare nella memoria, per trovare qualcosa dei tuoi racconti privati, quelli che hai condiviso con me mentre, invece di scrivere, ce la prendevamo comoda. "Citarti" in qualche modo, ma sentirmi libero di scegliere in quale estate far scarpinare il nostro Binda, dopo l'autunno di Quattro gocce d'acqua piovana, l'inverno della Nevicata dell'85 e La primavera dei maimorti. Libero di seguire le mie emozioni e le mie idee. Ciò detto, mi sono messo al lavoro: la nostra "pizza quattro stagioni" è completa.*⁷¹

Un elemento di strutturazione molto interessante nei gialli di Colaprico e Valpreda consiste nell'uso particolare dei livelli temporali che si confondono non solo nelle trame stesse dei gialli ma anche nella successione temporale di tutta la serie dei casi del maresciallo Binda: mentre la trama di *Quattro gocce d'acqua piovana* parte all'inizio degli anni Ottanta, *La nevicata dell'85* ha luogo nel 1985 come già indicato dal titolo del libro; *La primavera dei maimorti* porta il lettore alcuni decenni indietro e gli fa conoscere il giovane brigadiere Binda che deve condurre un'indagine difficile nel carcere di San Vittore a Milano. Con *L'estate del Mundial* Colaprico torna negli anni Ottanta, poco tempo prima dell'inverno di *Quattro gocce d'acqua piovana*; così il circolo delle stagioni di Binda si chiude.

L'uso particolare dei livelli temporali si fa notare anche nella sistemazione dell'intreccio dei gialli: gli autori Colaprico e Valpreda costruiscono sempre un duplice livello temporale tramite l'utilizzo di una cornice in cui si svolge la trama. Molto spesso si tratta di un incontro fra amici i quali chiedono a Binda di raccontare delle sue indagini più spettacolari della sua

⁷⁰ Le fonti per la biografia di Colaprico sono i seguenti siti internet: http://it.wikipedia.org/wiki/Piero_Colaprico, 17.12.2007, <http://www.progettobabele.it/rubriche/showrac.php?ID=2453>, 12.12.2007, www.ibs.it, 8.1.2008

⁷¹ Colaprico 2006: 221 p.

carriera⁷²; il giallo *Quattro gocce d'acqua piovana* rappresenta un caso speciale visto che contiene due cornici: la prima è una lettera in cui si inizia a parlare di tutta la vicenda e la verità dietro il delitto, mentre la seconda cornice è la ripresa dell'indagine sospesa per qualche decennio.

È anche il giallo *Quattro gocce d'acqua piovana* ad aprire le stagioni di Pietro Binda: nell'inverno del 1982 il professore di matematica Massimo Gariboldi viene trovato morto nel suo appartamento in via Solferino a Milano; la vittima ha lasciato un doppio SOS, scritto con il proprio sangue, come ultimo messaggio e magari anche come allusione all'assassino. Il maresciallo Pietro Binda e i suoi uomini cercano di trovare la soluzione del caso, ma falliscono. Inoltre Binda è molto occupato per lo stato di salute di sua moglie che alcuni mesi dopo muore di cancro; in più il loro unico figlio sta per partire a Londra. Decenni dopo, il maresciallo in pensione si immerge nella lettura di un libro di storia e lo apre a pagina 808; quattro gocce di pioggia cadute sulla pagina deformano la cifra e così risultano le lettere S-O-S. Binda all'improvviso ricorda l'omicidio di via Solferino di tanti anni fa e crede di aver trovato la chiave per arrivare finalmente alla verità: il doppio SOS si rivela un numero di telefono, 808 808. L'ex maresciallo riprende le indagini e insieme a Kalì, il suo sottoposto di una volta, scopre la verità. Tuttavia il lettore viene a sapere dalla lettera dell'assassino (di cui se ne legge una prima parte all'inizio del giallo, senza capire cosa fosse, e la seconda parte alla fine del romanzo) che tutti e due si sbagliavano, ma mancava solo un passo e sarebbero arrivati a lui.

Tutto sommato si tratta di un omicidio motivato dalla gelosia e da sentimenti di vendetta che coinvolgevano il professore, il suo amante e il partner di quello: Massimo Gariboldi, il professore di matematica, tiene segreti rapporti sessuali con Luigi, un suo ex-collega di scuola, ma ufficialmente Massimo sta insieme ad una ragazza e la vuole anche sposare. Luigi non sopporta più questa situazione sentimentale molto complicata e la racconta al suo partner (anche tenuto segreto), il direttore della scuola nella quale Gariboldi insegna. Quello si arrabbia per il maltrattamento di Luigi, il suo amore e contemporaneamente l'amante di Gariboldi; così giura di vendicarlo. Dopo la scoperta del cadavere del professore, Luigi crolla e diventa nervoso; per questo il direttore decide di uccidere anche lui. Quest'ultimo omicidio occulta la verità intorno a questo caso così colmo di emozioni che si intrecciano per finire in un mare di bugie e di intrighi; a causa di quest'occultamento le indagini di Binda e Kalì

⁷² vedi Colaprico/Valpreda: *La nevicata dell'85*, Marco Tropea Editore, Milano 2001; *La primavera dei maimorti*, Marco Tropea Editore, Milano 2002; *L'estate del Mundial*, Il saggiautore, Milano 2006

finiscono con la morte di Luigi, che viene considerata un suicidio, e solo il lettore viene a conoscere tutta la soluzione dell'*omicidio con enigma di via Solferino*⁷³.

La serie di gialli intorno al maresciallo Binda viene continuata con il romanzo *La nevicata dell'85* in cui Binda compie un'indagine su alcune morti misteriose avvenute nel quartiere di Baggio a Milano: nella veste di investigatore privato Binda scopre la verità crudele intorno a una serie di omicidi mascherati come morti naturali, di nuovo tutti motivati dalla passione ma connessi alla follia di possedere. In questo giallo il lettore viene a sapere come Binda si organizza la sua vita dopo la morte della moglie e l'uscita dall'Arma.

Il giallo *La primavera dei maimorti* presenta al lettore Binda giovane (e ancora brigadiere) che deve svolgere un'indagine nel carcere di San Vittore a Milano. Questa volta Binda deve scoprire l'assassino di tre incarcerati a San Vittore; dopo un'inchiesta abbastanza impegnativa e anche dolorosa, perché il movente di tutti i delitti risale ai tempi della Seconda guerra mondiale, Binda riesce ad individuare l'assassino che voleva vendicarsi per un crimine commesso alla sua famiglia.

L'estate del Mundial è segnato solo da Piero Colaprico; nella presente tesi di laurea questo quarto giallo viene considerato un romanzo a quattro mani (anche se in senso un po' alterato) perché Colaprico si basava su un manoscritto di Valpreda e cercava anche di scrivere questo giallo come se il suo *ex socio*⁷⁴ gli fosse ancora vicino:

*Come sai, avrei voluto firmare questo libro insieme con te. Pare non sia possibile, e per alcuni non sarebbe nemmeno etico, firmare a nome di un morto, che non può protestare: me ne sarei fregato, se non ci fossero di mezzo possibili beghe legali e burocratiche. Quindi, ciao, ex socio, entrambi sappiamo che nella mia firma idealmente ci sei.*⁷⁵

Per quanto riguarda la trama de *L'estate del mundial* si tratta non solo di un duplice livello temporale ma anche di due inchieste diverse: una si svolge nel mondo del varietà perché una soubrette (una volta molto famosa) viene uccisa; l'altra si compie nella sfera della finanza dove i soldi e il potere contano più di una vita umana. Il finale di questo giallo ha luogo sul Duomo di Milano; con questo effetto drammatico si chiude la serie delle stagioni di Binda. È ovvio che *La quinta stagione* sia l'unico titolo possibile per continuare la narrazione delle avventure di Pietro Binda. Con il quinto giallo, definito "thriller" nel sottotitolo, Colaprico cambia alcuni aspetti fondamentali: non usa più una cornice per la trama, i sintagmi in dialetto milanese diminuiscono e inoltre l'autore ha cambiato casa editrice.

⁷³ vedi la copertina di Colaprico/Valpreda: *Quattro gocce d'acqua piovana*, Marco Tropea Editore, Milano 2001

⁷⁴ Colaprico 2006: 222

⁷⁵ *ivi*

Tutti i cinque gialli intorno al maresciallo Binda sono intrecciati fra di loro poiché molto spesso nei libri si trovano delle allusioni alle altre avventure di Binda; nella citazione seguente si tratta quasi di un riassunto di tutti gli eventi più importanti della vita sentimentale di Binda:

Erano seduti al tavolo di legno massiccio della cucina, uno di fronte all'altro. Mangiavano in silenzio, ogni tanto si lanciavano un'occhiata. L'ex maresciallo pensava che quel tavolo, solido e un po'ingombrante, lui e Rachele l'avevano scelto insieme. Era lì che mangiavano, era lì che tante volte avevano discusso, era lì che si baciavano al mattino, era lì accanto che, un giorno, l'aveva trovata stesa sul pavimento, quando la malattia era diventata aggressiva. Lì Umberto gli aveva detto che sarebbe andato a Londra, lì era cominciata la relazione con Alba, la custode del palazzo. E adesso, in casa sua, al suo tavolo, c'era il Puzzone che s'ingozzava d'arrosto, con la sua bocca forte, con le linee rette della sua faccia che comunicavano la feroce determinazione delle belve affamate.⁷⁶

Leggendo queste righe ogni recipiente de *La quinta stagione* riconoscerà le allusioni a delle scene e degli episodi descritti nei gialli precedenti.

Tutto il ciclo di questi cinque gialli rappresenta un'opera completa ma ancora aperta per essere continuata; magari Colaprico troverà ancora una storia dalla vita di Pietro Binda da raccontare ai suoi lettori.

3.1.1.3. L'intervista con Piero Colaprico

Le questioni centrali di quest'intervista possono essere ridotte alle domande seguenti: (1) Perché ha deciso di scrivere romanzi gialli insieme a Pietro Valpreda? (2) Qual era il modo di lavorare scrivendo un giallo a quattro mani? (3) Quali sono secondo Lei i vantaggi e gli svantaggi della scrittura in due? (4) I Suoi romanzi contengono riferimenti ad atteggiamenti e riflessioni personali? (5) Quale ruolo assume Milano nella Sua vita?

Queste cinque domande rappresentavano il filo rosso durante l'intervista e verranno usate ancora una volta come strumenti di orientamento per il riassunto del colloquio perché queste domande sono tutte basate sul concetto di chiarire la motivazione, il modo di lavorare, l'opinione dello scrittore/degli scrittori sulla scrittura in quattro, l'influsso di atteggiamenti personali e il rapporto dell'autore/degli autori con il luogo d'azione dei romanzi gialli.

La motivazione per **Piero Colaprico** di scrivere un romanzo giallo può essere vista nella coincidenza del desiderio di creare un'opera letteraria con il caso che amici comuni di Colaprico e Valpreda li misero in contatto visto che **Pietro Valpreda** aveva un'idea e già un manoscritto di un futuro giallo e Colaprico non era sicuro di mettersi di nuovo davanti a una

⁷⁶ Colaprico 2006: 175 p.

nuova opera letteraria dopo il suo esordio con *Sequestro alla milanese*. Tuttavia, dopo aver letto il dattiloscritto di Valpreda si era convinto che ci fossero alcune idee buone in queste pagine e che valesse la pena di provare a scrivere insieme questo giallo anche se secondo Colaprico alle prime righe di Valpreda mancava “la forma”⁷⁷.

Dopo alcune litigate iniziali riuscirono bene a scrivere questo primo giallo veramente a quattro mani (intitolato *Quattro gocce d'acqua piovana*) nel senso che si sedevano insieme davanti al computer, discutevano sulla trama, Colaprico scriveva le loro idee mentre Valpreda parlava del contenuto. Così si spiegano anche le frasi in dialetto milanese che spesso emergono nei gialli di questi due scrittori: Colaprico non voleva perdere questa sfumatura e a volte inseriva le frasi nel modo esatto in cui erano state pronunciate da Valpreda.

Naturalmente Colaprico, andando a casa dopo questo lavoro svolto insieme, rileggeva il testo prodotto fino a quel momento e a volte aggiungeva alcuni particolari che poi lasciava leggere a Valpreda, mentre quest'ultimo gli faceva delle note dove infiltrare qualche altro dettaglio.

Dopo aver finito il loro primo giallo, lo portarono dall'editore che impiegò molto tempo a leggerlo; quando finalmente andarono a trovarlo per parlare della pubblicazione, l'editore gli disse che avrebbe pubblicato questo libro solo se essi avessero scritto almeno un altro giallo con il protagonista Pietro Binda. Sulla base di questa sfida nacquero le stagioni di Pietro Binda e anche la proficua collaborazione di questi due scrittori, definita da Colaprico come uno “scambio vero”: mentre Valpreda non possedeva l'istruzione scolastica ed universitaria di Colaprico, quest'ultimo imparava altre cose da Valpreda come per esempio la perdita della paura dalla scrittura o la trasformazione immediata di concetti astratti in parole concrete.

In tutti i romanzi scritti da Colaprico e Valpreda ci sono alcuni particolari che riguardano lo stile di scrittura, ma soprattutto il livello del contenuto; secondo Colaprico ci sono almeno quattro elementi che volevano inserire nei loro gialli: per prima cosa volevano mantenere la tradizione del racconto orale che si sta perdendo a cause dello stile di vita sempre più spersonalizzato. Per questo il maresciallo Binda molto spesso si ricorda del passato parlando con gli amici.

Poi Valpreda e Colaprico volevano creare un'immagine realistica della realtà e non teatralizzare Binda che doveva essere e comportarsi come un maresciallo della vita reale; a cause del suo lavoro giornalistico Colaprico conosce benissimo la caserma a Milano e ne ha descritto alcuni dettagli anche nei gialli (per esempio una volta viene menzionata la fotocopiatrice rotta che si trovava in un corridoio della caserma; dopo la lettura del romanzo i

⁷⁷ secondo Colaprico la forma consiste nel vocabolario, nella sintassi, nella grammatica, nella punteggiatura ecc., allora in tutto ciò che Beaugrande e Dressler chiamino *testo di superficie*.

carabinieri rimanevano molto stupiti che Colaprico avesse inserito un elemento della realtà per loro quotidiana in un giallo).

Valpreda preferiva anche un maresciallo che veniva dal Nord perché in quasi tutta la fiction televisiva italiana il maresciallo è un meridionale. Per questo Colaprico andava per un mese nello stesso paese di montagna che Valpreda indicò come luogo d'infanzia di Binda, per capire un po' di più dell'ambiente in cui "era cresciuto" Binda perché lo stile tenesse conto di alcune valenze realistiche, geografiche e "filosofiche". Un'altra peculiarità dei gialli intorno al protagonista Binda è la semplicità dello stile; Colaprico voleva fare una scrittura intensa senza troppe digressioni.

Un altro elemento stilistico assai importante è l'uso del dialetto milanese in alcune frasi; come è già stato descritto prima Colaprico voleva inserire il dialetto perché aiutava a dare al libro una certa naturalità visto che ognuno quando parla usa la sua lingua madre che più spesso è il dialetto e non la lingua standardizzata. Secondo Colaprico i primi quattro gialli intorno al maresciallo Binda chiudono un ciclo e sono gli ultimi romanzi in cui si parla in dialetto e si ricorda di Milano. Inoltre è del parere che i libri siano la chiusura di un mondo in cui si parlava molto e si ascoltavano le ragioni degli altri. Con il giallo *La quinta stagione* Colaprico ha cambiato genere⁷⁸ (e anche la casa editrice) e il tipo di investigazione visto che Binda si mette dietro a dei criminali albanesi.

Anche per quanto riguarda la creazione dei personaggi e l'elaborazione della trama Colaprico e Valpreda basavano la finzione su delle cose reali: spesso i due scrittori descrivono personaggi che incontrarono e osservarono nella realtà (Valpreda per esempio scelse un amico-anarchico come modello per la figura di Loris senza mai dire a Colaprico chi fosse).

I rapporti amichevoli del maresciallo Binda con i suoi colleghi o con altri amici rispecchiano "l'atmosfera" fra Colaprico e Valpreda i quali si divertivano sempre "un mondo" mentre lavoravano su un romanzo giallo. Quest'ultimo aspetto Colaprico lo ritiene la chiave vera perché la scrittura a quattro mani funzionasse bene e i libri risultassero pieni di atmosfera in cui si percepisce anche la conoscenza delle persone reali.

Nonostante il divertimento durante la scrittura a quattro mani con Valpreda Colaprico preferisce lavorare da solo visto che già da bambino sognava di poter vivere grazie a quello che scriveva (per questa ragione ha scelto il mestiere del giornalista). Poi i quadri di

⁷⁸ Infatti sulla copertina di questo libro c'è scritto *La quinta stagione. Un thriller di Piero Colaprico* il che indica già questo cambiamento di genere dal giallo allo thriller (anche se i confini fra questi due generi non sono ben definiti)

riferimenti per Colaprico sono grandi scrittori come Dostoevskij e Bulgakov, e all'inizio della collaborazione con Valpreda si chiese perché dovesse scrivere dei libri di un tale genere dato che aveva sempre in mente dei libri con cui voleva dire alcune cose importanti. Però senza quest'esperienza con Valpreda non avrebbe scoperto che padroneggia l'abilità di mettere in pagina quello che pensa anche in un modo "letterario". In questo senso Colaprico-scrittore è nato dalla collaborazione perché Valpreda lo ha sbloccato e anche cambiato.

Per i libri scritti in due avevano bisogno di circa nove mesi mentre Colaprico da solo potrebbe scrivere quattro gialli all'anno.

I romanzi gialli intorno al maresciallo Binda, ma anche quelli scritti solo da Colaprico sono stati creati per l'amore per Milano; questa città Colaprico la considera un luogo speciale che una volta premiava i bravi che venivano a cercare lavoro (così anche Colaprico e alcuni suoi colleghi che sono stati assunti alla *Repubblica* perché sapevano scrivere e non perché avevano degli amici importanti). Secondo Colaprico Milano è una città, al centro dell'Europa, che non si è mai fermata nel senso che dopo la Seconda guerra mondiale non si cercava di ricostruire le case nella loro architettura originale ma venivano sostituite da case moderne. Dall'altra parte c'è uno strato di gente ricchissima a Milano la quale è spesso molto colta. Per questo è più facile trovare un finanziamento per un qualsiasi progetto a Milano più che in altre grandi città italiane.

Personalmente Colaprico dichiara di essere innamorato di questa città e di sentirsi a suo agio muovendosi in motocicletta e osservando gli sviluppi ulteriori di Milano. In questo senso i gialli intorno al maresciallo Binda contengono riflessioni personali anche se l'amore di Binda per Milano è sicuramente diverso da quello di Colaprico (per esempio Binda è molto più nostalgico di Colaprico e ragiona molto sul passato di Milano) visto che i due scrittori cercavano di creare una figura autonoma che è fatta in una certa maniera e quindi può pensare solo in un certo modo.

Riassumendo si può dire che i due scrittori mettevano nei gialli sempre molti elementi della vita reale e di quello che vedevano succedere intorno a loro, per cui il lettore respira un'atmosfera molto particolare e si sente coinvolto nell'ambiente dove si svolge la storia dei romanzi gialli.

3.1.1.4. Riflessioni personali sull'intervista con Piero Colaprico

L'intervista con Piero Colaprico si rivelò un incontro molto interessante e piacevole visto che Colaprico raccontò molto della nascita dei gialli scritti assieme a Valpreda, ma parlò anche

dei suoi progetti personali, da anni mentalmente maturati. L'intervista ebbe luogo nell'ufficio di Colaprico presso *La Repubblica* anche se ufficialmente sarebbe vietato ricevere ospiti in queste "sale".

Tramite l'aiuto di un piccolo questionario preparato prima dell'intervista Piero Colaprico sviluppò le domande ed iniziò così a raccontare della sua collaborazione con Pietro Valpreda intrecciando anche storie personali per spiegare delle svolte, degli sviluppi o degli avvenimenti importanti intorno alla tematica *scrivere a quattro mani*. A causa di questo modo molto sincero di rispondere alle domande l'atmosfera dell'incontro risultò abbastanza accogliente e priva di tensioni e di equivoci. Sembra che Colaprico non solo sappia scrivere bene ma anche raccontare bene visto che parlò più di un'ora in modo molto vivace della scrittura a quattro mani con Pietro Valpreda; sebbene lasciasse spazio per le domande spontanee dell'intervistatrice, non perse mai il filo rosso che gli servì a sviluppare un discorso coerente. Inoltre si ebbe anche l'impressione che Colaprico cercasse di dare risposte esaurienti e che non si limitasse al minimo necessario per soddisfare le esigenze dell'intervistatrice.

Colaprico cercò di descrivere precisamente il processo di scrivere a quattro mani insieme a Pietro Valpreda; la sincerità di "k" (l'abbreviazione che Piero Colaprico usa nella posta elettronica) con cui constatò la sua preferenza di scrivere da solo invece che in coppia fu abbastanza impressionante. Anche per questo le ipotesi di Colaprico sono da considerare sincere il più possibile; inoltre Colaprico alluse al fatto che magari comincerà a scrivere letteratura di un tutt'altro genere.

Tutto sommato l'intervista con Piero Colaprico fu un incontro molto piacevole che finì davanti a un caffè e un latte macchiato nella libreria Feltrinelli di piazza Piemonte a Milano.

3.1.2. La scuola toscano-emiliana: Francesco Guccini e Lorianò Macchiavelli

Il sodalizio Guccini e Macchiavelli è nato per caso: siccome Lorianò ebbe un'idea di un romanzo intorno alla tematica dell'emigrazione dell'Ottocento che poi venne rifiutata dall'editore e Francesco a quel tempo aveva in mente un giallo che si basava su un fatto realmente accaduto tanti decenni fa a Pàvana, i due scrittori si misero insieme per sviluppare la trama della prima avventura del maresciallo Benedetto Santovito. Dato che i gialli con il protagonista Santovito si svolgono tutti in un paese dell'Appennino fra la Toscana e l'Emilia-

Romagna, la coppia di scrittura Guccini&Macchiavelli rappresentano in questa tesi di laurea la scuola toscano-emiliana.

Il primo passo della presentazione degli scrittori e dei loro gialli saranno le biografie di Guccini e di Macchiavelli per dare un'impressione più completa dell'ambientazione dei gialli intorno a Santovito nella produzione letteraria e dell'importanza di questi gialli nella vita di ognuno dei due autori. Dopo segue la descrizione di questi romanzi per poi concludere con un riassunto dell'intervista condotta a Pàvana e una riflessione su questo colloquio.

3.1.2.1. Le biografie

L'obiettivo di questo capitolo è la presentazione degli scrittori Francesco Guccini e Lorianò Macchiavelli; per adesso non saranno i gialli scritti a quattro mani ad essere al centro dell'osservazione, ma brevi cenni all'origine e ad alcune sfumature interessanti della vita degli autori. A causa dell'ordine alfabetico si comincerà con Francesco Guccini e si chiuderà con la biografia di Lorianò Macchiavelli.

Francesco Guccini è nato il 14 giugno 1940 a Modena; già nella sua infanzia passa molto



tempo dai nonni paterni a Pàvana (il paese dove Guccini vive attualmente), un paese nell'Apennino toscano che si trova poco oltre il confine con l'Emilia-Romagna. Dopo aver frequentato l'Istituto magistrale a Modena si trasferisce a Bologna per iscriversi alla Facoltà di Magistero Lettere. Il mondo del lavoro Guccini lo incontra

facendo il cronista alla *Gazzetta di Modena* e insegnando la lingua italiana alla sede del Dickinson College (un'università americana) a Bologna. La sua carriera musicale comincia verso la fine degli anni Cinquanta quando Guccini inizia a scrivere ed a suonare le sue canzoni, mentre il suo primo LP esce solo nel 1967. Fino ad oggi ha pubblicato più di venti dischi⁷⁹ e risulta un cantautore molto stimato ed amato.

Avendo ampliato le sue attività intellettuali sul campo della saggistica, Guccini si presenta nel 1989 con la pubblicazione del romanzo *Cròniche Epàfaniche* anche come narratore; dopodiché Guccini pubblica nel 1993 *Vacca d'un cane* e nel 1997 *Cittanovà blues*, romanzi i quali contengono forti elementi autobiografici. Nello stesso anno emerge per la prima volta il personaggio Benedetto Santovito nel giallo *Macaroni. Romanzo di santi e delinquenti*, scritto

⁷⁹ www.francescoguccini.it/francesco_guccini.htm, 26.11.2007

a quattro mani con Lorian Macchiavelli. La serie di gialli intorno al maresciallo Santovito viene continuata con *Un disco dei Platters* (1998), *Questo sangue che impasta la terra* (2001), *Lo Spirito e altri briganti* (2002) e finisce con *Tango e gli altri* (2007). Inoltre Guccini si occupa anche di faccende linguistiche; così ha dato vita al *Dizionario del dialetto di Pàvana* (uscito nel 1998).⁸⁰

Loriano Macchiavelli è nato il 12 marzo 1934 a Vergato; proveniendo da una famiglia di



operai può permettersi solo una formazione tecnica a Bologna sebbene il sogno di Lorian sin dalla scuola media è sempre quello di occuparsi di letteratura. Fino agli anni settanta lavora con il teatro; siccome in questo periodo non c'era modo di guadagnare dei soldi per mantenere la sua famiglia facendo il teatro politico,

Loriano si dedicò in seguito al genere del romanzo poliziesco che gli era sempre piaciuto, ma a causa della qualità sempre più bassa dei gialli di quel periodo aveva finito di ricevere dei libri di questo tipo. Nel 1974 esordisce con il giallo *Le piste dell'attentato*, il primo caso di Sarti Antonio, un sergente che vive a Bologna. Perché coronato di successo, Lorian continua con il personaggio Sarti Antonio finché non dica *Stop per Sarti Antonio* (pubblicato nel 1987), un giallo nel quale il sergente viene ucciso. Siccome i lettori non volevano che Sarti Antonio morisse, Macchiavelli riprende il suo filone.

Dai romanzi e racconti intorno al sergente Sarti Antonio sono stati tratti dei radiodrammi e anche girati diversi film per la televisione: a partire dal 1978 si vedevano *Sarti Antonio brigadiere* (in quattro puntate), *L'archivista* (1985) e la serie *L'Ispettore Sarti – un poliziotto, una città* che consiste di tredici telefilm girati a Bologna e dintorni e andati in onda nel febbraio 1991. Seguono ancora sei film per la televisione nati da una collaborazione italo-tedesca; Lorian non rimane inattivo e si occupa anche della sceneggiatura de *L'archivista*.

Come Francesco Guccini, che è stato anche *autore e sceneggiatore di diversi libri a fumetti come Lo sconosciuto con le illustrazioni di Magnus*⁸¹, anche Lorian è entrato in contatto con il fumetto; *Orient Express*, una serie di avventure tratte dai gialli ne è testimone. Inoltre il romanzo *Sarti Antonio e il malato immaginario* è stato illustrato da Magnus.⁸²

⁸⁰ http://it.wikipedia.org/wiki/Francesco_Guccini, 26.11.2007 e 12.4.2008

⁸¹ http://it.wikipedia.org/wiki/Francesco_Guccini, 26.11.2007

⁸² www.loriano.it, 26.11.2007

http://it.wikipedia.org/wiki/Loriano_Macchiavelli, 26.11.2007

3.1.2.2. Le avventure del maresciallo Benedetto Santovito

Il personaggio del maresciallo Benedetto Santovito appare in cinque libri di cui *Macaroni. Romanzo di santi e delinquenti* (del 1997), *Un disco dei platters. Romanzo di un maresciallo e una regina* (uscito nel 1998), *Questo sangue che impasta la terra* (pubblicato nel 2001) e *Tango e gli altri. Storia di una raffica, anzi tre* (del 2007) sono romanzi gialli e uno, *Lo spirito e altri briganti* (del 2002), risulta più una raccolta di racconti che hanno tutti luogo nel mai chiaramente definito paese nell'Appennino toscano-emiliano. Quello che dà subito nell'occhio sono i sottotitoli enigmatici dei gialli che cercano di svegliare l'interesse dei lettori ancora di più perché il loro vero significato rimane all'oscuro finché non si incomincia a leggere il giallo. Per quanto riguarda la raccolta di racconti *Lo spirito e altri briganti* già il titolo lascerà il lettore un po' perplesso, ma quelli che hanno seguito i primi tre gialli sui casi di Santovito sanno di che cosa tratta il titolo in verità: non si parla di un fantasma ma del padre di Ciarèin, il ragazzo protagonista di *Macaroni. Romanzo di santi e delinquenti*.

Una particolarità comune a tutti i quattro gialli è la narrazione a due livelli: se in *Macaroni*, *Un disco dei Platters* e *Tango e gli altri* si tratta ogni volta di due livelli temporali (e quindi di due fila della trama) intrecciati nello stesso "sujet", in *Questo sangue che impasta la terra* l'aspetto geografico serve ad introdurre un altro ramo della narrazione ed inoltre la possibilità di osservare una società di una tutt'altra latitudine (alcuni capitoli del giallo, tutti intitolati *Da un diario americano*, raccontano di un'italiana che comincia una carriera universitaria negli Stati Uniti). Che Guccini e Macchiavelli amino giocare con gli elementi tecnici della narrazione diviene evidente ancora nel giallo *Questo sangue che impasta la terra*: mentre Santovito indaga sulla scomparsa di Raffaella, la figlia di una sua amica, deve anche venire a capo della mancanza della sua donna, Raffaella. Da alcune allusioni il lettore viene a sapere che Raffaella non vive più insieme a Santovito; la sparizione dell'altra Raffaella raddoppia il sentimento di allontanazione e confonde il lettore ancora di più. Questa tecnica di estraneamento si intensifica ancora visto che i capitoli chiamati *Da un diario americano* vengono raccontati da una voce femminile la cui identità non viene definita in modo esplicito. Così il duplice gioco viene continuato non solo sul livello temporale ma anche su quello del contenuto.

