

**CORRADO AUGIAS E LA TRILOGIA DEL
COMMISSARIO SPERELLI.
PER UNA RILETTURA IN GIALLO DEL PRIMO
VENTENNIO DEL XX° SECOLO**

Già corrispondente a Parigi e New York per i settimanali *L'Espresso* et *Panorama*, Corrado Augias dirige oggi la rubrica dei lettori della *Repubblica*. Nella prima metà degli anni Ottanta, a metà strada tra l'eredità di Lorian Macchiavelli e l'eccezionale fioritura del giallo d'impegno del decennio successivo, Augias svolge un ruolo d'iniziatore nell'uso della letteratura di genere quale strumento per rileggere la storia contemporanea, distaccandosi dalla produzione coeva più disimpegnata. Inaugura la sua attività di giallista storico pubblicando presso Rizzoli la trilogia *Quel treno da Vienna* (1981), *Il fazzoletto azzurro* (1983) e *L'ultima primavera* (1985), il cui successo critico è all'origine della ristampa, nella collana "Oscar bestsellers" della Mondadori, del primo, nel gennaio 2006, del secondo, nel luglio dello stesso anno e del terzo nel giugno 2007¹. Sotto specie di *spy stories* risolte dal protagonista, il commissario Giovanni Sperelli, fratellastro immaginario del dannunziano Andrea, l'autore ripercorre un decennio cruciale della storia italiana : dal 1911 (politica giolittiana, festeggiamenti

¹ Le citazioni dei tre romanzi sono tratte da queste edizioni Mondadori. I titoli sono sostituiti dai numeri romani I, II, III seguiti dalla pagina.

del cinquantenario del Regno d'Italia e impresa di Libia) al 1921 (dopoguerra e prodromi del fascismo), passando per le pulsioni nazionalistiche e guerresche del 1914-1915 che sfoceranno nella Grande Guerra. L'interesse per il primo conflitto mondiale, sempre nell'ottica di trame spionistiche riguardanti le nazioni in lotta per l'egemonia in Europa, è evidente nel saggio *Giornali e spie* (1983), scritto per la Mondadori contemporaneamente alla trilogia, che ricostruisce secondo uno schema storico-narrativo "un'appassionante vicenda di spionaggio realmente avvenuta nel 1917, orchestrata dai servizi segreti del Kaiser al fine di far uscire prematuramente l'Italia dalla guerra²".

Alternando l'attività romanzesca al lavoro televisivo, Augias riprende il poliziesco nel 1989 con *Telefono giallo. Sette delitti quasi perfetti* e con due romanzi incentrati su periodi più recenti: *Una ragazza per la notte* (1992) e *Quella mattina di luglio* (1995). Quest'ultimo, inserito nel revival del giallo storico degli anni Novanta, dà prova di una sapiente costruzione narrativa e di un impianto ideologico complesso³. Scegliendo per tema il bombardamento del quartiere San Lorenzo a Roma il 19 luglio 1943, Augias non esita ad affrontare, in pieno revisionismo riguardante il Ventennio, la caduta di Mussolini e la crisi dei valori nazionalistici da lui veicolati. Il romanzo è ristampato nel 2005 nella collana "Oscar bestsellers" della Mondadori, a testimonianza di un progetto per nulla estraneo alle sorti del giallo contemporaneo né all'assunto storico su cui riposa la narrativa del nostro. Il doppio successo di *Quella mattina di luglio*, in occasione dell'edizione Rizzoli (1995) e della ristampa Mondadori (2005), è all'origine della ripresa dei tre romanzi che inaugurano la disamina romanzesca dell'inizio del secolo.

Con la trilogia, Augias si inserisce nel filone "romanzo giallo storico" affermatosi nei primi anni Ottanta. Mettendo a frutto le innovazioni metodologiche e tematiche della scuola degli *Annales* e della *microstoria* di Carlo Ginsburg⁴, fa sua la rivendicazione memoriale propria alla narrativa di

² Definizione riportata in tutte le biografie di Augias presenti su internet.

³ Si legga il nostro studio "Corrado Augias, *Quella mattina di luglio*: la capitolazione del fascismo tra finzione poliziesca e realtà storica" presentato al convegno internazionale *Quale memoria per il noir italiano? Un'indagine pluridisciplinare*, Louvain-La-Neuve 15-16 maggio 2008. Gli atti saranno pubblicati nel 2011.

⁴ Carlo Ginsburg, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Torino, Einaudi, 1976, p. XI-XXV e *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in Aldo Gargani (a cura di), *Crisi della ragione*, Torino, Einaudi, 1979, p. 57-106.

genere. Gareggiando con la storia intesa quale disciplina scientifica, la sua opera in giallo dà un impulso notevole alla “storia culturale del politico”⁵. Questa si presenta come una “storia sociale delle singolarità”⁶, in quanto l’elaborazione di vicende verosimili ma finzionali mira a creare una memoria condivisa. La scelta del giallo s’iscriverebbe nella scia del lavoro politico-storico di Lorianò Macchiavelli e Giorgio Scerbanenco ma anche nella filiazione dei modelli stranieri che gli hanno consentito di ritagliarsi un posto d’onore nella letteratura italiana. La scrittura di Augias ha un’impronta unitaria. Per il registro e per l’assunto ideologico, fa dell’imbricazione della storia con le vicende comuni il fulcro di una riflessione che si vuole critica e costruttiva.

Lo schermo generico della trilogia, *spy story* (o *spy fiction*), testimonia una posizione originale e defilata rispetto alla tradizione italiana degli anni Ottanta. Non è estranea a questa scelta la consapevolezza della prossimità del sottogenere anglosassone con il giallo nostrano dagli anni Sessanta. Nel 1962 la Mondadori lancia la serie “Segretissimo” di chiara importazione proprio per la risonanza internazionale di una forma investigativa capace di saldare il livello anonimo della *microstoria* con le decisioni prese a livello internazionale. La *spy story* consente di inserire la trilogia in una trama di risponderie significative. Secondo quanto recita Wikipedia, la *spy story* nascerebbe nel periodo precedente la Grande Guerra con le prime agenzie d’intelligence moderna apparse in concomitanza con le alleanze diplomatico-militari europee e con l’affaire Dreyfus. Sarebbe dunque collegata al *political thriller* e alla *military fiction*, cioè ai due settori più importanti della vita degli Stati-nazione, la politica e l’assetto militare. Fino al 1910 la produzione di *spy stories* sarebbe ricca nei paesi anglosassoni⁷ fino a sfociare in Francia nel 1917 nella figura del detective Joseph Rouletabille creata da Gaston Leroux. La pubblicazione della trilogia nei primi anni Ottanta sarebbe condizionata in parte dal successo del

⁵ François Cadiou, Clarisse Coulomb, Anne Lemonde, Yves Santamaria, *Comment se fait l’histoire. Pratiques et enjeux*, Paris, La Découverte, 2005, p. 93.

⁶ *Ibid.*, p. 94.

⁷ James Fenimore Cooper, *The Spy* (1821) e *The Bravo* (1831); Rudyard Kipling, *Kim* (1901); Joseph Conrad, *The Secret Agent* (1907). Autori quali E. Phillips Oppenheim e William Le Queux scrissero numerosi romanzi spionistici tra il 1900 e il 1914.

sottogenere in area anglosassone negli anni Sessanta e Settanta⁸. La condizione di sospetto e controllo reciproco dei due blocchi divisi dalla cortina di ferro favorirebbe la scelta delle trame spionistiche messe in opera dalle nazioni europee per una rilettura a posteriori anche del periodo preso in conto da Augias (1911-1921). La *spy story* avrebbe così un valore doppiamente simbolico. Sarebbe una prova di realismo di fronte alla storia scelta come materia narrativa (l'Italia dell'inizio del XX^o secolo) e a quella della guerra fredda nonché alle strategie della tensione messe in atto dall'Europa al fine di proteggersi da manovre rivoluzionarie. Se volgiamo infine lo sguardo all'inizio del Duemila in cui si ristampano i testi del nostro, una terza passerella sembra profilarsi. Se la fine dell'Unione sovietica e la caduta del Muro di Berlino potevano mettere in forse la pertinenza stessa del romanzo di spionaggio, è pur vero che l'esigenza di capire quanto accade a livello mondiale si fa impellente (terrorismo internazionale, caduta delle Torri gemelle e quant'altro)⁹. Così se al momento della redazione della trilogia lo schermo spionistico fu scelto per una migliore comprensione dell'opacità politico-diplomatica dell'Italia alle prese con la conquista di un posto nel concerto europeo, nel Duemila la sua ristampa funziona al rovescio: la lettura della storia passata può avere funzione propedeutica giacché aiuta a capire quanto accade oggi. La passerella formale della *spy story* ha permesso anche di tessere una comune tela esegetica tra il passato ed il presente storico.

