

Angelo o demone – La madre assassina come strumento di (in)giustizia in *Il sospetto* di Laura Grimaldi.

Le espressioni “eroe criminale” e il suo inverso “criminale eroico” sono percepite come ossimoriche. Questo perché il senso comune ci fa istintivamente avvertire i due concetti – quello di eroe e quello di criminale – come inconciliabili, riferiti a modi di essere (e di conseguenza di agire) e a modelli che collochiamo ai capi opposti dello spettro delle modalità di relazione sociale: ai due concetti attribuiamo valenze semantiche diametralmente opposte, che hanno come corrispettivo valenze etiche parimenti contrapposte.

Nonostante l'apparente dicotomia concettuale, la realtà ci pone occasionalmente davanti a casi di individui o eventi difficili da catalogare in maniera univoca; personaggi e situazioni che non trovano una collocazione automatica e specifica su una mappa dell'etica che sia unanimemente condivisa. Due recenti casi di cronaca di risonanza mondiale che esemplificano questa ambiguità sono quelli di Julian Assange e di Edward Snowden. Assange, il fondatore di WikiLeaks, l'organizzazione che diffonde informazioni di interesse pubblico normalmente segrete da governi o organizzazioni nazionali e internazionali, nell'aprile 2010 ha pubblicato documenti e filmati che rivelavano le violenze esercitate da soldati americani contro alcuni civili durante la guerra in Iraq. Snowden, ex impiegato della CIA e collaboratore della National Security Agency, ha sfruttato l'accesso privilegiato ad informazioni top secret sulle attività dei servizi segreti americani per rivelare al mondo intero, nel 2013, l'esistenza di una rete di spionaggio capillare messa in piedi negli USA che, in nome di una presunta *pax americana*, sorveglia minuto per minuto cittadini e organizzazioni in tutto il mondo. Sia Assange che Snowden sono oggetto di mandato di cattura internazionale.¹ Entrambi dividono l'opinione pubblica - che in parte li vede come eroi che difendono il cittadino comune dai soprusi dei potenti, in parte come criminali colpevoli di alto tradimento -, ed entrambi animano il dibattito giurisprudenziale. Il dibattito pubblico verte sulla questione se sia più colpevole chi costruisce ed utilizza in segreto sistemi di sorveglianza di portata mondiale; chi, contravvenendo a convenzioni internazionali, esercita violenze su popolazioni indifese durante un conflitto; chi dà prova di comportamenti in completa dissonanza con quelli previsti dal proprio ruolo; o chi informa i cittadini che tutto questo avviene, molto spesso avviene impunemente.

¹ Ancora più recenti, ed interamente italiani, sono i casi dei cosiddetti 'corvi' del Vaticano, accusati di sottrazione e divulgazione di notizie e documenti riservati di proprietà della Santa Sede, grazie a cui il pubblico è venuto a conoscenza dei presunti lussi di alcuni membri del clero e di inspiegabili e partigiane stravaganze nell'amministrazione dei beni della Chiesa. Lo scandalo del cosiddetto VatiLeaks 2.0 sta animando le cronache giudiziarie italiane al momento della scrittura di questo saggio.

Lo stesso tipo di polarizzazione si osserva, allontanandoci dalla contemporaneità, nella valutazione di figure di spicco nella nostra recente memoria storica, quali per esempio Ariel Sharon e Winston Churchill. L'israeliano Sharon, Primo Ministro negli anni 2001-2006 ed uno degli uomini più attivi nelle vicende di politica interna ed estera dello stato di Israele, è giudicato da alcuni come uomo di pace, e da altri come la causa fondante di tutte le disfunzioni politiche che a tutt'oggi affliggono Israele.² E perfino l'aura di Churchill, che per la retorica comune in Europa occidentale è il caparbio stratega che ha liberato il continente dall'orrore del nazismo, è inquinata dal sospetto del suo ruolo nei bombardamenti sulle popolazioni civili negli anni della seconda guerra mondiale.³ Gli esempi abbondano, e la rivisitazione in chiave critica non riguarda solo figure emblematiche della storia più o meno recente, il giudizio sulle quali potrebbe essere orientato da connotazioni politiche. Anche il patrimonio della cultura enciclopedica più consolidata presenta personaggi che non sfuggono all'analisi critica, e al dubbio che, al di là dell'eroismo delle loro gesta, la loro condotta non possa ammettere altre, opposte, chiavi di lettura: si pensi ad Ulisse, o ad Achille, se letti da una voce meno celebrativa di quella dell'epica omerica.