Nonostante tutti gli elementi comuni Guccini e Macchiavelli non applicano mai lo stesso schema di narrazione ma lo modificano ogni volta tramite piccoli dettagli: per esempio, mentre in *Macaroni* le avventure di Ciarèin vengono raccontate in capitoli intitolati, in *Un*

disco dei Platters le vicende del passato raffigurano solo *Intermezzi* nel flusso della narrazione e quindi non vengono indicate nell'indice.

Il giallo *Macaroni. Romanzo di santi e delinquenti* rappresenta l'esordio della coppia di scrittura Guccini&Macchiavelli. Alla soglia della Seconda guerra mondiale Santovito è costretto a risolvere una catena di omicidi avvenuti in un paese dell'Appennino toscano-emiliano: l'uccisione del Francese, un vecchio ubriacone, e dell'Anarchico, un personaggio del paese politicamente un po' nebuloso, scatena un'indagine che sembra coinvolgere tutti i protagonisti del paese che invece di aiutare il maresciallo si nascondono dietro un muro di silenzio e di solidarietà con i sospettati. Nonostante tutti gli ostacoli, il maresciallo riesce durante una partita di carte a collegare tutti gli indizi e le osservazioni stabilite nel corso dell'inchiesta per arrivare finalmente alla soluzione. I motivi che hanno spinto l'assassino ad uccidere queste due persone sono intrecciati con il passato del Francese che per occultarlo ha fatto morire altra gente del paese. Così è sempre il passato che promuove ancora il presente: per questa ragione la narrazione della *prima parte* del romanzo, intitolata *il passato e il presente*, succede a due livelli temporali che rappresentano le due fila della trama e che si uniscono solo nella *seconda parte* del giallo non a caso chiamata *il presente ovvero 1940: il punto d'incontro*. La strutturazione parallela in tredici capitoli viene disturbata solo dal prologo che risulta il nesso tra il presente e il passato. Cronologicamente la trama ha il suo inizio nel lontano 1884 con la sparizione del piccolo Ciarèin dal paese nell'Apennino toscano-emiliano. Ciarèin va in Francia dove viene costretto a lavorare in una vetreria sotto pessime condizioni; i soldi glieli ruba il suo "capo" che in cambio del lavoro offre ai *macaronis*, come i ragazzi italiani vengono chiamati dagli operai francesi, un posto per dormire e quel poco da mangiare che è necessario per la sopravvivenza. Dopodichè Ciarèin cambia più volte il suo "mestiere" (sempre nell'ambito criminale) lasciandosi alle spalle una pista di sangue perché non vuole essere scoperto dalle forze della giustizia ed è pronto ad uccidere per la propria sicurezza. Una delle sue vittime è il padre di Olinto Franzoni detto *Bleblè della Ca'Rossa*: la famiglia di Bleblè proviene dallo stesso paese nell'Apennino toscano-emiliano come Ciarèin ed emigra in Francia per poter vivere meglio. Lì Settimo, il padre di Bleblè, incontra Ciarèin e scopre che lui è l'assassino di una giovane francese. Dopo un colloquio con Ciarèin, nel quale lo minaccia di denunciarlo alla gendarmeria, quello uccide Settimo per ottenere un eterno silenzio su questa faccenda molto "scomoda". La moglie di Settimo e il piccolo Olinto tornano addolorati in Italia, nel loro paese nell'Apennino toscano-emiliano. Quando dopo tanti anni anche Ciarèin torna nel paese non vuole che qualcuno si ricordi di lui e della sua origine; per questo parla solo in francese cosicché viene soprannominato *il Francese*. Solo

che il prete, Don Quinto Magnanelli, lo riconosce e decide in questa maniera la propria morte perché Ciarèin non ha perso la sua abilità di uccidere per nascondere la sua vera identità. Siccome il maresciallo Bargellaux, il predecessore di Santovito, si avvicina troppo alla verità, viene ammazzato anche lui da Ciarèin. Nel frattempo Bleblè ha trovato un piano per fare fuori il Francese: a causa di alcuni documenti compromettenti che riguardano il passato politico dell'Anarchico, Olinto è in grado di ricattarlo e lo costringe ad uccidere Ciarèin. Dopodiché l'Anarchico entra in crisi e vuole confessare, ma anche Bleblé non vuole essere scoperto e così ammazza l'Anarchico per farlo tacere in eternità. Il maresciallo Benedetto Santovito arriva alla verità (tra l'altro molto spiacevole per lui perché Santovito considera Bleblè un amico) grazie ad un'indagine molto impegnativa e colma di ostacoli da parte degli abitanti del paese.

La seconda avventura di Benedetto Santovito intitolato *Un disco dei platters. Romanzo di un maresciallo e una regina* ha luogo negli anni sessanta e tratta di due morti misteriose di due ragazzi; questa volta Santovito non emerge come il maresciallo del paese ma viene coinvolto quasi casualmente nell'indagine. Spinto da un'inquietudine inspiegabile, Santovito ritorna in questo paese dell'Appennino tosco-emiliano dopo esserne stato lontano per tanti anni: la trama di questo giallo è principalmente situata negli anni sessanta ma è anche connessa ad avvenimenti della Seconda guerra mondiale. Anche se di nuovo c'è un nesso tra passato e presente, la narrazione succede tramite gli *Intermezzi* a un solo livello temporale ed è incorniciata da un prologo ed un epilogo. Lo sfondo dei due omicidi (ai quali se ne aggiungono altri due) è l'avidità di Stalin, un abitante del paese, di quattro cassette piene di reperti archeologici molto importanti e quindi molto preziosi per i quali è anche pronto ad uccidere chiunque gli sia in mezzo. Accanto all'indagine nonufficiale di Santovito ha inizio anche una storia d'amore fra lui e la nuova insegnante del paese, Raffaella Anceschi che lo accompagna per tutta l'inchiesta con la sua curiosità di scoprire l'assassino.

Il terzo giallo intorno al maresciallo Benedetto Santovito è intitolato *Questo sangue che impasta la terra* (pubblicato nel 2001) ed è ambientato nell'Italia degli anni Settanta. Di nuovo Santovito è coinvolto in un'indagine complicata perché riguarda i figli di due amiche: mentre sembra che il figlio di Domenica, un'abitante del paese, abbia ucciso involontariamente un altro ragazzo, la figlia di Patrizia, un'amica di Raffaella (la donna di Santovito), è scomparsa. Inoltre Raffaella è andata in America per insegnare all'università; così anche la storia sentimentale di *Un disco dei platters* trova la sua continuazione.

L'ultimo giallo uscito nel 2007 porta il titolo *Tango e gli altri. Storia di una raffica, anzi tre*. Il lettore si trova di nuovo nel paese dell'Appennino tosco-emiliano, subito dopo l'estate di

Un disco dei platters. Il motivo del ritorno di Santovito in paese è una lettera che lo raggiunge a Bologna e che viene dal passato, poco dopo la fine della Seconda guerra mondiale. Per chiarire i misteriosi fatti intorno all'esecuzione di un partigiano, accusato di tradimento nonostante la sua innocenza, Santovito deve affrontare tanti ricordi non molto piacevoli; tuttavia riesce a trovare il vero colpevole.

Tutti i quattro gialli della coppia di scrittura Guccini&Macchiavelli sono collegati fra di loro; a volte si trovano anche delle allusioni a fatti dei gialli precedenti:

Arrivarono a una piccola costruzione bassa, di pietra, sotto la strada. Davanti al getto d'acqua avevano scavato una buca che formava un piccolo bacino. Chinato sull'acqua e intento a posare sassi su un fascio di vimini, in modo che restassero sotto, a bagno, c'era un uomo che, sentendo i due arrivare, si sollevò e si voltò. Santovito lo vide e si fermò: "Cristo, ma quello... quello è..." mormorò. Anche Raffaella si era fermata e, curiosa, guardava Santovito. L'uomo accanto alla fontana era di una certa età, ma ancora prestante, vestito in maniera molto semplice, un po' all'antica, come usava da queste parti prima della guerra. Guardò i due e sul viso subito si disegnò una specie di smorfia fra l'ironico e il triste [...]. Santovito gli si avvicinò: "Ma tu guarda! Bleblé! Ma sei proprio tu?" "E chi dovrei essere, maresciallo. Sono io sì, sono io, con qualche anno in più. Ma tu... tu sembri sempre lo stesso. Non passa il tempo dalle tue parti?" In silenzio Santovito guardò per un po' l'uomo che non si aspettava di trovarsi dinanzi perché avrebbe dovuto essere da tutt'altra parte. [...] La ragazza guardava i due uomini con curiosità. Intuiva che avrebbero voluto farsi domande e che nessuno dei due si decideva: discorsi non detti, riferimenti misteriosi e lontani che solo loro capivano, qualcosa che si era interrotto bruscamente e fino ad allora mai più riunito.⁸³

Questa citazione estratta da *Un disco dei Platters* allude all'arresto di Bleblè avvenuto nel giallo precedente *Macaroni. Romanzo di santi e delinquenti*, ma solo i lettori che già conoscono il primo dei romanzi con il protagonista Benedetto Santovito capiscono a quale vicenda si riferiscono gli autori in questo brano del giallo successivo a *Macaroni*. Per questa ragione i gialli risultano intrecciati fra di loro a causa dei nessi temporali come anche a causa dei legami fra i quattro romanzi sul livello del contenuto.

Un concetto interpretativo che nei gialli scritti a quattro mani da Francesco Guccini e Lorianò Macchiavelli rimane sempre sottinteso è quello dell'osservare la vita dei montanari come anche il constatare di cambiamenti del mondo in generale sempre nel contesto di avvenimenti storici importanti.

Magari il maresciallo Benedetto Santovito otterrà ancora una volta la possibilità di apparire sul palcoscenico toscano-emiliano; in ogni caso i lettori di Guccini&Macchiavelli ne sarebbero sicuramente entusiasti.

⁸³ Guccini/Macchiavelli 1998: 120 p.

3.1.2.3. L'intervista con il sodalizio Guccini&Macchiavelli

Quest'intervista è stata registrata nella casa di Francesco Guccini a Pàvana, un paese nell'Appennino toscano poco oltre il confine con l'Emilia-Romagna.

Le questioni centrali assomigliavano certamente a quelle che sono state poste a Piero Colaprico e riguardavano i seguenti argomenti: (1) la motivazione per la scrittura in due (2) la loro tecnica di scrivere un giallo in due (3) le loro preferenze per quanto riguarda la scrittura a due o a quattro mani (4) riferimenti a riflessioni personali e identificazione con un personaggio del romanzo (5) il ruolo di Bologna e dell'Appennino tosco-emiliano nella loro vita.

Il sodalizio di Lorianò Macchiavelli e Francesco Guccini è nato per caso a una presentazione di un libro di Macchiavelli: Guccini aveva già un'idea per un giallo locale che si basa su un



fatto accaduto negli anni del 1920 o 1930 a Pavana, e un editor della casa editrice Mondadori gli propose di sviluppare insieme a Lorianò Macchiavelli quest'idea di un giallo ambientato nell'Appennino tosco-emiliano. Dopo aver deciso di dare vita a questa collaborazione, i due autori si sono messi a discutere e riflettere sulla storia di

Guccini e così iniziarono a lavorare insieme.

All'inizio di ogni giallo scritto a quattro mani Guccini e Macchiavelli cercano di stabilire la trama in grosso modo, tralasciando alcuni particolari anche molto fondamentali per il giallo (secondo Macchiavelli spesso all'inizio non sanno nemmeno chi è l'assassino), e dopo viene deciso chi si occupa di quale capitolo o settore del romanzo. Naturalmente ci sono anche dei controlli: quando uno dei due ha finito un capitolo o un passaggio importante lo passa all'altro che lo rivede e lo modifica anche sul livello del linguaggio. Dunque tutti e due cercano di uniformare la lingua durante questi controlli e di renderla il meno riconoscibile possibile che sia quella di uno o dell'altro.

Di solito ognuno dei due scrittori lavora a casa sua, ma si incontrano a Pavana per fissare i punti più importanti e per discutere insieme su qualche aspetto; succede che per finire un capitolo si vedono anche tre o quattro volte per decidere insieme come proseguire. In altri casi, quando si tratta per esempio di idee spontanee, il telefono serve come mezzo di

comunicazione preferito se uno vuole subito chiarire se l'altro è d'accordo di aggiungere una nuova idea. Altrimenti se ne parlerà all'incontro successivo.

Per quanto riguarda la scelta del luogo d'azione dei gialli scritti a quattro mani sembra che Macchiavelli e Guccini abbiano creato un nuovo filone, il giallo montanaro-appenninico. Il paese, che rimane sempre senza nome, non esiste nella forma in cui viene descritto da Macchiavelli e Guccini ma rappresenta un conglomerato di elementi del paesaggio di Pioppe (luogo d'infanzia di Lorianò Macchiavelli) e Pàvana (fortemente legata al passato di Guccini ed abitazione attuale); per questo risulta un paese immaginario con i luoghi reali e fantastici di tutti e due scrittori.

Anche la scelta dei nomi e l'invenzione dei personaggi derivano dalla realtà e sono anche collegate con i due paesi: per esempio "Bleblè" (una figura molto importante nel romanzo *Macaroni. Romanzo di santi e delinquenti* di Guccini e Macchiavelli) esisteva veramente a Pavana, mentre "Gialdiffera", un personaggio del romanzo *Tango e gli altri*, prendeva cura del piccolo Lorianò quando sua madre andava a lavorare.

Riassumendo le risposte di Guccini e Macchiavelli risulta un'immagine abbastanza chiara del loro procedimento di scrivere un giallo a quattro mani: Guccini porta le idee, Macchiavelli cerca di sviluppare la trama e aggiungere le sfumature giallistiche, dopo viene la "distribuzione" dei capitoli e ognuno comincia a lavorare. A volte bisogna fare anche delle ricerche storiche che vengono svolte o insieme o ognuno per conto suo. Magari è anche per questo che Guccini e Macchiavelli mettono molto tempo per creare i loro romanzi gialli.

Vale a dire che a base di questa collaborazione è nato un vero sodalizio fra questi due scrittori che riescono sempre a dare un'immagine vera del modo di vivere in un paese di montagna e di narrare anche la gente e il paesaggio così come sono o potrebbero essere davvero.

3.1.2.4. Riflessioni personali sull'intervista con Francesco Guccini e Lorianò Macchiavelli

L'intervista con il sodalizio Guccini&Macchiavelli era molto interessante: già il luogo del nostro colloquio, la casa (molto bella perché piena di elementi e ornamenti architettonici di tempi passati) di Francesco Guccini a Pavana, prometteva di trasformare l'intervista anche in un incontro fra tre persone con l'obiettivo di parlare della scrittura di un giallo a quattro

mani. Ma questo colloquio iniziò già prima, quando Lorianò Macchiavelli fu così gentile di incontrare l'intervistatrice a Bologna per andare con la sua macchina a Pàvana, un paese nell'Appennino toscano. Durante questo viaggio Lorianò parlava della sua infanzia, dei luoghi importanti per lui e per i romanzi scritti a quattro mani con Guccini come anche per quelli creati da lui solo. Così fu possibile di ottenere una impressione personale del paesaggio in cui si muove il maresciallo Benedetto Santovito nei quattro romanzi.

Arrivati alla casa di Guccini ci si sedette al tavolo di cucina e si incominciò quasi subito con l'intervista. Ora è importante pensare anche un po' alla distribuzione dei ruoli, che durante il discorso sulla scrittura a quattro mani prendeva forma, perché questo ragionamento può essere utile anche per le riflessioni sulla divisione del lavoro scrivendo un giallo a quattro mani.

In un colloquio ogni partecipante assume inconsapevolmente e a causa di processi dinamici all'interno del gruppo un certo ruolo; chiaramente l'autrice di questa tesi di laurea ha scelto il ruolo come intervistatrice ed ascoltatrice in modo consapevole, ma in ogni comunicazione spontanea la distribuzione dei ruoli succede in modo naturale. Durante l'intervista con Francesco e Lorianò c'era da osservare che Guccini sembrava più ritirato visto che lasciava sempre rispondere Macchiavelli come primo mentre Lorianò invece cercava di far parlare Francesco. Le risposte arrivarono in modo chiaro e spiegarono tutto quello che si voleva sapere, ma non arricchirono spontaneamente il loro racconto con così tanti dettagli non richiesti come invece lo aveva fatto Colaprico. Il fatto che l'intervista fosse compiuta dopo nemmeno una mezz'oretta stupì tutti i partecipanti abbastanza; magari l'intervistatrice avrebbe dovuto fare più domande, ma in quel momento altre informazioni non erano necessarie.

Un'altra causa per la breve durata dell'intervista potrebbe essere che in un colloquio in gruppo ogni partecipante aspetta che anche gli altri dicano le loro opinioni e quindi si cerca di non essere troppo invadenti rispetto agli altri. Dall'altra parte ci sono anche persone che non si aprono più del necessario verso gli altri e quindi l'intervistatore dovrebbe essere più offensivo e "sfidare" direttamente l'intervistato dotato di questa caratteristica. Sono del parere che questa distribuzione di ruoli appena descritta riguardi fortemente l'intervista con Lorianò Macchiavelli e Francesco Guccini.

Tuttavia si è riusciti a stabilire un'atmosfera molto accogliente, magari anche a causa del vino, del salame e del pane portati e consumati a casa di Guccini.

3.2. Le ipotesi degli scrittori in sintesi

Come riassunto delle interviste si propone in questo capitolo una sintesi che cerca di presentare i risultati e di confrontare le constatazioni degli scrittori di gialli intervistati per questa tesi di laurea.

Il processo di scrivere un giallo a quattro mani si svolge da una coppia all'altra in un modo diverso anche perché le condizioni di cui ogni scrittore dispone si differenziano: mentre il sodalizio Guccini&Macchiavelli consiste di due autori che indipendentemente dall'altro creano delle opere letterarie, Colaprico e Valpreda non hanno radici simili per quanto riguarda il mestiere e quindi sono stati costretti ad adattare un tutt'altro metodo di lavorare. Per questo motivo il processo della scrittura a quattro mani di Colaprico e Valpreda si svolge in modo che Colaprico trasmette le idee di Valpreda in una forma letteraria e le elabora e le sviluppa per poi farle controllare da Valpreda che fa degli aggiustamenti sul livello del contenuto. Guccini e Macchiavelli invece hanno assunto un'altra strategia di scrivere a quattro mani: ognuno dei due compie lo stesso lavoro di scrittura e ripassa i propri brani all'altro per farli controllare. Per questo risulta sicuramente più difficile per questa coppia di scrittura trovare un linguaggio unificato. Un elemento importante del processo di scrivere a quattro mani che riguarda tutte e due coppie è la necessità di discutere la trama per raggiungere una coerenza il più possibile trasparente. Tra l'altro le discussioni intorno allo sviluppo del giallo rappresentano la base di ogni proficua collaborazione; senza lo scambio di opinioni il processo della nascita di un giallo a quattro mani risulterebbe un lavoro privo di qualità e di autenticità. Fortunatamente tutte e due le coppie di scrittura seguono un obiettivo serio, sia quello della narrazione di certi eventi, sia uno scopo secondario come la presentazione qualche volta affettiva dell'ambiente geografico in cui si svolgono i gialli. Tutti gli scrittori affermano di essere in un modo o in un altro legati al luogo d'azione principale. Così nei gialli di Colaprico e di Valpreda si ragiona molto sulla città di Milano e sugli ulteriori cambiamenti, mentre Guccini e Macchiavelli si occupano dell'Appennino tosco-emiliano e della cultura di vita che è stata applicata dalla gente di questa zona (anche se gli scrittori non danno mai un nome a questo paese). Quest'ultimo fatto porta magari anche a un divertimento più grande durante la scrittura visto che gli autori cercano di infiltrare nel giallo elementi reali legati alla vita personale. Tuttavia non cala mai il livello molto alto della qualità di lavorare ed inventare una fabula (e di seguito anche un sujet): una prova dell'impegno molto forte degli autori è la complessità delle trame che spesso contengono più livelli temporali che a un certo punto si

incrociano e diventano un solo filo d'azione. Poi tutta la serie di gialli intorno al maresciallo Pietro Binda o al maresciallo Benedetto Santovito è intrecciata sul livello del contenuto e non segue una temporalità lineare. Magari è anche per questo che tutti e tre gli scrittori intervistati dichiarano di dover dedicare più tempo alla scrittura a quattro che a quella di due mani.

Il progetto di scrivere un giallo in coppia in tutti e due casi è nato per caso e a causa di un “mediatore” che sapeva di ognuno dei due autori che stavano per sviluppare una certa storia con la quale erano legati certi problemi: Guccini aveva già in mente una storia su un fatto accaduto a Pàvana all'inizio del Novecento non sapendo bene però come aggiungere le sfumature giallistiche mentre a Macchiavelli era stato rifiutato un suo romanzo sull'emmigrazione italiana dell'Ottocento. Colaprico invece esitava di cominciare a scrivere e così gli è stato proposto di mettersi insieme a Valpreda e di trasformare le idee “valprediane” in un giallo.

Un altro aspetto comune è che non si sa ancora se emergeranno nuovi enigmi ed altri omicidi da risolvere dai marescialli Pietro Binda e Benedetto Santovito e quindi da raccontare ai lettori, i quali però sarebbero sicuramente molto contenti di incontrare un'altra volta i due carabinieri protagonisti ed altri personaggi che li circondano e gli stanno vicini.

4. Analisi stilistiche dei romanzi gialli

Questo settore della tesi si occuperà dell'analisi stilistica dei romanzi gialli in questione e cercherà di individuare lo stile uniformato ma a quattro mani e di rintracciare contemporaneamente lo stile individuale di ogni autore.

Prima di iniziare con le analisi stilistiche viene spiegato il significato del termine "stile" in cui quello viene usato in questa tesi di laurea tramite alcune definizioni scientifiche; dopo verrà spiegata la strategia utilizzata per le analisi stilistiche dei romanzi gialli in questione riportate nell'ultima parte di questo capitolo.

4.1. Il fenomeno "stile" in testi letterari

In questo capitolo si parlerà dello stile come termine usato dalle scienze letterarie e linguistiche e non come espressione generale che toccherebbe anche altri settori della scienza. Inoltre si cerca di spiegare il fenomeno "stile" nel contesto di testi scritti che possiedono una qualità letteraria.

Il punto di partenza per ragionamenti di questo genere raffigura la supposizione che ogni testo è caratterizzato dallo stile individuale dello scrittore:

*Man muss sich bewußt machen, dass auf der Ebene der sprachlichen Äußerung – auch im Bereich der Sachtexte – immer eigene, individuelle Lösungen gefunden werden (müssen), dass unikale Texte entstehen, die sich, von Ausnahmen abgesehen, nicht wiederholen. Niemand formuliert genauso wie der andere.*⁸⁴

Nel caso di due scrittori ci sono gli elementi di due stili sicuramente diversi che si uniscono per rappresentare un'opera uniforme. Siccome anche dentro un testo prodotto a quattro mani si trovano le caratteristiche linguistiche e stilistiche di tutti e due scrittori, il compito di questa tesi risulta il riconoscere delle tracce di ognuno dei due autori lasciate in questo testo unificato. Naturalmente emerge in questo modo anche la domanda se due stili unificati rappresentano la nascita di uno stile nuovo visto che l'unitarietà di un testo è la base dello stile:

*Stil entsteht erst in der Einheitlichkeit des Textes. Die Gesamtheit aller in einem Text verwendeten Stilelemente in ihrem Zusammenwirken macht den Stil aus. Er wird generell mustergerichtet hergestellt, freilich in individueller Umsetzung der Muster [...].*⁸⁵

⁸⁴ Fix et al. 2003: 26

⁸⁵ ibidem: 26 p.

Prima di cominciare ad analizzare alcuni brani di romanzi gialli è importante definire il termine “stile” per chiarire l’approccio scientifico usato nella presente tesi; anche se non sarà possibile trovare una definizione assoluta e completa è comunque essenziale di descrivere quale concetto dello stile si avvicina di più a quello necessario per l’analisi dei brani estratti dai romanzi gialli di Guccini&Macchiavelli e Colaprico&Valpreda.

Generalmente si può constatare che lo stile di un testo è il modo individuale in cui uno scrittore esprime un certo contenuto e contemporaneamente anche informazioni secondarie (lo stile di un testo comunica al recipiente di più che i fatti ovvi del contenuto: per esempio l’atteggiamento dello scrittore nei confronti dei fatti narrati, del lettore, di sé stesso e della lingua⁸⁶). Fix et al. definiscono lo stile tramite la descrizione del compito della stilistica:

*Die Stilistik beschreibt die Funktion von Stil, ein WAS mitzuteilen, und sie untersucht die Mittel, die zur Verfügung stehen, um das WAS in einer bestimmten Weise – durch das WIE – auszudrücken.*⁸⁷

Chiaramente questa definizione dello stile è situata sul livello dello stile individuale e non su quello dello stile funzionale il quale è stato interpretato come cornice in cui si trovano tutti gli stili individuali:

*Mit dem Begriff des Funktionalstils und seiner Untergliederung in funktionale Genrestile wird eine gewisse Opposition zum Begriff Individualstil konstituiert, indem ersterer als bereichsbezogen und überordnend, letzterer als personenbezogen und unterordnend begriffen wird; Individualstil gebe es im allgemeinen nur innerhalb der Grenzen vorgegebener Funktionalstile.*⁸⁸

Visto che per i testi letterari non è possibile trovare uno stile funzionale con caratteristiche omogenee⁸⁹ ci si limiterà a descrivere lo stile *personale* di ogni autore e di ogni coppia di autori trattata in questa tesi di laurea.

Perciò conviene di dare un’occhiata all’**approccio ermeneutico** che considera lo stile *etwas Unbewusstes, dem Individuum Geschehendes [...]. Er ist individuell, subjektiv und daher nicht lehrbar*⁹⁰. Sembra vero che non tutti gli elementi stilistici di un testo siano stati scelti *consapevolmente* dallo scrittore, ma ci sono sicuramente alcune particolarità che creano un certo effetto (*voluto* dall’autore) dal lettore e quindi vengono utilizzate intenzionalmente. Per

⁸⁶ Fix et al. 2003: 27

⁸⁷ ibidem: 28

⁸⁸ Michel 2001: 21

⁸⁹ *ivi*

⁹⁰ Fix et al. 2003: 30

questo di seguito non ci si occuperà di come nasce lo stile di un testo; invece al centro dell'osservazione saranno i mezzi linguistici e letterari che raffigurano una parte importante dello stile. Per questo è interessante osservare **l'approccio strutturalistico** che interpreta lo stile come l'effetto ottenuto dalla relazione di tutti gli elementi stilistici all'interno della struttura del testo:

*Die gemeinsame Grundlage verschiedener strukturalistischer Auffassungen von Stil ist, dass Texte immer eine Struktur haben und dass Stil und Stilwirkung entstehen durch die spezifische Art von Beziehungen, die die Elemente einer Struktur, hier die Stilelemente, zueinander haben. Diese erhalten ihren Wert nur durch ihren Platz und ihre Relationen innerhalb dieser Struktur.*⁹¹

Questa definizione strutturalistica deve essere ampliata dall'aspetto semantico dello stile il quale introduce il livello della connotazione. Certo che è molto importante *come* questa figura stilistica è stata integrata nella struttura del testo, ma si deve constatare che l'interpretazione di un mezzo stilistico si svolga sulla base dell'ambientazione all'interno del testo e indica così un significato connotativo:

*[...] aus textsemantischer Sicht [kann] gesagt werden, daß der Sprachstil eines Textes für das gesamte Textverständnis und den Kommunikationsprozeß bedeutsame Informationen enthält. Es sind durch die Formulierungsweise erzeugte implizite Informationen (konnotative Potenzen) unterschiedlicher Dimension und Funktion. Sie überlagern den semantischen und pragmatischen Gehalt anderer Textebenen. Für ihre potentielle Wirksamkeit in der Kommunikation bedürfen sie der intuitiven bzw. gezielt reflektierenden Dekodierung durch den Textrezipienten.*⁹²

Mentre le teorie strutturalistiche sembrano di sottolineare soprattutto la ragione perché si forma uno stile, **l'approccio semantico** si dedica al *significato* del modo in cui un testo è stato formulato ed interpreta queste informazioni implicite. Si può dire che a base di questa supposizione non contano semplicemente la struttura e la sistemazione degli elementi stilistici all'interno del testo ma anche il significato e il perché della scelta (anche sul livello lessicale) di quelli.

Lo stile, per quanto riguarda i testi letterari, può essere definito l'insieme di tutti gli elementi di cui un testo di superficie (per tornare alla terminologia di Beaugrande e Dressler) è composto, sia sul livello della lingua sia sul livello del contenuto (esplicito o connotativo). Questa differenziazione dello stile in un microstile (tutti i mezzi linguistici, ma secondo

⁹¹ Fix et al. 2003: 30

⁹² Michel 2001: 46

Michel la materia della microstilistica sarebbe anche il modo di formare e legare le frasi⁹³) e in un macrostile (il quale riguarda la struttura narrativa più generale, ma secondo Michel anche i generi letterari⁹⁴) sembra essere formulata dalla stilistica descrittiva, ma in realtà ogni lettore di un testo letterario automaticamente mette in relazione tutti gli elementi del testo, sia sul livello della microstilistica come su quello della macrostilistica e così può dare un giudizio sulla coerenza stilistica del testo. In questo modo pare che l'approccio strutturalistico abbia individuato l'importanza dei rapporti fra i vari elementi stilistici su tutti i livelli di un testo.

Uno scrittore si serve sempre dei mezzi stilistici per esprimere certe tematiche, fa delle scelte lessicali e compone e organizza il testo in modo per ottenere un determinato effetto.