L'opera narrativa di Augias mostrerebbe così la sua coerenza e l'assunto di proporsi quale strumento di conoscenza e appropriazione della

⁸ Con autori quali Desmond Cory e Graham Greene che creano i « licensed to kill agents ». Ma emblematici restano la figura del James Bond-007 creato da Ian Fleming e i personaggi di John Le Carré e Len Deighton. L'esclusività detenuta dall'Inghilterra a partire dagli anni Sessanta viene un po' alla volta scalzata dagli autori americani Donald Hamilton, Robert Ludlum, Tom Clancy e Craig Thomas. La loro produzione influenza forse la decisione di Augias di scegliere la *spy story* con la conseguente espansione diegetica tipica di questa scrittura.

⁹ Tra il 1998 e il 2005, Wikipedia constata non solo il raddoppiarsi dei manoscritti presentati alla Cia per approvazione, ma anche l'emergenza di un sottogenere più realistico di *spy fictions* scritte da ex agenti segreti desiderosi di capire il loro lavoro d'intelligence. La produzione di *spy stories* è esplosa negli anni su indicati e successivamente. Tra i numerosi autori ricordiamo: Henry Porter, *Remembrance* (2000), Charles Cumming, *A Spy by Nature* (2001), Gene Coyle, *The Dream Merchant of Lisbon* (2004) e *No Game for Amateurs* (2005), Thomas F. Murphy, *Edge of Allegiance* (2005), T.H.E. Hill, *Voices under Berlin* (2008), Dame Stella Rimington, *Risk* (2004), *Secret Ass* (2006), *Illegal Action* (2007) e *Dead Line* (2008).

storia. La coscienza di costruire un trittico in grado non solo di elaborare una visione d'insieme, problematica e sfaccettata, dell'Italia tra il 1911 e il 1921, ma anche di mettere in risalto il senso di continuità inteso quale fattore strutturante della realtà nazionale del XX° secolo, appare nella prefazione della trilogia redatta nel dicembre 2005, in occasione della ristampa mondadoriana del primo volume. Negli altri due, manca qualunque presenza paratestuale. Il che testimonia la visione globale che ancora nel 2005 l'autore vuole offrire con i tre romanzi e l'avvertimento sul patto di lettura suggerito *ab initio* al lettore. Quanto al senso di un periodo anomalo (1911-1921), Augias lo coglie nell'intersecarsi di molteplici traiettorie nella storia italiana: il primo cinquantenario dell'Unità (Giubileo) coincide con l'ennesima crisi di governo di Giolitti, segno della precarietà della politica interna, e con la preparazione dell'impresa coloniale in Libia (*Quel treno da Vienna*). La debolezza del Regno in preda alle contraddizioni che l'hanno accompagnato nella sua formazione (contrastanti irrisolti con la Chiesa, tensioni sociali) è foriera di interrogativi ricorrenti: quali senso e durata dare allo Stato unitario? come sopperire alla mancanza di una reale coesione di intenti nella società italiana? quale prospettiva futura garantisce tale Stato? Il senso e la debolezza del Regno agli albori del XX° secolo, la pratica costante di un trasformismo privo di progetti e l'inizio di una politica estera espansionista hanno come orizzonte la Grande Guerra (*Il fazzoletto azzurro*) e soprattutto il fascismo (*L'ultima primavera*) che tenterà di dare una risposta alla crisi del Regno nonché un posto al livello internazionale. Questa dimensione strutturalmente compatta fa sì che il decennio 1911-1921 contenga *in nuce* le contraddizioni, i mali strutturali dello Stato e i tentativi compiuti per risolverli. Nella prefazione, Augias formula un giudizio che svela la sua intenzione di proiettarsi nei tempi lunghi della storia nazionale attraverso l'*exemplum* cronologico scelto a simbolo di essa. Le passerelle tra quel passato ed il presente (un presente doppio, poiché rimanda al tempo della scrittura e a quello della ristampa della trilogia) sono sottolineate dall'autore, il cui intento critico è chiaramente esibito. La sua presenza enunciativa sottolinea il ruolo forte dell'istanza autoriale e l'impegno richiesto a un destinatario che si pretende attivo nel comprendere le risposende tra il passato e il presente. A proposito della crisi di governo di Giolitti, presentatosi dimissionario il giorno stesso dell'inaugurazione del Giubileo, l'autore scrive:

Eterna Italia, verrebbe voglia di dire, probabilmente non a torto. Ci sono eventi che si ripetono con tale frequenza da far pensare che siano un connotato ineliminabile della fisionomia nazionale, un tratto così persistente da diventare immutabile, quale che sia il sistema politico o la maggioranza parlamentare del momento. (I, 6)

La realtà degli anni Ottanta e quella del 2005 si confondono in un'unica percezione della storia. Prendendo in conto la globalità del suo progetto, Augias s'interroga a posteriori sul senso del decennio preso in esame :

Gli accadimenti così drammatici che si sono succeduti nel decennio tra il 1911 e il 1921 possono essere considerati la "normalità" per il nostro paese? Bene o male credo di poter rispondere di sì. Quelle lacerazioni, quelle violenze, l'incertezza politica estesa a ogni piega del funzionamento statale non riguardano purtroppo soltanto quegli anni. Ecco perché le vicende in apparenza così lontane raccontate in questa "trilogia italiana" continuano ad avere, credo, un certo aspro sapore d'attualità. (I, 7-8)

Il giudizio resta senza appello quanto alla prospettiva della negazione della storia. Poiché questa si ripete secondo schemi simili, si deve ammettere l'impossibile unicità degli eventi tanto che passato e presente rimandano costantemente l'uno all'altro. La conseguenza è che i fatti del passato dovrebbero, per il loro "sapore d'attualità", correggere gli errori del presente al fine di costruire un altro futuro¹⁰. Se, in accordo con quanto scrive Jacques Le Goff¹¹, la memoria è un passato ricostruito che dà non già una conoscenza diretta di esso ma la nozione del soggetto che lo pensa, quel passato è ricostruito in funzione del presente e come termine di paragone per capirlo.

Alla passerella passato-presente fa riscontro quella finzione-realtà, presentata nella nota autoriale posta ad apertura del racconto. Augias vi esprime l'ipotesi della verosimiglianza della scrittura in giallo, capace di

¹⁰ In un'intervista concessa a Simone Gambacorta a proposito della trilogia (pubblicata su *Silarus*, a. XLV, 2005, n° 239-240, p. 75-78 e ora consultabile su Abruzzocultura.it), Augias sottolinea questo legame proprio al giallo storico: "Il genere giallo ha questo di bello: può raccontare bene non solo la vicenda di primo piano, ma anche lo sfondo contro il quale vicenda e protagonisti si muovono. Io volevo raccontare, sotto specie di poliziesco, l'Italia di quegli anni terribili e decisivi, ritrovarci le radici di quanto ci è successo dopo."

¹¹ Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988, p. 54-55.

simulare la realtà. Pur non costituendo un documento storico, la vicenda raccontata è riscontrabile e quindi credibile per il valore aggiunto di plausibilità. Augias lascia intravedere la segreta essenza delle cose contenute in un testo letterario capace di sostituire la storia reale (“è presumibile che episodi simili a questo siano segretamente numerosi”, I, 10). Gioca con le regole del patto di lettura proprie ad un testo di finzione (“Il rispetto che si deve alle convenzioni impone tuttavia di precisare che ogni riferimento a persone realmente esistite, o a episodi noti, deve ritenersi un caso”, I, 11) e mentre finge di accettarle le scalza, mettendo in discussione il principio di riscontro fortuito con la realtà. L’autore usa la possibilità d’incontro tra questa e la finzione come avvertimento strutturale della trilogia e come paradosso di verità attraverso la finzione (“Complesso e discutibile, ma comunque fortuito”, I, 11). Il rapporto ambiguo tra realtà, finzione e verosimiglianza è tutto a favore di quest’ultima: la storia ricostruita sul piano documentario, ma falsa sul piano dei referenti narrativi, è forse più reale ed eloquente di una storia certificata da documenti. È la rivalsa della microstoria letteraria con intento propedeutico.