È lecito supporre che il dilemma sulla definizione del concetto di 'giusto' si proponga così frequentemente e con tanto vigore nei nostri tempi a causa della maggiore liquidità delle posizioni ideologiche che caratterizza la contemporaneità. Forse la possibilità di dare voce a questo dilemma viene dall'apertura della narrazione della storia ad altri contributi, all'interlocuzione: una narrazione non più monologica accetta voci alternative e dissonanti, si apre ad altri punti di vista, non solo quello egemonico e partigiano dei vincitori. Quello che appare certo è che riconoscere il dilemma non presuppone l'imperativo della sua risoluzione: non è scontato l'approdo finale ad una verità univoca universalmente condivisa, la disambiguazione con presa di posizione unanime da una parte o dall'altra.

² Si veda a questo proposito l'articolo di Avi Shlaim: 'Man of peace'? Ariel Sharon was the champion of violent solutions - Sharon's legacy is the empowerment of some of the worst elements in Israel's dysfunctional politics", *The Guardian*, 13.1. 2014. Cf <http://www.theguardian.com/commentisfree/2014/jan/13/ariel-sharon-no-man-of-peace-israel>. Ultimo accesso 20 ottobre 2015.

³ Si veda per esempio la biografia scritta da (Keegan 2002) Il dibattito sulla figura di Churchill è stato molto presente sulla stampa britannica, dove si discute l'etica dei bombardamenti, e la credibilità delle valutazioni morali espresse da coloro che scrivono la storia da vincitori e senza contraddittorio. Si veda a questo proposito lo scritto di Detlef Siebert del 2011 'British Bombing Strategy in World War Two' (ospitato sul sito della BBC all'indirizzo http://www.bbc.co.uk/history/worldwars/wwtwo/area_bombing_01.shtml, consultato il 2.11.2015). Molti giornalisti e storici britannici, pur imputando ai nazisti la paternità della strategia dei bombardamenti sulle città, non negano la violenza della risposta britannica per mano di Churchill (cf Antony Beevor, citato in un articolo del *Telegraph* (Germans call Churchill a war criminal, 19.1.2002, disponibile a <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/germany/1413598/Germans-call-Churchill-a-war-criminal.html>, consultato il 2.11.2015).

Sarebbe utile interrogarsi su cosa faccia apparire tanto vicine da essere talvolta sovrapponibili due categorie comportamentali che, secondo logica, sono diametralmente opposte; cosa consenta ai loro protagonisti di non farsi imbrigliare dai nostri normali processi di classificazione, ma di mantenere un grado visibile di mobilità e di dislocazione lungo l'intera scala. E visto che questo volume si occupa di elaborazioni culturali, la questione che voglio porre in questo saggio è come la letteratura dia forma e voce a questa mobilità, quali strategie retoriche vengano messe in atto al fine di provocare nel lettore una reazione davanti a personaggi e atti giusti o riprovevoli.

Nella comune *Weltanschauung*, si definisce eroe un individuo dotato di qualità – quali l'intelligenza, l'audacia, la fortitudine, la resistenza – che lo rendono capace di azioni straordinarie che conducono a risultati straordinari. L'aggettivo straordinario va usato nella sua accezione etimologica di “fuori” dall'ordinario, dalla norma. L'eroe esce dalla normalità del mondo quotidiano che condivide con i suoi simili, e si avventura, da solo, in territori, fisici o psicologici, dove l'individuo comune non osa andare, spinto dalla necessità di ‘risolvere una situazione’. Per fare questo compie un'azione che esula dallo spettro delle azioni considerate abituali – dunque anch'essa extra-ordinaria-, l'esito della quale è un risultato extra-ordinario, la cui caratteristica precipua è che apporta benefici ai molti. L'eroe dunque è un individuo capace di azioni inconcepibili per la maggioranza degli individui, che producono risultati al di fuori dalla portata dei più, riconosciute come positive dalla comunità perché portano cambiamenti di grande e duraturo impatto.

Sempre nella comune *Weltanschauung*, il criminale sembra avere caratteristiche per molti versi simili a quelle dell'eroe: è ugualmente dotato di qualità personali definibili come ‘fuori del comune’, è audace al punto osare quello che la maggioranza dei suoi simili non immagina o non osa, al fine di conseguire risultati che sono inaccessibili ai più. Al netto dei necessari distinguo, su cui ci soffermeremo più avanti, si intuisce che questa generica sovrapponibilità tra i due tipi caratteriali offre ampi spunti alla letteratura, e molteplici possibilità di sviluppo narrativo.