Lo stile di un testo è dunque composto di *elementi stilistici* e di cosiddetti *lineamenti stilistici*: gli elementi stilistici di un testo sono tutti i mezzi linguistici *facoltativamente variabili* (cioè tutti gli elementi che potrebbero essere sostituiti da espressioni sinonime), mentre i lineamenti stilistici vengono definiti *i principi d'ordine*⁹⁵ di tutti gli elementi stilistici:

*Wenn man den Stil erfassen und beschreiben will, so geht es darum, die für die Gesamtheit der Stilelemente bestimmenden Ordnungsprinzipien zu ermitteln, das heißt, es ist festzustellen, welche Besonderheiten in bezug auf die Häufigkeit, Verteilung und Verbindung der Stilelemente dem Text eigentümlich sind und welche funktionalen Besonderheiten damit zusammenhängen. Diese Eigentümlichkeiten des Stils, die sich aus dem Zusammenwirken verschiedenartiger Stilelemente ergeben, bezeichnen wir als Stilzüge.*⁹⁶

Definito in modo più stretto si può anche dire che i lineamenti stilistici risultino gli effetti funzionali degli elementi stilistici nel contesto dell'unità del testo:

*Die im Text gefundenen Stilelemente lassen sich in ihrem funktionalen Wirken zu **Stilzügen** bündeln. Diese sind somit Mittler zwischen der konkreten sprachlichen Ebene, den Stilelementen des Textes, und dem Stilganzen. Stilzüge sind daher charakteristische Gestaltungsprinzipien eines Text- und Stilganzen.*⁹⁷

Dunque Fix et al. riassumono la definizione di Michel et al. e parlano dei lineamenti stilistici come di *principi di costruzione* necessari per dare un'impressione generale del testo e formati a causa degli elementi stilistici diffusi nel testo e legati fra di loro.

Anche in questa tesi di laurea non lo sono semplicemente i singoli elementi stilistici che devono essere individuati ma i lineamenti stilistici che sono caratteristici per tutto il testo.

⁹³ Michel 2001: 39

⁹⁴ *ivi*

⁹⁵ Michel et al. 1972: 42

⁹⁶ *ivi*

⁹⁷ Fix et al. 2003: 51

Quindi bisogna analizzare i dettagli particolari per ottenere un quadro generale dello stile e per capire il vero valore di questi elementi, sempre in dipendenza dall'insieme di tutte le relazioni fra di loro. Georg Michel et al. sembrano confermare l'approccio strutturalistico quando dicono

*[...] daß die Stilelemente innerhalb der Rede in einer charakteristischen Beziehung zueinander stehen. Diese Tatsache ist für die Stiltheorie und für die praktische Stiluntersuchung äußerst wichtig; denn damit wird hervorgehoben, daß das einzelne Stilelement einen spezifischen Stellenwert innerhalb des Stilganzen besitzt, daß es ein untergeordneter, integrierender Bestandteil einer übergreifenden Ordnung ist und daß es in seinem formalen und funktionalen Anteil am gesamten Redestil nur aus dieser übergreifenden Gesamtheit aller Elemente heraus verstanden und erklärt werden kann.*⁹⁸

Di conseguenza può essere constatato che l'obiettivo di questo capitolo della presente tesi di laurea si rappresenta nella descrizione dello stile di scrittura di uno scrittore tramite l'individuazione dei lineamenti stilistici a base dell'analisi degli elementi stilistici dei testi, sempre sullo sfondo di potenze connotative comunicate dal modo in cui l'autore con una certa intenzione organizza gli elementi stilistici del testo.

4.2. L'analisi stilistica: la strategia

Dopo tutti questi ragionamenti teorici sul termine "stile" è importante chiarire la strategia con la quale vengono analizzati i brani estratti dai romanzi gialli in questione.

Un primo passo sarà l'analisi della macrostruttura del giallo: per esempio ci si occuperà della struttura del testo (per esempio la divisione del testo in capitoli), della sistemazione della trama, del tema generale del testo come anche di alcune "sub-tematiche". Fix et al. confermano questa ipotesi e ritengono una strategia macrostilistica un primo tentativo di avvicinarsi al testo e allo stile:

*In einem ersten Schritt sollte man in der Regel den gesamten Text betrachten (**makrostilistisches Vorgehen**). Dabei wird sowohl die jeweilige Kommunikationssituation, in der der Text entstanden ist, bestimmt als auch das Thema des Textes. Längere Texte werden in Teiltexthe und Teilthemen zerlegt, dabei werden u. a. die Textentfaltung und gleichzeitig Komposition und Architektur des Textes bestimmt. Einem makrostilistischen Vorgehen entspricht auch die vom Textmuster ausgehende Analyse.*⁹⁹

⁹⁸ Michel et al. 1972: 42

⁹⁹ Fix et al. 2003: 51

L'individuazione della macrostruttura del testo da analizzare è anche il primo passo verso i lineamenti stilistici perché a partire dalla sistemazione ed organizzazione del contenuto viene già indicata una prima caratteristica, anche se nel capitolo 5.1. è stato detto che sulla base degli elementi stilistici, che rappresentano la microstruttura del testo, e delle relazioni fra di loro si possono individuare i lineamenti stilistici più generali.

Il secondo passo dell'analisi è il rintracciare degli elementi stilistici più importanti su tutti i livelli del sistema della lingua (per esempio elementi del lessico, della morfologia, della sintassi ecc.)¹⁰⁰ per ampliare il primo quadro generale ottenuto dall'impressione iniziale del testo. Dopodiché è necessario riconoscere le relazioni fra di loro e di verificare le ipotesi stabilite sui lineamenti stilistici e di trovare una conclusione per poter fare una descrizione stilistica che riassume lo stile del testo individuato sia nella macrostruttura sia nella microstruttura. Magari non sarà sempre possibile a tenere un ordine stretto di questi due passi appena descritti, soprattutto perché un'analisi contiene sicuramente più di due "gradini". Ovviamente è anche probabile che l'analisi macrostilistica porta alla microstilistica la quale chiede di nuovo il ritorno al livello della macrostruttura che poi ha bisogno di conferme da parte della microstruttura:

*In der Praxis der Stilanalyse wechselt häufig auch das methodische Vorgehen in der Weise, dass die aufgrund einzelner Stilelemente am Text erkannten Stilzüge wiederum zur Suche nach weiteren entsprechenden Stilelementen im Text anregen [...]. Wir wechseln also ständig die Perspektive.*¹⁰¹

La strategia d'analisi che parte dal livello della macrostruttura viene anche chiamata **top down** perché si parte dagli aspetti più generali di un testo, mentre il metodo di iniziare dagli elementi stilistici e quindi dai dettagli piuttosto particolari di un testo viene denominato **bottom up**¹⁰².

Altri scienziati parlano di tre passi fino ad arrivare alla descrizione definitiva dello stile; all'inizio si tratta di avere un'impressione generale dello stile del testo, poi segue l'individuazione degli elementi stilistici e alla fine la descrizione dei lineamenti stilistici:

Eine Stiluntersuchung kann nicht mit dem Erfassen der Stilzüge beginnen. Stilzüge sind die auf Häufigkeit, Verteilung und Verbindung der Stilelemente beruhenden charakteristischen Merkmale des Stils. Somit ist für das Erfassen der Stilzüge das Erfassen der Stilelemente eine notwendige Voraussetzung. Andererseits können wir nicht unvermittelt mit dem Erfassen der Stilelemente beginnen. Diese bilden zwar die linguistisch faßbaren Ausgangsdaten bei der Analyse des Redestils, doch, wie gesagt, müssen sie in Beziehung zum Redeganzem als der Inhalt-Form-Einheit gesehen

¹⁰⁰ Fix et al. 2003: 51

¹⁰¹ ibidem: 51 p.

¹⁰² ibidem: 51, Michel 2001: 191

*werden. Das Erfassen des Redeganzes ist deshalb die erste Stufe im Prozeß der Stiluntersuchung.*¹⁰³

In questa citazione è stato detto che la prima impressione intuitiva dello stile del testo in questione è il primo passo di ogni analisi stilistica; l'analisi della macrostruttura indica già in questa direzione perché sono sempre le idee e le strutture generali di un testo, le quali poi sono anche un elemento stilistico, che si fanno notare dal lettore e che quindi costituiscono una parte importante della prima impressione anche intuitiva dello stile. Se l'elemento della comprensione intuitiva del testo viene aggiunto all'analisi della macrostruttura, emergono le seguenti due domande:

1. *Was ist der vordergründige Mitteilungsinhalt in den einzelnen Sätzen und Abschnitten des Textes?*
2. *Was ist der wesentliche Ideengehalt des Textes, der inhaltlich für die im Konkreten unterschiedlichen Details bestimmend ist?*¹⁰⁴

La prima domanda si occupa del contenuto letterale del testo, mentre la seconda indica le implicazioni connotative che sono state descritte nel capitolo prima. Le implicazioni connotative rappresentano la parte astratta che è anche collegata con l'interpretazione di un testo; lo stile e i suoi elementi possono suggerire delle idee che non vengono espresse esplicitamente. Per questo risulta importante di non tralasciare la descrizione della prima impressione intuitiva dello stile prima di iniziare ad analizzare in modo più dettagliato lo stile e le sue particolarità perché in questo primo momento del contatto con il testo nasce un quadro generale dello stile che bisogna ancora specificare. In questo modo si ottengono già durante la lettura alcune indicazioni sulle caratteristiche generali dello stile trasmesse anche dalle implicazioni connotative. L'analisi della macrostruttura allora viene preceduta da una descrizione della prima impressione intuitiva che Michel et al. chiamano *das Erfassen des Redeganzes*¹⁰⁵.

Per quanto riguarda l'analisi stilistica di un testo scritto a quattro mani la strategia di analizzare il testo dev'essere più specificata. Visto che si tratta di romanzi gialli scritti a quattro mani è molto probabile che ognuno dei due scrittori abbia scritto dei brani da solo e poi li abbia dimostrati al partner di scrittura il quale li rilegge e fa delle correzioni. Comunque questi brani originalmente sono stati scritti da *uno* scrittore che ha lasciato delle sue impronte

¹⁰³ Michel et al. 1972: 73

¹⁰⁴ ibidem: 75

¹⁰⁵ *ivi*

nello stile nonostante le correzioni da parte del collega. Allora si cercherà di individuare queste impronte e di fare un confronto dei brani molto probabilmente scritti da uno della coppia di scrittura con quelli elaborati dall'altro.

Il lavoro da svolgere è quindi lo smontare dello stile uniformato e il rintracciare delle impronte dello stile individuale di ognuno dei due scrittori. La strategia di questo lavoro non può essere altra che iniziare con la descrizione della prima impressione dello stile seguita dal metodo di "top down", l'analisi della macrostruttura che può indicare chi della coppia di scrittura possa aver scritto quali brani, e proseguire dopo con l'individuazione degli elementi e dei lineamenti stilistici tipici per quello o per l'altro scrittore. Per questo è necessario fare dei confronti con alcuni brani estratti dallo stesso giallo come anche con passaggi di altri libri scritti dagli autori in questione. Si inizia dunque con un'analisi intuitiva che viene sostituita da metodi sistematici che riguardano l'individuazione degli elementi stilistici, per poi riassumere i risultati in categorie descrittive ed astratte; quindi si chiuderà l'analisi di nuovo con denominazioni più intuitive ma scientificamente "provate".

4.3. L'analisi dei romanzi gialli

Come è già stato menzionato nel capitolo prima, la strategia principale per l'analisi stilistica sarà il confronto di alcuni brani estratti dai romanzi gialli eletti per questa tesi di laurea: *Quattro gocce d'acqua piovana* della coppia Valpreda&Colaprico, *La quinta stagione* di Piero Colaprico, *Macaroni. Romanzo di santi e delinquenti* del sodalizio Guccini&Macchiavelli, *Ombre sotto i portici* di Lorianò Macchiavelli e *Cròniche epafániche* di Francesco Guccini.

Il primo passo è la descrizione generale di ognuno dei gialli a quattro mani, dopo vengono scelti certi brani importanti che rappresentano la base per l'analisi più specificata:

*Es ist [...] nicht möglich und notwendig, jeweils alle subjektsspezifischen Äußerungsweisen eines Menschen zu kennen; es genügt, **prototypische**, in bestimmten Situationen und Kontexten **tendenziell wiederkehrende**, vom Sprecher/Schreiber **favorisierte Ausdrucksphänomene** auszusondern und sich dabei auf ein beschränktes, aber repräsentatives Korpus zu stützen. „Schon ein kleiner Werkauschnitt kann diejenige Grundkonfiguration aufweisen, die den Individualstil eines Autors sichtbar werden läßt“. Man muß dann allerdings wissen, was für die Individualität eines Autors sprachstilistisch kennzeichnend ist, um sagen zu können, daß ein Werkauschnitt auch tatsächlich diese Grundkonfiguration enthält und für den Individualstil eines Autors repräsentativ ist. Das Auffinden repräsentativer Texte/Textstellen ist eine beim derzeitigen Forschungsstand nur fragmentarisch lösbare Aufgabe. Der Nachweise der Repräsentativität kann im allgemeinen kaum mit stringenten Methoden geführt werden, und die Beurteilung des*

*Untersuchungsmaterials hängt daher [...] in vielem von der Intuition (Kompetenz) des Untersuchenden ab.*¹⁰⁶

I brani da analizzare verranno scelti a causa delle indicazioni ottenute dalle interviste con gli scrittori, ma anche qui ci si muove ancora nel campo delle ipotizzazioni e dell'intuizione perché nessun autore ha dichiarato esplicitamente di quale capitolo aveva scritto lui la prima stesura visto che si tratta sempre di un lavoro a quattro mani. Perciò la scelta dei paragrafi per l'analisi si basa sulle probabili competenze e conoscenze di ognuno degli scrittori che sono state descritte nelle interviste.

Un'ultima sfida dopo l'analisi stilistica sarà la verifica dell'ipotesi di poter individuare "le impronte" stilistiche tipiche per ognuno degli scrittori. Per questo lavoro conviene fare dei confronti stilistici con altri romanzi scritti dagli autori in questione i quali però servono solo per verificare le ipotesi stabilite prima e non per introdurne altre.

4.3.1. L'analisi stilistica di *Macaroni. Romanzo di santi e delinquenti*

Il giallo *Macaroni. Romanzo di santi e delinquenti* è stato "eletto" dalla serie di romanzi intorno al maresciallo Benedetto Santovito per la sua dimensione bitemporale: da una parte viene rintracciata la storia di un ragazzo emigrato nell'Ottocento all'estero dopo aver dovuto essere testimone dell'uccisione di suo padre, dall'altra parte il giallo continua a narrare alcuni avvenimenti accaduti alla soglia della Seconda guerra mondiale in un paese che si trova nell'Appennino emiliano-toscano e dove il maresciallo Benedetto Santovito è stato trasferito da Bologna per rappresentare lì l'ordine pubblico. Ma la pace campagnola viene disturbata da quattro omicidi di cui Santovito di seguito è obbligato di trovare il colpevole.

Dopo questa prima introduzione, che riguarda il contenuto del giallo, è necessario decostruire il sujet ed osservare la fabula per poter capire meglio la struttura generale del romanzo; inoltre è essenziale descrivere la prima impressione intuitiva dello stile di scrittura che il lettore percepisce in questo giallo.

4.3.1.1. La macrostruttura ed analisi stilistica intuitiva

Cronologicamente il lettore parte dal 1884 e segue le avventure negative del ragazzo fino al 1896; dopodiché si trova nel 1939/40 ed accompagna Santovito durante le sue indagini che riguardano due omicidi accaduti nel suo paese. Il romanzo stesso invece è diviso in una *prima*

¹⁰⁶ Michel 2001: 119

parte. Il passato e il presente, nel quale si comincia con un prologo che tratta di un fatto avvenuto nel 1938 e si prosegue con la narrazione dell'emigrazione di italiani (e molto più spesso di bambini italiani) in Francia alla fine dell'Ottocento, e in una *Seconda parte. Il presente ovvero 1940: il punto d'incontro*, la quale tratta esclusivamente dell'indagine del maresciallo Santovito. In quest'ultima parte si uniscono le due fila narrative e la dimensione bitemporale svanisce per favorire la soluzione dei due omicidi e il loro legame con il passato:

[...] nei romanzi *Macaroni* (1997) e *Un disco dei Platters* (1998) viene posta in funzione un duplice piano temporale, un passato ed un presente, che si evolvono fino a rendere evidenti i legami che li uniscono.¹⁰⁷

Ogni capitolo porta un suo titolo, caratteristica la quale si trova in tutti e quattro romanzi scritti dal sodalizio Guccini&Macchiavelli; nella prima parte di *Macaroni* il titolo indica in quale anno e a quale livello temporale ci si trova, mentre nella seconda parte viene alluso ad elementi importanti della trama, sempre dalla prospettiva del maresciallo.

Questo elemento si trova anche nei gialli di Lorianò Macchiavelli; in questi romanzi rappresentano anche un po' la possibilità di commentare e magari anche di preannunciare i futuri avvenimenti, ma rispetto a *Macaroni* i sottotitoli di *Ombre sotto i portici* sono più concreti e meno astratti. Nelle *Cròniche epafániche* di Francesco Guccini invece i singoli capitoli non sono stati intitolati; perciò si può ipotizzare che si tratti di una caratteristica macchiavelliana. In un certo senso questi titoli assumono anche la funzione del filo rosso durante tutta la lettura: danno orientamento al lettore, commentano e alludono a certi fatti della trama senza però mai preannunciare troppo.

Una prima sensazione che sfiora il lettore è che ogni parola di questo testo è connessa con tutti gli altri elementi; quindi si sta attenti a non perdere niente per capire alla fine la soluzione del delitto e la trama completa del giallo.

Un altro elemento forte di cui si occupano Guccini&Macchiavelli è lo stile di vita e anche un po' la storia a volte molto personale della gente che abita in questo paese tanto immaginario in quanto ognuno dei due scrittori ha messo degli elementi reali del suo Apennino e dei personaggi legati alla sua vita in montagna fra l'Emilia e la Toscana (Francesco abita a Pàvana, nell'Apennino toscano, mentre Lorianò è nato a Pioppe e ha una casa a Zoccolo, tutti e due paesi dell'Apennino emiliano).

Durante la lettura nasce quindi l'impressione che *Macaroni* sia un romanzo giallo che non solo narra l'indagine su due o più omicidi ma anche la vita in montagna e le particolarità geografiche, storiche e sociali di questa zona. Addirittura si parla anche di specialità culinarie,

¹⁰⁷ Pirani 2004: 127

tanto che Fabio Giovannini scrive (purtroppo con una porzione abbondante di ironia; per questo la citazione seguente è stata neutralizzata) nella sua *Storia del noir*:

*[...] si aggiunge il [...] detective gastronomo, meglio se maresciallo dei carabinieri: abbiamo così le ricette culinarie del maresciallo Santovito di FRANCESCO GUCCINI e LORIANO MACCHIAVELLI [...].*¹⁰⁸

Nel linguaggio di questo giallo si trovano alcune frasi con elementi dialettali, ma l'influenza del dialetto parlato in questa zona dell'Apennino si fa notare soprattutto tramite la scelta dei nomi e dei soprannomi; il ragazzo, che emigra in Francia, in paese viene soprannominato *Ciarèin* a causa dei suoi occhi azzurri anomali in quanto in questo paese *nascono quasi tutti scuri di pelle e con gli occhi neri*.¹⁰⁹

Poi entra in scena il personaggio di *Bleblè* della Ca' Rossa; secondo Guccini esisteva veramente una persona a Pàvana che, siccome balbettava, dalla gente del paese veniva chiamata *Bleblè*.

Riassumendo tutte le constatazioni fatte in questo capitolo si può dire che la prima impressione intuitiva dello stile del giallo *Macaroni* è che sia tramite il linguaggio sia tramite la sistemazione dei singoli elementi della trama gli autori cercano di dare un calco della vita in questo paese dell'Apennino tosco-emiliano e di narrare la gente e le loro vite inserendo una prospettiva storica-temporale che include una vista generale su come si viveva e moriva in certe zone (non solo d'Italia) sia alla fine dell'Ottocento che alla vigilia della Seconda guerra mondiale.

Per poter proseguire un'analisi più dettagliata e scientifica sono stati scelti dei brani dai cui si può quasi con certezza dire quali sono stati scritti da quale autore della coppia di scrittura Guccini&Macchiavelli. Un primo indizio per fare questa scelta risulta dall'intervista con i due autori durante il quale Lorianò ha rivelato che Francesco sa benissimo giocare a carte mentre lui si dedica più alla tradizione di racconti orali visto che il padre di Lorianò sapeva tantissime storie ed andava a raccontarle alla gente, soprattutto ai bambini. Quando allora dopo il prologo di *Macaroni* emerge il personaggio de *il Toscanino, un venditore di fantasia*¹¹⁰ come viene chiamato nel titolo di questo capitolo, sarà stato Lorianò a scrivere la prima stesura di questo passaggio del giallo.

A base di questi indizi, che riguardano le esperienze e conoscenze personali di ognuno dei due scrittori, sono stati scelti i brani da analizzare nonostante il fatto che gli autori constatassero

¹⁰⁸ Giovannini 2000: 164

¹⁰⁹ Guccini/Macchiavelli 1997: 18

¹¹⁰ *ibidem*: 14

che si trattava veramente di un lavoro a quattro mani e quindi non sarà possibile distinguere chi dei due abbia scritto quale brano o quale capitolo del romanzo¹¹¹.

I seguenti otto brani del romanzo giallo *Macaroni* vengono usati per l'analisi stilistica: il prologo (per la cui prima stesura il responsabile è Francesco Guccini), il primo capitolo (un brano molto probabilmente scritto da Lorianò Macchiavelli), l'intero secondo capitolo (la partita di carta non può essere stata descritta da nessun altro che Guccini), il quinto capitolo dedicato al tema dell'emigrazione dei bambini italiani costretti a lavorare sotto condizioni durissime ed inumane nelle fabbriche della Francia (sicuramente un brano dalla penna di Macchiavelli), il tredicesimo capitolo che tratta della morte di un minatore italiano avvenuta in Francia (la cui prima versione sarà stata scritta da Guccini visto che si intende della vita dei minatori¹¹²), la descrizione della leggenda della *Buca del Diavolo* magari raccontato da Lorianò, e dopo segue un brano del penultimo capitolo dove il maresciallo Santovito scopre finalmente la verità (sicuramente la prima stesura proviene dalla scrittura di Guccini dato che è stata sua l'idea che il maresciallo risolva il caso durante una partita di carte¹¹³). Alla fine vengono riviste le ultime pagine del giallo per osservare se il finale è stato scritto a quattro mani già nella sua prima versione.

4.3.1.2. Lo stile “guccinesco”

Nei brani scritti nella prima stesura da Francesco Guccini si trovano dei parallelismi al livello della sintassi e anche delle anafore per quanto riguarda il lessico:

*Una sera talmente fredda che sono usciti in pochi per andare in osteria.*¹¹⁴

*Una sera talmente fredda che in giro per il paese c'è quasi nessuno.*¹¹⁵

Queste analogie aiutano ad intensificare l'impressione che si tratti di un testo molto “denso” nel senso che il lettore sente e nota la connessione semantica dei vari pezzi del testo a causa di queste figure di ripetizione. I parallelismi si fanno notare anche al livello del contenuto:

*Al maresciallo il posto più caldo, con la schiena vicinissima alla stufa. Sempre. È arrivato un bel giorno dal sud per prendere il posto del povero maresciallo Bargellaux e ha chiarito subito le cose: “In questo paese c'è un freddo che io non sopporto. Anche in estate”. Da quel giorno il tavolo più vicino alla stufa è riservato al maresciallo, tanto **che è diventato il tavolo del maresciallo.***¹¹⁶

¹¹¹ vedi intervista con Francesco Guccini e Lorianò Macchiavelli

¹¹² *ivi*

¹¹³ *ivi*

¹¹⁴ Guccini/Macchiavelli 1997: 23

¹¹⁵ *ibidem*: 24

¹¹⁶ *ibidem*: 25

*Il Francese si è adattato subito al paese. [...] Arriva in osteria al tramonto e, da quando si è stabilito in paese, fa tre briscole oppure due trentuno a tressette e poi lascia i compagni di carte per sedere da solo a un tavolo dove finisce di ubriacarsi. Ogni sera allo stesso tavolo. **Che è diventato il tavolo del Francese.** Come per il maresciallo.¹¹⁷*

Queste due citazioni dimostrano che Guccini usa due volte delle proposizioni analoghe per indicare un parallelismo che esiste non solo al livello della lingua, ma addirittura al livello del contenuto. Il parallelismo di questi due brani ha sicuramente anche la funzione di contrapporre questi due personaggi e di creare una certa tensione, anche se il lettore solo durante la lettura capisce perché il maresciallo e il francese sono due antagonisti.

L'ultima citazione contiene ancora un altro elemento stilistico di cui Guccini fa abbastanza spesso uso: la distribuzione di un contenuto su due frasi in modo che nascono due periodi di cui il secondo si riferisce al primo e quindi non potrebbe essere inteso nel senso giusto dal lettore senza di quello.

Un'altra prova per questo mezzo stilistico, che di nuovo sottolinea il forte legame delle frasi fra di loro, è il passaggio seguente:

*La stazione dei carabinieri è dall'altra parte del paese, poco fuori. **Tre o quattrocento metri dall'osteria.** L'ha fatta costruire il Federale, che è di queste parti, per lasciare un segno del suo passaggio. **Nella storia.** E anche per tenere sotto controllo gli abitanti di qui che non hanno mai gradito l'autorità. **Prima e dopo l'Unità d'Italia.**¹¹⁸*

I sintagmi in grassetto sono da considerare periodi "incompleti" perché senza la prima frase il lettore non comprenderebbe il senso e il legame del secondo periodo con il contenuto generale di questo brano del testo. Questo elemento stilistico chiamato epifrasi serve per sottolineare certe idee e per comunicare delle potenze connotative (vedi capitolo 5.1. della presente tesi di laurea) al lettore che deve cercare di decifrarle.

Un'altra particolarità riguarda l'uso di certi tipi di frasi: per descrivere l'ambiente o spiegare dei fatti tecnici si trovano dei periodi complessi, ma per sottolineare un dettaglio assai significativo Guccini usa delle frasi "staccate" senza predicato:

*S'incamminò per la mulattiera a passo spedito. C'era solo un chilometro di strada e il tempo era ancora fresco, ma lo aspettavano diversi tratti in salita da fare e il prete non era più giovane, anche se ancora saldo e abituato a girare per quelle montagne. **Un omeone aitante e di gamba buona.**¹¹⁹*

¹¹⁷ Guccini/Macchiavelli 1997: 26

¹¹⁸ ibidem: 29

¹¹⁹ ibidem: 9

Quattro pagine dopo questo prete viene trovato morto, e il maresciallo dubita che si tratti di una morte naturale:

*Ma come aveva fatto a morire proprio così, se tutti sanno benissimo che, nel mese d'agosto, i fossi sono quasi a secco e l'acqua che vi scorre, quando vi scorre, è ridotta ad un puro rivolo, del tutto incapace di trasportare fino al fiume un ome come il povero don Quinto Magnanelli?*¹²⁰

L'ultima frase della citazione di prima sottolinea già la forza fisica del prete, e dopo quest'ultimo paragrafo il lettore si ricorderà di questa frase nominale poiché per un attimo il racconto esce dallo schema narrativo e sembra di fermarsi un po' intorno a un dettaglio descritto da questa proposizione nella quale il predicato risulta sottinteso. Guccini dunque introduce dei dettagli per riprenderli più tardi cosicché nasce l'impressione che lo scrittore cerchi di chiudere un nucleo tematico tramite questo metodo appena descritto.

Un altro elemento stilistico rappresentano le metafore e le personificazioni che arricchiscono il linguaggio del giallo:

*Il paese è chiuso, a levante e a ponente, fra due montagne. Così c'è solamente uno spicchio di cielo che, in inverno, **il sole attraversa** in poche ore. [...] Il vecchio Tripoli è seduto sui gradini di casa e annusa l'aria gelida; ha la punta del naso rossa e ci passa su un fazzolettone colorato, si stringe addosso la capparella piena di buchi e di pezze: "Prima di notte a l'neva" borbotta fra sé. "Prima di notte a l'neva" ripete a voce più alta. E sorride. Eppure **il brandello di cielo che sta sul paese** è azzurro e **il sole lo sta attraversando**. Per questo è difficile credere alla previsione del vecchio Tripoli.*¹²¹

Un secondo esempio per una metafora sarebbe la citazione seguente in cui Guccini descrive l'arredamento dell'osteria del paese di cui Parsuès è l'oste:

*Parsués sonnacchia appoggiato al bancone, un legno sul quale **i secoli hanno lasciato il segno della polvere, del sudore e del vino**.*¹²²

Nella seguente descrizione di una mulattiera che porta fino a un bosco si trova di nuovo una metafora:

*In silenzio scendono il sentiero, Bleble dinanzi e il maresciallo dietro. Il terreno è ancora morbido per le piogge ma giorni di sole lo hanno scaldato e reso ideale per i funghi. E di funghi non se ne trovano. **Il sentiero lascia il prato ed entra nel bosco**. Un'altra mezz'ora di cammino per il paese.*¹²³

¹²⁰ Guccini/Macchiavelli 1997: 13

¹²¹ ibidem: 22p.

¹²² ibidem: 25

¹²³ ibidem: 279

Tutte queste metafore sembrano mettere in relazione elementi della natura e il corso del tempo con la vita della gente che abita in questo paese di montagna.

Riassumendo tutte le constatazioni che riguardano gli elementi stilistici utilizzati da Guccini si può riconoscere alcuni lineamenti stilistici più generali: una prima peculiarità dello stile “guccinesco” è il modo di sistemare il contenuto e di legare i vari brani del testo con metodi linguistici e figure stilistiche (i parallelismi e le anfore individuati all’inizio dell’analisi dello stile di Francesco) per ottenere una densità straordinaria del testo. La strumentalizzazione della sintassi per creare più coesione, a volte anche tensione a causa delle proposizioni nominali che sottolineano un fatto importante, è un elemento molto particolare dello stile di scrittura di Guccini.