La trilogia del commissario Sperelli

La trilogia copre un decennio organizzato cronologicamente in periodi narrativamente brevi e densi che conferiscono all’insieme la coerenza della tragedia classica. L’unità di luogo (le tre vicende si svolgono a Roma, che si erge a personaggio oltre che a luogo simbolico della storia italiana) si articola ad una durata narrativa compatta (il primo romanzo va dal 25 marzo al 10 aprile 1911; il secondo dalla notte tra il 25 e il 26 aprile al 24 maggio 1915 e l’ultimo dal 4 aprile al 27 giugno 1921). L’unità d’azione riposa sulla presenza strutturalmente salda di personaggi (l’ex commissario Giovanni Sperelli, il maresciallo Marchisio, il vicecapo della polizia Salvatore Carramelo e personaggi femminili quali Paolina, la cantante di teatro amante di Giovanni, e Isabella De Ambrosis, rappresentante dell’alta società romana) alle prese con tre fatti di sangue iscritti nella sfera politico-diplomatica di quel periodo. Gli omicidi raccontati disegnano un’intelaiatura coerente delle trame spionistiche che dirimono i complessi rapporti dell’Italia con i suoi alleati o nemici: Austria-

Germania, Turchia, per il primo romanzo, Russia, Francia e Germania per il secondo e, nel terzo, il nascente movimento fascista.

La morte di una *cocotte* romana, Amelia Battiferri, nel quartiere borghese del Macao potrebbe far pensare all'ennesimo regolamento di conti nel mondo della prostituzione di lusso romana. In realtà, l'inchiesta condotta da Sperelli e Marchisio svela come nello scenario dei festeggiamenti per il Giubileo, tra costruzioni di infrastrutture per l'ammodernamento della città, esposizioni mitologiche e crisi del governo Giolitti, quel semplice omicidio nasconde risvolti di spionaggio internazionale legato al mantenimento dell'Italia nell'equilibrio della Triplice Alleanza. Il doppio gioco di Achille Galignani, uomo forte del ministro degli Esteri Antonino di San Giuliano, porta al tradimento degli accordi con l'Austria e alla vendita ai turchi di informazioni riguardanti gli armamenti dell'esercito italiano in vista dello sbarco in Libia nell'ottobre 1911.

Dopo uno iato temporale di quattro anni, ritroviamo i personaggi principali nell'aprile-maggio 1915, in concomitanza con le manifestazioni interventiste che sfoceranno, dopo il Patto di Londra del 26 aprile, nella dichiarazione di guerra all'Austria e nella mobilitazione del 24 maggio. È nel contesto della campagna retorico-ideologica per la guerra condotta da D'Annunzio, degli scavalcamenti delle prerogative del Parlamento da parte di Salandra e del re e della prossima fine dello Stato liberale che scompare uno studente russo. Benché il corpo sia ritrovato e l'inchiesta sembri destinata ad essere chiusa, Sperelli e Marchisio continuano la loro "indagine non autorizzata" intuendo dietro la morte del giovane complotti internazionali per via dei nuovi equilibri nati dal conflitto. Il movente dell'omicidio sarebbe legato a rapporti spionistici tra Russia e Germania per l'appropriazione del disegno di una macchina strategica (il primo carro blindato) elaborato da un ingegnere francese per l'Intesa. Tale macchina potrebbe sbloccare l'impasse della guerra di posizione nelle trincee.

Ritroviamo infine Sperelli nell'aprile 1921 in preda ad un'apparente crisi identitaria legata agli sconvolgimenti del dopoguerra e alle lotte tra socialisti e fascisti organizzatisi in fasci di combattimento. Disincantato quanto alla storia degli ultimi anni, viene incaricato segretamente dal suo destinatario Carramelo di esibire una decadenza fisico-morale che gli consenta di infiltrarsi nelle file del fascismo a qualche mese dalla Marcia su Roma. Si tratta di un piano organizzato per scoprire gli oscuri finanziamenti del movimento. Anche questa "indagine non autorizzata" ruota attorno alla morte misteriosa di alcuni capi la cui azione politica provocava lotte

intestine per la conquista del potere in seno al fascismo. Paradossalmente la vittima prescelta sarà Giovanni Sperelli colpito a morte nell'ultima pagina del romanzo, dopo aver risolto i misteri delle rivalità fra i dirigenti fascisti.

Trilogia immaginaria, certo, ma “proiettata contro uno sfondo accuratamente documentario”, come dichiara lo stesso Augias nel suo sito internet corradoaugias.net, essa può essere definita una docu-fiction dallo statuto ibrido. Rispettosa del poliziesco modificato in parte dalle norme della *spy story*, s'iscrive nello specifico del giallo di “ambientazione storica¹²”. Il tasso di storicità che la caratterizza è rilevante, tanto da diventare una tessitura capillare che sostiene, soffocandolo in parte, l'intreccio giallo. In tal senso, la forte disamina storicistica che radica nel contesto storico-politico la narrazione si sposa con la dimensione larga richiesta dalla *spy story*, basata su orizzonti travalicanti la sfera privata. Augias gioca di continuo tra romanzo storico e giallo propriamente detto. I dati storici, numerosi e precisi, in apparenza staccati dalla narrazione, contribuiscono a far entrare il lettore negli interstizi degli eventi e a far emergere l'atmosfera di una storia *in fieri*. Nello stesso tempo non perde di vista l'ossatura del giallo con la sua triade strutturale: *detective*, indagine e soluzione. Senza cadere nell'uno o nell'altro estremo, la trilogia riesce ad equilibrare il rispetto di una trama codificata e la costruzione di una narrazione-riflessione storica. In questo intreccio tra contesto e diegesi, riflette in parte l'ambizione letterariamente nobile del giallo della seconda metà del XX° secolo. Definito più propriamente “romanzo di costume”, esso presenta, secondo Raffaele Crovi, dei tratti ricorrenti quali un'espressione più elaborata che artigianale e una struttura più analitica che d'azione. Questi elementi farebbero di esso “uno strumento d'indagine dei processi di trasformazione del paese¹³”.

La trilogia lascia infatti l'impressione di un grande affresco non solo della Roma d'inizio secolo, prigioniera tra provincialismo campagnolo e sforzi per acquistare una dimensione europea, ma anche degli eventi che condizionano il contesto socio-politico dilaniato tra tentativi di concentrazione del potere (Giolitti, minoranza interventista che orienta le decisioni politiche sulla guerra e infine la presa del potere da parte del fascismo) e crisi ricorrenti che ne minano la compattezza. In realtà, la

¹² Antonio La Placa, “Il giallo di ambientazione storica”, *Delitti di carta*, n° 8, febbraio 2001, p. 95-100.

¹³ Tutte le citazioni in Raffaele Crovi, *Le maschere del mistero. Storie e tecniche di thriller italiani e stranieri*, Firenze, Passigli, 2000, p. 18.

trilogia è alla ricerca di un senso per la situazione storica degli anni Ottanta. Tale esigenza di senso passa, secondo Marc Augé¹⁴, per un pensiero del passato. Gli incroci temporali extradiegetici e quelli intratestuali mostrano l'interdipendenza dei due momenti cronologici, ravvicinati dalla funzione pedagogica della conoscenza della storia e della comprensione del presente¹⁵. Numerosi sono i piani narrativi che si intrecciano intorno alla problematica del tempo-memoria. Le numerose suggestioni di cui si compongono ne mettono in risalto la ricchezza ma anche la natura farraginoso della trama spionistica. Data la complessità strutturale e tematica, sarà prudente avanzare per blocchi al fine di decantare le strutture portanti della trilogia.

L'ambientazione storico-politica

Il motivo dell'ambientazione storico-culturale è strutturalmente fertile. Augias ricostruisce l'evoluzione della giovane capitale del Regno nella fase euforica della *Belle Époque*, colta nell'ambivalenza di città opulenta e sfarzosa nei suoi palazzi nobiliari, nei suoi monumenti secolari, volta ad acquistare una dimensione europea e nello stesso tempo ancorata alla campagna. Sfondo vivissimo, Roma occupa un grande spazio soprattutto nel primo romanzo in cui si profila quale *décor* teatrale per l'intero corpus romanzesco. Dell'ambiente romano l'autore sa essere osservatore attento ai risvolti storici e socio-culturali che ne illustrano l'ambizione europea. Sa ricostruire l'*air du temps* e intuire quel senso di fine insito nel turbinio della storia a venire. Tuttavia, nella durata narrativa, Roma è tutta proiettata nel futuro con la moda dell'equitazione negli ippodromi dell'Acqua Acetosa e di Tor di Quinto e con l'emulazione delle dinamiche capitali europee attraverso cui si definiscono i gusti della borghesia romana. È la città affamata delle novità che affrancano le vanità femminili dalle costrizioni moralistiche (*soutien-gorge, jupe-culotte*) e

¹⁴ Marc Augé, *Symbole, fonction, histoire. Les interrogations de l'anthropologie*, Paris, Hachette, 1979.