Uno degli studi più influenti emersi nel ventesimo secolo sul comportamento dell'eroe è senza dubbio quello presentato da Joseph Campbell nel libro *The Hero with a Thousand Faces* (1949). Nella sua analisi delle modalità di rappresentazione dell'eroe nel mito e nella letteratura, Campbell identifica uno schema comune, un'unica grande storia che sottende, immutata, a tutte le innumerevoli permutazioni in cui ci vengono presentate le narrazioni di eroi e delle loro gesta. Questo paradigma, che è costituito da ‘archetipi’ - immagini, simboli, idee - è presente non solo nel mito e nella letteratura classica, ma continua a fare parte della morfologia dell'eroe nelle

rappresentazioni fatte nella cultura contemporanea, inclusi letteratura e cinema.⁴ La prima voce del paradigma, che Campbell chiama monomito, è il rito d'iniziazione attraverso il quale il protagonista, scelto tra i tanti per le sue potenzialità, abbandona la quotidianità della sua vita ordinaria e si avvia verso un processo di trasformazione in eroe. Così comincia l'avventura di Luke Skywalker, che all'inizio di *Star Wars* (1977) è un giovane agricoltore che lavora in una fattoria; o quella di Harry Potter, che nel il romanzo d'esordio della serie (*The Philosopher's Stone*, Rowling 1997) è un orfano che vive con i parenti in una casetta anonima di un anonimo villaggio nel sud dell'Inghilterra. Lo scorrere normale dell'esistenza del prescelto viene interrotto quando un evento inaspettato richiede un intervento deciso. Questa 'chiamata all'avventura' segna l'inizio della fase di formazione del personaggio eroico: così, nella narrazione omerica, Achille decide di difendere l'onore di Menelao ed andare a riprendere la moglie Elena a Troia; i Cavalieri della tavola rotonda capiscono che per salvare la terra dalla morte debbono andare in cerca del Sacro Graal; il protagonista delle commedie romantiche intravede la promessa di felicità futura in un altro personaggio, e si lancia in un'opera di conquista. Nel romanzo poliziesco, l'esempio più rappresentativo di 'chiamata all'avventura' è l'inizio del processo di investigazione, il cui protagonista, ed eroe per antonomasia, è il detective. Pur con le dovute modifiche, determinate tra le altre cose dal genere della narrazione, e dal contesto da cui si sviluppa, il processo schematizzato da Campbell è visibile al centro dell'esperienza di tutti i personaggi che rispondono alle caratteristiche dell'eroe.

Nell'analisi di Campbell, l'eroe in fieri si mostra incerto, riluttante e timoroso all'inizio dell'avventura: un'utile strategia narrativa che assicura il coinvolgimento e la partecipazione emotiva ed intellettuale del pubblico (il lettore, lo spettatore, o l'ascoltatore) che deve potere riconoscere nell'eroe un suo simile, un individuo comune, con cui plausibilmente immedesimarsi. La presenza di figure fiduciarie che lo incoraggiano e lo supportano nelle fasi iniziali dell'avventura è essenziale acciocché la transizione da individuo normale ad eroe sia credibile, ma una volta giunto al momento di non ritorno e superata la prima soglia, l'impegno dell'eroe è completo, la sua determinazione a portare a termine la sua missione è inarrestabile, e la sua abilità nel superare gli innumerevoli ostacoli disseminati lungo il suo cammino è totalmente plausibile. Al termine

⁴ Lo studio di Campbell ha ispirato un gran numero di autori di letteratura e cinema, oltre che naturalmente studiosi e critici. Tra i primi ad intuire l'importanza dell'analisi di Campbell per la comprensione del cinema di Hollywood è stato Christopher Vogler, sceneggiatore e dirigente per le più grandi major americane, che ha tratto dalle sue riflessioni un compendio ad uso degli scrittori (1996). La prova provata dell'influenza di *The Hero* sull'industria cinematografica sta nella dichiarazione del regista George Lucas che dice di avere radicalmente modificato la sceneggiatura di *Star Wars* dopo avere letto *The Hero with a Thousand Faces*, e capito il meccanismo di funzionamento del mito dell'eroe. Cf *A fire in the mind: the life of Joseph Campbell* (Larsen and Larsen 1991: 541)

dell'impresa, l'eroe ritorna al punto di origine, tra i suoi, che in qualche modo beneficiano dei frutti della missione compiuta.

Si è detto che il paradigma del monomito sottende ad una molteplicità di generi e forme di narrazione, nella cultura contemporanea così come in quella classica. Ma quello che è interessante notare è che i lemmi del paradigma dell'avventura eroica sono simili a quelli dell'avventura criminale. Come l'eroe, il criminale è inizialmente un individuo comune, uno tra tanti. Le fasi della sua avventura – compresi il timore iniziale, l'attraversamento della soglia, o il ritorno problematico al punto d'origine al termine dell'impresa – sono paragonabili a quelle dell'avventura dell'eroe: in termini narrativi l'impalcatura può essere la stessa.