Un altro lineamento stilistico rappresentano i tropi utilizzati per creare un linguaggio arricchito di immagini che sollevano le descrizioni su un livello metaforico e danno quindi più poeticità al testo.

Per dimostrare che lo stile di Guccini porti davvero i lineamenti stilistici appena individuati conviene osservare alcuni capoversi delle *Croniche epafániche*, anche se un giallo chiede altri metodi di narrazione, ma sarà sicuramente interessante analizzare se si trovino gli stessi elementi e lineamenti stilistici assai assomiglianti in tutti e due romanzi nonostante le differenze per quanto riguarda il genere letterario.

Quello che subito dà nell’occhio durante la lettura di *Cròniche epafániche* è di nuovo il modo di sistemare e di legare i brani all’interno dei capitoli:

*È certo la Geografia disciplina tra le più fantastiche che **esistano**, che ha del letterario e del fabulistico, più che della vera scienza. Anche per rimanere solo nell’italico [...], prendi, ad esempio, le Province di Lombardia. Già da sola la Lombardia sarebbe una cosa da verificare, tutta [...]. Comunque **esistono** tutte, l’ha detto la Maéstra e non c’è ragione seria di dubitarne. Esistono coi loro nomi, che bisogna imparare a memoria. [...]*

*Milano **esiste**. Ci abitava la Ziazita con Ziorománo, che poi è morto ed è come se avessero sottratto uno zio [...].*

*Anche Modena **esiste**, ci sono nato, vorrei vedere, ed è grosso modo in quella direzione, e vicino ha Carpi, che è come Modena, solo più piccola. [...]*

*Poi **esiste** Pàvana, che non è vicino né a Milano né a Modena. [...]*

***Esiste** anche l’America; c’è stato a lavorare Ziomerìgo, anche Gisto, poi se sono arrivati gli Americani, nel ’44, da qualche parte dovevano pur venire [...].¹²⁴*

¹²⁴ Guccini 1999: 25

Questo paragrafo illustra come Guccini ottiene attraverso la ripetizione del verbo “esistere” una densità più grande all’interno del testo e allo stesso tempo una struttura che organizza i vari nuclei tematici che si trovano a livello del contenuto.

Anche il linguaggio poeticizzato si trova nelle *Cròniche epafániche* visto che Guccini utilizza di nuovo delle metafore e personificazioni per animare la descrizione di certi oggetti che spesso sono protagonisti di questa parte del testo perché Guccini dà una grande importanza all’ambiente che circonda la voce narrante; quindi alcuni oggetti di questo ambiente possono rappresentare un elemento talmente essenziale per il racconto che vengono fatti protagonisti per illustrare al lettore delle idee. All’inizio delle *Cròniche epafániche* il protagonista è il fiume:

*Il fiume è il fiume per eccellenza, per antonomasia, non c’è Orinoco o Rio delle Amazzoni che tenga. Il Po, altro fiume, si sa che nasce dal Monviso, per definizione, ma è più invenzione letteraria che geografia. Il Reno esiste, ma quando **si incontra** col fiume **cambia** nome e **genera** un territorio indefinito, che si chiama appunto “I due fiumi”, e la larga iara attorno, perché il fiume non è affluente di nessuno, esiste in sé, quasi come Dio.¹²⁵*

In questa citazione si tratta appunto di metafore che si basano sulla personificazione del fiume.

Ovviamente si trovano gli stessi metodi stilistici di *Macaroni. Romanzi di santi e delinquenti* anche nelle *Cròniche epafániche*; sembra che lo stile di scrittura di Francesco Guccini si basi su modulazioni della sintassi come anche sulla poeticizzazione del linguaggio e dunque del contenuto e delle potenze connotative espressi tra l’altro tramite i tropi esornativi.

4.3.1.3. Lo stile “macchiavelliano”

Dopo aver osservato alcune particolarità dello stile di narrazione di Guccini è ora di dedicarsi ai brani di *Macaroni. Romanzo di santi e delinquenti* scritti nella prima versione molto probabilmente da Lorian Macchiavelli. Per i confronti stilistici servirà il giallo *Ombre sotto i portici* di Lorian per confermare le ipotesi stabilite intorno allo stile “macchiavelliano”.

Una prima peculiarità sembra di essere il modo particolare di narrare e così anche legare le vicende del presente e quelle del passato nel corso di un breve brano del romanzo. Tutto sembra seguire un filo rosso cosicché il racconto risulta una catena di pensieri come se qualcuno stesse a ragionare su questi avvenimenti e riprendesse sempre un elemento dell’idea

¹²⁵ Guccini 1999: 9

precedente per sviluppare un'altra tematica o per ricordare un altro fatto legato alla faccenda narrata prima.

A causa di questo modo di raccontare si ripetono alcune frasi come anche un pensiero si può manifestare e ritornare nella mente di ognuno che sta riflettendo su una qualsiasi faccenda:

*Ciarèin sparì che aveva dodici anni e non se n'ebbero più notizie. [...] Qualcuno, andando per funghi o per castagne, lo avrebbe trovato in fondo a un burrone, magari rosicchiato dagli animali selvatici, avrebbe portato la notizia in paese, sarebbero andati a raccogliere i resti, **la madre lo avrebbe riconosciuto per la maglia di lana che indossava...***

*Come gli altri in paese, Ciarèin indossava la stessa maglia per tutto l'anno: in inverno per il freddo e d'estate perché il sudore fa brutti scherzi quando non è assorbito dalla lana e si dice che quello che para il freddo para anche il caldo. [...] **La madre lo avrebbe riconosciuto per quella maglia di lana che indossava...** Faceva le maglie per l'intera famiglia e non si sarebbe sbagliata.¹²⁶*

Quest'imitazione del modo di riflettere attribuisce una grande naturalezza al tono di narrazione di Macchiavelli. Simile a Guccini Lorianò utilizza dei parallelismi ma ottiene un altro effetto: il lettore ha l'impressione di partecipare alle onde della memoria di chi sta raccontando; così vengono riportati alcuni elementi mentre altri rinfuiscono nello sfondo per poi emergere di nuovo dal mare del passato costituito dai singoli ricordi.

Un'altra citazione dimostra quest'ipotesi e l'amplifica in quanto il parallelismo rappresenta anche il passaggio da un anello della catena di pensiero ad un altro:

***Una famiglia sfortunata quella di Ciarèin.** Il padre, Prospero Gaetano detto Spirito, era morto a quarantasei anni. [...] In paese erano sicuri che Prospero Gaetano, prima di farsi ammazzare, avesse messo da parte una cassa di monete d'oro. Da qualche parte in soffitta o dentro una nicchia nel muro. Poteva anche essere vero, visto la strada che aveva preso. Di certo lasciò una famiglia numerosissima di figli, fratelli, sorelle, nipoti... Lasciò anche la madre e il padre.*

Una famiglia sfortunata quella di Ciarèin.

Non lo trovarono. Nessuno trovò il corpo di Ciarèin e in paese lo dimenticarono presto. Se qualcuno però ci avesse pensato un momento, se Ciarèin avesse avuto anche un solo amico, si sarebbe accorto della strana coincidenza. Era scomparso la stessa notte nella quale il Toscanino aveva lasciato il paese.¹²⁷

Macchiavelli utilizza la fine del capitolo appena citata per sottolineare la sparizione di Ciarèin assieme al Toscanino, un fatto al quale lo scrittore ha già accennato alcune pagine prima senza nessun altro commento; per questo Lorianò riprende questa faccenda per chiarire e confermare i sospetti cresciuti nel frattempo nella mente del lettore.

¹²⁶ Guccini/Macchiavelli 1997: 18 p.

¹²⁷ ibidem: 19 pp.

I parallelismi di Lorianò rappresentano quindi un mezzo per passare da un nucleo tematico all'altro e per sottolineare alcune constatazioni che alludono ad una verità importante ma ben nascosta; le strutture parallele di Francesco invece indicano delle paralleli anche sul livello del contenuto per sottolineare dei campi di tensione (fra i personaggi del romanzo giallo per esempio) oltre ad essere un metodo per creare ordine.

Un'altra particolarità dello stile di Macchiavelli è l'uso consapevole di figure stilistiche, anche se nella narrativa di solito non ce ne sono mai così numerose come in una poesia; in questo modo risultano più appariscenti. Nel caso di Lorianò non si tratta esclusivamente di metafore, ma ci sono anche giochi di parole che diventano degli zeugmi:

*Seduto al tavolo dinanzi alla mescita, il Toscanino si fece servire il solito fiasco di rosso e attaccò a raccontare. Bere e raccontare. Anche i ragazzi bevano: le straordinarie storie di uomini e di paesi che si trovavano appena oltre la cima dei monti o più lontano, in un luogo chiamato Francia dove lui, il Toscanino, aveva passato gran parte della vita.*¹²⁸

In questo brano Lorianò riprende l'espressione idiomatica *bere una storia* la quale vuol dire che uno crede alla storia magari inventata che qualcun altro gli sta raccontando. In questo caso però il significato di questo modo di dire è amplificato dall'immagine metaforica, che viene evocata dalla frase appena citata, perché una persona che *beve le parole* e quindi anche un'intera storia sta molto attenta a non perdere nessun'informazione che gli viene data; per questo nasce un doppio senso figurativo di quest'espressione idiomatica.

Dall'altra parte questo modo di dire viene contrapposto al senso letterale del verbo *bere*: mentre il Toscanino sta seduto a un tavolo per bere un po' di vino, i ragazzi lo stanno ascoltando attentamente per non perdere nessuna parola, il che Macchiavelli esprime tramite la frase *Anche i ragazzi bevano: le straordinarie storie [...]*¹²⁹. Visto da questa prospettiva si tratta stilisticamente anche di uno zeugma (oltre di una metafora) perché il verbo *bere* è stato utilizzato in due significati diversi ma in due proposizioni successive e quindi in una grandissima vicinanza. Per questo si ottiene l'effetto di una leggera irritazione da parte del lettore.

Un risultato simile Lorianò lo cerca di creare anche in un altro passaggio del giallo:

Lo chiamavano Ciarèin per i suoi occhi azzurri. Succede da queste parti. Nascono quasi tutti scuri di pelle e con gli occhi neri. Restano bassi di statura. Ogni tanto ne nasce uno chiaro come il latte, occhi azzurri e da adulto sarà più alto della media. Succede e nessuno se ne meraviglia. Di qua sono passati troppi eserciti, dal sud e dal

¹²⁸ Guccini/Macchiavelli 1997: 16

¹²⁹ ibidem: 16

*nord, dai tempi dei longobardi e ancora prima e **tutti hanno lasciato i segni. Anche nei corpi delle donne.***¹³⁰

Qui Lorianò continua le penultima frase in un modo così inaspettato che sorprende il lettore; si può di nuovo parlare di un'epifrasa e di uno zeugma dato che due livelli di significati si incontrano nella concentrazione di due periodi sullo stesso verbo.

Riassumendo gli elementi stilistici analizzati fino adesso sembra che i lineamenti stilistici di Lorianò si trovino di più sul livello della semantica legato al gioco con i significati delle parole. Inoltre il modo di raccontare e di sistemare i vari pezzi della narrazione ricorda molto il flusso naturale dei pensieri.

Dopo aver visto le caratteristiche stilistiche di Lorianò Macchiavelli in *Macaroni. Romanzo di santi e delinquenti* giunge l'ora di rintracciare gli stessi elementi nel giallo *Ombre sotto i portici*, scritto da Lorianò solo.

Per quanto riguarda il gioco con le parole si trovano delle conferme dell'ipotesi sui lineamenti stilistici macchiavelliani stabilita prima:

*Non so se vi ho parlato di questo Rosas: è un tipo che dice di studiare e infatti è iscritto all'università a non so quale facoltà. Non ho capito se sia comunista, anarchico, lottacontinuista, marxista-leninista o quale altro accidente. Per la verità non assomiglia a nessuno e fa storia a sé: quando discute di politica, capisci che ha ragione lui; quando parla di economia, ti rendi conto che non sbaglia; **quando ti dice le sue idee, scopri che anche tu, in fondo, la pensi così. Cioè, non la pensi così, ma non fai nessuna fatica a pensare di pensarla come lui. È un po' complicato: del resto, anche Rosas è complicato. O troppo semplice!***¹³¹

In questa citazione emerge di nuovo l'elemento del gioco con i significati delle parole, solo che questa volta non si tratta di uno zeugma ma delle antitesi basate sulla polarità di due aggettivi (in questo caso la coppia *complicato-semplìce*). Un'altra caratteristica comune fra i romanzi gialli *Macaroni* e *Ombre sotto i portici* è l'uso dell'epifrasa, cioè una frase viene completata tramite un altro sintagma successivo:

*A Sarti Antonio non resta che annotarsi nella memoria i particolari: un martello sporco di sangue, un pettine, un mazzo di chiavi, [...], un campioncino di profumo, una borsetta da donna rovesciata. **Il tutto sparso per terra.** Sul telo di plastica del tavolinetto un contenitore di musicassette, vuoto.*¹³²

¹³⁰ Guccini/Macchiavelli 1997: 18

¹³¹ Macchiavelli 2003: 35 p.

¹³² ibidem: 24

Non solo nel periodo in grassetto, ma anche nell'ultima frase di questa citazione viene tralasciato il verbo visto che fanno ancora parte dell'enumerazione di prima. A causa dell'elissi di una qualsiasi congiunzione si potrebbe parlare anche di un asindeto.

Una differenza importante invece si trova nella voce narrante: mentre in *Macaroni. Romanzo di santi e delinquenti* il tono narrativo assomiglia assai a una catena di pensieri, la voce dell'io in *Ombre sotto i portici* si rivolge spesso direttamente al lettore. Perciò lo stile di raccontare appare piuttosto colloquiale ma rimane come anche in *Macaroni* molto naturale:

[...] io credo che sei giorni di tranquillità, in montagna, dove la neve è alta e gli sciatori veloci la disegnano di piste, potranno rimetterlo in forma. E intanto all'ispettore capo Raimondi Cesare saranno stati assicurati alla giustizia e tutto avrà ripreso il suo corso normale, compresa la colite di Sarti Antonio.¹³³

La voce dell'io in *Ombre sotto i portici* assume tra l'altro la funzione di commentare le vicende del sergente Sarti Antonio, mentre la mancanza di una tale istanza narrativa in *Macaroni* viene compensata da allusioni che emergono nel corso della narrazione.

Dopo aver osservato le caratteristiche particolare dello stile di narrare sia di Francesco Guccini sia di Lorian Macchiavelli, è necessario fare un piccolo confronto ed analizzare perché nonostante la scrittura a quattro mani i romanzi gialli scritti assieme risultano libri di una grande coerenza stilistica.

4.3.1.4. Conclusioni stilistiche

Come è già stato constatato nel capitolo prima, il giallo *Macaroni. Romanzo di santi e delinquenti* risulta un'opera di una coerenza stilistica abbastanza completa nonostante alcune caratteristiche stilistiche di ognuno dei due scrittori individuate in questa tesi di laurea.

Ora è necessario riassumere i lineamenti stilistici di ognuno dei due autori e osservare i metodi stilistici di cui tutti e due fanno uso e che rappresentano le particolarità caratteristiche dello stile generale del giallo scritto a quattro mani.

Un primo elemento stilistico di cui tutti e due scrittori si servono è la metafora che tra l'altro appartiene al gruppo di figure stilistiche utilizzate molto spesso nella narrativa. Nel caso di

¹³³ Macchiavelli 2003: 31

Guccini e Macchiavelli si tratta di più di metafore verbali come per esempio *la neve se ne andò*¹³⁴ o *il sentiero lascia il prato*¹³⁵.

Un altro mezzo stilistico per ottenere una più grande letterarietà del testo sono le figure di ripetizione; a volte Lorianò e Francesco ripetono delle frasi o alcuni sintagmi per riprendere un certo nucleo tematico o per passare ad un altro, ma anche per sottolineare delle particolarità e per organizzare e sistemare i vari brani di un capitolo o dell'intero romanzo.

Ogni scrittore che considera la scrittura di un romanzo una faccenda artistica utilizza la lingua in un modo particolare. Così anche Francesco Guccini e Lorianò Macchiavelli: mentre Francesco si basa di più su giochi sul livello della sintassi, Lorianò si occupa piuttosto della semantica e di modi di dire:

*Non ricordava neppure la faccia dei fratelli, della madre e dei troppi parenti acquisti che erano arrivati a casa Prosperì e non se n'erano andati più. **Come mosche sul miele. Ma di miele, a casa Prosperì, non ce n'era proprio. E allora: come mosche sulla merda. Era più giusto.***¹³⁶

Questa citazione deriva nella prima stesura molto probabilmente dalla penna di Lorianò; qui si vede che lo scrittore trasforma un'espressione idiomatica (*come mosche sul miele*) in un'altra e cambia contemporaneamente il registro (*come mosche sulla merda* risulta un paragone a un livello basso) per esprimere implicitamente la miseria in cui doveva vivere questa gente. Dunque si può constatare che Lorianò lavora con espressioni costruite in modo parallelo sostituendo delle parole per ottenere un cambiamento nelle sfumature del significato o addirittura per girare la semantica al contrario tramite la sostituzione di una parola.

Francesco Guccini invece gioca di più con elementi della sintassi e dell'ordine delle parole e quindi usa delle anafore e dei parallelismi:

*Per esempio, il maresciallo Bargellaux, il primo spedito quassù dall'Autorità, ha fatto una brutta fine: impallinato come una lepre. Era uscito presto, a caccia. Lo hanno trovato un mattino di settembre. In mezzo a un rovetto che non si capisce come ci si sia infilato. La versione ufficiale fu "incidente di caccia". Ma non si è mai saputo chi tirasse il grilletto dello schioppo che l'aveva ammazzato. **Non si era fatto molti amici. O non ne aveva avuto il tempo.***

Il maresciallo che c'è ora è arrivato da poco e già si è fatto molti amici. È uno che vive e lascia vivere, se ha qualcosa da dire lo dice in faccia, non va a pranzo o a cena con il curato, non fa differenze fra i fascisti e gli altri...¹³⁷

¹³⁴ Guccini/Macchiavelli 1997: 61

¹³⁵ ibidem: 279

¹³⁶ ibidem: 60

¹³⁷ ibidem: 29

Nelle frasi in grassetto Francesco contrappone il maresciallo Bargellaux al maresciallo Santovito; per sottolineare le polarità di questi due personaggi Guccini utilizza costruzioni simili mentre le parole esprimono due concetti contrari: a Bargellaux mancava il tempo per adattarsi al paese o non ne era semplicemente capace; Santovito invece viene accolto volentieri dagli abitanti del paese.

Un altro esempio per le anfore e la sistemazione assomigliante delle parole in alcune frasi è la seguente citazione:

*Il podere era disabitato da anni, da quando la famiglia di Spirito si è dispersa per il mondo, chissà dove. Ciarèin, per esempio, il più piccolo dei Prosperi, è sparito tanti anni fa che neppure hanno tenuto il conto. Non se n'è saputo più nulla. Gli altri... uno qua e uno là. La maggior parte morti male. **Com'è morto male Prosperi Gaetano detto Spirito. Un brigante che, ai suoi tempi, ne aveva fatte più di quante se ne possano raccontare.***¹³⁸

Alcune pagine dopo Francesco chiude il secondo capitolo con il seguente capoverso:

*Il Francese se n'è andato com'era arrivato in paese. Una notte e in silenzio, senza spiegare nulla. Questa volta gli hanno dato una mano. E si ricomincerà a parlare della maledizione di casa Prosperi. Sono morti male gli eredi di Prosperi Gaetano detto Spirito. **Com'è morto male il Francese, l'ultimo che ha abitato casa Prosperi.***¹³⁹

Quest'anfora (le proposizioni in grassetto) allude già a un fatto importante per la soluzione dell'enigma il quale si rivelerà al lettore solo verso la fine del libro, ma se il lettore stesse attento a questi parallelismi e alle figure di ripetizione noterebbe sicuramente che Guccini indica anche una circostanza importante sul livello del contenuto tramite questo metodo stilistico.

Riassumendo tutte le osservazioni stabilite fin qui si può dire che Francesco Guccini e Lorian Macchiavelli sottolineino attraverso i loro metodi stilistici, che riguardano sia i giochi con la sintassi che quelli a base del lessico e della semantica, le contrapposizioni e i parallelismi ed esprimono in questo modo le relazioni fra i personaggi, alludono a futuri avvenimenti o a legami fra alcuni elementi della trama ancora nascosti per il lettore.

¹³⁸ Guccini/Macchiavelli 1997: 26

¹³⁹ ibidem: 33

4.3.2. L'analisi stilistica di *Quattro gocce d'acqua piovana*

Il metodo di analizzare lo stile di scrittura della coppia Colaprico&Valpreda nel romanzo giallo *Quattro gocce d'acqua piovana* ovvero *Quater gott d'aqua piovanna* dev'essere modificato rispetto a quello utilizzato per l'analisi stilistica di *Macaroni. Romanzo di santi e delinquenti* perché il processo della scrittura a quattro mani di Francesco Guccini e Lorianò Macchiavelli risulta molto diverso da quello applicato da Piero Colaprico e Pietro Valpreda.

Come è già stato menzionato nel riassunto dell'intervista con Piero Colaprico (capitolo 3.1.1.3. della presente tesi di laurea), Pietro Valpreda non scriveva nessuna riga del giallo ma raccontava la trama a Piero che, cercando di non perdere le sfumature del dialetto milanese parlato da Valpreda, la trasformava in una narrazione giallistica,.

Il compito di quest'analisi stilistica sarà dunque l'individuazione degli elementi stilistici in *Quattro gocce d'acqua piovana* che risultano dalla collaborazione di Colaprico con Valpreda: siccome anche Valpreda formula la trama nel suo linguaggio e, magari inconsapevolmente, fa delle scelte stilistiche, si cercherà di analizzare l'influsso dello stile di narrazione orale di Valpreda sullo stile generale del giallo. L'analisi stessa consisterà in una prima descrizione della macrostruttura e dello stile generale del giallo *Quattro gocce d'acqua piovana*; dopodiché si cercherà di individuare gli elementi stilistici caratteristici di questa coppia di autori e alla fine di questo capitolo si farà di nuovo un confronto fra questo giallo scritto a quattro mani e il thriller *La quinta stagione* nato dalla penna di Piero Colaprico. Quest'ultimo romanzo racconta di una nuova indagine dell'ex maresciallo Pietro Binda, ma questa volta Colaprico usa un genere letterario diverso, almeno secondo l'indicazione sulla copertina del libro; quindi risulta molto interessante analizzare se le caratteristiche stilistiche de *La quinta stagione* si differenziano da quelle del giallo *Quattro gocce d'acqua piovana*.

4.3.2.1. La macrostruttura del giallo ed analisi stilistica intuitiva

Il giallo *Quattro gocce d'acqua piovana* risulta un romanzo molto interessante anche a causa della narrazione a livelli temporali diversi: l'incipit del giallo è in realtà un brano di una lettera. In seguito, il primo capitolo intitolato *Oggi* indica incirca in quale periodo ci si trova e porta il lettore alla riapertura dell'indagine di un omicidio accaduto quasi vent'anni prima. Il titolo del sottocapitolo *Tanti, tanti anni prima* aiuta il lettore ad orientarsi di nuovo. A partire da questo brano del giallo, i primi otto capitoli si occupano dell'indagine del maresciallo Pietro Binda intorno ad un omicidio abbastanza enigmatico accaduto a Milano: accanto a un cadavere ritrovato in un appartamento si trova un doppio SOS scritto con il sangue della

vittima. Nonostante l'indagine molto accurata il maresciallo non riesce a trovare una soluzione soddisfacente. Solo tanti anni dopo Binda scopre casualmente la chiave per la soluzione: non si trattava di un doppio SOS ma della cifra 808 808. Binda è molto fiero di aver trovato la verità a causa di questa scoperta, ma un suo ex-collega approfondisce l'indagine e, sulla base di nuovi indizi, è costretto a modificare la versione sull'omicidio di via Solferino stabilita da Binda. Alla fine del giallo il lettore viene a sapere dalla lettera dell'assassino, che tutti e due carabinieri si sono sbagliati a causa di un piccolo dettaglio di cui non potevano essere a conoscenza. La lettera dell'assassino rappresenta allora la cornice del giallo visto che assume la funzione del prologo come anche quella dell'epilogo. Sulla base di questi livelli temporali nascono alcuni rami della trama: al centro dell'attenzione si trova l'indagine degli anni Ottanta; poi gli autori intrecciano le faccende familiari con l'evolversi dell'investigazione. La nuova indagine del maresciallo Binda già andato in pensione apre e chiude il giallo incorniciato dalla lettera dell'assassino. Un altro ramo della trama, situato meno sul livello dell'azione che su quello dell'astrazione, raffigurano le riflessioni sulla città di Milano e sui cambiamenti della società (e dei milanesi in particolare) rispetto al passato. Il giallo stesso è diviso in dieci capitoli mai intitolati ma dotati di indicazioni temporali per l'orientazione del lettore.

Un primo elemento stilistico molto particolare, che si trova in questo romanzo giallo, è l'uso del dialetto; così già il titolo *Quattro gocce d'acqua piovana* è stato tradotto in dialetto e diviene *Quater gott d'aqua piovanna*. Ma anche altri passaggi del libro contengono dei sintagmi in dialetto milanese:

*Nessuno osava attraversare l'androne, come se fosse tracciata un'invalicabile linea di confine. "L'hanno ucciso con diverse coltellate" diceva un uomo baffuto, con un grembiule verde. "Tas, non è così, gli han sceppà la testa con qualcosa, non ho idea come..." gli rispondeva il commesso del negozio di scarpe sul marciapiede opposto.*¹⁴⁰

Il dialetto milanese appare anche nella citazione seguente estratta dal giallo:

*Anche lui [il maresciallo], adesso, aveva voglia di tornare a casa, di vedere la sua Rachele, e farsi due chiacchiere con il figlio. "Demm a caà". Il maresciallo guidava veloce la sua vecchia Fiat 125 nera, e una radio privata trasmetteva due servizi in contemporanea [...].*¹⁴¹

¹⁴⁰ Colaprico/Valpreda 2001: 19

¹⁴¹ ibidem: 69

Il metodo di usare il dialetto in questo modo attribuisce una grande naturalezza al tono della narrazione perché il lettore viene avvicinato di più al vero modo di parlare delle persone che vivono a Milano e nei dintorni.

La prospettiva del narratore risulta sempre quella di Pietro Binda; il narratore sa leggere le sue emozioni e i suoi pensieri cosicché il lettore viene a conoscere il mondo interiore del maresciallo. Per questo motivo quasi tutta la trama viene descritta dal punto di vista di Binda ed il lettore viene così coinvolto anche nella vita personale di Pietro; dopo aver finito la lettura di *Quater gott d'aqua piovanna* si è dunque molto legati al protagonista di questo giallo.

Un'altra particolarità di questo romanzo giallo viene rappresentata dalle riflessioni su Milano e sullo stile di vita che prevale in questa città e che funziona magari come modello negativo per tutte le società che assomigliano nella loro struttura a quella di un paese industriale economicamente benestante. Un esempio per questi ragionamenti su Milano sarebbe la citazione seguente:

*Un altro capitano [...] una volta gli aveva raccontato le sue impressioni su Milano. Gli aveva detto che era una città maschio. Ci sono città femmine, come Roma, come Firenze, o promiscue, come Napoli e Venezia, e ci sono città maschio, città che possono diventare un amico, e di questa categoria facevano parte, così diceva il capitano, Milano, o Catania prima che se la divorassero pezzo per pezzo i mafiosi. Gli era sembrato un discorso strano, ma sensato, anche se adesso Milano gli sembrava più una città-mistero. Di sicuro, e questo l'aveva capito bene, la metropoli viveva al di sopra delle proprie possibilità. In giro si vedevano tantissime macchine di lusso, i ristoranti erano strapieni, gli appartamenti erano arrivati a cinque milioni al metro quadro. Era come se, finita l'emergenza del terrorismo, fosse cominciata l'Emergenza divertimento. O l'Emergenza presenzialismo, visto che tutti si mostravano, spendevano e spandevano. Non riusciva a capire chi avrebbe pagato il conto alla fine, e quella che era diventata la sua città cosa nascondeva nelle viscere? Non lo sapeva più. E come non capiva Milano, così non riusciva a capire il senso di quell'omicidio [...].*¹⁴²

Discorsi simili a quello appena citato si trovano diffusi in tutto il giallo; per questo nasce l'impressione che, accanto al protagonista Pietro Binda, anche la capitale lombarda assume un ruolo molto importante per rispecchiare i cambiamenti della società non solo milanese ma di tutto il mondo industriale.

¹⁴² Colaprico/Valpreda 2001: 70

Il giallo *Quattro gocce d'acqua piovana* lascia l'impressione che gli scrittori Colaprico e Valpreda cercano di descrivere la città di Milano in tutte le sue sfumature, non dimenticando il dialetto milanese, intrecciando fatti storici con la trama del giallo e usando la prospettiva di Binda per riflettere anche su cambiamenti e sviluppi nell'ambito della società, della cultura e del modo di vivere in questa città.

Nei prossimi due capitoli si cercherà di analizzare gli elementi stilistici sul livello della microstruttura per poi riassumere i risultati in lineamenti stilistici tipici per ognuno dei due gialli *Quattro gocce d'acqua piovana* e *La quinta stagione*. Un ultimo confronto fra questi gialli è necessario per caratterizzare le differenze stilistiche e per individuare la "calligrafia" di Pietro Valpreda in *Quattro gocce d'acqua piovana*.