¹⁵ Con una frase densa nella sua laconicità, Le Goff (*Histoire et mémoire*, cit., p. 177) coglie l'articolazione tra i termini chiave del problema letterario legato alla storia: "La mémoire, où puise l'histoire qui l'alimente à son tour, ne cherche à sauver le passé que pour servir au présent et à l'avenir."

permettono alle donne di brillare in circoli e salotti letterari. Roma è un'atmosfera d'epoca di cui si ricreano umori e tensioni, incarnate nelle contraddizioni delle donne, Paolina o Isabella, che tentano di ritagliarsi un'autonomia artistica e quotidiana. Roma respira le novità teatrali, la musica, la letteratura. È un personaggio e un luogo che i protagonisti attraversano in una topografia ricostruita con precisione. Marchisio, che abita in piazza Vittorio, o Sperelli che abita un attico nel Borgo Angelico, attraversano via Veneto, scendono verso piazza San Silvestro fino a via del Plebiscito e piazza Venezia. Nel percorrere questa geografia urbana, i profumi e le voci della città popolare si animano. La Roma di un ventennio subisce sotto gli occhi del lettore le trasformazioni con cui si affranca dagli sfarzi papalini: il Grand Hotel di piazza Esedra diventa il simbolo di una città che si vuole vivace alla stregua delle sorelle europee; il Macao, primo *residential district*, è espressione non solo della modernità architettonica (stile liberty), ma di un modo di vita che si vuole libero dalla Chiesa per proiettarsi in un futuro borghesemente laico :

Un quartiere tutto volto al presente, senza storia e senza chiese. Forse in questa assenza di edifici sacri, i ceti liberali avevano osato il massimo della propria fede laica e moderna indicando come, da quelle residenze senza peso di tradizioni, si potrebbe al tempo stesso godere la vita e amministrare in modo nuovo il paese. Quelle case, insomma, erano un po' il vessillo d'una borghesia che dichiarava di volersi elevare. (I, 115)

Il peso del passato la connota (agli occhi di Marchisio) negativamente, fissandola nella menzogna politica e negli intralazzi parlamentari: “città dei papi, città di bugiardi e di pigri, di bugiardi per pigrizia” (I, 69). È il simbolo della debolezza e della mancanza di futuro per lo Stato liberale e a tal riguardo il narratore fa ricordare a Sperelli una famosa frase di Émile Zola : “Una Roma che non ha fatto l'Italia e di cui l'Italia ha fatto la sua capitale solo per lo sforzo del proprio desiderio. Roma non è altro finora che lo splendido scenario della gloria dei secoli. E non ci ha dato altro.” (I, 69). Le grandi installazioni allegoriche in vista del Giubileo sono l'immagine della natura cartacea di una gloria classica che si vuole rinverdire a costo di dover sottolineare lo scarto tra “le intenzioni imperiali e romane” e il risultato che dà corpo “al mito di un mito” (I, 72) ormai vuoto. Roma paga nelle sue contraddizioni lo scotto della frattura tra Stato e Chiesa che renderanno difficile la durata del Regno. Il giudizio che il

narratore affida a Marchisio denuncia l'eredità storica della città e la sua inadeguatezza a ergersi a capitale. Da una tale città non può che derivare una politica bugiarda simbolizzata dal trasformismo giolittiano.

Il contesto storico-politico è fattore rilevante. Gli eventi della storia costituiscono la materia del racconto e la loro riscrittura si adegua al discorso narrativo tributario delle sole esigenze compositive. La storia seppur vera, documentata, diventa scrittura permeata dall'*effet de réel* barthesiano. Passando dalla storiografia al discorso letterario, è sottoposta ad un'architettura che la orienta secondo la volontà dell'autore¹⁶. I fatti storici entrano allora sia come sfondo introduttivo sia come parte integrante del racconto condizionando la vita dei personaggi. Che sia *décor* utile a situare un'azione narrativa in un determinato capitolo (in tal caso il quadro è situato all'inizio), che sia il frutto della descrizione alla terza persona o della riflessione in discorso indiretto libero da parte di un personaggio (sovente Sperelli), la prospettiva storica è quasi sempre gestita dal narratore onnisciente che fornisce informazioni extradiegetiche utili a situare tale contesto. Tuttavia il punto di vista privilegiato dal narratore è quello di Sperelli, portavoce/interprete degli eventi e del giudizio che ne deriva. La focalizzazione zero del racconto con narratore extradiegetico si alterna a quella interna, grazie alla quale si introducono variazioni nella lettura della storia affidata ad altri personaggi. È spesso il caso di Marchisio, rappresentante del vecchio Stato liberale, legato a un modello conservatore d'organizzazione piramidale della società. È nel dialogo tra Sperelli ed il maresciallo (o Carramelo o ancora Calvini, il capetto fascista che tiene prigioniero Sperelli nel terzo romanzo) che la percezione della vita politica e della storia si dialettizza con l'introduzione di punti di vista diversi.

Nell'arco dei tre romanzi, alcune problematiche chiave di quegli anni inquadrano gli eventi narrati: debolezza del Regno a cinquant'anni dalla sua formazione per via del conflitto tra Stato e Chiesa; trasformismo giolittiano inteso quale gioco d'equilibrio tra una sinistra riformista e una destra conservatrice e autoritaria; relazioni diplomatiche per il mantenimento dell'Italia nella Triplice; critica dello Stato privo di progetti federatori intorno ai quali ricucire le differenze endemiche tra le varie zone del paese. Tali contraddizioni sono alla base del nazionalismo che porterà all'interventismo retorico di D'Annunzio nel *Fazzoletto azzurro* e all'entrata dell'Italia in guerra. Questa è al centro del secondo romanzo e su di essa

¹⁶ Cfr. Michel De Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 101-102.

riposa la riflessione sulle perversioni dell'interventismo e il pretesto spionistico su cui si articola la trama gialla. Dal conflitto scaturiranno le lacerazioni del dopoguerra che il fascismo canalizzerà in un nuovo disegno socio-politico. Nell'*Ultima primavera*, Sperelli è confrontato alla dialettica di alcuni dirigenti del movimento agli occhi dei quali il progetto di una società che ripaghi degli sforzi e delle delusioni del conflitto si presenta come legittimo, poiché vorrà creare il supporto ideologico di cui il paese era privo.

Se il contesto storico, formando l'intelaiatura tematico-ideologica della trilogia, rallenta (come si vedrà) la progressione della diegesi poliziesca, alcune osservazioni risultano tuttavia di grande acutezza. È proprio nel farne oggetto di enunciazione narrativa che lo scrittore trasforma la storia in questione ancora lacerante. Il Giubileo che doveva sancire il volo di uno Stato verso i suoi destini europei diventa una manifestazione di fragilità :

Papa Sarto intendeva dimostrare che la ferita del '70 non era ancora chiusa e non erano certo bastati quarant'anni per legittimare gli usurpatori. L'atteggiamento pontificio stava creando i più gravi imbarazzi diplomatici alla corona e allo Stato italiani. Così quei festeggiamenti che avrebbero dovuto suggellare l'immagine d'una monarchia, orgogliosa di un bilancio pubblico in pareggio e protesa verso l'Europa, si aprivano invece pesantemente velati da un'ombra. (I, 31)

In poche righe il narratore riassume tutta l'aporia di una condizione irrisolta le cui propaggini arrivano sino ad oggi. Una situazione sull'orlo del collasso è tratteggiata in qualche pagina: scioperi, opposizione tra schieramenti politici, crisi di governo dovuta alla pratica del trasformismo. Nell'identificare i demoni (socialismo e dannuzianesimo), il narratore coglie i nodi cruciali della crisi che maturerà le condizioni della guerra. In tale contesto, se Marchisio dà prova di un'irremovibile nostalgia per il vecchio tempo e della conseguente condanna del presente ("Guardi Giolitti: fino a ieri strizzava l'occhio ai clericali e oggi vuole i socialisti nel governo. Le pare serio?", I, 70), la posizione di Sperelli è più ambigua: il lettore non capisce se il suo disincanto di fronte al ruolo di mediazione intelligente svolto da Giolitti nel neutralizzare i divari politici sia il segno di un adeguamento ideologico o di un distacco abulico e inefficace ("Giolitti è la nostra morfina, serve per tirare avanti [...] lo lasci governare con chi vuole,

tanto l'uomo non cambierà, stia tranquillo." I, 70). Tale debolezza di giudizio fa pendere la bilancia verso Marchisio che almeno, dinanzi al rischio di dittatura giolittiana e alla frattura insanabile del paese, propone "l'idea di un simbolo certo che fosse per tutti un monito e un invito a ritornare indietro" (I, 71). E' in tale contesto di crisi che prende corpo il progetto della spedizione libica rispondente, come afferma un altro personaggio del primo romanzo, "alla ricerca di una causa. I giovani desiderano in realtà un nemico da combattere, hanno nostalgia della guerra" (I, 151). L'impresa libica, esito delle tensioni di una gioventù irrequieta, è il segno annunciatore di un'altra guerra che, a qualche anno di distanza, risponderà alle stesse pulsioni di rinnovamento e di alternativa alla situazione politica interna.