Che cosa, dunque, distingue un personaggio eroe da un personaggio criminale? Dal punto di vista tecnico, si potrebbe opinare, ci sono alcune differenze fondamentali, quali la diversa intenzione che muove l'avventura, la natura dell'avventura, ed il tipo di esito. L'eroe è mosso dal desiderio di conquistare un obiettivo nobile – la restituzione di una regina sedotta e rapita al legittimo marito, come nel caso di Achille; la soluzione di un caso criminale con cattura del colpevole, come nel caso dell'investigatore. L'avventura ha come risultato vantaggi morali e/o materiali di cui non beneficia solo l'eroe stesso, ma l'intera comunità, se non quando l'umanità intera. Ma se mettiamo in discussione il significato dei concetti di nobiltà di intenzione e di obiettivi, o quello di bene comune, ammettendo che possano essere relativizzati, concepiti come espressioni di un punto di vista, allora la distinzione tra eroe e criminale necessita di ulteriori elementi per diventare chiara e convincente. Se accettiamo la possibilità che 'giusto' ed il suo contrario non siano categorie immanenti, ma possono a volte essere contingenti a situazioni specifiche, a fasi storiche, funzionali al sostenimento di una ideologia, e che per questo possono essere contestate, riusciamo a spiegare i dibattiti in merito ai casi di Snowden, di Assange, o dei 'corvi' di VatiLeaks citati più sopra.

È dunque ragionevole volere cercare di capire la differenza di significato tra un atto eroico ed un atto criminale facendo unicamente riferimento ad una chiara e condivisa idea di giustizia e di etica, o dobbiamo accettare che il nostro sistema di valori può essere orientato dalle leggi correnti, ed è quindi giustamente soggetto a variazioni temporali e culturali? E come rispondere nel caso in cui la normativa in vigore non coincide con le norme dell'agire individuale che ci sono dettate dalla coscienza?

Dal punto di vista etimologico, il sostantivo crimine (derivato dal verbo latino cernere, distinguere, decidere) si riferisce ad un atto che infligge danno ad altri e che dunque viene sanzionato dal sistema con le appropriate misure disciplinari. Dal punto di vista criminologico, è utile la definizione data da

Paul Tappan, che definisce crimine ‘un atto intenzionale che viola il diritto penale, commesso senza giustificazione e punito dallo Stato’ (Tappan 1947: 100, in Walsh & Ellis 2007: 3).⁵ Dunque un crimine viola un sistema normativo in essere e viene conseguentemente punito dalla legge dello Stato. Tappan sottolinea il concetto di intenzionalità, e della mancanza di circostanze attenuanti plausibili che giustifichino l’atto commesso.

Il concetto di reato proposto dalla criminologia può dipendere dallo stato della giurisprudenza corrente: a stabilire che un atto sia criminale o meno possono essere le leggi dello Stato in vigore al momento, e non principi scientifici incontrovertibili. Lo Stato, dunque ha il potere, se non di azzerare, almeno di variare il tasso di criminalità, semplicemente depenalizzando alcuni reati: questo accade di frequente, per esempio per i reati legati all’uso e al commercio di sostanze stupefacenti, la cui gravità cambia con una semplice riclassificazione delle sostanze in questione. Quello di crimine non è quindi un concetto universale, come dimostra il fatto che alcuni atti sono considerati reati in alcuni Paesi mentre rientrano nella sfera del lecito in altri. Esempi di questo sono la mutilazione genitale femminile, l’aborto, i rapporti sessuali con partner di età inferiore a quella stabilita dalla legge, o l’omosessualità.

John Hagan considera il concetto di ‘reato’ come una ‘variabile continua, ed una sottocategoria di tutti gli atti che arrecano danno’ (Walsh and Ellis: 5). Ogni reato si colloca in un punto preciso di questo *continuum*, che dipende dalle modalità di interazione di tre diversi indici:

1. **Il punto di vista dell’opinione pubblica.** Studi fatti sul contesto nordamericano, le cui conclusioni sono applicabili a tutti gli altri paesi occidentali industrializzati, mostrano che l’opinione pubblica è generalmente concorde per quanto riguarda quello che viene considerato ‘comportamento socialmente accettabile’ ((Borg 1985: 137).
2. **Il grado di severità della pena prevista dalla legge** per il particolare reato – più severa è la pena, più il reato viene percepito dalla società come grave (Hagan 1985: 49).
3. **La valutazione del danno che il reato arreca** – un aspetto che spesso fa convergere la percezione dei cittadini con la risposta del sistema delle leggi.

È chiaro che questo relativismo, che considera l’idea di atto criminale come una variabile dipendente, funzione del contesto storico-culturale e del sistema legislativo in vigore, si riferisce solo alla categoria dei reati detti *mala prohibita*, ossia atti classificati come reato esclusivamente perché puniti dalla legge. Ma oltre a questi ci sono reati che sono universalmente percepiti

⁵ “ an intentional act in violation of the criminal law committed without defence or excuse, and penalised by the State”.