4.3.2.2. Lineamenti stilistici di *Quattro gocce d'acqua piovana*

Il primo elemento stilistico che dà subito nell'occhio è l'utilizzo di sintagmi ed a volte di frasi intere in dialetto milanese; la funzione del dialetto in questo romanzo giallo, già chiarita nel capitolo precedente, viene comunque di nuovo affrontata: il dialetto milanese assume in *Quattro gocce d'acqua piovana* il ruolo di presentare una sfumatura molto importante della città; così il lettore viene avvicinato di più all'ambiente in cui vivono i personaggi del romanzo:

*Le luci del Natale non riuscivano a diradare il grigiore umido, quasi palpabile, che faceva esclamare ai milanesi: "Te ve foeura succ e te tornet indrée bagnà, anca se pioeuv no!"*¹⁴³

Un altro esempio di questo mezzo stilistico sarebbe la citazione seguente:

*La luce nella guardiola era ancora accesa. Binda aprì il portoncino, controllò che non ci fossero più giornalisti. Poi salutò Valeria, restando a fissare la sua pelliccia chiara allontanarsi e sfuocare nella pioggerella. [...] Binda richiuse e tornò sui suoi passi. Si ritrovò al freddo e senza cappotto in mezzo al cortile, solo con tutte le domande irrisolte, tra il brusio dei televisori e le voci affievolite e indistinte. "Battem el ferr fin che l'è cald" si disse. Sentì l'urgenza di ritornare verso l'appartamento al secondo piano.*¹⁴⁴

Inoltre tutto il linguaggio di Valpreda e di Colaprico è arricchito di attributi; di seguito verranno riportate alcune citazioni che dimostrano questa constatazione:

¹⁴³ Colaprico/Valpreda 2001: 12

¹⁴⁴ ibidem: 38 p.

*Cammina ancora, l'ex maresciallo, il quartiere lo entusiasma come un tempo, gli piace però osservare quel folclore giovanile, capisce che un po' gli manca nella sua nuova vita campagnola.*¹⁴⁵

*È ora di pranzo, non sarà una piccola pausa a cambiare il corso degli eventi, e Binda sente di aver voglia di un boccone nella trattoria dalle parti di via San Marco [...]. La trattoria c'è, compreso il menu uguale a se stesso da decenni, con la scatola del Grissinificio Vitavigor di G. Bigiogera in bella mostra sui tavolini imbanditi, e anche il proprietario è lo stesso di un tempo. La clientela è cambiata, quando ci andava lui si vedevano i gomiti larghi degli operai, le tavolate lunghe e rumorose dei colleghi di lavoro che, una volta tanto, lasciavano i panini per le pietanze fumanti e un mezz liter de Bonarda.*¹⁴⁶

Per quanto riguarda la sintassi sembra prevalere un equilibrio tra frasi composte e frasi semplici; nei momenti di tensione gli autori usano spesso delle frasi semplici o addirittura delle frasi nominali:

*[La sciora Pina] suonò due volte il campanello rotondo a pulsante, sotto la targhetta di bronzo con inciso "Gariboldi professor M.". Nessuno rispose. [...] Risuonò il campanello, ne sentì ancora il tri-tri-tri prolungato. Niente. A quel punto bussò energicamente, con le nocche, e a quella pressione la porta si aprì. Un poco, ma si aprì. [...] Depose il pacchetto sul tavolo di legno e si fermò. Ascoltò il rassicurante silenzio della casa. Tic tac, tic tac. Ordine e odore di pulito. [...] Sporse appena la testa oltre lo stipite e premette l'interruttore. Lo vide subito. Il professore stava a pancia in giù tra la scrivania e il piccolo divano. Il cranio e i capelli erano imbrattati di sangue, ormai secco e marrone, che si era anche allargato sul tappeto orientale a disegni gemoetrici. [...] Disgustata e inorridita, Pina volle gridare, ma la voce non le uscì. Continuava invece a ingoiare aria, come se le mancasse il respiro.*¹⁴⁷

Anche all'inizio del giallo, quando l'ex maresciallo scopre la chiave per la soluzione dell'omicidio enigmatico risalendo agli anni ottanta, le frasi sono costruite in un modo simile:

*Si accorge che alcune minuscole gocce di pioggia sono cadute sulla pagina. Sta per levarle con il dito mignolo, ma qualcosa lo ferma. Le osserva meglio: sono quattro, per la precisione. [...] Binda si blocca, con il cuore in gola. Non ci può credere. Perché mai non è successo allora? Scruta ancora l'orizzonte nebbioso: le Grigne adesso sembrano come sott'acqua, e anche lui si sente in apnea. Torna a guardare la pagina: anche se non può più avere dubbi su ciò che la pioggia gli ha svelato. [...] Il pensionato Binda respira a fondo, chiude il libro con rispetto e delicatezza, poi si alza di scatto dalla panchina e si tiene eretto, sentendosi come se improvvisamente avesse di nuovo addosso la divisa. Ora vede tutto chiaro. Come fosse ieri.*¹⁴⁸

¹⁴⁵ ibidem: 168

¹⁴⁶ Colaprico/Valpreda 2001: 163 p.

¹⁴⁷ ibidem: 14 p.

¹⁴⁸ ibidem: 11

In quest'ultima citazione si trovano di nuovo delle frasi semplici che in una rapida successione assumono ovviamente il compito di aumentare la tensione da parte del lettore.

Nel giallo *Quattro gocce d'acqua piovana* si trovano anche dei tropi, particolarmente delle metafore:

*Sua moglie Rachele stava versando il primo caffè della giornata. **La cucina era ancora addormentata**, come la casa e come lui, del resto.*¹⁴⁹

Un'altra metafora assume un ruolo molto importante perché viene usata già all'inizio del giallo e si ripete quando il maresciallo è riuscito a scoprire la verità:

***Le quattro gocce di pioggia** che si allargano sulla carta, cadute dal castagn matt, **gli hanno squarciato il velo di quell'inchiesta** talmente disgraziata da fargli venire, ai tempi, il mal di fegato.*¹⁵⁰

Questa metafora viene annunciata da una frase di cui si è già parlato in precedenza e che qui viene solo brevemente riportata:

*Torna a guardare la pagina: anche se non può più avere dubbi su ciò che la pioggia gli ha svelato.*¹⁵¹

Nel penultimo capitolo del giallo questa metafora viene ripresa in maniera leggermente modificata:

***Il velo** che resisteva da anni **si era squarciato**. La soluzione del rebus non portava a un nome, e nemmeno al doppiofondo del secrétaire, ma a un numero di telefono, ed era il telefono dell'assassino.*¹⁵²

In tutte e tre citazioni torna il sostantivo *velo* o almeno il verbo *svelare* che si basa, per quanto riguarda la sua formazione, sulla radice del sostantivo *velo*. Poi anche il predicato *squarciare* viene ripreso due volte: la prima volta nella forma attiva, dopo in quella passiva. Questo mezzo stilistico viene chiamato *figura etimologica*¹⁵³. Se nella prima citazione intorno al verbo *squarciare* viene sottolineato che le quattro gocce di pioggia hanno rivelato la verità, così nel terzo brano, in cui viene ripreso lo stesso verbo nella forma passiva, è solo importante che la soluzione dell'omicidio sia stata trovata e non che cosa sia stato lo stimolo.

Molto spesso vengono usati dei paragoni per sottolineare un certo fatto o per descrivere l'atmosfera dell'ambiente in cui si muove il protagonista:

¹⁴⁹ Colaprico/Valpreda 2001: 93

¹⁵⁰ ibidem: 11

¹⁵¹ ivi

¹⁵² ibidem: 169

¹⁵³ Michel 2001: 199

*Gli piace camminare per Milano, è come entrare nella macchina del tempo e tornare indietro.*¹⁵⁴

*[...] quelle strade erano cambiate, e soprattutto di giorno sembravano finte e spente come i fondali di un teatro di scarso successo. E come un teatro, si rianimavano solo con il buio e con la luce artificiale, perché alla speculazione edilizia s'accompagnava, così ragionava Binda, anche la speculazione sulle debolezze umane: bere, giocare, drogarsi, appagare tutti quei desideri che si realizzano meglio lontano dalla luce del giorno.*¹⁵⁵

Come si vede ancora in quest'ultima citazione, il passare da un ragionamento di contenuto astratto ad un pensiero più concreto tramite la ripetizione di una parola o di un intero gruppo di parola, spesso accompagnata da una leggera modifica per quanto riguarda la flessione (nella terminologia scientifica della stilistica si parla di un *Polyptoton*¹⁵⁶), è un'altra caratteristica dello stile di *Quattro gocce d'acqua piovana*:

*[...] quella che era diventata la sua città cosa nascondeva nelle viscere? Non lo sapeva più. E come non **capiva** Milano, così non riusciva a **capire** il senso di quell'omicidio: chi aveva ucciso quell'uomo tranquillo? Perché? Se nemmeno le persone a lui più care avevano saputo dare un minimo indizio, dove cercare le risposte?*¹⁵⁷

Queste svolte nei pensieri e quindi nella mente di Binda trovano anche espressione su un altro livello del giallo: quando alla fine del libro emerge la lettera dell'assassino, questa sembra unirsi perfettamente alla narrazione dell'indagine, come se l'autore di questa lettera avesse seguito il racconto fin qui e completasse solo il finale:

Di più non sapeva, e quel poco l'aveva appreso indirettamente dal sacerdote, che nei giorni successivi all'omicidio gli aveva spedito una lettera disperata, a tratti incomprensibile, in cui si definiva il responsabile della morte: ma sembrava parlare più di responsabilità morale che materiale. Comunque, quella lettera l'aveva bruciata subito. Scomparsi tutti e due, che senso avrebbe avuto rovinare la memoria di entrambi? Si era chiesto. Ora che un maresciallo aveva intuito, non aveva più ragione di tacere. Tutto sarebbe stato finalmente chiaro.

E invece no. Non era così semplice. Invece i carabinieri hanno sbagliato. Di poco, ma hanno sbagliato. Non è andata come credevano loro. Morti vittima e assassino? Per carità, io sono vivo e vegeto.¹⁵⁸

Mentre la prima parte della citazione, qui riportata in corsivo, rappresenta la fine della narrazione dalla prospettiva dei due marescialli, il brano successivo è la continuazione della

¹⁵⁴ Colaprico/Valpreda 2001: 164

¹⁵⁵ ibidem: 44

¹⁵⁶ Michel 2001: 201

¹⁵⁷ Colaprico/Valpreda 2001: 70 p.

¹⁵⁸ ibidem: 181 p.

lettera dell'assassino di cui la prima parte si trova all'inizio del giallo e solo ora il lettore può capire il senso dell'incipit del libro.

Questa svolta assai inaspettata crea dopo un primo attimo di grande sorpresa e magari anche di spavento una nuova tensione dentro il lettore che lo spinge a finire il giallo ad ogni costo.

Un altro elemento, che appartiene allo stesso gruppo di caratteristiche stilistiche sul livello della strutturazione del testo per quanto riguarda sia il contenuto sia la vera sistemazione del testo, è costituito dai tempi verbali usati nel giallo: mentre nel racconto dell'indagine degli anni ottanta prevale il passato remoto, è il presente che sottolinea la contemporaneità della ripresa della vecchia indagine; la lettera dell'assassino invece consiste di verbi in passato prossimo e imperfetto. Così gli scrittori indicano già a quali livelli temporali ci si trova.

Inoltre la narrazione è strettamente legata alla prospettiva di Binda; così il lettore viene a sapere tutti i pensieri e le emozioni del maresciallo come anche le sue interpretazioni di quello che succede intorno a lui ed all'indagine. Tuttavia non si tratta di un io-narratore, ma di un narratore di terza persona.

Dopo l'individuazione degli elementi stilistici più importanti del giallo *Quattro gocce d'acqua piovana* conviene di riassumerli in lineamenti stilistici tipici della scrittura della coppia Colaprico&Valpreda.

Una prima caratteristica generale dello stile degli scrittori milanesi è l'uso del dialetto della capitale lombarda:

*“Marescial, mi soo nient. Sono andato dal professore come facevo spesso, gh’hu consegnà una busta, duu minutt e via” disse. Binda sorrise suo malgrado. “Sì, tranquillo, dimmi com’era vestito il professore, se hai notato qualche stranezza, un atto di nervosismo, qualsiasi cosa...sei stato l’ultimo a vederlo vivo, te se sta l’ultim, a part l’assassin.” Si sorprese di aver risposto anche lui nel suo dialetto dei monti, assai simile al milanese. “Mi ricordo un vestito, mi faccia pensare, celest come la camisa.”*¹⁵⁹

In un'altra scena il maresciallo Binda parla con sua moglie che negli ultimi tempi gli sembrava fisicamente sempre molto stanca e anche debole; quindi le dà il consiglio di andare dal medico:

*Lei lo guardò e sorrise assentendo dolcemente: “Va ben Peder, come vuoi, ma prima passiamo un bel Natale tucc insema, senza pensare a nulla di brutto”.*¹⁶⁰

¹⁵⁹ Colaprico/Valpreda 2001: 89

¹⁶⁰ ibidem: 93

L'uso del dialetto e quindi della lingua davvero parlata da quelli che passano la loro vita a Milano, avvicina il lettore molto di più alla realtà milanese. I sintagmi in dialetto servono allora per introdurre una sfumatura molto importante del capoluogo lombardo.

Un lineamento stilistico molto marcato è poi quello delle riflessioni sulla città di Milano; Binda, come gli scrittori, sembra amare Milano, ma, girando per la città, ha sempre un occhio aperto ai cambiamenti della società e della cultura di vivere in questo luogo. Gli autori sfruttano le riflessioni di Binda su questi sviluppi a volte anche negativi per far il lettore incontrare lati diversi di Milano e per interpretare alcuni fenomeni della vita milanese:

Un rumoroso gruppo di persone si dirigeva da via Pontaccio verso la vicina Brera. Quando era arrivato a Milano, quel quartiere gli era piaciuto subito: un amore a prima vista. Forse s'era innamorato di un luogo comune, ma non aveva potuto farci niente. Brera era stata come un grembo materno per generazioni di artisti, galleristi, letterati o presunti tali. Ci si divertiva con poco, allora, e in quella Milano che tirava l'economia del paese da ricostruire, anche lui qualche volta frequentava le vecchie trattorie e latterie dove alcuni pittori mangiavano pagando con un quadro, o con un disegno su un tovagliolo, o a credito, in attesa di tempi migliori. Per molti le vacche grasse non sarebbero mai arrivate, c'erano state soltanto le illusioni, ma a Brera si viveva anche di questo, in quegli anni. Adesso, invece, c'erano solo ricordi. Era cominciata la speculazione edilizia. Lui stesso era stato mandato una volta in servizio di ordine pubblico e aveva dovuto sorvegliare lo sgombero degli ianzani inquilini di un caseggiato in via Madonnina. [...] Via gli affittuari, sconfitti dal rialzo del canone e dalla prepotenza dei nuovi ricchi che volevano abitare le loro case a due passi dal Duomo, quelle strade erano cambiate, e soprattutto di giorno sembravano finte e spente com i fondali di un teatro di scarso successo. E come un teatro, si rianimavano solo con il buio e con la luce artificiale, perché alla speculazione edilizia s'accompagnava, così ragionava Binda, anche la speculazione sulle debolezze umane: bere, giocare, drogarsi, appagare tutti quei desideri che si realizzano meglio lontano dalla luce del giorno.¹⁶¹

In un altro momento il maresciallo ricorda un fatto storico legato a un periodo molto drammatico vissuto da uno dei due scrittori di questo giallo: si parla della strage di piazza Fontana, avvenuta il 12 dicembre 1969, di cui Pietro Valpreda è stato ingiustamente giudicato colpevole e di seguito incarcerato:

Spesso si sentiva passare una sirena, e quel suono lo riportava indietro al 1969, al pomeriggio del sanguinoso attentato, quando alla paura dei primi momenti erano subentrate le reazioni più discordi, dalla rabbia allo stupore, dalla strumentalizzazione politica al linciaggio. Ricordava giorni e notti intere di servizio, la tensione continua che prendeva lo stomaco. Si considerava fortunato per non aver fatto parte della Squadra politica, lui aveva dovuto occuparsi solo della piazza, non delle indagini. La diffidenza e il sospetto si erano insinuati fin dentro la caserma

¹⁶¹ Colaprico/Valpreda 2001: 43 p.

quando la tragedia aveva avuto un ulteriore sviluppo con la morte oscura e violenta di un uomo, che era stato fermato e portato in Questura. Là, da una finestra al quarto piano, la sera del 15 dicembre, durante un interrogatorio, era precipitato un ferroviere anarchico, “tale Giuseppe Pinelli”, e in quella stanza era presente, insieme ai poliziotti, un tenente dei carabinieri di via Moscova, Savino Lo Grano. Si erano diffuse molte voci sulle troppe stranezze legate a quelle indagini, stranezze che riguardavano la Questura, ma anche l’Arma.¹⁶²

Le riflessioni su Milano assumono la funzione di fare il lettore incontrare una Milano con facce diverse; si scoprirà una città piena di cultura (e non solo di economia), un luogo intellettuale dove una volta vivevano i grandi maestri di tutte le arti:

Binda, camminando, è invaso dai ricordi, ripensa al quartiere di Brera con nostalgia mista a rammarico. Ricorda che da quelle vie, via Madonnina, San Carpoforo, Fiori Chiari, Formentini, vicolo Fiori e Fiori Oscuri, era passato tutto il gotha dell’arte italiana, dai maestri alle giovani speranze, dai critici ai mercanti. Bontempelli e Crippa, Scerbanenco e Quasimodo, Merlotti, Sasso Ficara e Guttuso facevano tappa obbligata, quello era il “quartiere degli artisti” e lo era sempre stato, ma quando la giunta municipale parve accorgersene, da lì cominciò il declino.¹⁶³

La città di Milano risulta allora non solo lo sfondo per la trama, ma una particolarità molto importante per il romanzo perché gli scrittori cercano di avvicinare il lettore a una nuova prospettiva sulla città di Milano e di confondere gli stereotipi che si tratti solo di un centro dell’economia e di un luogo, dal punto di vista dell’estetica architettonica, piuttosto brutto senza qualità speciali.

Colaprico e Valpreda seguono l’obiettivo di descrivere *la cultura ambientale* di Milano, come Loris, un personaggio del giallo *Quattro gocce d’acqua piovana* manifesta a un certo punto:

“Il potere conserva monumenti cari al dettame nazionalista e patriottardo, ma distrugge la cultura ambientale: artigiani, operai, popolo, dialetti e usanze”.¹⁶⁴

I metodi stilistici usati per dare un calco della città di Milano come la vede il maresciallo Binda, sono tra l’altro i monologhi interiori del protagonista, ma anche il linguaggio arricchito di aggettivi (come è già stato osservato nei capoversi precedenti) e di figure stilistiche come la metafora e il paragone aiutano ad amplificare le possibilità degli scrittori di esprimere le diverse sfumature di Milano.

Un altro lineamento stilistico molto particolare è la strutturazione del giallo basata su svolte tecniche inaspettate dal lettore: Colaprico e Valpreda intrecciano l’indagine degli anni Ottanta

¹⁶² Colaprico/Valpreda 2001: 107 p.

¹⁶³ ibidem: 165

¹⁶⁴ ibidem: 166

con la soluzione del caso dopo il Duemila, mentre la lettera dell'assassino rappresenta la cornice di tutto il giallo. Quest'ultimo fatto è una presa tecnica molto riuscita perché il lettore non aspetterebbe una tale svolta alla fine del libro, quando scopre che il primo e l'ultimo brano del libro raffigurano una lettera che racconta l'omicidio e tutti gli avvenimenti legato con quello. La narrazione di questa vicenda dalla prospettiva di Binda serve ad introdurre un altro livello narrativo, mentre il racconto dell'assassino offre l'opportunità di sorprendere il lettore e di aumentare la tensione e quindi anche la curiosità.

Inoltre la tecnica della svolta inaspettata viene usata non solo a livello della macrostruttura ma anche nei passaggi di riflessione da parte del maresciallo Binda, che così riesce a collegare ragionamenti "filosofici" con quelli pragmatici sull'indagine. Il metodo stilistico per ottenere una coesione fra questi due tipi di riflessione è quasi sempre la ripetizione di una parola, che può essere usata in tutti e due contesti, o l'uso di un paragone:

*Dall'omicidio erano passati cinque giorni. Sua moglie Rachele stava versando il primo caffè della giornata. **La cucina era ancora addormentata, come la casa e come lui, del resto. L'inchiesta cominciava a stancarlo, nemmeno il brigadiere Kali aveva registrato notizie utili.***¹⁶⁵

La voce narrante passa dalla breve riflessione sull'ambiente intorno al maresciallo in questa scena alla stanchezza generale di Binda causata dall'indagine faticosa.

Tutto sommato sembra che le particolarità stilistiche del giallo *Quattro gocce d'acqua piovana* si concentrino sul fatto che la città di Milano non resta un semplice sfondo per la trama ma diventi protagonista anche lei:

*Intorno a quella tragedia, al mistero dell'SOS tracciato con il sangue, Milano, indifferente, correva e correva, tra la festa, lo stadio, il traffico. E le prove generali del Natale.*¹⁶⁶

4.3.2.3. Lineamenti stilistici de *La quinta stagione*

Con il libro *La quinta stagione* Piero Colaprico continua la serie di romanzi intorno al maresciallo Pietro Binda, anche se l'autore lascia un po' il territorio del romanzo giallo e si sposta verso i romanzi hardboiled.

Questa volta il maresciallo Binda deve affrontare qualche avventura veramente pericolosa legata alla nuova malavita milanese e viene inoltre costretto dai delinquenti a lasciare Milano; perciò il ruolo del capoluogo lombardo diminuisce in questo romanzo rispetto agli altri

¹⁶⁵ Colaprico/Valpreda 2001: 93

¹⁶⁶ ibidem: 71

quattro gialli, e insieme alla città anche il dialetto milanese quasi sparisce nei dialoghi e viene sostituito da alcuni brani di testi di canzoni di cui alcuni sono in dialetto.

Osservando velocemente la macrostruttura de *La quinta stagione* si può constatare che la trama non segue più di due livelli di cui uno si costituisce dall'inchiesta di Binda a favore di un suo conoscente mentre l'altro consiste di ricordi all'infanzia legati a questo conoscente di Binda. All'inizio del libro manca l'elenco dei personaggi principali che si trova in tutti i quattro gialli; inoltre i capitoli de *La quinta stagione* sono intitolati, mezzo stilistico di cui la coppia Colaprico&Valpreda non faceva mai uso.

Un elemento stilistico piuttosto appariscente in *La quinta stagione* sono i giochi di parola di cui Colaprico si serve a volte:

Binda [...] pensava che se Pallonetto manteneva le abitudini dei borsaioli, si sarebbe fermato alla stazione di Gioia, linea verde.

*Per due ragioni fondamentali. La prima – **sociocriminale** – è che, all'esterno, non lontano, accanto a un portone talmente sbricciolato che c'è da chiedersi come resti in piedi, è aperto il bar di un ricettatore famoso per clonare le carte di credito e i bancomat [...].*

*La seconda – **criminale e basta** – è che i due binari dei treni sotterranei sono separati da un marciapiede comune, quindi si può fingere di prendere il treno che va, e salire su quello che viene [...].¹⁶⁷*

I sintagmi in grassetto indicano il gioco con l'aggettivo *criminale* che contiene anche un poco di ironia, visto che l'aggettivo *sociocriminale* è un eufemismo per circoscrivere un fatto comunque criminale.

Anche i titoli dei vari capitoli fanno parte dei giochi linguistici di Colaprico; così lo scrittore intitola gli ultimi due capitoli *Colpo di testa* e *Colpo di coda* in allusioni agli sviluppi accumulatisi verso la fine del libro. Il gioco di parola consiste nella costruzione simile di questi due modi di dire, mentre i loro significati non si assomigliano poi così tanto: *colpo di testa* si riferisce ad una persona che reagisce in modo insensato perché, inondata da una grande emozione, non riesce più a pensare a mente lucida. *Colpo di coda* invece si usa per descrivere un ultimo sforzo che si deve fare per raggiungere qualcosa. Nel caso de *La quinta stagione* le due espressioni idiomatiche alludono ad avvenimenti descritti appunto in questi due capitoli: nel brano del giallo intitolato *Colpo di testa* viene raccontato come il padre di Pallonetto muore durante le sue attività partigiane salvando, in un certo senso, la vita del papà di Binda, mentre nell'ultimo capitolo, *Colpo di coda*, viene narrata la liberazione di Binda dalle mani degli albanesi e viene data risposta ai quesiti rimasti ancora insoluti. Il sintagma

¹⁶⁷ Colaprico 2006: 29

colpo di coda indica ancora due livelli semantici: da una parte si tratta dell'ultimo capitolo del libro che diventa così anche l'ultimo sforzo del lettore per arrivare alla soluzione del caso, dall'altra parte anche l'ex maresciallo Binda deve compiere le ultime fatiche; subendo un infarto, allora un *colpo* come si dice anche, viene ricoverato in ospedale ma riesce a guarire.

Esiste ancora un gioco interpretativo intorno ai due titoli *Colpo di testa* e *Colpo di coda*: osservando la contrapposizione di *testa* – *coda* si potrebbe intendere il significato di questa costruzione anche come *inizio* – *fine*; in un certo senso la trama del capitolo *Colpo di testa*, che descrive un episodio della Resistenza avvenuto nel paese di Binda, rappresenta l'inizio di tutta l'indagine di Binda, perché il maresciallo in pensione si ricorda che il padre di Pallonetto, il ladro che accetta l'aiuto di Binda per ritrovare la sua ragazza, ha salvato la vita del padre di Pietro, e così il maresciallo magari si sente legato e obbligato ad aiutare Pallonetto. Siccome il lettore viene a conoscenza della soluzione di tutto il caso nel capitolo *Colpo di coda*, è probabile che questo passaggio del giallo rappresenti anche la fine della storia cominciata nel lontano 1945, quando il Binda bambino regala un fazzoletto al Pallonetto giovane che sta versando lacrime poiché suo padre preferì morire per la patria e la libertà invece di rimanere vivo per proteggere la propria famiglia.

Tutti i titoli dei capitoli assumono la funzione di indicare un elemento particolare di cui si parlerà nelle righe seguenti di questa parte del giallo. Alcuni titoli contengono delle metafore come *Il fiore del ricordo* o *La quinta stagione* che poi è anche il titolo dell'intero giallo. L'espressione *La quinta stagione* può essere considerata una metafora perché visto dalla prospettiva concreta della meteorologia esistono solo quattro stagioni. Così il titolo ottiene un senso figurale dato che *la quinta stagione* indica in questo modo un significato astratto e magari simbolico; in quanto titolo di un capitolo del giallo allude a un ragionamento (sempre sugli sviluppi della città di Milano) molto sensato di Binda, quando viene rapito dagli albanesi. In quanto titolo dell'intero libro indica anche la continuazione della serie di gialli intorno al maresciallo Binda di cui si possono leggere già quattro avventure; con questo giallo è la quinta volta che Pietro Binda scende in campo per via delle inchieste sia come maresciallo in pensione e investigatore privato sia come maresciallo in piena forma o alla vigilia della pensione. Potrebbe essere interessante occuparsi delle cinque stagioni e di come le ha definite Colaprico nel suo giallo:

Rifletteva sulla sua Milano: la città aveva vissuto quattro stagioni cattive. La prima era stata la stagione del boom economico e delle grandi rapine, delle "tute blu" che avevano assaltato un furgone blindato alla fine degli anni cinquant, un blitz mai tentato prima d'allora in Europa. Poi era venuta la stagione della grandri bande criminali, anche cento persone alle dipendenze di un capo, e delle bische, dove i

gangster sedevano allo stesso tavolo di chemin de fer con gli industriali e i politici. Era nato così il bel grigio milanese, il colore elegante che copre lo sporco, mescola il nero della morte e il bianco della faccia pulita dei riciclatori. A sorpresa scoppiò la stagione inattesa degli anni di piombo, dei terroristi rossi e neri, delle manovre occulte da parte delle spie di mezzo mondo per pilotare gli uni e gli altri. [...] Infine, come se dovesse concludersi il ciclo delle quattro stagioni, arrivò l'ultima, quella dei colletti bianchi che andavano stto processo dopo decenni d'impunità e di ruberie. Arrivò Tangentopoli, i cui effetti si trascinarono ancora [...]. Eppure, sembrava che, grazie anche all'Europa e all'economia, ai computer e alla Borsa, stesse per aprirsi una nuova felicità collettiva. E invece, nessun mago, nessun religioso, nessuno scienziato, nessun politico aveva previsto la quinta stagione, la stagione delle città dentro le città. La stagione della mala nottambula e straniera, con le sue storie e codici e vite e casini indecifrabili, inafferrabili. La stagione di un terrorismo medievale, in cui la religione c'entrava poco, c'entravano molto di più le trame di potere che, tessute in Paesi scordati troppo a lungo da tutti gli altri, rivendicavano un nuovo scenario, proponevano nuove mistificazioni. La quinta stagione era anche la stagione delle Plasticopoli: dopo Tangentopoli, Plasticopoli. [...] La quinta stagione era rappresentata dai barbari. I barbari arrivati ancora una volta, forse l'ultima, la definitiva, alle porte dell'impero: sul piatto della bilancia gettavano non la spada di Brenno, ma le loro pistole automatiche calibro 9.¹⁶⁸

Siccome il giallo *La quinta stagione* tratta di un crimine commesso nell'ambito della nuova malavita a Milano e quindi dai delinquenti arrivati in Italia da paesi dell'Est, il titolo del giallo allude già a questo tipo di delitto. Le categorie astratte delle cinque stagioni funzionano sulla base metaforica come è già stato spiegato prima, ma Colaprico usa in generale un linguaggio metaforico per spiegare le sue ipotesi sul cambiamento della civiltà (per esempio, le frasi in grassetto nella citazione sopra). Un altro esempio per l'utilizzo di metafore ne *La quinta stagione* è il brano seguente:

In pochi decenni, un mondo di regole che avevano retto per secoli s'era lasciato abbrutire dalla frenesia del denaro e dell'accumulo. Di un avere senza più essere.¹⁶⁹

Colaprico usa delle metafore verbali anche in un altro passaggio del giallo, nel quale il maresciallo Binda ritorna nella caserma dei carabinieri di via Moscova a Milano e ricorda qualche attimo cruciale e importante vissuto in questo edificio:

*Ricordava che in quell'angolo, una notte d'estate, aveva scambiato qualche idea con il generale Dalla Chiesa: [...] "Mi mandano a Palermo, come prefetto, spero di tornare", gli aveva detto il generale. Ma a Binda era sembrato che nemmeno lui, "Dallas", come lo chiamavano, ci credesse. [...] Infatti, si sapeva com'era andata a finire, con un agguato che aveva ucciso il generale, la moglie e l'autista. Una morte che poi era "sparita" dai discorsi dei politici, o almeno così credeva di aver notato Binda, convinto che ogni bravo carabiniere sa **di camminare sullo stesso filo che lega la vita e la morte**. Eppure non rare volte in Italia, sembra che a **tagliarti il filo***

¹⁶⁸ Colaprico 2006: 186 p.