Il fazzoletto azzurro ricrea l'atmosfera del maggio radioso di una nazione "straziata dall'angoscia dell'attesa" (II, 12) di una guerra tanto desiderata e ne individua le ragioni nel "nazionalismo eccitato di chi si ribella ai compromessi del parlamentarismo, agli indugi della democrazia, all'inazione, alla noia" (II, 13). Il narratore si fa portavoce della letteratura che ha condannato le responsabilità di una minoranza intellettuale nutrita di idee rivoluzionarie con le quali quella guerra ha annunciato un secolo di violenze. Attraverso Sperelli, il narratore fa rivivere l'entusiasmo del popolo trascinato dalle "parole di bronzo e di fiamma" (II, 122) di D'annunzio e riflette sulla forza della retorica :

I poeti non dovrebbero mai occuparsi di politica. Le utopie e le idee sono fatte per essere esposte sui libri non in piazza, e una guerra dovrebbe essere un atto preparato freddamente non una sagra popolare. D'Annunzio avrebbe arroventato la questione togliendola, per mezzo di una formulazione mistica, da ogni piano comprensibile. (II, 122)

Si rivive altresì la discrepanza foriera di altre violazioni della democrazia, tra le decisioni del Parlamento, legato per sua maggioranza al neutralismo giolittiano, e la pressione esercitata dalla piazza e dal re. La vittoria di tali forze sul Parlamento sarà percepita da alcuni personaggi (Carramelo) come il precipitare dello Stato liberale e il segno della spaccatura insanabile tra le forze democratiche e le frange rivoluzionarie che, dopo aver fomentato l'interventismo, prenderanno il potere nel dopoguerra. La trilogia ha come orizzonte la vittoria del fascismo. La gioventù fanatica di tutta Europa è al centro del romanzo in quanto, con la

disposizione al sacrificio, contiene la pulsione all'autodistruzione che garantisce alla classe dirigente "un reclutamento perpetuo per le sue follie" (II, 103). Si tratta di un problema ricorrente nella storia nazionale che Augias coglie nel momento nascente. E sposando il disincanto di Sperelli, è attratto dalla perversione subita da una generazione che, tesa verso un "ingrandimento morale" (II, 159), è sedotta dall'idea della morte e della catastrofe foriere di rigenerazione. Secondo Sperelli,

c'è una certa innegabile magnificenza epica in ogni ecatombe, e quell'intrico di qualità – che sono la dedizione disinteressata, la forza, la bravura, il coraggio, l'eroismo, la volontà di sacrificare i propri beni, la libertà, la famiglia, la vita stessa – ha scarsissime possibilità di manifestarsi durante la pace, per cui si possono capire anche i filosofi che hanno definito la guerra come la vera grandezza del genere umano. (II, 159)

La guerra non è solo sfondo storico, ma permea di sé il racconto. Il complotto spionistico è parte del contesto bellico, anzi svela la posta in gioco derivante dalla natura militarmente ambigua del primo conflitto mondiale. Per capire i motivi dell'uccisione dello studente russo, Flaminio Prati, personaggio che compare per la prima volta nel *Fazzoletto azzurro* e che sarà protagonista di *Quella mattina di luglio*, elabora un'ipotesi di lavoro capace di integrare l'omicidio in un complotto mirante al furto di un segreto militare dei paesi dell'Intesa. I tedeschi che cosa tentano di rubare? Una nuova arma, la sola capace di rilanciare la guerra che "si sta trasformando in una guerra d'assedio. L'epoca delle belle battaglie manovrate con gli eserciti schierati in campo è finita" (II, 178). Lo schieramento ottocentesco è cambiato "per l'intervento di due semplici artifici tecnici: il filo spinato e la mitragliatrice. Non c'è attacco alla baionetta che sia in grado di superare quegli ostacoli, e il numero dei morti dice che quasi sempre gli attacchi si risolvono in un inutile massacro" (*ibid.*). Il carro blindato costituisce l'oggetto del racconto e la risoluzione della guerra perché "poteva di nuovo mettere in movimento la dinamica del conflitto spezzando l'equilibrio delle opposte potenze, il lento marcire nelle trincee" (II, 224).

Ma l'ennesima condanna concerne l'estetismo tragico, poiché è nel fuoco rigeneratore della guerra che risiede il paradosso di una generazione votata all'autonullamento per eccesso di passioni. Renato Serra viene con la sua autorità letteraria in aiuto a Sperelli che parafrasa l'*Esame di*

*coscienza di un letterato*¹⁷ sull'inutilità della guerra sul piano umano e storico :

La guerra non cambia niente, non migliora, non redime, non cancella, non rende santi, non fa miracoli. [...] La guerra sposta al più qualche confine, fa cadere o nascere governi e regimi, ma quando il suo rombo fugace si è allontanato, si vede che nei campi, nei solchi, tra i sassi, la vita ha continuato uguale a prima. (II, 233).

Questa lettura serriana giustifica, da un lato, la visione disincantata della guerra e della storia (“la guerra, come il progresso e ogni altra attività umana, può essere considerata o dalla parte degli uomini o dalla parte della storia. I conti della storia tornano sempre, almeno sui libri, raramente quelli degli uomini”, II, 195) e, dall’altro, l’accettazione di essa come un evento ineluttabile per quella generazione (“C’è questo minuto e ho paura che se non lo vivessi invecchierei ricordandomi solo di questo”, II, 235). Con tale coscienza Sperelli, personaggio iscritto nella storia del suo tempo alla stregua di uomini reali (Serra) o di proiezioni letterarie (Filippo Rubè), e come loro nutrito di riferimenti culturali che ne fanno un essere contraddittorio, il 24 maggio parte come ufficiale di cavalleria animato dall’amore per la sua terra che attraversa in treno (“Di tutte le cose fuggite e desiderate, lontane e presenti, era quella terra che correva sotto i suoi occhi, vicina e già perduta, l’unica forse a contare davvero.” II, 289).

Tornato dal fronte, Sperelli vive la crisi politica del 1919-1921 che sfocerà nella creazione del PNF (novembre 1921) e nella Marcia su Roma. *L’ultima primavera* prende in esame proprio questo periodo e con la sua capacità a ricreare l’atmosfera di un’epoca, Augias mette in scena le lacerazioni politico-sociali dovute all’irrisolutezza di un Parlamento in lenta agonia per la frammentazione in tre forti minoranze (liberali-democratici, cattolici-popolari e socialisti) condizionantesi reciprocamente ma incapaci di governare da sole. L’instabilità all’origine della fine dello Stato liberale è favorevole alla minoranza fascista organizzata in movimento in cerca di appoggi, finanziamenti e sbocchi politici. L’assunto generale è far intuire come si tratti di una crisi che annuncia lo sconvolgimento di cui la storia darà conto (“Una vecchia Italia sta morendo, insieme a tutti i suoi abusi, il suo charme e le sue disgrazie. Eppure non si sente alcuno schianto di volte

¹⁷ Il lungo testo di Renato Serra è pubblicato per la prima volta sulla rivista prezzoliniana *La Voce* il 30 aprile 1915.

secolari.” III, 23). Il lettore percepisce il declino irrimediabile verso la catastrofe. E per capire i misteriosi giri economici grazie ai quali il movimento prenderà il potere, Sperelli simula un degrado fisico-morale: si infiltra nel movimento e smaschera le manovre illegali dei dirigenti. Il piano gli consente di stabilire un dialogo serrato con un fervente esponente del fascismo, Augusto Calvini, agli occhi del quale esso è l’unica alternativa al marasma in cui versa il paese (“noi siamo i soli in Italia a proporre un metodo globale di azione”, III, 60). Di fronte alla perdita di qualunque legalità provocata dalla guerra civile, dalle stragi e dagli scioperi, i fascisti si credono “gli artefici di una società nella quale avrebbero regnato l’ordine, la salute, l’innocenza, la gioia addirittura” (III, 61). Da questo contrasto tra un progetto discutibile, perché interpretabile in modo diverso, e i mezzi usati scaturisce la condanna del narratore (“Tutta una radiosa vacuità che al momento giustificava ogni eccesso”, *ibid.*).