come tali, e considerati riprovevoli dall'opinione generale e punibili dalle leggi dello Stato, indipendentemente da fattori contingenti di tipo storico-culturale. Questi sono i *mala per se*, atti considerati criminali a prescindere – ad esempio l'omicidio, lo stupro, il furto, l'aggressione fisica - e sempre condannati sia dall'etica comune che dal sistema. Nei fatti, però, in letteratura capita di incontrare protagonisti che commettono reati tecnicamente afferenti alla categoria dei *mala per se*, e che però provocano un effetto empatizzante nel lettore. Pensiamo al Robin Hood della tradizione folklorica inglese, o all'Arsène Lupin della letteratura francese primo novecentesca, o al Diabolik dalla cultura popolare italiana degli anni '60. Nella narrazione delle loro imprese, l'atto criminale – il furto soprattutto, ma a volte anche l'omicidio – è un elemento centrale, caratterizzante dei personaggi, cionondimeno essi sono pensati e recepiti dal lettore come figure positive, che agiscono in nome di un'etica implicita condivisibile. Le storie li presentano come agenti del bene, e il fatto che operino dalla parte sbagliata della legge appare un fattore incidentale e secondario, che non influisce sul coinvolgimento partecipativo del lettore nelle loro avventure. Anzi, proprio perché il loro agire è formalmente considerato 'sbagliato' e punibile dalle leggi dello Stato, il lettore sente empatia ancora maggiore, segue con trepidazione lo svolgersi dell'avventura e la sfida con l'autorità, augurandosi una risoluzione rapida e positiva per il criminale. Questi personaggi usano ingegno ed abilità, piuttosto che violenza, per portare a compimento i loro piani ed hanno di norma l'abitudine di sottrarre beni a persone o istituzioni privilegiate. Così facendo diventano uno strumento simbolico di giustizia redistributiva, la reificazione dell'eterna lotta alla Casta, per cui il lettore parteggia per loro, e trova i loro successi appaganti. In ultimo, il fatto che i protagonisti facciano parte di serie narrative – storie con strutture ricorrenti e formulaiche, in cui amici e nemici sono schierati in campi opposti chiaramente identificati, ed in cui gli esiti dell'avventura sono facilmente prevedibili – stabilisce un livello di familiarità tra personaggio e lettore che distrae l'attenzione di quest'ultimo dalla natura (criminale) dell'atto compiuto, e porta a farlo concentrare invece sul successo della missione.

Ma non tutte le storie sono altrettanto rassicuranti e familiari. Altre mettono alla prova le capacità di intuizione del lettore, e la sua fiducia nel personaggio. Un esempio di questo è il romanzo *Il sospetto*, di Laura Grimaldi (1923-2012), pubblicato la prima volta nel 1989 e successivamente incluso in una trilogia dal titolo *Perfide storie di famiglia* (1996).

Grimaldi è stata una delle figure fondamentali per il romanzo di genere giallo in Italia, avendo lavorato nel genere come curatrice e traduttrice, oltre che come autrice. Nel corso della sua carriera ha svolto un ruolo chiave nelle serie più prestigiose, come Giallo Mondadori, Segretissimo e Urania;

ha contribuito alla diffusione in Italia, in qualità anche di traduttrice, delle opere di Rex Stout, Scott Turow, Jerome Charyn e Raymond Chandler; ha fondato, con Marco Tropea, la casa editrice Interno Giallo, ha scritto romanzi e racconti, oltre che un manuale di scrittura creativa, *Il giallo e il nero* (1996).

Il romanzo *Il sospetto* prende spunto da uno dei fatti criminosi che più hanno colpito la psiche collettiva della società italiana: la storia infatti si dispiega sullo sfondo degli eventi del cosiddetto 'mostro di Firenze', il killer (o la banda, come tuttora si sospetta) che nei diciassette anni tra il 1968 e il 1985 ha terrorizzato la Toscana e tenuto l'intero Paese col fiato sospeso, uccidendo a sangue freddo giovani coppie appartatesi lungo stradine isolate nella campagna intorno a Firenze. Numerosi sono gli scrittori che si sono confrontati con gli eventi di quegli anni e con la storia del mostro, sia attraverso ricostruzioni documentarie che con reinterpretazioni finzionali, anche nel tentativo di trovare una risoluzione definitiva alla questione dell'identità dell'assassino, che nei fatti rimane a tutt'oggi un mistero.⁶ All'epoca dei fatti di Firenze, Laura Grimaldi, in qualità di giornalista e consulente della polizia, aveva accesso ai fascicoli della polizia riguardanti gli omicidi, ai quali aveva attinto anche per l'inchiesta condotta per la rivista *Panorama*. Il reportage di Grimaldi aveva formulato un possibile profilo psicologico dell'assassino, ipotizzando che costui avesse come caratteristica precipua un rapporto complicato con la madre.⁷

A tre anni dall'ultimo omicidio registrato, Grimaldi riprende in mano le carte dell'inchiesta sul mostro traendone ispirazione per un romanzo. Stavolta la prospettiva non è quella ufficiale delle autorità – polizia e magistratura-, ma quella più intima del contesto familiare. E sviluppando l'ipotesi avanzata dai profiler, secondo cui il 'mostro' era plausibilmente un individuo dal profilo psicologico complesso, caratterizzato da un problematico rapporto con la figura materna, Grimaldi incentra la storia su una protagonista femminile il cui eponimo sospetto è che il proprio figlio sia il mostro di Firenze.