¹⁶⁹ ibidem: 159

*sul quale sei in equilibrio non sono i tuoi nemici [...], ma sono quelli che dovrebbero stare dalla tua parte, sono i poteri dello Stato, sono i favori reciproci e inconfessabili tra chi non dovrebbe nemmeno conoscersi.*¹⁷⁰

Molto spesso Colaprico utilizza le metafore durante i ragionamenti e le riflessioni di Binda i quali riguardano gli sviluppi negativi della società e della morale della gente.

Un altro elemento stilistico rappresentano i paragoni che servono a precisare le idee che lo scrittore vuole comunicare al lettore:

L'ex maresciallo, per un riflesso dovuto a tanti anni di vita militare e d'addestramento, s'era voltato. Già pronto. A far fuoco. Era come se non fossero passati cinquant'anni da quando l'avevano portato la prima volta in un poligono di tiro. [...]

*Il giovane magro e con i capelli appiccicosi di gel s'era portato le mani alla gola e sbuffava. **Sbuffava come se non riuscisse a respirare, come se un fantasma**, sbucato dai tombini del quartiere, **lo stesse strangolando** con efferata metodicità.*¹⁷¹

Sul livello lessicale è molto interessante osservare che Colaprico cerchi di usare tante espressioni tecniche del linguaggio della malavita, del cosiddetto gergo di questo gruppo della società:

*La tecnica dei borsaioli era sempre la stessa, collaudatissima: messo a segno il furto, bisognava conquistare un ampio spazio tra la "lasagna", come chiamavano il portafoglio, e il "dannato", il derubato.*¹⁷²

Anche la scelta dei nomi e soprattutto dei soprannomi risulta un elemento essenziale di questo giallo:

*[...] Riuscì a pescare nel lago della mente nome e sporannome: Tonino Pallonetto, sia per i suoi trascorsi calcistici, nelle giovanili del Milan, sia perché gli piacevano i furti impossibili.*¹⁷³

L'uso di soprannomi indica che si ha a che fare con la criminalità organizzata che ha bisogno di questi "pseudonimi" per occultare il loro vero nome. I soprannomi spesso vengono scelti a causa di una caratteristica molto particolare di questa persona, come risulta dal seguente dialogo fra il maresciallo Binda e Pallonetto, un ladro in difficoltà con i clan albanesi:

"E lì ci sarebbe questo Klodi, che ha preso la tua Maronela. Klodi e poi?"

*"Lo chiamano Klodi il Coniglio, [...] credo per i denti che sporgono davanti. Ma cosa vuoi fare?"*¹⁷⁴

¹⁷⁰ Colaprico 2006: 135 p.

¹⁷¹ ibidem: 188 p.

¹⁷² ibidem: 25

¹⁷³ ibidem: 26

¹⁷⁴ ibidem: 57

Riassumendo tutte le osservazioni stabilite fin qui, si può constatare che un lineamento stilistico molto importante siano i giochi linguistici: come è già stato dimostrato Colaprico gioca un po' con la semantica e la forma grammaticale delle parole e costruisce delle metafore che possono ripetersi diverse volte nel libro cosicché risultano stilisticamente anche un *Polyptoton*¹⁷⁵:

*Era da un po' che Binda pensava a come s'era trasformato in peggio il mondo, e tutto sommato in pochissimo tempo, ma certo non avrebbe mai immaginato di riceverne una conferma diretta e personale. Non immaginava di trovarsi lui, carabiniere pensioanto, in mezzo alle battaglie asimmetriche, come le chiamavano i teorici. Invece, eccolo lì, dolorante, costretto a **inghiottire** saliva e paura. [...]*

*Binda venne spinto oltre una porta e **inghiottito** dalla fabbrica abbandonata. [...]*

*Binda si sistemò sul fianco, per non premere contro il livido che si andava formando sul coccige, e si mise a pensare. Ripercorse con ansiosa consternazione i passi che l'avevano condotto lontano da casa e dalle sue giornate scandite da orari e abitudini, a farsi **inghiottire** dal buio, ripensò per la centesima volta alla sua visita al campo nomadi, al bar degli albanesi [...]*¹⁷⁶

Nel giro di tre pagine Colaprico usa più volte il verbo *inghiottire* per creare una determinata immagine dello stato d'animo di Binda nella mente del lettore; tramite la ripetizione magari un po' esagerata di questo verbo l'immagine viene rinforzata e risulta quasi opprimente. Il contesto e la forma grammaticale del verbo all'interno della frase si alterna ogni volta, ma il significato figurale resta. Alla fine del libro Colaprico riprende il verbo *inghiottire* per un'altra metafora:

*Era moribondo uno che aveva più o meno la sua età e s'era innamorato di una ragazza che forse cercava solo il permesso di soggiorno, o qualche soldo, o chissà, magari era vero, che se ne sarebbero andati insieme in un posto caldo, sotto le palme [...]. Invece lei era stata **inghiottita** dal nulla e Pallonetto colpito nel petto, davanti ai suoi occhi.*¹⁷⁷

Colaprico gioca non solo sul livello semantico ma anche su quello della trama: così lo scrittore stesso diventa un personaggio (ma piuttosto marginale) ne *La quinta stagione*:

*Da uno scooter argenteo, che brillava sotto il sole come un diamante nella vetrina di un gioielliere, era sceso un quarantenne pelato, bassino, con il pizzetto, due orecchini e una borsa carica di macchine fotografiche. Parlottava trafelato al telefonino: "Cola, sono qui. Provo a entrare, ma tu quando vieni? Come sei già dentro? ... bastardo!". La notizia, dunque, stava cominciando a circolare tra i giornalisti.*¹⁷⁸

¹⁷⁵ Michel 2001: 201

¹⁷⁶ Colaprico 2006: 160 pp.

¹⁷⁷ ibidem: 253

¹⁷⁸ ibidem: 21

Cola è il soprannome di Piero Colaprico; questa scena rappresenta magari anche uno scherzo fra amici visto che Colaprico come personaggio di questo romanzo sembra (autoironicamente) essere più furbo del suo collega perché questi, al contrario di Cola, non è ancora riuscito ad entrare nel cantiere dove poco prima è stato trovato un cadavere, molto probabilmente quello di Mimmo Carbonara, un capo di mafia molto ricercato. Anche ne *La quinta stagione* vengono intrecciate delle faccende storiche con la fiction:

“Ma chi è la mummia?” si chiese Binda. “Non sarà mica Carbonara, proprio lui?” Si avvicinò ancora, mentre il magistrato bestemmiava tra i denti. Più che una crisi isterica, era una sceneggiata un po’ cinica, ma lo si poteva capire: il dottor Dell’Ovo aveva collaborato tante volte con Giovanni Falcone e Paolo Borsellino, glieli avevano ammazzati, e, adesso, nella Milano che aveva ospitato tante volte i capi delle organizzazioni criminali e i loro riciclatori, ecco, proprio in quella onnipoli ormai padrona e schiava di lavro dedicati soprattutto all’ipocrisia e all’apparenza – la pubblicità, la tv, i mass media, i servizi per soddisfare qualsiasi esigenza industriale o personale -, veniva trovata l’incartapecorita salma di Mimmo Carbonara. Come mai i politici non parlavano più di mafia e solo i magistrati e gli sbirri continuavano a dannarsi per prenderli tutti?¹⁷⁹

Qui si parla della lotta antimafia degli anni Ottanta e Novanta di cui i magistrati Giovanni Falcone e Paolo Borsellino sono rimasti vittime, uccisi tutti e due da attentatori mafiosi. Inoltre Colaprico dedica il romanzo *La quinta stagione* alla storia dei partigiani della Brianza: lo scrittore usa i ricordi di Binda legati al suo conoscente Antonio Astorina detto Pallonetto, un personaggio molto importante del giallo, per introdurre il secondo ramo della trama che tratta di avvenimenti storici intorno alla Resistenza negli ultimi anni della Seconda guerra mondiale. Magari le riflessioni di Binda sulla sua infanzia e particolarmente su questo periodo colmo di tensione e di momenti pericolosi ma ancora enigmatici per un bambino, indicano la ricerca di Binda della propria identità. Nella citazione seguente Binda ricorda un discorso di suo padre dopo aver commesso un atto abbastanza spensierato:

In nome del discorso sulla libertà aveva bruscamente zittito la moglie e proseguito con l’educazione al figlio: “Ma hai fatto molto male perché siamo in guerra e volano pallottole vere. Il piombo buca. [...] Non scordarlo. E poi, non ci hai pensato?, se avessero preso te sarebbero venuti a prendere me. Non ho paura, ma non ho finito quello che devo finire, lo capisci, o no? [...] Io da anni”, rivelò, più con rassegnazione che con orgoglio, “spio i fascisti e passo le notizie ai partigiani.” Il bambino aveva annuito, ormai sapeva, e quello che non sapeva non aveva più bisogno di chiederlo: “Solo così possiamo vincere [...]. Il rischio è dietro ogni angolo, anche dietro il sorriso di uno dei miei clienti si può nascondere una spia dei fassulet”.

Aveva ragione. Quelle parole si sarebbero rivelate esatte, ma ormai non ci voleva nemmeno pensare. Come non voleva pensare al padre di Pallonetto e alla fine che

¹⁷⁹ Colaprico 2006: 20 p.

*avrebbe fatto. Era una storia di guerra, di cui non aveva parlato molto con suo padre. L'avevano sepolta insieme a tante storie simili. E adesso ci volevano Pallonetto con la sua Maronela e le sue questioni con gli albanesi a fargli incontrare il Binda bambino. Un incontro del quale non sentiva la mancanza: ormai anche il ricordo di quel bambino era pallido e sbiadito, confinato in un album fotografico che non si trovava.*¹⁸⁰

E con l'ex maresciallo Binda anche l'autore Colaprico si mette alla ricerca dell'identità: di quella della città di Milano, di tutta l'Italia come di tutto il mondo industrializzato; tutto sommato si potrebbe parlare di "un'indagine" storico-sociale sull'identità della società moderna (e non solo su quella italiana) di cui la Milano di oggi rappresenta il simbolo:

*"Ma che disastro", commentò guardandosi intorno. L'erba alta e incolta, cresciuta tra i binari dismessi del tram, l'aveva fatto inciampare appena sceso. Le auto erano posteggiate dovunque, con i musci puntati in ogni direzione della rosa dei venti. Una quindicina di call-center in mezzo chilometro, negozi e negozietti senza mai un cliente gli davano l'impressione di un caos che nessuno governava più, di un'onda di disgraziati, disgrazie e miserie sul punto di abbattersi sulla città che un tempo era stata, se non ordinata, molto attenta a quanto si considerava vita civile. Tutti vedevano, e nessuno agiva. Milano versava in coma vigile. E siccome Milano era sempre stata la città simbolo – spesso in anticipo – dei pregi e dei difetti dell'Italia sana, quella capace di scegliere, produrre, pensare, innovare, ecco che a Binda veniva il magone, a vedere come s'era ridotta.*¹⁸¹

Un altro esempio che sostegne l'osservazione, che le riflessioni su Milano servono anche a far pensare sugli sviluppi ulteriori di tutto il mondo, è il seguente:

*In pochi decenni, un mondo di regole che avevano retto per secoli s'era lasciato abbruttire dalla frenesia del denaro e dell'accumulo. Di un avere senza più essere. E chissà se i ricchi e i politici, i signori arroccati nelle ville blindate e protetti da legioni di guardie del corpo, ridevano nel vedere gli effetti di quanto avevano contribuito a creare. Il massificato "sei quello che spendi", dopo qualche decennio di vacche grasse, s'era trasformato nell'altrettanto massificato "sei quello che temi". E che cosa siamo diventati, noi cittadini? Inermi folle di gente che, dopo aver pensato agli sconti dei detersivi e sognato modelli di auto a due posti costosi quanto una villa da dieci stanze, scopriamo – in ogni metropoli del mondo, nello stesso momento – che una nuova guerra, non scritta, non dichiarata con annunci ufficiali, è già cominciata. E poco importa che siano gli albanesi con il sogno della ricchezza senza sforzo o gli arabi esaltati dal terrorismo religioso o chissà chi altro: chiunque può attaccare, accanirsi, persino divertirsi in questa guerra che ci ha obbligati a vivere nell'ansia di essere uccisi solo perché siamo vivi. Era da un po' che Binda pensava a come s'era trasformato in peggio il mondo, e tutto sommato in pochissimo tempo [...].*¹⁸²

¹⁸⁰ Colaprico 2006: 69 p.

¹⁸¹ ibidem: 13 p.

¹⁸² ibidem: 159 p.

La ricerca dell'identità in questo romanzo si nota anche a causa delle contrapposizioni che si trovano costantemente in tutto il giallo: la vita del Binda anziano e i suoi ricordi d'infanzia, la vecchia e la nuova Milano, ed infine il vecchio mondo tramontato e sostituito da un nuovo ordine sociale. Anche se non sul livello dei singoli elementi linguistici ma su quello del contenuto, queste contrapposizioni segnano un altro lineamento stilistico molto forte in questo giallo.

Dopo aver osservato più da vicino i gialli *Quattro gocce d'acqua piovana* e *La quinta stagione*, è necessario fare un piccolo confronto tra i mezzi stilistici usati nei due romanzi e utilizzare le conclusioni per individuare magari delle tracce de "la calligrafia" di Pietro Valpreda.

4.3.2.4. Conclusioni stilistiche

La differenza più ovvia consiste nella macrostruttura dei due gialli: mentre in *Quattro gocce d'acqua piovana* i capitoli non sono stati intitolati (tranne alcune indicazioni temporali), ne *La quinta stagione* ogni brano viene preceduto da un titolo che allude (spesso anche metaforicamente) ad un avvenimento molto importante e descritto nelle righe seguenti del giallo.

Per quanto riguarda il metodo di narrare la trama, risulta che la struttura temporale della narrazione di *Quattro gocce d'acqua piovana* è più complessa visto che Colaprico e Valpreda usano una lettera come cornice per la narrazione delle vicende intorno all'omicidio in Via Solferino e proseguono il racconto a due livelli temporali: un oggi, a partire dal Duemila, e un passato in cui si svolge gran parte dell'indagine sull'assassinio. Ne *La quinta stagione* invece non si trova nessuna cornice e la narrazione succede in modo lineare; a parte di alcuni ricordi, che riguardano un certo periodo dell'infanzia di Binda e che vengono intrecciati con la fabula del romanzo perché legati a un personaggio del giallo per il quale Binda comincia ad indagare nell'ambito albanese della nuova malavita a Milano, ci si muove sempre sullo stesso livello temporale.

Un altro elemento stilistico di cui si fa uso soprattutto in *Quattro gocce d'acqua piovana* è il dialetto milanese che ne *La quinta stagione* quasi svanisce. Magari la sparizione di Pietro Valpreda nel 2002 è la ragione per la diminuzione dei sintagmi in milanese ne *La quinta stagione*. Invece il lettore trova alcuni brani estratti da canzoni dei cantautori milanesi Giorgio Gaber ed Enzo Jannacci come anche alcune righe dalla famosa canzone *Tammuriata nera* del

napoletano Edoardo Nicolardi; alcune delle canzoni si occupano di guerra. A volte ci sono anche frasi o sintagmi in albanese, e in un passaggio del libro, in cui Binda parla con un giovane delinquente albanese (una persona abbastanza colta che ama le poesie e vorrebbe essere un poeta anche lui), una poesia viene tradotta dall'albanese in italiano. Quindi questa specie di intertestualità, l'infiltrazione di brani estratti da altri testi nella prosa di Colaprico, rappresenta un nuovo lineamento stilistico di cui la coppia Colaprico&Valpreda non faceva uso nel giallo *Quattro gocce d'acqua piovana*.

Il dialetto milanese assume ne *La quinta stagione* non solo il ruolo di avvicinare il lettore ad un'altra caratteristica del capoluogo lombardo ma introduce anche un livello interpretativo ma sottinteso: i lettori, che conoscono le canzoni di cui Colaprico ha usato alcune righe per il suo giallo, intrecciano l'interpretazione delle canzoni con la trama del giallo. In questo modo risulta un altro sfondo culturale di interpretare il romanzo.

La differenza più grande fra *Quattro gocce d'acqua piovana* e *La quinta stagione* si trova nel tipo di delitto scelto dagli autori: mentre prima il maresciallo Binda è occupato di indagini ufficiali senza legami alla criminalità delle grandi organizzazioni, ne *La quinta stagione* "il scior Peder"¹⁸³ deve svolgere un'inchiesta intorno alla sparizione di una ragazza e si imbroglia nelle faccende di criminali albanesi organizzatisi a Milano. Questa apparizione piuttosto nuova nell'ambito della malavita milanese introduce un cambiamento nel tipo di avventure vissute da Binda, e così anche la struttura della narrazione: una catena di avvenimenti piuttosto lunga chiede un racconto sistemato abbastanza lineare per non creare troppa confusione dalla parte del lettore.

Altri elementi stilistici sono rimasti gli stessi: l'uso stretto della prospettiva del maresciallo Binda come punto di vista della voce narrante, le riflessioni sugli sviluppi socio-culturali di Milano che viene personificata fino a tal punto da considerare protagonista del romanzo anche lei. Inoltre l'apparizione del dialetto milanese è ancora un elemento comune fra i due gialli, anche se ne *La quinta stagione* quello emerge in modo alterato e non più frescamente da Pietro Valpreda ma da testi di canzoni di Giorgio Gaber e di Enzo Jannacci. Nonostante le differenze stilistiche individuate prima, il materiale linguistico del giallo deriva dunque quasi esclusivamente da Piero Colaprico.

¹⁸³ Colaprico/Valpreda 2001: 160

Anche la tecnica della svolta inaspettata non viene abbandonata ne *La quinta stagione*: Colaprico usa di nuovo la ripetizione di una parola in un altro contesto per collegare due avvenimenti diversi; in questo caso si tratta addirittura del passaggio da un capitolo all'altro:

“Stavi dalla loro parte, allora non sei un finanziere”, rispose Binda, cercando di dare alla sua voce il tono più neutro possibile. Il chitarrista dissimulò il pizzico di desolazione che provano quelli poco abituati a tradire: “Selvia”, disse, “è un genio. Aveva previsto che avresti tentato qualche mossa, e io sono servito a tenerti buono, e così è stato[...].”

“Sono fottuto?”

“Sei strafottuto”, rispose l'albanese.

“Sono fottuto?”

Erano le stesse parole che aveva detto suo padre alla ragazza bionda che nel febbraio del '45 era salita a piedi sino a casa loro.¹⁸⁴

Il secondo capoverso indica l'inizio del capitolo successivo che parla di un episodio dell'infanzia di Binda collegato al movimento partigiano durante la Seconda guerra mondiale, mentre il primo paragrafo della citazione rappresenta la fine del capitolo precedente che parla della situazione contemporanea di Binda. In questo modo Colaprico riesce a collegare faccende del presente con quelle del passato tramite l'uso della stessa frase in due contesti diversi ma sistemati in una vicinanza immediata.

Sempre muovendosi nel campo delle ipotesi, si può dedurre da tutte le osservazioni stilistiche stabilite fin qui che la “calligrafia” di Pietro Valpreda sembra esprimersi tramite i sintagmi in dialetto milanese. Magari anche la strutturazione della trama in *Quattro gocce d'acqua piovana* risulta un elemento molto importante del contributo di Valpreda alla nascita del giallo.

4.4. Riflessioni sulle analisi stilistiche dei romanzi gialli

Dopo aver svolto due analisi stilistiche abbastanza impegnative, conviene riflettere un po' sulle diverse strategie d'analisi adattate nei capitoli precedenti.

Siccome il giallo *Macaroni. Romanzo di santi e delinquenti* contiene veramente due modi diversi di narrare una storia, il metodo più semplice di analizzare gli stili di scrittura è quello di fare un confronto fra alcuni brani del giallo scelto per l'analisi stilistica e poi paragonare queste citazioni con passaggi estratti da altri libri degli stessi autori. La strategia per analizzare *Quattro gocce d'acqua piovana* doveva essere modificata perché Piero Colaprico e

¹⁸⁴ Colaprico 2006: 230 p.

Pietro Valpreda avevano un tutt'altro metodo di scrivere a quattro mani. Il giallo *La quinta stagione* è stato scelto per poter fare un paragone stilistico con il romanzo d'esordio *Quattro gocce d'acqua piovana* della coppia Colaprico&Valpreda, nella speranza di trovare delle particolarità stilistiche che indichino la calligrafia di Valpreda.

Un primo problema, che la narrativa e il genere del romanzo in particolare pongono a tutti quelli che cercano di analizzare un testo narrativo, è la lunghezza di queste opere letterarie: questa costringe a scegliere dei brani del testo che contengono elementi stilistici tipici per l'intero testo e che così risultano dei modelli che sostituiscono l'analisi dell'intero romanzo.

Nel caso dei romanzi gialli non è sempre stato facile trovare dei passaggi adatti per l'analisi. Per quanto riguarda il giallo *Macaroni. Romanzo di santi e delinquenti* i capitoli da analizzare sono stati scelti a base delle indicazioni, ottenute dagli scrittori nell'intervista, su chi ha scritto quale brano del testo. Le osservazioni intorno allo stile di Piero Colaprico e Pietro Valpreda sono risultati di notizie fatte durante la lettura dei gialli *Quattro gocce d'acqua piovana* e *La quinta stagione*.

Analizzando lo stile in cui un'opera narrativa è stata creata, la difficoltà più grande che si incontra è l'assenza di un qualsiasi metodo scientificamente provato per l'analisi stilistica di un romanzo. I tentativi presentati in alcuni saggi o libri della linguistica e delle scienze letterarie si occupano solo dell'analisi di una piccola parte di un romanzo ma non descrivono delle strategie precise per avvicinarsi allo stile di un completo romanzo. Però è possibile trovare delle indicazioni riguardanti gli aspetti stilistici che sono importanti per l'analisi della prosa e le questioni stilistiche che sono degne di ottenere una risposta¹⁸⁵.

La ragione per questa mancanza di un qualsiasi costrutto fisso si può magari attribuire alla lunghezza di un romanzo come anche all'individualità di ogni opera letteraria: la libertà di ogni scrittore di sviluppare il proprio stile e di realizzare le proprie idee chiede una grande flessibilità di un probabile modello d'analisi di un romanzo.

Inoltre l'intenzione, per la quale si cerca di analizzare lo stile di un romanzo, causa la focalizzazione del metodo di individuare le particolarità caratteristiche per uno stile individuale:

[Es] stellt sich die für Stiluntersuchungen sowohl theoretisch wie praktisch immer wieder bedeutungsvolle Frage, in welchem Verhältnis die für den Analyseweg

¹⁸⁵ vedi Michel 2001: 187 pp.

*bestimmenden Vorgehensaspekte stehen und wie diese zu bewerten sind. [...] Antworten hierauf sind jeweils aus dem **Zweck** und den **Bedingungen der Stilanalyse** innerhalb des Gesamtrahmens denkbarer wissenschaftlicher Aufgabenstellungen abzuleiten.*¹⁸⁶

Un altro aspetto che non facilita l'analisi stilistica di un romanzo è la strumentalizzazione dell'intuizione che ognuno utilizza automaticamente nell'attimo della prima impressione inconsapevole durante la lettura del testo:

*Wenn – wie die verschiedenen Methoden und Ansätze der Stilistik zeigen – Stil im Kleinen durchaus wissenschaftlich beschreibbar ist, so läßt sich dieses Phänomen global nicht einfangen, da trotz statistischer Methoden bei Stiluntersuchungen die Intuition weder ausgeschaltet werden kann noch darf.*¹⁸⁷

Esprimere la percezione intuitiva dello stile di un testo in termini solamente scientifici è una faccenda invana in quanto l'intuizione non si basa su dati statistici, e quindi l'intuizione risulta uno strumento analitico non del tutto dimostrabile in modo oggettivo.

Per questo ci si deve accontentare con una percentuale abbastanza alta di ipotesi soggettive che però possono essere dimostrate tramite l'indicazione dei mezzi stilistici che evocano questa prima impressione intuitiva¹⁸⁸.

¹⁸⁶ Michel 2001: 191

¹⁸⁷ Zimmer 1978: 95

¹⁸⁸ vedi capitolo 4.1. e 4.2. della presente tesi di laurea

5. Epilogo: conclusioni sulla scrittura giallistica a quattro mani

Dopo aver svolto ragionamenti teorici e pratici ed aver analizzato stilisticamente i romanzi gialli *Macaroni* di Francesco Guccini e Lorian Macchiavelli e *Quattro gocce d'acqua piovana* di Piero Colaprico e Pietro Valpreda, giunge l'ora di trarre delle conclusioni e di chiarire le questioni rimaste ancora all'oscuro.

I pilastri di questo capitolo saranno le analisi stilistiche e il modello procedurale di testo di Beaugrande e Dressler; in questo modo, si cercherà di stabilire una teoria su come si svolge la scrittura giallistica a quattro mani. Inoltre verranno delineate le peculiarità di questo processo molto particolare di creare letteratura.

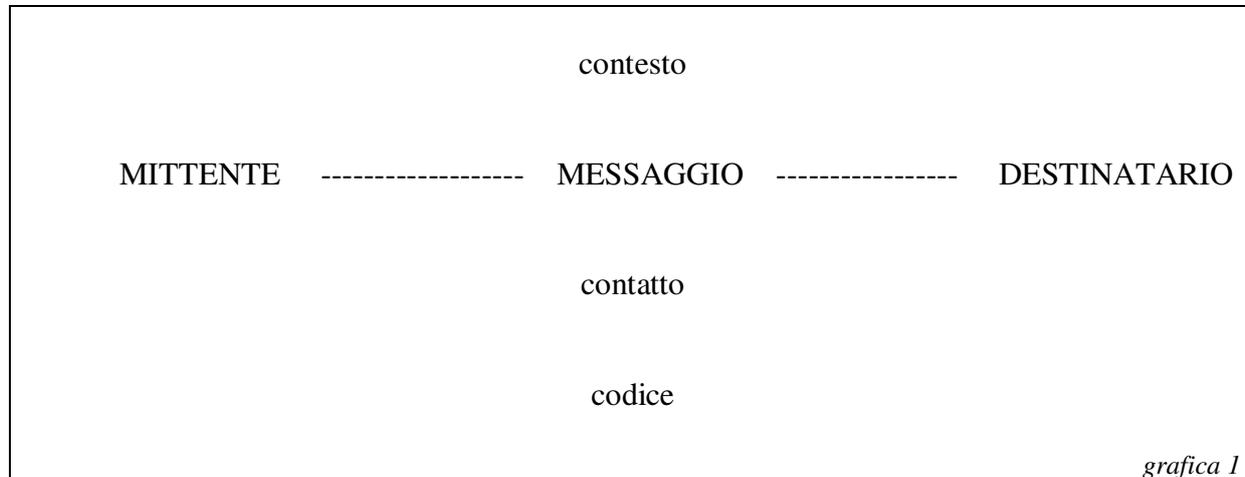
5.1. La scrittura a quattro mani dall'ottica del modello procedurale di testo

La teoria di Beaugrande e Dressler su come si svolge il processo di creare un testo può essere adattata alla scrittura a quattro mani perché le cinque fasi rappresentano anche delle indicazioni utili per gli atti comunicativi che si svolgono fra gli scrittori appunto intorno a questi cinque nuclei tematici descritti nel modello procedurale di testo di Beaugrande e Dressler: avere un'idea per la trama (progettazione), allargarla (l'ideazione), elaborarla in modo più preciso (lo sviluppo), vestire la trama con le parole giuste (l'espressione) e legare le varie parti del testo (la sintesi grammaticale). Durante il processo di scrittura a quattro mani avranno luogo tante discussioni in queste fasi; quindi la scrittura a quattro mani non è solo la somma di tanti processi mentali ma anche il risultato di molti atti comunicativi fra gli scrittori. Questi atti comunicativi devono emergere in ogni modello che cerca di descrivere il processo di creare un testo in coppia.

Dunque la modificazione del modello procedurale riguarda tutte le fasi che si complicano e moltiplicano visto che ci sono due scrittori a creare un testo. Ogni fase creativa consiste di due livelli: l'elaborazione del testo scritto a quattro mani avviene in un primo momento in una sola mente; poi si aggiunge l'altro scrittore con i suoi progetti. Così nasce una comunicazione molto forte fra i due scrittori; per questo diventa necessario dar conto agli atti comunicativi intorno alla scrittura a quattro mani che chiedono una modificazione del modello procedurale di testo: da questo capitolo in poi la scrittura di un testo viene interpretata non solo come un processo mentale ma viene considerata uno scambio di idee fra due persone che consiste

anche di atti “esteriori”. Quindi il modello procedurale dev’essere amplificato di un livello comunicativo che si occupa di tutti i passi necessari per far nascere una qualsiasi opera letteraria scritta a quattro mani.