La conoscenza puntigliosa del contesto storico mette il lettore in condizioni di capire le contraddizioni del biennio 1920-’21, preludio al nuovo ordine di cui si fanno garanti le forze che confluiscono nel movimento (“Chi sono veramente i fascisti? Democratici, liberali, nazionalisti, repubblicani, monarchici, sindacalisti, anarchici individualisti. [...] Poi vengono gli individui e sono gli individui che contano in vicende come queste. [...] Vede quale strano fascio di volontà è il fascismo?”, III, 137-138). Grazie a questo coacervo di forze desiderose di riscatto, il fascismo attecchisce nelle pulsioni ideologiche d’inizio secolo piegandole al progetto di muovere contro lo Stato. Sperelli intende i dissidi politico-economici dei capi fascisti; finalmente scopre il doppio ruolo del suo destinatario (Patanè che ha preso il posto di Carramelo) e i giochi di contropotere di cui è egli stesso vittima. L’essere ed il parere, il farsi e il disfarsi della trama poliziesca coincide con la complessità della storia (“ancora una volta, come quasi sempre nelle vicende italiane, tutto era cambiato di senso un paio di volte prima che si riuscisse a intuire il significato più vicino alla verità”, III, 293). La difficoltà a comprendere i meandri della storia narrata coincide con quella a capire la storia. Lo schermo narrativo riflette nella sua complessità il percorso storico *in fieri*.

Alla base della trilogia c’è un intento ideologico: la nostalgia di valori più nobili. Marchisio incarna la nostalgia di un anteguerra ormai sepolto: “Una dignitosa utopia, spoglia come la verità, imposta sola dalla forza dell’utile collettivo, una regola che prenda di nuovo in pugno la vita, che racchiuda il mondo entro un sistema saldo e ordinato di valori. Perché

tutto questo è finito e non tornerà mai più ?” (III, 304). I personaggi di Augias appartengono ad un universo di ideali estetici e politici d’altri tempi, inadatti al marasma dell’Italia uscita dalla guerra. Il rifiuto del presente si salda al senso estetico e alle grandi concezioni che Andrea Sperelli Fieschi d’Ugenta, protagonista del *Piacere*¹⁸ di D’Annunzio e fratellastro letterario di Giovanni, e come questi rappresentante di un mondo per cui le belle idee muovevano la vita e la letteratura, credeva di far rivivere nel progetto fascista. L’ambizione di ridisegnare i destini dell’Italia con un fascismo ideale si scontra con la volgarità :

Perché non c’è più spazio per il senso estetico. L’azione è ormai la sola cosa che conti. Costringere gli italiani, questa accozzaglia di genti neghittose, tentate dalla pigrizia o dall’anarchia, a levarsi in piedi, trasformarle in un popolo, a colpi di bastone, se occorre. (III, 314)

Dietro il fascismo c’era Andrea, vecchio sognatore di destini eroici. Questo rappresentante della cultura mondana cede dinanzi alla violenza di tempi ineludibili. Esaltando la nostalgia del tempo prebellico, Augias sancisce il rifiuto dell’irrimediabile modernità introdotta dal fascismo, fonte dei mali dell’Italia contemporanea. Ad Andrea spetta la parola finale del romanzo con una lettera del 28 ottobre 1922 (giorno della Marcia su Roma) inviata a Giovanni. Il narratore la sceglie a suggello estetico, ideologico e storico della trilogia. Il suicidio ventilato da Andrea dà forma a una delusione estetico-storica:

Io credevo di comandare a degli uomini e d’indirizzarli [...] Non uomini ma branco di scimmie che ha calpestato e distrutto ogni ideale, ogni bellezza. Il mio sentimento grande e vivo è stato soffocato, deriso [...] Abisso, abisso intorno. Non vedo luce. Non ho speranza. (III, 320).

È all’insegna dell’oscurità simbolica che si chiude l’avventura dei fratelli Sperelli.

¹⁸Il romanzo *Il Piacere* di D’Annunzio esce per la prima volta presso l’editore Treves nel 1889.

Giovanni Sperelli personaggio e *detective*

Al centro della trilogia c'è Giovanni Sperelli, il cui profilo di personaggio è costruito tra il 1981 e il 1985 nel rispetto della narrativa d'inizio secolo. Punto focale nella percezione del reale, si situa all'incrocio di molteplici traiettorie letterarie, di funzioni del racconto e di un progetto di letteratura globale. Il suo carattere si realizza nell'arco dei tre romanzi, ma l'essenziale è delineato in *Quel treno da Vienna*. Gli altri due volumi, pur mettendo in risalto altri aspetti del suo temperamento, riflettono il procedimento di ripetizione tautologica della scrittura seriale che, pur nell'autonomia di ogni romanzo, riprende il filo delle vicende anteriori e alcuni personaggi chiave. Il suo ritratto generale è enunciato quasi con gli stessi termini nei tre romanzi: "Giovanni Sperelli era alto, glabro, muscoloso e soffriva di frequenti mal di capo. Nel complesso poteva ricordare un Amleto che, scansato il colpo fatale, fosse arrivato alla quarantina." (I, 28, II, 9 e III, 83-84). Uomo colto, amante della musica, dandy raffinato ed esteta, sempre oscillante tra letteratura e vita, Sperelli incarna il personaggio abulico, inetto, creato tra il XIX° e il XX° secolo. Ha alcuni tratti in comune con Zeno Cosini o Filippo Rubè¹⁹ e non a caso Augias lo ha immaginato fratellastro del dannunziano Andrea. Sempre ai margini della società, in quanto inadatto ai tempi²⁰, appartiene alla categoria dei personaggi contraddittori. L'inadeguamento alla propria epoca si traduce nell'incapacità a fissarsi in un'attività. Amante dell'equitazione, dell'investigazione e della lettura, ha rifiutato di fare di ognuna la passione della sua vita :

S'era reso conto di non svolgere nessuna di quelle attività che giustificano ufficialmente un'intera giornata trascorsa a cavallo nella campagna o in poltrona con un libro. Anche lui era convinto che la democrazia moderna divide gli uomini in due sole categorie: i lavoratori e i fannulloni. Non è attrezzata per coloro che semplicemente non hanno tempo per lavorare. (I, 63)

¹⁹ Protagonisti, rispettivamente, de *La coscienza di Zeno* di Italo Svevo, pubblicata nel 1923 per l'editore Cappelli e, del *Rubè* di Giuseppe Antonio Borgese, pubblicato nel 1921 presso l'editore Treves di Milano.

²⁰ "Così tante cose ho disprezzato di questo paese fiacco, spensierato e vile che a volte ho pensato di essere un figlio illegittimo del mio tempo." (II, 234)

A queste, ha aggiunto nel passato l'investigazione poliziesca che gli offriva un'alternativa all'abulia caratteriale sfociante nella misantropia. Al contrario, essa gli permetteva di salvaguardarsi dal "caos dell'esistenza" e nello stesso tempo gli garantiva l'"avventura e l'eccitamento di uno sport all'aria aperta" (II, 9). Dimessosi dalle sue funzioni, aveva mantenuto rapporti con la polizia offrendo saltuariamente consulenze per casi richiedenti intuizione e rapido intervento. Analisi critica, riflessione ma anche pragmatismo sono gli aspetti forti del suo operare che lo contraddistinguono dal passivo fratellastro e ne fanno perciò un essere complesso. Sperelli ha bisogno di distanza per capire le situazioni, non ama essere schiacciato dagli eventi. La letterarietà che lo contraddistingue si misura alla volontà di leggere il reale come un libro ("Non ho mai conservato troppo a lungo neanche le stesse idee. Forse è per questo che non riesco a prendere sul serio la vita. In fondo mi piace molto di più leggerla in un romanzo." I, 89) e di agire in quanto attante narrativo proprio per dare un esito alle vicende spionistiche che è chiamato ineluttabilmente a risolvere ("L'evento doveva compiersi, perché così la vicenda avrebbe potuto essere scritta." I, 216).