⁶ Michele Giuttari, all'epoca alla guida del corpo speciale GIDES (Gruppo Investigativo Delitti Seriali) e a capo della seconda inchiesta sul caso del mostro, è autore de *Il mostro* (Milano: Rizzoli, 2006) e di *Compagni di Sangue* scritto con Carlo Lucarelli (Milan: BUR Rizzoli, 1999). Lucarelli stesso ha dedicato al caso un capitolo di *Nuovi misteri d'Italia. I casi di Blu Notte, dal titolo 'I mostri di Firenze'* (Torino: Einaudi, 2004). Per quanto riguarda la fiction, si veda il romanzo di Nino Filastò, *Storia delle merende infami* (Firenze: Maschietto Editore, 2005).

⁷ "Il romanzo è venuto fuori dalla montagna di incartamenti giudiziari che lessi all'epoca", in I. Bossi Fedrigotti, "Il mostro vive dalla mamma", Laura Grimaldi spiega l'identikit dell'omicida di Firenze', *Corriere della Sera*, 3 July 1988.

In prima battuta la diegesi de *// sospetto* pare ispirarsi ad un topos classico della mitologia classica, dove storie di madri che partoriscono mostri fungono da potenti metafore che preannunciano catastrofi, con conseguenze disastrose per l'intera collettività non solo dal punto di vista geofisico, ma anche sociale ed etico.⁸ Ma una lettura più ravvicinata del testo di Grimaldi fa emergere un altro filo tematico, che si intreccia all'archetipo del binomio genitore-mostro ma che poi lo soverchia, prendendo il sopravvento: il tema più folclorico, meno blasonato dal contatto con la tradizione classica ma ugualmente caratterizzante per la cultura mediterranea che è il 'mito' del rapporto madre-figlio, con il presunto corollario di abnegazione e devozione materna.

Matilde Monterispoli, che da giovane era 'taciturna e ombrosa' al punto da destare nel padre la preoccupazione che rimanesse zitella a vita (5) è, seppure in età avanzata, 'ancora una bella donna, alta e diritta, dallo sguardo placido, i capelli appena spruzzati di bianco accuratamente acconciati in piccole onde che si arricciavano sulla nuca' (24-25). In contrasto con questa immagine di imperitura bellezza femminile e di armonia estetica, il figlio Enea, di soli diciassette anni più giovane, viene descritto come sgraziato, e affetto da patologie fisiche e psicologiche che Grimaldi elenca con precisione clinica. Enea, ci dice il testo, soffre di acromegalia - una sindrome cronica debilitante che è la causa delle sue deformità fisiche -, e di ipogonadismo - una disfunzione delle ghiandole sessuali che gli causa abbattimento della libido, lo rende presumibilmente impotente e irrimediabilmente poco attraente, persino agli occhi tradizionalmente benevoli di una madre:

Enea, invece, aveva sofferto da ragazzo di una forma sia pur lieve di ipogonadismo, complicata da una tendenza all'acromegalia, aveva il corpo sviluppato con accentuata disarmonia. Era alto quasi un metro e novanta, aveva braccia così lunghe che quando le teneva abbandonate gli arrivavano di poco sopra le ginocchia, e il suo mento rotondo pareva sostenere a fatica le mascelle e la bocca. [...] Enea aveva quarantotto anni compiuti, diciassette meno della madre, e capitava sempre più spesso che qualcuno lo scambiasse per il marito di Matilde, la quale non l'avrebbe confessato, ma mai avrebbe voluto un marito come suo figlio. (25)

Matilde si prende cura di Enea con sollecitudine, lo segue nelle attività quotidiane, e si assicura che mantenga gli impegni con persone e ruoli al di fuori del contesto domestico. Cionondimeno, il testo non lascia dubbi sul fatto che il figlio sia per lei una fonte di delusione, e soprattutto che lei nutra una manifesta sfiducia nei suoi confronti. Enea non è il figlio che avrebbe voluto, e Matilde soffre

⁸ Si vedano, a titolo di esempio, il caso di Gea e Tartaro, dal cui connubio nasce il ribelle Tifone; o la storia del congiungimento tra Pasifae ed un toro, che genera il Minotauro.

delle sue condizioni fisiche. Ma la sofferenza non è causata dallo struggimento di una madre di fronte alla malattia del figlio, quanto da quello che le condizioni di Enea sembrano dire di lei: il figlio è il simbolo palese di qualche latente pecca genetica della madre, è la negazione della favola sulla perfezione ereditaria che le avevano fatto credere da bambina. Dice Grimaldi: “Matilde si sente ferita, quasi insultata, dalla diversità fisica di Enea: si aspettava un figlio attraente, brillante professionista, padre di un paio di marmocchi. Così le era stato insegnato che dovessero essere i figli e così si era convinta che le sarebbero arrivati”.⁹ Enea è diverso da quello che Matilde considera e percepisce come ‘normale’ (dove normale significa simile a lei - un pregiudizio fisiognomico che preannuncia il climax tragico della storia), e non sa come gestire il loro rapporto. Madre e figlio vivono in una grande casa nella totale assenza di comunicazione, confinati ognuno nei propri spazi, rigorosamente separati. Inoltre, immaginando che la società abbia le stesse sue difficoltà ad accettare ed adeguarsi alla diversità di Enea, gli crea intorno una sorta di baluardo che lo isola dall’ambiente esterno.