L’amplificazione fondamentale del modello procedurale di testo, per poter descrivere la scrittura a quattro mani, consiste dunque nella focalizzazione della trasformazione dei concetti prodotti nella mente degli scrittori in un testo scritto; così al modello procedurale di testo viene aggiunto un livello che non si occupa dei processi mentali ma di tutti gli altri passi necessari per far nascere un testo a quattro mani. Siccome ogni testo (scritto od orale) viene considerato un’*occorrenza comunicativa*¹⁸⁹ e tutta l’organizzazione intorno alla scrittura a quattro mani consiste di situazioni comunicative, è utile consultare il modello di comunicazione stabilito da Roman Jakobson per integrare delle istanze comunicative nel modello procedurale di testo: secondo Jakobson in un atto comunicativo partecipano il mittente, il destinatario e il messaggio come le tre componenti essenziali alle quali si aggiungono il contesto, il contatto e il codice che si concentrano sul messaggio. Graficamente il modello di comunicazione di Roman Jakobson può essere rappresentato nel modo seguente¹⁹⁰:



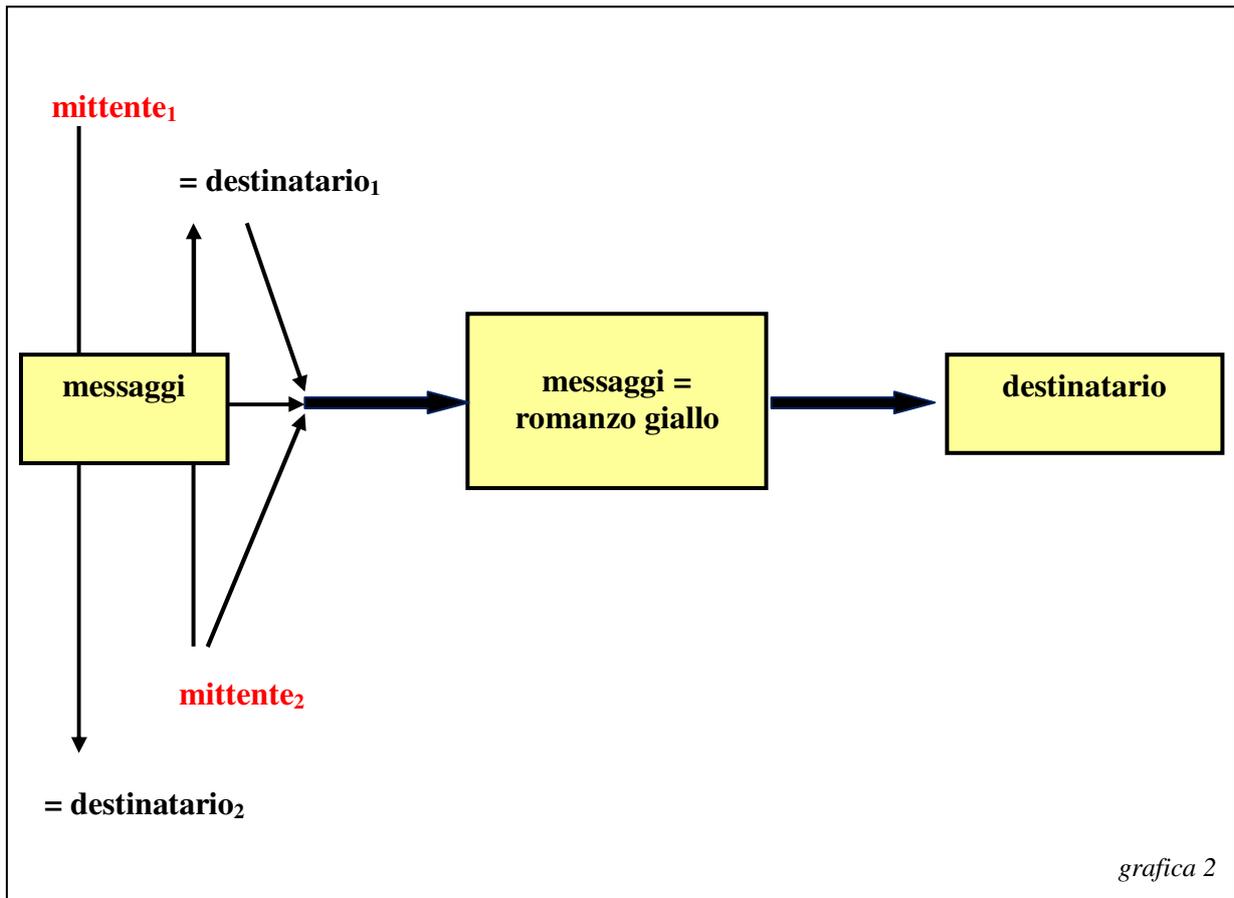
grafica 1

Per adattare il modello di comunicazione di Jakobson al modello procedurale di testo di Beaugrande e Dressler conviene interpretare il messaggio come il testo letterario tramite il quale lo scrittore apre una comunicazione con il lettore.

¹⁸⁹ Beaugrande/Dressler 1981: 3

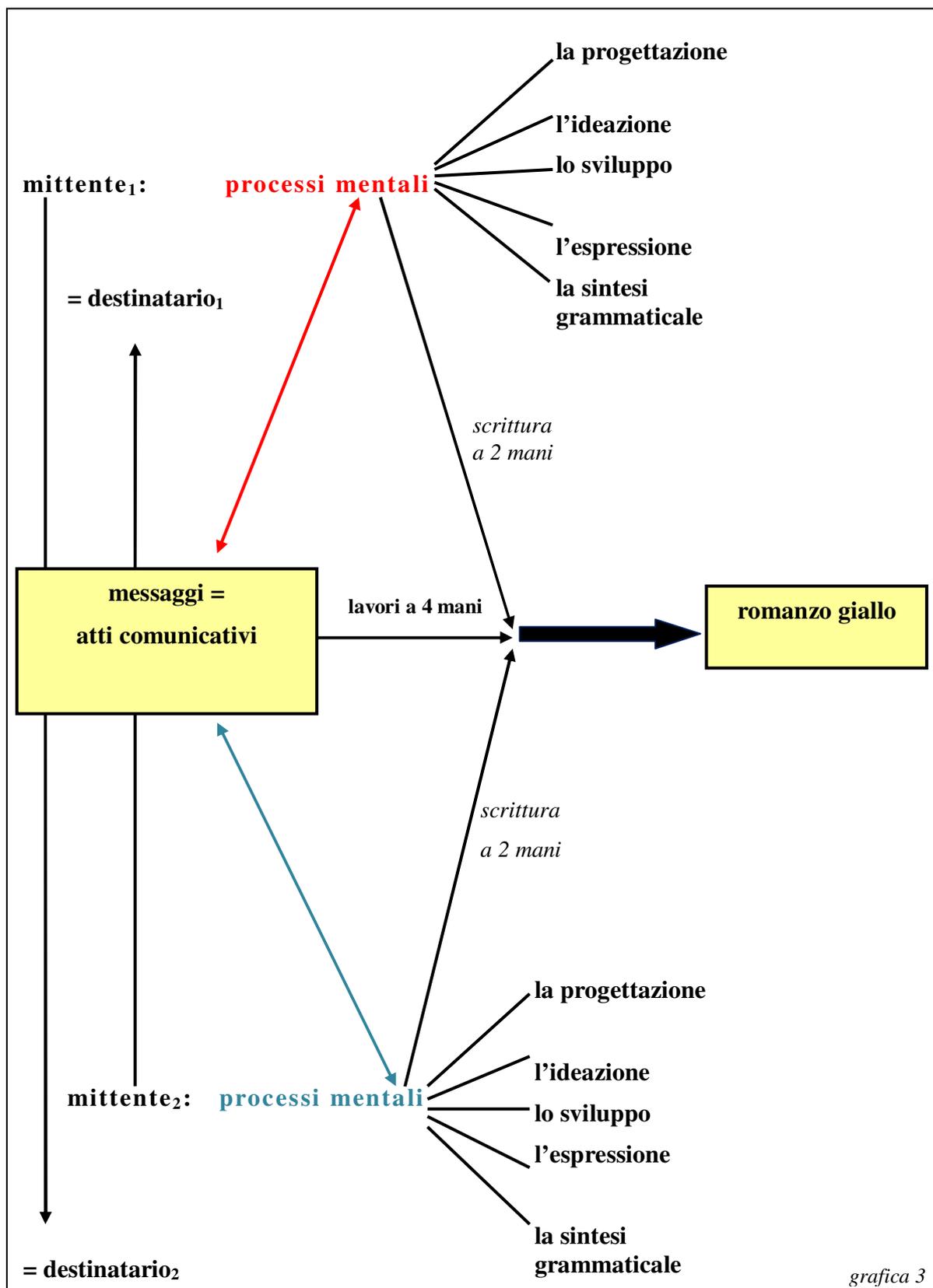
¹⁹⁰ secondo la grafica trovata sul sito http://it.wikipedia.org/wiki/Roman_Jakobson, 23.5.2008

Dal punto di vista del modello di comunicazione di Jakobson il modello procedurale di Beaugrande e Dressler si occupa solo della relazione fra il mittente e il messaggio o del rapporto fra il destinatario e il messaggio. Mettendo al centro dell'attenzione la comunicazione fra i due autori, si introduce un altro livello comunicativo che non riguarda le particolarità comunicative del testo ma il processo di lavoro dei due autori; con l'aiuto del modello di comunicazione di Roman Jakobson il processo di scrittura a quattro mani può essere disegnato nel modo seguente:



In questo schizzo vengono sottolineati gli atti comunicativi fra gli scrittori; l'effetto di questa complicazione del processo di scrittura consiste nella nascita di un nuovo livello comunicativo all'interno del modello procedurale di testo che focalizza i processi mentali di un solo mittente, mentre per questa tesi è anche importante come due scrittori trasformano due concetti in un messaggio unico che possa essere percepito dal destinatario.

La questione principale tratta allora non solo dell'atto stesso di scrittura ma di tutti i passi organizzativi che poi portano al testo scritto. Questi passi organizzativi includono la comunicazione fra gli autori e il metodo di lavorare di ogni scrittore:

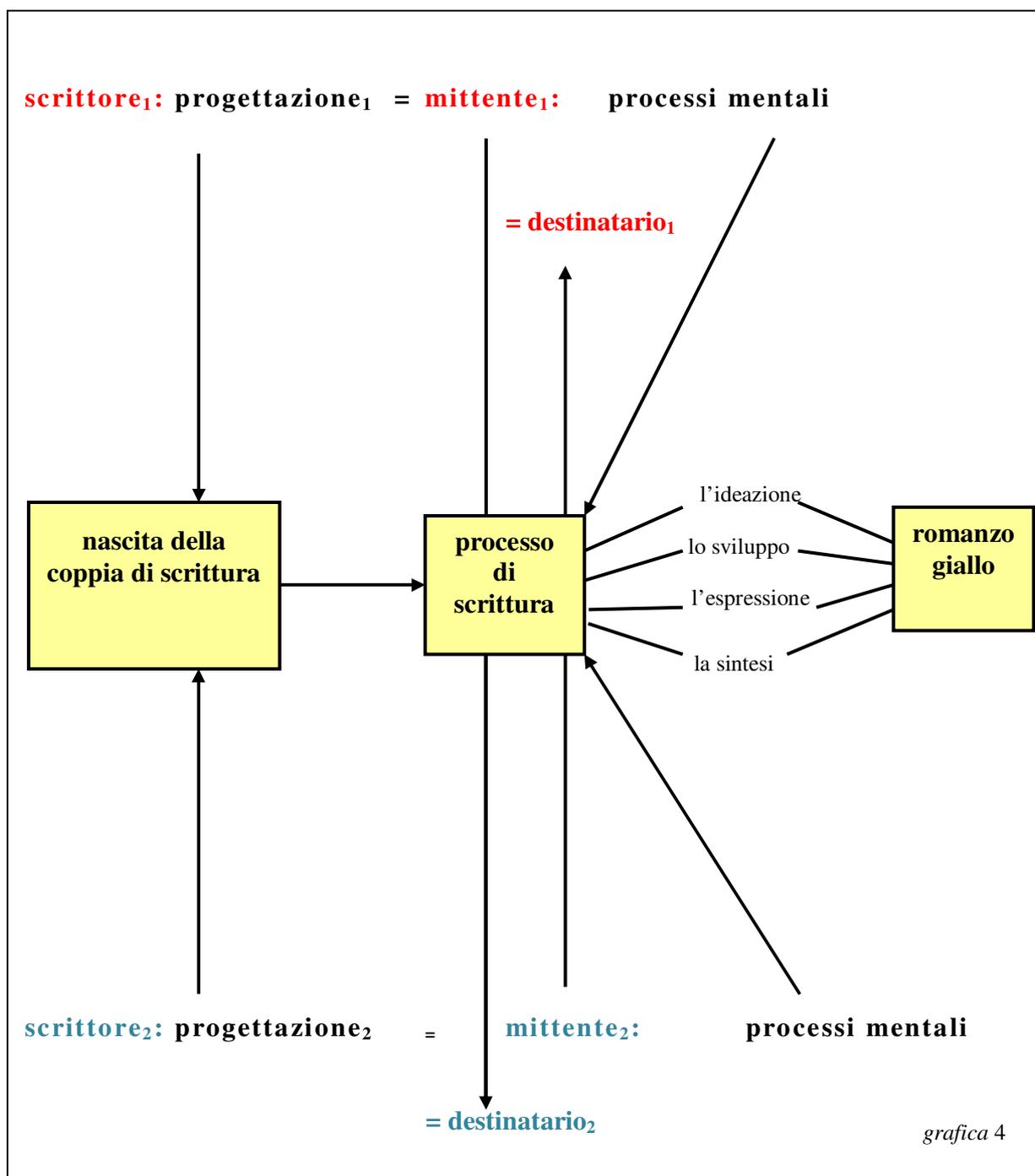


In questa grafica vengono aggiunti i processi mentali alla scrittura a quattro mani che rappresentano un elemento altrettanto importante come la comunicazione fra gli autori per

produrre un romanzo. Però non potrebbero essere utili senza il collegamento tramite gli atti comunicativi che così diventano dei passi organizzativi, di cui si è parlato prima. Quelli possono essere individuati nella grafica 3 sull'asse verticale come anche su quella orizzontale dove si uniscono tutti e tre livelli di scrittura (che include due processi di scrittura a due mani e un terzo livello che si dedica all'elaborazione del testo a quattro mani). Visto che la scrittura di un testo consiste anche di lavori mentali organizzativi come la strutturazione del testo, l'ultima fase del modello procedurale di testo viene dunque denominata semplicemente *la sintesi* perché rappresenta anche la composizione del testo (ancora a due mani) e non solo la *sintesi grammaticale*. I lavori organizzativi di una coppia di scrittura sono naturalmente di un altro genere come quelli di un solo autore perché includono anche atti comunicativi e discussioni sulle decisioni da prendere assieme.

Quali sono allora i passi organizzativi di ogni coppia di scrittura? Sempre utilizzando la terminologia di Beaugrande e Dressler, le fasi della progettazione e dell'ideazione all'inizio di ogni collaborazione fra scrittori vengono compiute da un solo autore. Quando poi si forma la coppia di scrittura questi stadi si allargano perché coinvolgono anche le idee dell'altro autore. Così ogni fase del modello procedurale si raddoppia: dopo aver svolto i primi passi da solo, ogni autore contribuisce con i suoi progetti ed idee alla nascita del testo a quattro mani. In verità gli stadi del modello procedurale si triplicano visto che ci sono due scrittori che svolgono indipendentemente dall'altro dei processi mentali. Poi le fasi del modello procedurale si ripetono sul livello comunicativo del processo di scrittura.

Lo stadio successivo chiamato *sviluppo* succede più intensamente nelle discussioni fra gli autori; com'è già stato rivelato nelle interviste, lo scambio di opinioni, e quindi una comunicazione ben funzionante, è un elemento molto fecondo della scrittura a quattro mani. La ricerca dell'espressione giusta e la successiva sintesi grammaticale si compiono sempre in una sola mente o durante le discussioni; quando il coautore ha rivisto il testo e decide di fare degli aggiustamenti, questi due passi si ripetono. Un altro tipo di sintesi riguarda la strutturazione dei singoli pezzi di testo scritti dagli autori che devono essere uniti per formare un romanzo intero; così si potrebbe attribuire a questa fase un'altra denominazione, quella della *composizione*. Nel diagramma seguente si cerca di raccogliere tutte le osservazioni stabilite fin qui attorno alla scrittura a quattro mani:



In realtà la scrittura di un testo non succede in modo così lineare come viene proposto da quasi ogni modello che cerca di descrivere questo processo. Anche il modello procedurale di testo di Beaugrande e Dressler può subire delle variazioni nella successione delle fasi: ogni volta che un elemento essenziale cambia, le cinque fasi del modello procedurale possono ripetersi e sovrapporsi. È utile tenere presente che Dressler e Beaugrande sottolineano che si tratta solo della descrizione di fasi in cui un aspetto focalizzato in un certo passo del processo mentale prevale su un altro in questo momento meno importante. Per questo risulta chiaro che

gli stadi di sviluppo (e non solo quello mentale) di un testo proposti in questo capitolo possano svolgersi in un'altra successione o possano essere ancora complementati.

Ora conviene applicare la teoria appena stabilita attorno alla scrittura a quattro mani sulle dichiarazioni degli scrittori ottenute nelle interviste.

5.2. Scrittori di gialli nel banco dei testimoni

Tutto sommato le osservazioni degli scrittori Piero Colaprico, Francesco Guccini e Lorianò Macchiavelli coincidono con le ipotesi stabilite prima anche se è naturale che ogni processo di scrittura dimostri delle caratteristiche individuali: mentre Guccini e Macchiavelli dividono gli stessi compiti, Colaprico e Valpreda lavoravano in modo molto diverso perché Valpreda aveva delle difficoltà ad esprimere le sue idee con le parole giuste. Per questo Colaprico lavorava di più sul livello della narrazione mentre Valpreda comunicava e aggiungeva i suoi pensieri.

Comunque tutti gli autori confermano che le discussioni e i colloqui fra di loro sono l'elemento più caratteristico e importante nel corso della scrittura a quattro mani di questo tipo. Un'eccezione è per esempio il romanzo *Sarti Antonio e l'assassino* di Lorianò Macchiavelli e Sandro Toni perché in realtà si tratta di due romanzi che si uniscono solo alla fine e che sono legati solo dallo stesso "avvenimento" di partenza. Per questo i due autori dichiarano nell'impressum del giallo:

*Il romanzo Sarti Antonio è di Lorianò Macchiavelli.
Il romanzo L'assassino è di Sandro Toni.*¹⁹¹

Così Sandro Toni e Lorianò Macchiavelli hanno scritto ognuno il suo romanzo quasi indipendentemente dal coautore; solo prima del finale del giallo si sono incontrati più spesso per concordare la "ri-unione" dei due romanzi¹⁹². Anche il giallo *Macaroni* di Guccini&Macchiavelli contiene due fila di narrazione diverse, ma queste sono nei dettagli molto più intrecciate fra di loro e quindi era necessario rimanere in contatto abbastanza stretto con il coscrittore.

Secondo le proposte degli autori intervistati per questa tesi di laurea e servendosi della terminologia di Beaugrande e Dressler, il processo di scrittura a quattro mani si svolge nel modo seguente:

¹⁹¹ vedi l'impressum di Macchiavelli/Toni 2004

¹⁹² vedi l'intervista con Lorianò Macchiavelli

1. la progettazione e nascita della coppia di scrittura: una prima idea della trama di un romanzo nasce nella testa di ognuno dei due scrittori; dopo un incontro casuale la collaborazione ha inizio ed offre delle prospettive diverse;
2. l'ideazione: dopo la decisione di scrivere a quattro mani si cerca di trovare dei pensieri che uniscano i progetti di tutti e due gli scrittori;
3. lo sviluppo: in questa fase gli autori discutono intensamente e stabiliscono in grosso modo la trama;
4. l'espressione: ognuno degli scrittori cerca le sue parole per formare il testo; dopo aver finito la propria prima parte quella viene passata all'altro coautore;
5. la sintesi: gli autori uniscono dopo tante discussioni e rielaborazioni del testo tutti i pezzi scritti e corretti per dar vita al romanzo;

Queste cinque fasi si appoggiano al modello procedurale di testo anche se non si tratta esclusivamente di processi mentali ma anche di atti comunicativi. Per questo si devono fare delle modificazioni: lo stadio della sintesi per esempio include anche il passo del trovare l'espressione giusta perché sintetizzare dei singoli pezzi di testo in un intero romanzo vuol dire anche unificare il linguaggio e quindi ogni pezzo controllato dal coautore subirà sicuramente delle modificazioni, le quali chiedono di trovare altri modi di esprimersi. Se nel modello procedurale di Beaugrande e Dressler la quinta fase è la sintesi grammaticale, in questa suddivisione stabilita sopra si tratta della composizione del romanzo (come è già stato spiegato nel capitolo 5.1. di questa tesi di laurea).

La prima fase della progettazione subisce delle variazioni quando la coppia di scrittura decide di continuare dopo il primo romanzo di collaborare; in questo caso, solo le idee iniziali sono significanti e non più la nascita della scrittura a quattro mani.

Per quanto riguarda la coppia Colaprico&Valpreda, il loro processo di scrivere a quattro mani assomiglia a quello di Lorian e di Francesco ma si modifica nel quarto e quinto stadio: dato che solo Colaprico lavorava sul livello del linguaggio, non era necessario che se ne occupasse Valpreda. Mentre Colaprico continuava a scrivere il testo Valpreda rileggeva i pezzi già finiti e aggiungeva delle modificazioni che riguardavano particolarità della trama. Certamente anche Colaprico doveva rielaborare il testo, ma raramente cambiava elementi del linguaggio.

Tutto sommato si può constatare che il modello procedurale di testo è utile per ottenere delle indicazioni sul processo "esteriore" e quindi comunicativo della scrittura a quattro mani; la

modifica più significativa riguarda l'introduzione del livello comunicativo e dei passi organizzativi che la scrittura in coppia porta con sé.

Come ultimo passo è importante vedere se le analisi stilistiche confermino le affermazioni degli scrittori intorno al loro metodo di lavorare.

5.3. Le analisi stilistiche confessano

I risultati delle analisi stilistiche svolte nel capitolo 4 della presente tesi di laurea confermano le dichiarazioni degli scrittori per quanto riguarda il loro processo di scrivere a quattro mani. Nel caso della coppia Guccini&Macchiavelli è infatti molto appariscente il linguaggio ben unificato e la struttura duplice dei gialli nei quali emergono quasi sempre una narrazione di fatti avvenuti tanto ma tanto tempo fa e un racconto di vicende del periodo contemporaneo (sempre dalla prospettiva del maresciallo Santovito). Per questo nascono file di azione intrecciate in modo molto denso fra di loro; i legami si chiariscono sempre alla fine dei gialli quando Santovito scopre tutta la verità. Le analisi stilistiche hanno confermato il modo di scrivere a quattro mani di Francesco e Lorianò: mentre Francesco cominciò a scrivere il primo capitolo, Lorianò si attaccò con il secondo filo di narrazione e lo sviluppava affinché non si unisse (sempre sul livello del contenuto) al racconto di Guccini. Nel frattempo dovevano naturalmente accordarsi fra di loro per non mischiare troppi fatti e non commettere degli errori che i lettori non avrebbero mai gradito.

È anche interessante osservare che il linguaggio di Guccini e Macchiavelli non dimostri grandi differenze, magari perché tutti e due hanno vissuto gran parte dell'infanzia e della gioventù nella stessa zona dell'Appennino toscano-emiliano¹⁹³.

Un'altra vicenda è rappresentata dalla scrittura a quattro mani di Colaprico e Valpreda: secondo le analisi stilistiche il contributo di Valpreda consiste nei sintagmi in dialetto milanese come anche nell'ideazione dei gialli che contengono sempre riferimenti al passato. Quando poi Colaprico ha continuato da solo la serie delle avventure del maresciallo Binda il lettore viene confrontato con la malavita milanese del Duemila e non più con quella del passato. Anche il dialetto trova meno uso ne *La quinta stagione*. Con la sparizione di Valpreda è cambiato un po' l'obiettivo: Colaprico cerca di avvicinare il lettore ai problemi sociali del periodo contemporaneo e sottolinea le conseguenze della vita criminale per alcuni

¹⁹³ vedi l'intervista con Francesco Guccini e Lorianò Macchiavelli

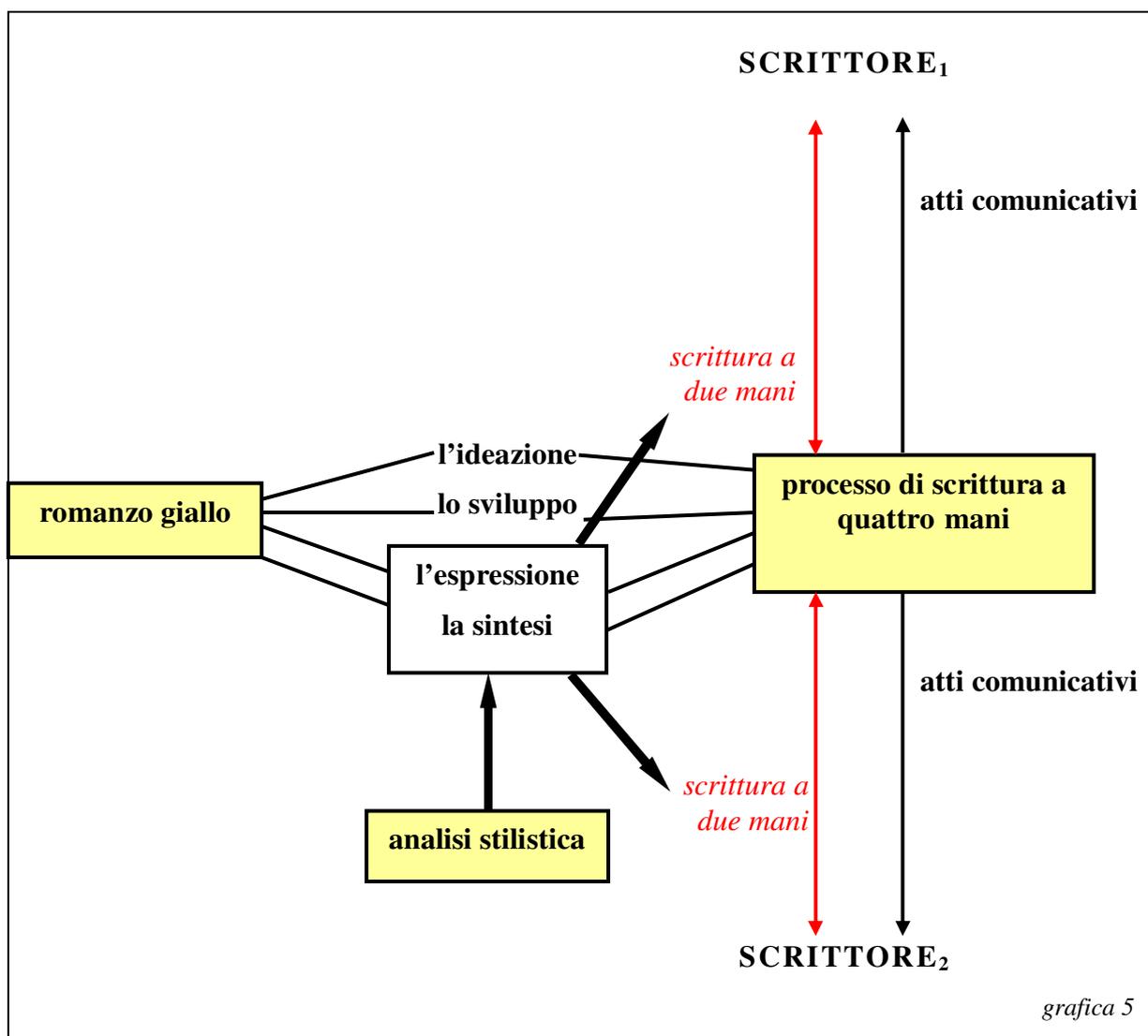
ceti della società, mentre Valpreda voleva raccontare e ricordare la vecchia malavita milanese di cui aria lui ne ha ancora sospirato.

Per quanto riguarda l'analisi del linguaggio, questa conferma che è stato solo Colaprico a vestire le idee di Valpreda con le parole giuste; con *La quinta stagione* cambia un po' il tipo di trama ma non la scelta dei mezzi stilistici sul livello del linguaggio (a parte la diminuzione delle frasi in dialetto milanese).

Tutte le analisi stilistiche, sia quelle del giallo *Macaroni. Romanzo di santi e delinquenti* di Guccini&Macchiavelli o quelle di *Quattro gocce d'acqua piovana* della coppia milanese Colaprico&Valpreda, servono a dare retta alle osservazioni degli scrittori attorno al loro processo di scrivere a quattro mani: analizzando anche i più piccoli dettagli è possibile distinguere lo stile di un autore da quello del coautore e quindi si può individuare chi si è occupato di quale brano del giallo e di seguito dedurre una struttura molto probabile del processo di scrittura. Naturalmente bisogna aver fiducia nei risultati delle analisi stilistiche; tuttavia si trovano anche delle conferme per le proprie ipotesi tramite le indicazioni ottenute dagli scrittori nelle interviste.

Nel caso di Colaprico&Valpreda si tratta di analizzare l'architettura dei gialli scritti a quattro mani e quella de *La quinta stagione* di Colaprico per individuare le qualità diverse dei contributi di ognuno dei due autori durante il processo di scrivere i romanzi. Sul livello del linguaggio è ovvio che sia stato Colaprico a trovare le parole giuste per raccontare la trama dei gialli; i lineamenti "valprediani" invece si percepiscono nell'architettura generale dei romanzi gialli: il tipo di trama (una storia fra il presente e il passato, collegata per di più con periodi già passati in cui la vecchia malavita milanese viene descritta molto spesso e i ricordi a quei tempi sono molto importanti), il tipo di delitto (omicidi come conseguenze di emozioni molto forti e coltivate per lungo tempo che a un certo punto esplodono) e la strutturazione delle fila d'azione (presenza di un passato e un presente e inoltre l'intrecciare dei gialli fra di loro).