Essere cartaceo e reale, Sperelli è sempre in bilico tra una vita letteraria e una pratica: "andava verso l'oscurità di quell'appartamento così diviso tra il mondo nebuloso della sua immaginazione e una fredda determinazione pratica" (*ibid.*). Si situa sulla soglia di molteplici ruoli che fanno di lui un essere in fuga : da commissario professionale a commissario saltuario, a ufficiale di cavalleria. È nel non fissarsi in un ruolo definitivo che trova la sua ragion d'essere. Il sentimento provato partendo al fronte riguarda questa zona di frontiera : "Eppure ho fortuna, pensò, appena smessi i panni dell'investigatore ho già pronta un'altra parte, ufficiale di cavalleria. [...] Dovette confessare a se stesso che, nonostante tutto, le circostanze l'aiutavano a essere un carattere, pur senza averne uno." (II, 285). Ma per sé e nel rapporto con gli altri, scoraggia per la passività con cui affronta la vita. La sua regola è lasciarsi trasportare dai fatti per darsi un destino, incarnando così un antieroe che rifiuta di plasmare la propria vita. È di coloro che "riducono tutto alla dimensione della loro disastrosa incertezza" (I, 225)²¹.

²¹ Sempre attraverso l'onniscienza del narratore, Sperelli si analizza: "Perché non aveva saputo dire di no a Carramelo? [...] Trovò una provvisoria risposta che lo riempì di sgomento. E' nell'andare avanti che prende forma l'arco di un'esistenza; costringersi a una sorte dettata dalle circostanze rende impossibile ogni ritorno e ogni nostalgia. Ed è così,

Tale contraddittorietà si scioglie nella dimensione narrativa ove Giovanni si realizza a dispetto della sua precarietà. La natura letteraria si confonde col ruolo attanziale ricoperto nell'intreccio. Se Sperelli esiste, lo deve all'azione investigativa che lo obbliga a proseguire l'inchiesta e a determinarsi in quanto carattere. È posto dal narratore in una continua *mise en abyme* funzionale che lo fissa, usando le categorie pirandelliane, nella sua natura di *personaggio* e non di *persona*. In un momento cruciale del primo romanzo, Sperelli è abbandonato dal destinatario Carramelo, che si dissocia dall'inchiesta sulla morte di Amelia Battiferri. Deve scegliere se continuare o no quell'"indagine non autorizzata". Ebbene, il narratore risolve il dramma grazie alla sua natura che soggiace alle regole non più della vita ma del testo :

Con uno di quei pensieri distaccati e astratti che così spesso acquistavano per lui valore pratico, gli venne in mente che la legge della sua vita non era se non quella dell'ordine narrativo, la stessa cioè di un eroe di carta che può solo procedere verso il capitolo successivo. (I, 86)

E infatti quel capitolo già scritto nella penna dell'autore e dunque "necessario" per il personaggio lo porta alla "prossima mossa, purtroppo obbligata, sgradevole anch'essa, rischiosa" (*ibid.*). È letterariamente costretto dalle ragioni della scrittura non solo ad esistere ma anche a riempire, secondo il contratto imposto dal giallo, le mansioni di attante-commissario. Obbedendo all'ordine narrativo di cui è "intrisa la sua esistenza" (I, 87) e messo in un meccanismo diegetico, deve espletare "la sua anima di carta" (*ibid.*).

Sperelli è chiamato sovente *detective* dai suoi interlocutori, rinviando così alle tipologie di quella figura. Vive attraverso la funzione strutturale del testo. È un essere cartaceo per il coincidere con il ruolo attanziale: "Il detective può essere visto come colui che indaga e dipana i destini altrui nell'incontaminato distacco da ogni necessità, una specie di arcangelo della giustizia cavalleresca." (II, 49-50). Carramelo, che apprezza la perspicacia di Sperelli, gli rimprovera: "Lei ha usato un metodo induttivo e ha quindi

tirandoselo addosso bell'e fatto, che anche i personaggi irrisolti riescono a munirsi di un destino." (II, 63). E ancora: "Si era riaffacciata quella sensazione implacabile che in tutta la sua vita non l'aveva mai lasciato. Tante volte si era lasciato travolgere dagli avvenimenti con l'idea di fabbricarsi con le proprie mani un destino, qualcosa che gli permettesse di pensare: finalmente mi trovo dove sono stato portato." (III, 176-177)

finito per trovare ciò che in realtà cercava fin dall'inizio. Era inevitabile. Ma non si può condurre un'indagine in questo modo." (II, 60). In quanto tale, stabilisce una serie di passerelle intertestuali con i *detective* più noti, anche se impliciti. Nelle sue inchieste, Sperelli riempie semioticamente il suo compito : espleta un percorso di scoperta con cui non solo dirada l'oscurità degli omicidi commessi, ma elabora un sistema operativo di conoscenza. *Detective* intuitivo, osserva, interpreta segni, collega, formula nella sua mente ipotesi, riassume gli eventi ricavandone un senso. Ma si lascia guidare soprattutto dall'intuizione²². Nuovo Maigret degli anni Ottanta, precede il suo modello nella finzione narrativa. Il suo procedere risente della strategia di Maigret, in quanto compie un percorso conoscitivo fondato sull'osservazione che gli consente di giungere a delle conclusioni (dedurre) riposanti sulla capacità a leggere il reale collegando gli eventi ("se..., allora"): "Si poteva tentare anche questa ipotesi provvisoria [...]. Se la deduzione era esatta, quella poteva anche essere un livido provocato dal suo pugno."²³ (II, 163). Alla fine riesce, come Maigret, a trasformare la conoscenza intuitiva, indeterminata ("sguardo vacuo") in "sapere proposizionale", "sapere astratto congetturale"²⁴. La griglia semiotica elaborata da Raffaella Petrilli per Sherlock Holmes e Maigret può essere adattata a Sperelli, antesignano del *detective* "postmoderno". Con lui l'inchiesta si fa metafora di un percorso di conoscenza dell'omicidio nonché del contesto storico-politico che lo ha supportato. Sviluppa il "senso della realtà"²⁵ perché è nel contesto che risiedono i segni per comprendere l'accaduto.

Sperelli risponde ad un progetto originale : non è l'ennesimo *avatar* dell'istanza personaggio, ma concentra in sé la letteratura. Fratellastro di un essere di carta (Andrea Sperelli), legato dunque anch'egli implicitamente a D'annunzio, nutrito di sentimenti serriani, imbevuto della cultura raffinata del suo tempo, costruito come un'eco ricorrente da un romanzo all'altro:

²² "Anche l'aggressione subita alle catacombe di San Callisto diventava spiegabile. L'intuizione che quel giorno fosse stato sul punto di sorprendere, senza saperlo, un colloquio tra i due diventava una certezza." (II, 208)

²³ "Mentre camminava gli parve di poter collocare al suo giusto posto un altro tassello del quadro [...] permisero un ulteriore passo avanti nella catena delle deduzioni logiche [...]. Risalire adesso, con un procedimento a ritroso, dallo scopo alle motivazioni dell'intrigo diventava fin troppo facile." (II, 225)

²⁴ Citazioni tratte da Raffaella Petrilli, *Il detective e le parole. Le strutture semiotiche del "giallo"*, Troina, Città Aperta Edizioni, 2004, p. 22.

²⁵ *Ibid.*, p. 69.

Sperelli è un essere intertestuale che concentra in sé l'universo dei libri. Con le storie dirette da lui, Augias ha dato corpo al sogno borgesiano o mallarmeano del Libro assoluto dove tutto si gioca nell'universo della letteratura²⁶.

Storia e narrazione

Come si è annunciato, l'ambientazione storica e la caratterizzazione dei personaggi intralciano il fluire della trama narrativa che ne risulta appesantita, continuamente dislocata e aprentesi in digressioni, pause narrative, descrizioni, analessi. Riflettendo la falsità dell'enunciazione, la trilogia incarna il "principio dell'illusione" e "la struttura dell'inganno"²⁷, caratteristici del poliziesco. Il patto di lettura non riposa più sulla credenza nella verità enunciata, ma svela "le condizioni d'esistenza del testo di finzione e della sua lettura"²⁸.