La scelta di Grimaldi di mantenere una focalizzazione unica e fissa per la maggior parte della narrazione – il punto di vista dominante nel testo è quello di Matilde – impedisce al lettore di avere altra esperienza del personaggio di Enea al di là dell’immagine filtrata dalla madre, che lo rappresenta come modello deficitario, enfatizza quello che non è e che non ha, invece che darne una rappresentazione obiettiva. L’accento costante sulle deformità del figlio e sulle sue inadeguatezze fa maturare in Matilde il sospetto, trasmesso per intero al lettore, che il figlio possa essere il killer di Firenze. Il sospetto si trasforma in convinzione già all’inizio della narrazione, a seguito di una visita della polizia che cerca informazioni su un’arma da fuoco tenuta in casa. Da questo punto in poi, Matilde sceglie di credere che il figlio sia il mostro di Firenze, ed è determinata a dimostrarlo a sé ed al lettore. È in questa chiave che comincia a ‘leggere’ Enea, i suoi movimenti dentro e fuori casa, gli oggetti che conserva nella sua parte della casa, le espressioni che usa - una lettura che incoraggia il lettore ad interpretare personaggio ed eventi secondo un’ ottica che associa, come da lombrosiana memoria, la deformità fisica con l’ aberrazione morale.

L’azione principale della storia si sviluppa attraverso Matilde, che assume in sé la triplice funzione di investigatore, giudice e boia. La protagonista si imbarca in una indagine meticolosa, spiando i movimenti ed il comportamento del figlio e traducendo quello che vede in indizi che confermano la sua colpevolezza. Una volta raccolto un monte di prove che ritiene sufficienti, ancorché totalmente indiziarie, Matilde mette da parte amore e compassione e mette invece in atto un piano con

⁹ In conversazione privata, in data 8 luglio 2003.

l'obiettivo di porre fine alla sequenza di omicidi. Uccide Enea sfruttando una delle sue 'inadeguatezze fisiche', il diabete, che lo costringe a quotidiane iniezioni di insulina: riempie una delle siringhe con una dose massiccia, un sovradosaggio che gli provoca la morte.

Davanti ad un climax di questo tipo – che mette in scena uno dei crimini più abietti e innaturali, soprattutto in una cultura come la nostra, che dà massimo valore al legame madre-figlio – il lettore prova emozioni diverse e contrastanti. Da una parte c'è la risposta più pragmatica, che collega l'esperienza della fruizione di un'opera di finzione a quella dell'esposizione prolungata ad eventi di cronaca giudiziaria recente: davanti ad una risposta definitiva al mistero dell'identità del mostro e ad una soluzione finale alle sue imprese cruente, il lettore prova sollievo. Il kudos e la cognizione di causa dell'autrice, informata sui fatti grazie al suo coinvolgimento nelle indagini, conferiscono credibilità alla rielaborazione finzionale degli eventi; e il lettore italiano, la cui vita è stata probabilmente toccata dalla cronaca delle gesta del mostro e che è consapevole dei dubbi che circondano la soluzione del mistero proposta dalle autorità, potrebbe essere indotto a sovrapporre i due piani narrativi – quello dei media, che elaborano eventi 'reali', e quello di una fiction che potrebbe contenere più verità di tanti reportage giornalistici. Dall'altra parte c'è la risposta empatica al personaggio della madre tragica, ed ammirazione per il significato di questo sacrificio estremo. Dal punto di vista di Matilde, infatti, il filicidio potrebbe essere interpretato come atto di responsabilità civile, perpetrato acciocché il mondo si liberasse di un criminale sanguinario, assassino di giovani vittime innocenti. Matilde ha sì commesso un *malum per se*, ma l'atto è generoso, mosso da intenzioni nobili che portano vantaggi all'intera comunità. In ultimo c'è lo sconcerto davanti alla tracotanza di un individuo – e per giunta una madre – che contravviene a tutte le regole di condotta sociale, si arroga il diritto di agire al posto del sistema della giustizia, e pretende di correggere una colpa con una colpa ancora più grave.