Se si riprendono le grafiche 3 e 4 e se ne crea un modello nuovo per visualizzare su quale livello le analisi stilistiche si svolgono, si ottiene il diagramma seguente:



Qui si vede che le analisi stilistiche si occupano soprattutto della fase della sintesi e dell'espressione perché i loro risultati emergono nel testo di superficie e quindi rappresentano gli elementi stilisticamente analizzabili del processo di scrittura. Lo scopo delle analisi è quello di rintracciare la calligrafia di ogni autore e di seguito ricostruire in base a quelle il metodo di scrivere a quattro mani.

Tutte le rivelazioni delle analisi stilistiche svolte in questa tesi di laurea sostengono le descrizioni del processo di scrivere a quattro mani da parte degli scrittori di gialli Colaprico, Guccini e Macchiavelli: si sono viste quali sono le differenze fra i modi di lavorare insieme di ogni coppia di scrittura come anche le particolarità di scrivere in due sulla base dello stile (per quanto riguarda i mezzi linguistici) e della strutturazione generale del romanzo giallo; questi ultimi due elementi sono stati individuati tramite le analisi stilistiche come sostegno per le affermazioni degli scrittori come anche per le ipotesi stabilite intorno alla scrittura a quattro mani nel capitolo 2.2. della presente tesi di laurea.

Dopo aver discusso i dettagli delle analisi stilistiche e il loro significato per la descrizione del processo di scrittura a quattro mani, ora conviene fare un riassunto conclusivo.

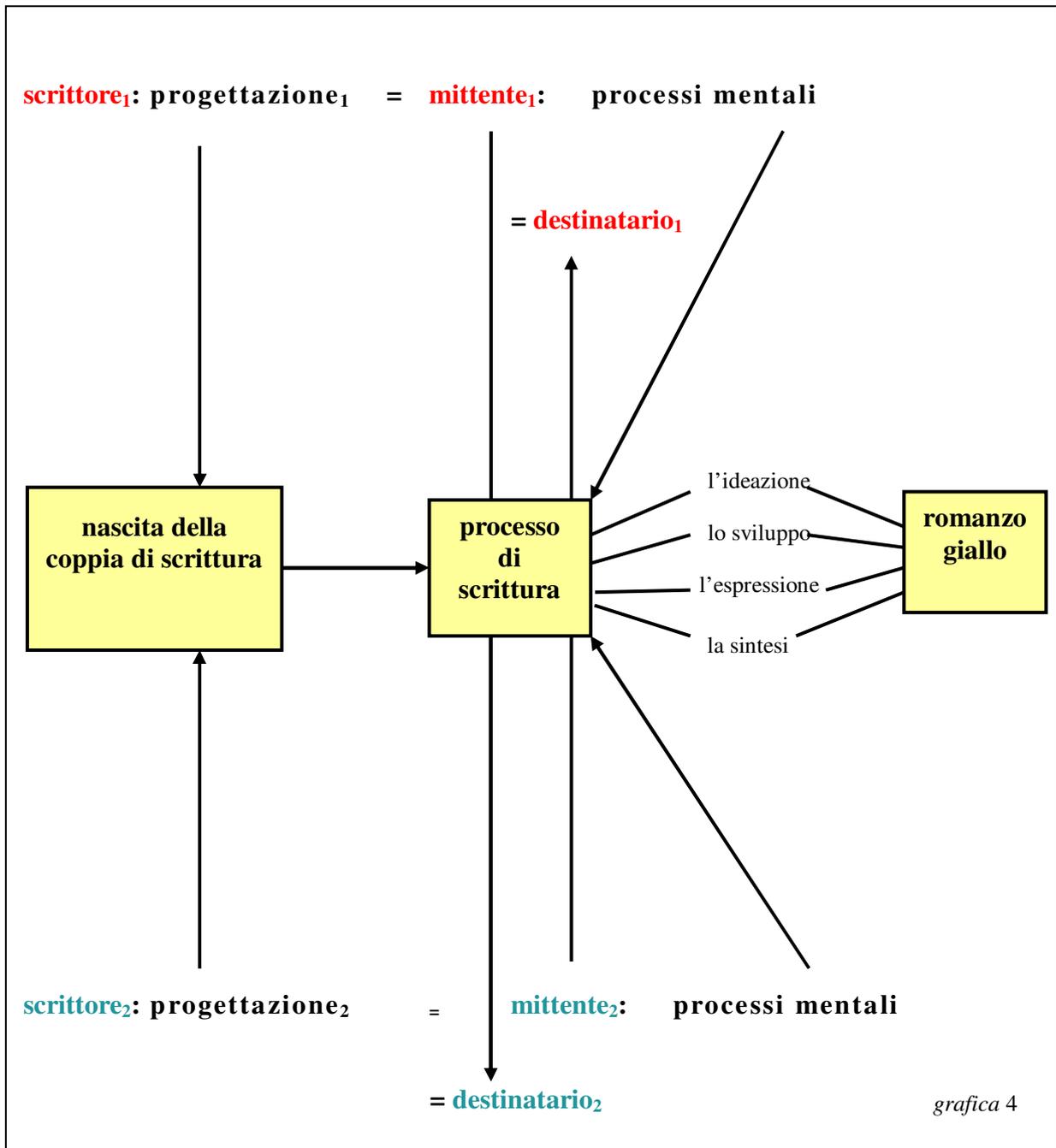
5.4. I fatti si chiariscono

Dopo aver visto come il modello procedurale di testo di Beaugrande e Dressler e il modello di comunicazione di Roman Jakobson aiutano a trovare un probabile schema per la scrittura a quattro mani, è utile tenersi presente che accanto a tutte le caratteristiche comuni, l'individualità di ogni processo di scrittura dipende dagli scrittori che si decidono a scrivere insieme un romanzo giallo. Come si è già visto, le coppie di scrittura presentate in questa tesi di laurea assumono un tutt'altro metodo di scrivere: mentre Guccini e Macchiavelli compiono le identiche azioni durante il processo di scrittura, Colaprico e Valpreda hanno fatto una divisione dei compiti, perché Valpreda non era tanto capace di trovare le parole giuste per un romanzo giallo come lo è Colaprico. Comunque le fasi di scrittura si assomigliano poiché anche Valpreda e Colaprico dovevano rielaborare il testo e quindi si incontravano per discutere e procedere insieme con la scrittura. Forse questo modo di scrivere a quattro mani è quello che merita di più questa denominazione perché qui due autori sedevano veramente accanto uno all'altro per creare il romanzo; Guccini e Macchiavelli invece compiono l'atto di scrivere sempre da soli e si incontrano "solo" per discutere su dettagli della trama o del linguaggio.

Le analisi stilistiche hanno confermato le affermazioni degli autori per quanto riguarda il loro processo di scrittura; se si considera il messaggio del modello di comunicazione di Jakobson il punto di partenza per descrivere il processo di scrittura, si arriva a ricostruire la suddivisione dell'elaborazione dei capitoli; la base per questo tipo di analisi rappresenta quindi la fase dell'espressione.

Inoltre dev'essere constatato che la scrittura a quattro mani non è solo un processo lineare che consiste di cinque stadi ma assomiglia di più a uno sviluppo circolare del romanzo perché tutti gli atti comunicativi fra gli autori chiedono la volontà di ognuno dei due di modificare dei dettagli; naturalmente ogni cambiamento porta con sé la ripetizione di una delle fasi. Comunque sia, le grafiche del capitolo 5.1. della presente tesi di laurea servono a dare un "panorama" generale sulla scrittura a quattro mani; le caratteristiche individuali possono essere inserite dovunque sia necessario. Così il modello stabilito nella grafica 4 rende

possibile applicare uno schema generale sulla descrizione del processo di scrittura sia del sodalizio Guccini&Macchiavelli sia della coppia Colaprico&Valpreda:



Le caratteristiche individuali possono essere inserite nel settore del processo di scrittura dove i processi mentali di ogni autore contribuiscono in un certo modo alla nascita del romanzo; di quale tipo di contributo si tratti non è necessario definire all'interno della grafica. È appunto quest'ultimo elemento che rende il modello una prospettiva generale sulla scrittura a quattro mani.

Come ultimo aspetto è interessante osservare le motivazioni perché gli scrittori hanno deciso di scrivere un romanzo giallo a quattro mani. Nel caso di Guccini e Macchiavelli la collaborazione è nata casualmente tramite un conoscente comune che sapeva dell'idea di Guccini di scrivere un giallo basato su un fatto accaduto a Pàvana negli anni venti o trenta del Novecento; di Macchiavelli questo conoscente aveva notizie che Lorianò voleva occuparsi di una storia legata all'emigrazione di italiani nell'Ottocento ma la casa editrice gliel'aveva rifiutata. Così è nato il sodalizio Guccini&Macchiavelli e il loro primo romanzo giallo *Macaroni. Romanzo di santi e delinquenti*. Comunque ognuno dei due seguiva ancora i suoi propri progetti e non puntava tutto sul giallo a quattro mani.

Piero Colaprico conferma la casualità dell'inizio della scrittura a quattro mani con Pietro Valpreda; la collaborazione con Valpreda lo ha aiutato a credere nelle sue capacità di raccontare storie e di scrivere letteratura. In più l'esperienza di vita di Valpreda gli era un sostegno molto prezioso, magari anche sul livello emozionale. Comunque Colaprico preferisce di scrivere letteratura a due mani, anche se non vuole mai mancare la collaborazione con Valpreda.

L'aspetto stimolante della scrittura a quattro mani sembra allora trovarsi nello scambio con il coautore: anche se spesso il processo di creare un romanzo si prolunga a causa della comunicazione rinforzata con il coautore, è soprattutto l'aspetto comunicativo che lascia diventare la scrittura a quattro mani un'esperienza attraente e appassionante.

L'appendice

I Der italienische Krimi zu vier Händen – eine Zusammenschau

Die vorliegende Diplomarbeit hat sich zum Ziel gesetzt, den Entstehungsprozess von Kriminalromanen, welche von zwei Co-Autoren verfasst wurden, darzustellen. Dabei sollen sowohl die individuellen Prozesse veranschaulicht werden als auch jene Schritte, die die beiden Schriftsteller gemeinsam bewältigen müssen (wie zum Beispiel Diskussionen über den tatsächlichen Handlungsverlauf, Aufteilung der Kapitel etc.).

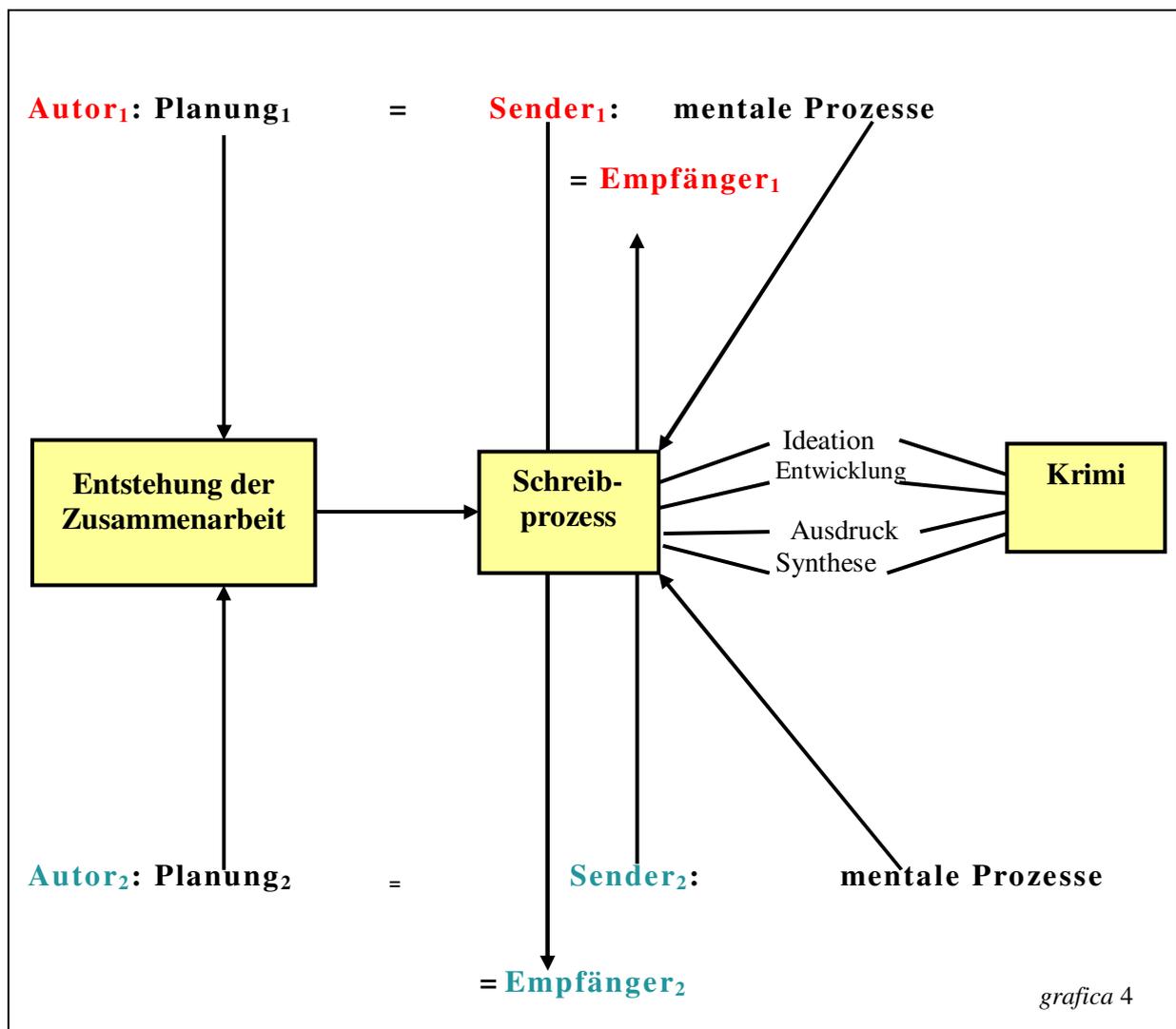
Im Zentrum der sprachwissenschaftlichen Instrumente, die dazu benötigt werden, steht das prozedurale Textmodell von Robert-Alain de Beaugrande und Wolfgang Dressler; dieses Modell versteht jedwede Art von Text (nicht nur den schriftlich, sondern auch den mündlich produzierten) als ein im mentalen Prozess entstandenes Produkt. Beaugrande und Dressler definieren fünf Stadien, in denen jeweils ein besonderer Aspekt im Vordergrund steht: die Planung, Ideation, Ausdruck, Entwicklung und grammatikalische Synthese¹⁹⁴. Sind nun zwei Schriftsteller an der Entstehung eines Romanes beteiligt, gilt es, auch die organisatorischen Arbeiten, die nur in Form von Diskussionen abgewickelt werden können, zu berücksichtigen. Diese organisatorischen Aufgaben führen dazu, dass die kommunikative Ebene sich im Entstehungsprozess des Romans erweitert. Wenn laut Jakobson'sches Kommunikationsmodell Sender, Botschaft und Empfänger an jeder Form von Kommunikation teilhaben, so sind in Hinblick auf Literatur diese drei Komponenten gleichzusetzen mit dem Schriftsteller, Roman und Rezipient. Das prozedurale Textmodell von Beaugrande und Dressler bezieht auch den Rezipienten mit ein und erschafft somit ein Textmodell, welches sowohl die mentalen Prozesse des Textproduzenten als auch jene des Textrezipienten miteinschließt. Für die vorliegende Diplomarbeit liegt der Schwerpunkt jedoch auf der Beziehung zwischen dem Textproduzenten und dem Text selbst. Diese verkompliziert sich beim Auftreten eines zweiten Schriftstellers, der am selben Text mitarbeitet. Somit entsteht eine neue kommunikative Ebene, die sich allerdings auf die Verständigung zwischen den Autoren und deren Auswirkung auf die Textentstehung und dem schließlich vorliegenden Roman konzentriert.

¹⁹⁴ Fix 2003: 19

Zur Untersuchung dieses intensiven Prozesses der Verfassung eines literarischen Werkes, wurden die Kriminalromane *Quattro gocce d'acqua piovana* von Piero Colaprico und Pietro Valpreda und *Macaroni. Romanzo di santi e delinquenti* von Francesco Guccini und Lorianò Macchiavelli ausgewählt. Die Autoren Colaprico, Guccini und Macchiavelli wurden zur Thematik des „vierhändigen Schreibens“ interviewt, um Bestätigungen über die theoretischen Modelle einzuholen. Die Zusammenfassungen der Interviews sowie die Präsentation der wichtigsten Kriminalromane, die von diesen Schriftstellerpaaren verfasst wurden, bilden daher einen wichtigen Anhaltspunkt im Gesamtzusammenhang der vorliegenden Diplomarbeit.

Des Weiteren beschäftigt sich ein Kapitel mit Stilanalysen der Kriminalromane, wobei jeweils andere Werke derselben Autoren die Basis zum Vergleichen und Feststellen von tatsächlich individuellen Stilzügen dienen: somit bildet die zusätzliche Analyse von *La quinta stagione* die Grundvoraussetzung, um individuelle Stilmerkmale Piero Colapricos zu definieren; dieselben Aufgaben erfüllen die Romane *Cròniche epafàniche* von Francesco Guccini und *Ombre sotto i portici* von Lorianò Macchiavelli. Die Stilanalysen stellen den literaturwissenschaftlichen Zugang zur Thematik des Schreibprozesses zu vier Händen dar, denn auch die Textoberfläche, wie sie dem Leser präsentiert wird, beinhaltet bei einer detaillierten Untersuchung aussagekräftige Hinweise über die Arbeitsweisen der Schriftsteller, die auch anhand des Sprachstils (zu dem auch die Auswahl der Stilmittel gehört) wie auch der allgemeinen Textstruktur ersichtlich werden. Die vorliegende Arbeit eint somit sprach- und literaturwissenschaftliche Zugänge zur Thematik des *italienischen Kriminalromans zu vier Händen*.

Der *Epilog* der vorliegenden Diplomarbeit zieht Bilanz aus den bis dahin aufgestellten Hypothesen und versucht, diese in Grafiken darzustellen. Das prozedurale Textmodell über die Entstehung von Texten von Beaugrande und Dressler, das Kommunikationsmodell von Jakobson sowie die Erkenntnisse aus den Stilanalysen bilden dabei die wissenschaftlichen Grundpfeiler. Aus allen theoretischen Überlegungen und Bestätigungen aus der Praxis konnte folgende abschließende Grafik erstellt werden:



Anhand dieser Grafik wird die allgemeine Struktur des Arbeitsprozesses zu vier Händen ersichtlich: zunächst müssen die beiden Schriftsteller erst ein Bündnis schließen, wobei zumeist ein jeder bereits eine Idee hat, welche Art von Roman er zu schreiben beabsichtigt. Durch intensiven Ideenaustausch und rege Diskussionen über die Handlung des Romans entsteht eine grobe Struktur des zukünftigen Werkes. Danach folgt eine Phase, in der beide Autoren für sich arbeiten und Texte erstellen, die die Bausteine des Romans darstellen. Daraufhin muss wieder ein Austausch stattfinden, um die Texte des Anderen einzusehen und möglicherweise über Änderungen zu diskutieren, worauf wieder eine Periode des zueinanderhändigen Arbeitens beginnt. Diese abwechselnden Phasen stellen einen Kreislauf dar, der sich solange wiederholt, bis der Roman seine endgültige Fassung erhalten hat.

Bleibt noch zu erwähnen, dass jeder Schreibprozess zu vier Händen seine individuellen Züge trägt, die jedoch in die allgemeine Struktur der vorhin abgebildeten Grafik einzubauen sind. Die Verschiedenheit der Schreibprozesse zu vier Händen wurde auch anhand der Darstellung der unterschiedlichen Vorgehensweise der jeweiligen Schriftstellerpaare aufgezeigt: während

Macchiavelli und Guccini parallel dieselben (Schriftsteller-)Tätigkeiten ausübten, teilten Colaprico und Valpreda die Aufgabengebiete auf andere Art und Weise untereinander auf (Colaprico kümmerte sich zum Beispiel verstärkt um die Versprachlichung der Inhalte, die Valpreda ihm lieferte). Um eben jene Singularität jedes dieser Prozesse zu gewährleisten, wurde bei den graphischen Darstellungen auf ein restriktiveres Grundgerüst verzichtet. Des Weiteren wurde es nicht für notwendig befunden, den Entstehungsprozess eines *Kriminalromans* zu spezifizieren, denn dieser verlangt nur eine Änderung in den Inhalten der Diskussionen, die den Handlungsverlauf betreffen, nicht aber eine Modifikation im Verlauf des Schreibprozesses. Somit stellt die Konzentration auf dieses literarische Genre lediglich ein Kriterium dar, um eine Einschränkung auf ein bestimmtes Gebiet der gesamten Literatur treffen zu können.

Abschließend soll festgehalten werden, dass für die Autoren der Reiz beim „vierhändigen Schreiben“ sicherlich in der verstärkten Kommunikation mit dem Co-Autor und die dadurch entstehenden Herausforderungen liegt, denn eigentlich verlängert sich der Entstehungsprozess eines Romanes aufgrund der schriftstellerischen Zusammenarbeit erheblich. Und doch genießen es die Autoren immer wieder, ein gemeinsames Projekt zu vier Händen durchzuführen.

II Bibliografia

I romanzi (non solo gialli)

- Colaprico, Piero e Valpreda, Pietro: *Quattro gocce d'acqua piovana*. Marco Tropea Editore, Milano 2001.
- Colaprico, Piero e Valpreda, Pietro: *La nevicata dell'85*. Marco Tropea Editore, Milano 2001.
- Colaprico, Piero e Valpreda, Pietro: *La primavera dei maimorti*. Marco Tropea Editore, Milano 2002.
- Colaprico, Piero: *L'estate del mundial*. Net, Milano 2006.
- Colaprico, Piero: *La quinta stagione*. BUR Libri, Milano 2006.
- Guccini, Francesco: *Cròniche epafániche*. Feltrinelli, Milano 1999.
- Guccini, Francesco e Macchiavelli, Lorianò: *Macaroni. Romanzo di santi e delinquenti*. Mondadori, Edizione Oscar bestsellers, Milano 1997.
- Guccini, Francesco e Macchiavelli, Lorianò: *Un disco dei Platters. Romanzo di un maresciallo e una regina*. Mondadori, Edizione Oscar bestsellers, Milano 1999.
- Guccini, Francesco e Macchiavelli, Lorianò: *Questo sangue che impasta la terra*. Mondadori, Edizione Oscar bestsellers, Milano 2002.
- Guccini, Francesco e Macchiavelli, Lorianò: *Tango e gli altri. Storia di una raffica, anzi tre*. Mondadori, Milano 2007.
- Macchiavelli, Lorianò: *Ombre sotto i portici*. Einaudi, Torino 2003.
- Macchiavelli, Lorianò e Toni, Sandro: *Sarti Antonio e l'assassino*. Mondadori, Edizione Oscar bestsellers, Milano 2004.

Fonti scientifiche

- Adamzik, Kirsten: *Textlinguistik. Eine einführende Darstellung*. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2004.
- Beinhart, Larry: *Crime. Kriminalromane und Thriller schreiben*. Autorenhaus Verlag, Berlin 2003.
- Blasco Ferrer, Eduardo: *Handbuch der italienischen Sprachwissenschaft*. Erich Schmidt Verlag, Berlin 1994.

- Cremante, Renzo (Hrsg.): *Le figure del delitto. Il libro poliziesco in Italia dalle origini a oggi*, Grafis, Bologna 1989.
- Crovi, Luca: *Tutti i colori del giallo. Il giallo italiano da De Marchi a Scerbanenco a Camilleri*. Marsilio, Venedig 2002.
- Beaugrande, Robert-Alain de e Dressler, Wolfgang: *Einführung in die Textlinguistik*. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1981.
- Beaugrande, Robert-Alain de e Dressler, Wolfgang: *Introduzione alla linguistica testuale*, Il Mulino, Bologna 1984.
- Fix, Ulla et al: *Textlinguistik und Stilistik für Einsteiger. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Leipziger Skripten, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 2003.
- George, Elizabeth: *Wort für Wort: oder die Kunst, ein gutes Buch zu schreiben*. Goldmann, München 2004.
- Heinemann, Wolfgang und Viehweger, Dieter: *Textlinguistik. Eine Einführung*. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1991.
- Krieg, Alexandra: *Auf Spurensuche. Der Kriminalroman und seine Entwicklung von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Tectum Verlag, Marburg 2002.
- Metzeltin, Michael (Hrsg.): *Diskurs Text Sprache. Einführung in die Sprachwissenschaft für Romanistinnen und Romanisten*. Edition Praesens Verlag für Literatur- und Sprachwissenschaft, Wien 2002.
- Michel, Georg (Hrsg.): *Einführung in die Methodik der Stiluntersuchung: ein Lehr- und Übungsbuch für Studierende*. Volk und Wissen, Berlin 1972.
- Michel, Georg: *Stilistische Textanalyse: eine Einführung*. Lang, Frankfurt am Main 2001.
- Petronio, Giuseppe: *Sulle tracce del giallo*. Gamberetti, Roma 2000.
- Pistelli, Maurizio: *Un secolo in giallo; storia del poliziesco italiano*. Donzelli, Roma 2006.
- Saussure, Ferdinand de: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Walter de Gruyter Verlag, Berlin 2001.
- Sowinski, Bernhard: *Textlinguistik. Eine Einführung*. Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart 1983.
- Suerbaum, Ulrich: *Krimi: eine Analyse der Gattung*. Reclam, Stuttgart 1984.
- Terracini, Benvenuto: *Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi*. Feltrinelli, Milano 1975
- Titscher, Stefan et al: *Erfolgreiche Teams. Teams richtig einsetzen, fördern und führen*. Linde Verlag, Wien 2006.
- Wellershoff, Dieter: *Die Entstehung eines Romans*. Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz 2000.
- Zimmer, Rudolf: *Stilanalyse*. Niemeyer Verlag, Tübingen 1978.

Siti Internet utilizzati

www.francescoguccini.it/francesco_guccini.htm, 16.11.2007

www.loriano.it, 26.11.2007

<http://www.corriere.it/av/galleria.html?valpreda>, 4.3.2007

<http://www.progettobabele.it/rubriche/showrac.php?ID=2453>, 12.12.2007

<http://www.repubblica.it/online/cronaca/valpredadue/valpredadue/valpredadue.html>, 17.12.07

http://it.wikipedia.org/wiki/Piero_Colaprico, 17.12.2007,

http://it.wikipedia.org/wiki/Francesco_Guccini, 26.11.2007 e 12.4.2008

http://it.wikipedia.org/wiki/Loriano_Macchiavelli, 26.11.2007

http://it.wikipedia.org/wiki/Roman_Jakobson, 23.5.2008

<http://www.progettobabele.it/rubriche/showrac.php?ID=2453>, 12.12.2007

www.ibs.it, 8.1.2008

<http://maomassetta-msn.spaces.live.com/blog/cns!1696677302D29216!1874.entry>, 18.12.2007

III Indice del materiale auditivo e visuale

Indice delle registrazioni delle interviste

- l'intervista con Piero Colaprico: audiofile di 38,8 MB, registrato il 18.11.2007
- l'intervista con Stefano Colangelo: audiofile di 19,1 MB, registrato il 23.11.2007
- l'intervista con Renzo Cremante: audiofile di 46,2 MB, registrato il 24.11.2007
- l'intervista con Lorian Macchiavelli: audiofile di 19,8 MB, registrato il 27.11.2007
- l'intervista con Francesco Guccini e Lorian Macchiavelli: audiofile di 31,3 MB, registrato il 27.11.2007

Indice delle grafiche

- *grafica 1* si orienta al modello di comunicazione di Roman Jakobson disegnato su http://it.wikipedia.org/wiki/Roman_Jakobson, 23.5.2008
- *grafica 2, 3, 4 e 5* provengono dalla penna dell'autrice della presente tesi di laurea

Indice delle foto

- di Pietro Valpreda (p.25): <http://www.corriere.it/av/galleria.html?valpreda>, 16.4.2007
- di Piero Colaprico (p.25): scattata dall'autrice il 18.11.2007
- di Francesco Guccini (p.34): scattata dall'autrice il 27.11.2007
- di Lorian Macchiavelli (p.35): scattata dall'autrice il 27.11.2007
- del gatto, Francesco e Lorian (p.40): scattata dall'autrice il 27.11.2007

Ringraziamenti

... agli scrittori Piero Colaprico, Francesco Guccini e Lorian Macchiavelli che mi hanno concesso la possibilità di intervistarli e che mi hanno accolto con grande gentilezza. Tutti e tre hanno diviso con me un pezzo della cultura alimentare d'Italia: Piero un caffè nella Feltrinelli a Milano, e Francesco e Lorian un po' di vino e di salame nella cucina "guccinesca".

Inoltre devo moltissimo ai professori Dr. Renzo Cremante (dell'Università di Pavia) e Dr. Stefano Colangelo (dell'Università di Bologna) che mi hanno dato una mano tramite indicazioni molto utili intorno alla scrittura a quattro mani.

Poi vorrei ringraziare il professore Dr. Alberto Gerosa (dell'Università di Vienna) per il suo sostegno morale e per avermi portato dall'Italia due libri fondamentali per questa tesi di laurea.

Sicuramente è anche il momento a ringraziare il Dr. Robert Tanzmeister (Università di Vienna) che mi ha accompagnato con tanta comprensione e competenza scientifica durante questo viaggio nel terreno "giallistico".

Alla fine ringrazio Luca Boromei, Roberta Ferrari, Martina Giordano e Riccardo Gottardi che si sono messi a salvare la tesi da errori grammaticali. Per me siete veri eroi! Altri personaggi importanti sul campo di battaglia (dell'informatica, volevo dire) sono Alfred Berg e Isabella Stemmer.

Tutti voi, di cui non faccio il nome, sentitevi ringraziati ancora di più perché mi avete sostenuto con tutto il vostro cuore.