Data la lunghezza dei tre romanzi, appare evidente la negazione di uno dei cardini del giallo, la brevità dei capitoli e dell'insieme testuale²⁹. La loro atipicità allotropica è spiegabile con la contaminazione della *spy story* e con la funzione euristica dell'interrogazione storico-politica. Numerosi capitoli sono dedicati alla messa in scena della vita salottiera della marchesa De Ambrosis (I, cap 10). Le conversazioni che Sperelli coglie passando tra i vari gruppi di personaggi, i silenzi imbarazzanti, le schermaglie dell'alta società sono la traduzione non solo di un quadro d'epoca, ma della difficoltà a far avanzare le indagini. I capitoli dedicati a situazioni lontane dalle ragioni investigative, dunque in apparenza vani, partecipano in realtà alla traduzione scrittoria delle resistenze a indagare e a raccontare lo svolgimento degli eventi. È una *mise en abyme* finzionale delle difficoltà del giallo a ricostruire il delitto. Interi capitoli si susseguono senza che

²⁶ Cfr. questa ipotesi di lettura in Giovanni Pacchiano, "Sono Giovanni Sperelli parente di D'Annunzio", *La Repubblica*, 28 ottobre 1989, p. 17.

²⁷ Walter Geerts, "Il poliziesco epistemico. Un filone narrativo dell'ultimo ventennio: Calvino, Malerba, Pontiggia, Tabucchi", *Narrativa*, Université ParisX-Nanterre, n° 2, 1992, p. 95.

²⁸ *Ibid.*, p. 103.

²⁹ Minne G. De Boer, "Riflessioni intorno ad una tipologia del giallo storico", in *Quale memoria per il noir italiano?*, cit.

l'indagine vada avanti. Incontri con personaggi suscettibili di portare chiarezza all'inchiesta, conversazioni prese alla larga, installano una situazione se non di incomprendimento almeno di interrogazione sulla natura ibrida della trilogia. Nella diegesi lunga e tortuosa, il giallo viene scalzato da fatti narrativi e panoramici che, se nell'immediato esulano dal fatto di sangue, mirano a ricostruire l'ambientazione storico-politica ove esso si è prodotto. Gli impaludamenti servono a dare uno spessore socio-psicologico e politico, ma producono un costante *statu quo* diegetico. E come accade nella migliore tradizione, il narratore-personaggio ed il lettore sono posti sullo stesso piano d'ignoranza quanto agli eventi. Al limite, grazie alle sue capacità sensitive, Sperelli afferma spesso di intuire lo svolgimento dei fatti ma si guarda bene dal metterne al corrente il suo doppio (Marchisio) o il lettore. Così, in mezzo a difficoltà diplomatiche, collusioni tra i personaggi implicati nell'omicidio e la politica, si avanza a tentoni, tra capovolgimenti narrativi e fatti nuovi. Un elemento è ricorrente: il gioco tra verità e menzogna: "Giovanni aveva mentito. Non era vero che aveva tutto saputo e tutto ricostruito. Ignorava ancora chi si fosse intromesso tra Galignani e gli austriaci, anche se poteva intuirne il motivo." (I, 186). Se tale gioco rientra nella "struttura d'inganno" su menzionata, esso costituisce uno dei *topoi* del giallo, in quanto favorisce la suspense tramite "alibi creati e disfatti, confronti tra investigatore e sospettati, improvvise intuizioni³⁰", piste valide ad un momento dell'inchiesta e del racconto, ma smentite dall'apparire di altri indizi che modificano di continuo l'evolversi della situazione investigativa e narrativa.

Nel giallo, e nella *spy story* in particolare, vige la regola che niente è ciò che sembra. Questa regola si radicalizza quando le implicazioni del delitto sono politiche. La trilogia riposa su tale ambiguità. Nel primo romanzo, in occasione della notizia dell'omicidio Battiferri su un quotidiano, Carramelo legge l'articolo in funzione della crisi di governo e facendo ciò si presta alla regola della doppia interpretazione del giallo :

Sperelli pensò a com'era facile smarrirsi nelle gallerie di specchi di quei palazzi. Il cronista aveva pubblicato una notizia che avrebbe potuto essere falsa e invece era vera. Il cavaliere gli aveva dato un'interpretazione che avrebbe potuto esser vera e invece era falsa. (I, 203)

³⁰ *Ibid.*

Il giallo riposa sul falso, ma se le implicazioni sono politiche l'inganno diventa esponenziale. Carramelo lo fa notare a Sperelli: "Vivevano entrambi in un paese dove quasi nulla è mai ciò che sembra. Ma dove ciò che sembra è comunque molto più importante di ciò che è." (I, 204). Il delitto apre orizzonti ancora più opachi e invece della luce svela l'essere ed il parere contenuti anche nella struttura enunciativa del testo. Le piste annunciate sono sempre vere e degne di essere seguite? Il sistema enunciativo produce informazioni che solo alla fine si riveleranno utili o no ai fini dell'inchiesta. Per il lettore sono tutte *pierres d'attente* che aspettano di essere verificate. Nel frattempo, esse intralciano la narrazione, la inquinano rendendola farraginosa. L'inverosimiglianza di alcune piste è legata alla *spy story* che esaspera la rottura tra moventi e fatti narrati. Il mondo delle spie è lontano dalla quotidianità dei personaggi più umili, in quanto le cause non sono private. L'essenza della *spy story* risiedendo nel gioco verità/menzogna, la trilogia abbonda in riferimenti metanarrativi e metagenerici che mettono in luce i meccanismi strutturali del sottogenere:

Solo un gioco speculare di menzogne reciproche gli aveva impedito d'arrivare prima alla vera soluzione. Aveva dato per scontato un elemento logico trascurando di considerare che nelle vicende di spionaggio ogni frammento può significare indifferentemente se stesso o il suo contrario, a seconda del punto di vista dal quale viene valutato. (I, 222)

Come da copione, nell'ultimo capitolo il *detective* formalizza la ricostruzione dei fatti, perviene a un "sapere proposizionale". Nella *spy story*, la verità trovata non può essere validata da nessuno. Si ferma allo stadio della ricostruzione logica, al ruolo normativo della narrazione a ritroso dei fatti. Segno di una sconfitta politica e logica, solo la ragione rielabora gli eventi, ma non cambia il corso della storia. Sperelli gestisce per il narratore la morale del racconto sottolineando lo scollamento tra gli interessi politico-militari e i fatti subiti dall'anonimo cittadino. In una visione finalistica, la *spy story* tira in ballo le nozioni di bene e male senza risolvere il loro contrasto ontologico:

Nelle questioni di spionaggio non c'è quasi mai una morale da reintegrare, un risarcimento da offrire alla società. La distinzione tra bene e male non è né così netta né così facile. Il gesto di uccidere si giudica da solo, ma in una congiura di spie i gesti contano poco. Valgono le intenzioni. Ignorando

quelle, non è mai possibile dire che cosa un'azione abbia veramente voluto dire. (I, 232)

La scelta della *spy story* con il conseguente effetto non catartico del racconto, sospeso nell'impossibile conforto di veder ristabilito l'equilibrio turbato dal delitto, testimonia una posizione coraggiosa da parte dell'autore. Nella storia non ci sono schemi finalistici né disegni provvidenziali di redenzione. Tutto corrisponde allo scorrere di un "fiume limaccioso che tutto travolge³¹", gli esseri sono ridotti a pure parvenze fotografiche sopravvissute alla storia. L'epilogo dell'*Ultima primavera* è sintomatico di questa visione pessimistica. Sperelli, a cui è stato sparato nell'ultima pagina del romanzo il 27 giugno 1921, viene riesumato con una piroetta ironica dal narratore. Questi ci informa nell'epilogo che Sperelli non era morto, in quanto vari documenti accertano la sua presenza in occasioni successive a quella data. L'ultima fa riferimento alla lettera speditagli dal fratello Andrea il 28 ottobre 1922. Dicendo "la data e il messaggio, oltre al suo contenuto, ci pare che ne facciano appropriato suggello alla nostra storia" (III, 320), il narratore dà una pista interpretativa. La prospettiva del fascismo in marcia su Roma non fa presumere niente di buono. Il decennio che ha preparato i mali futuri è sfociato in quella data che aprirà la via ad una contraddizione non sanata. Il messaggio implicito nel finale rende la trilogia ancora oggi degna di lettura e di riflessione sul passato e sul presente dell'Italia. Augias ha dato il suo contributo alla presa di coscienza del presente grazie ad una scrittura storica carica di intenti performativi che impongono al lettore "un volere, un sapere e una lezione³²". Capire il passato, metterlo in scena serve a sconfiggere la morte, poiché, secondo Michel De Certeau, "i morti di cui la narrazione storica parla divengono il vocabolario d'un compito da intraprendere³³."

Maria Pia DE PAULIS-DALEMBERT
Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

³¹ Giovanni Pacchiano, "Sono Giovanni Sperelli parente di D'Annunzio", cit.

³² Michel De Certeau, *L'écriture de l'histoire*, cit., p. 120.

³³ *Ibid.*