Il testo non lascia molto spazio per indugiare su nessuna di queste reazioni, e prende una direzione che le sconfessa tutte: rivela infatti, a funerali di Enea avvenuti, un madornale errore di valutazione da parte di Matilde, e la decadenza della prova indiziaria ritenuta più forte della colpevolezza dell'uomo. Enea non era il mostro di Firenze. O certo non sulla base delle prove raccolte dalla madre. Le intenzioni 'nobili' di Matilde vengono invalidate ed emerge una spiegazione più credibile del suo atto: uccidere il figlio non rispondeva ad un impellente desiderio di accelerare la giustizia, al desiderio di proteggere la società da un assassino fuori controllo, o di

proteggere il figlio da un futuro da detenuto. Matilde, ci dice Grimaldi, è spinta dal desiderio di eliminare le prove del suo errore nell'averlo generato.¹⁰

Molti criminologi osservano che le donne che deviano da moduli comportamentali convenzionali sono trattate più duramente degli uomini – non dal sistema (la polizia, i giudici, le autorità in generale), che è prevalentemente applicato da uomini e che tendenzialmente tratta le donne con più clemenza (Heidensohn 1994) ma da tutto il resto: dai membri della famiglia, dai compagni, dalla vita (Eaton 1986; Ruggiero 2003).

Grimaldi è spietata con Matilde Monterispoli. La sua personalità e la sua storia personale, che nella prima parte della storia sono un po' offuscate dalla narrazione dell'eponimo sospetto, vengono riprese con vigore nel dénouement. Quindi le umili origini, la mancanza di istruzione formale e di mezzi economici personali, la scalata sociale effettuata grazie ad un matrimonio fortunato, acquistano in retrospettiva un nuovo senso. E lo stesso accade alla sua freddezza, al suo distacco da tutto quanto sia corporeo e materiale, il suo modo disfunzionale di gestire la maternità, che la porta a manipolare la realtà al fine di eliminare i problemi che questa comporta – anche a costo di uccidere il figlio. Alla fine del romanzo, Matilde rimane un'usurpatrice, non solo di una posizione sociale che non le compete, ma anche del ruolo di madre, del quale si è mostrata indegna.

Nel caso di Matilde, il trattamento più duro le viene riservato dall'autrice. Grimaldi la introduce come eroe (nella vera accezione di ἥρωας, protettore, difensore), il personaggio che avrebbe liberato la società da un criminale incallito che teneva un intero paese con il fiato sospeso, a sue tragiche spese. Il suo percorso narrativo diventa drammatico, ma solo perché è costellato di errori di giudizio e di interpretazione. Le sue prove non hanno valore, i suoi sospetti hanno una spiegazione logica, e solo la sua incapacità e piccolezza le hanno impedito di capirlo.

Matilde la filicida non viene scoperta, catturata e punita, almeno non dal sistema istituzionale, e di certo non nello spazio testuale. Ma il romanzo si conclude con l'immagine di una donna umiliata, addolorata e rimasta sola, magari libera da un figlio non conforme alle sue ambizioni di perfezione, ma consapevole di averne sacrificato la vita per un errore di valutazione, e condannata a passare il resto della vita in una casa grande e vuota, dietro una porta chiusa.

¹⁰ È questo il senso che Laura Grimaldi dà al gesto di Matilde Monterispoli. Cf "Hitchcock mi insegnò a conquistare il lettore sussurrando", intervista con Anita Loriani Ronchi, *Il Giornale di Brescia*, 14/04/2002, p36).

OPERE CITATE

- Borg, Ingwer 1985. 'Judged seriousness of crimes and offenses: 1927, 1967, and 1984.', *Archives of Psychology*, 137: 115-22.
- Campbell, Joseph. 1949. *The hero with a thousand faces* (Pantheon books: New York).
- Eaton, Mary. 1986. *Justice for women? : family, court and social control* (Open University Press: Milton Keynes).
- Grimaldi, Laura. 1996. *Il giallo e il nero* (Nuova Pratiche Editrice: Milano).
- Hagan, John. 1985. *Modern criminology : crime, criminal behavior, and its control* (McGraw-Hill: New York).
- Heidensohn, Frances. 1994. 'Gender and Crime.' in M Maguire, R Morgan and R Reiner (eds.), *The Oxford Handbook of Criminology* (Oxford University Press: Oxford).
- Keegan, John. 2002. *Winston Churchill : a Penguin life* (Viking: New York).
- Larsen, Stephen, and Robin Larsen. 1991. *A fire in the mind : the life of Joseph Campbell* (Doubleday: New York).
- Rowling, J. K. 1997. *Harry Potter and the philosopher's stone* (Bloomsbury: London).
- Ruggiero, Vincenzo. 2003. *Crime in literature : sociology of deviance and fiction* (Verso: London).
- Tappan, Paul. 1947. 'Who is the criminal?', *American Sociological Review*, 12: 96-112.
- Vogler, Christopher. 1996. *The writer's journey : mythic structure for storytellers and screenwriters*.
- Walsh, Anthony, and Lee Ellis. 2007. *Criminology : an interdisciplinary approach* (SAGE Publications: Thousand Oaks, Calif. ; London).