

Costruire la verità. Testi, contesti, storie

RACCONTARE *UN'ALTRA VOLTA*: LA COSTRUZIONE DELLA VERITÀ NEL *TRUE CRIME* ITALIANO

TELLING IT *AGAIN*:
THE CONSTRUCTION OF TRUTH IN ITALIAN TRUE CRIME

Gloria Scarfone

 ORCID: GS 0000-0003-3325-4659

Università di Pisa (03ad39j10)

ABSTRACT

Perché negli ultimi anni sempre più scrittrici e scrittori hanno sentito il bisogno di raccontare storie basate su fatti realmente accaduti? In che modo le narratrici e i narratori italiani si confrontano con l'onnipresenza e il potere di persuasione del discorso mediatico? Come si configura oggi il complesso rapporto tra letteratura e giornalismo? Il saggio prova a rispondere a queste domande attraverso l'analisi di tre recenti libri italiani: *Veleno* di Pablo Trincia (2019), *Willy* di Christian Raimo (2023) e *Yara* di Giuseppe Genna (2023).

Parole chiave – Verità; *True Crime*; Pablo Trincia; Christian Raimo; Giuseppe Genna.

Why have more and more writers in recent years felt the need to tell stories based on real events? How do Italian authors engage with the omnipresence and persuasive power of media discourse? How is the complex relationship between literature and journalism shaped today? This essay seeks to answer these questions through the analysis of three recent Italian books: *Veleno* by Pablo Trincia (2019), *Willy* by Christian Raimo (2023), and *Yara* by Giuseppe Genna (2023).

Keywords – Truth; True Crime; Pablo Trincia; Christian Raimo; Giuseppe Genna.

Scarfone, Gloria. "Raccontare *un'altra volta*: la costruzione della verità nel *true crime* italiano". *Enthymema*, No. 38, 2025, pp. 173-190



Licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

© The Author(s)

Published online: 02/03/2026



Milano University Press

One doesn't spend almost six years on a book, the point of which is factual accuracy, and then give way to minor distortions. People are so suspicious. They ask, «How can you reconstruct the conversation of a dead girl, Nancy Clutter, without fictionalizing?». If they read the book carefully, they can see readily enough how it's done. It's a silly question.

Capote

1. «IL CRIMINE PAGA»: PODCAST, LIBRI, FILM E SERIE TV

Il *true crime* oggi è un genere diffuso, popolare e (potenzialmente) remunerativo. «Oggi più che mai, il crimine *paga*», scrive Edoardo Albinati nella *Scuola cattolica* (158-59), mentre si accinge a raccontare per pagine e pagine uno dei più noti casi di cronaca del secolo scorso: il massacro del Circeo. Il libro esce per Rizzoli nel 2016, in quello stesso anno vince il Premio Strega e, cinque anni dopo, diventa un film.

I libri di *true crime* usciti nell'ultimo decennio sono tantissimi. Ne cito solo alcuni e mi limito al panorama italiano: *Elisabeth* di Paolo Sortino (2011), *Il giardino delle mosche* di Andrea Tarabbia (2015) *La scuola cattolica* di Edoardo Albinati (2016), *Veleno* di Pablo Trincia (2019), *La città dei vivi* di Nicola Lagioia (2020), *Fattacci. Il racconto di quattro delitti italiani* di Vincenzo Cerami (2020),¹ *Sarah. La ragazza di Avetrana* di Flavia Piccinni e Carmine Gazzanni (2020), *Polvere. Il caso Marta Russo* di Chiara Lalli e Cecilia Sala (2021), *Il capro* di Silvia Cassioli (2022), *Il volto del male* di Stefano Nazzi (2023), *Willy. Una storia di ragazzi* di Christian Raimo (2023), *Yara. Il true crime* di Giuseppe Genna (2023), *Wilma* di Silvia Cassioli (2024).

Come si vede dall'elenco, l'anno di svolta è il 2019: a partire da quella data, le uscite di libri dedicati ai fatti di cronaca nera aumentano drasticamente. Per di più, in molti casi, non si tratta solo di libri, ma di produzioni transmediali che trapassano dal libro al podcast al film alla serie tv.² Il fenomeno che determina questa svolta è *Veleno* di Trincia, uscito prima come podcast a puntate settimanali nel 2017 (con una puntata extra nel 2018) e diventato in breve tempo virale: il podcast è uno dei più ascoltati di sempre, il libro un bestseller; entrambi ispirano una serie tv in cinque puntate scritta da Hugo Berkeley e distribuita sulla piattaforma Amazon Prime. L'acquisizione dei diritti per la docuserie trasforma *Veleno* in un format: uno schema con elementi originali, protezione legale e valore economico, vendibile e adattabile a seconda delle esigenze del mercato. Ispirandosi a serie audio americane come *Serial* (2014), in cui viene ricostruito l'omicidio di una studentessa di Baltimora attraverso l'indagi-

¹ La prima edizione del libro risale in realtà al 1997 (Einaudi); una seconda edizione si ha nel 2006 (Mondadori) e la penultima (Garzanti) nel 2020, sulla scorta, come vedremo, del successo di *Veleno*. L'ultima è quella della collana *True crime* pubblicata dalle edizioni del *Corriere della sera* nel 2024 (cfr. *infra*).

² *La scuola cattolica*, come ho già detto, nel 2021 diventa film; un anno dopo l'uscita dei rispettivi libri, escono il podcast della *Città dei vivi*, il podcast di *Polvere* e la docuserie *La ragazza di Avetrana*. *Willy*, invece, esce come podcast a febbraio del 2023, prima di essere dato alle stampe come libro nell'agosto dello stesso anno.

ne sul processo che portò all'ergastolo del suo ex fidanzato, Trincia è tra i primi a importare in Italia il podcast di giornalismo investigativo e il primo a renderlo virale. Il clamoroso successo che negli ultimi tre anni ha riscosso *Indagini*, il podcast di Stefano Nazzi, è in un certo senso figlio di questa svolta, che ha trasformato in storytelling scaricabile e riproducibile la rapida ed effimera consumazione quotidiana del *fait divers*.

Quel bisogno emotivo che nel 2010 David Shields ha definito proverbialmente «fame di realtà» sembra oggi abbondantemente saziato: non solo esistono intere collane di *true crime*, come quella pubblicata in forma di supporto al *Corriere della Sera* in ventidue uscite settimanali (dal dicembre del 2023 al maggio del 2024),³ ma – per sfamare anche i potenziali autori – vengono commercializzati veri e propri corsi di scrittura dedicati al «romanzo-verità» o «non fiction novel», le due etichette rese celebri dall'iniziatore del genere, Truman Capote.⁴ La scuola di scrittura creativa romana *Molly Bloom*, per esempio, a partire dal 2021 offre un corso on demand sul romanzo-verità tenuto da Nicola Lagioia (*Le regole della non-fiction*): sei videolezioni preregistrate e comodamente scaricabili al prezzo di 69 euro.⁵

In un certo senso, questo genere gode di una garanzia preventiva: a differenza del *noir* – il suo parente più prossimo sul versante finzionale –, il *true crime* si confronta con un evento reale che ha *già* segnato l'immaginario collettivo, fa leva su emozioni (sgomento, curiosità, risentimento, desiderio di sapere, volontà di giustizia) che sono già state provocate, scommette sull'interesse del lettore a partire da un suo coinvolgimento preesistente, in base a un presupposto di eteronomia del gesto letterario. Anche per questo è un genere che ha trovato un terreno fertile nell'epoca dei social network e dello streaming di massa, dove le notizie e le storie trapassano da un medium all'altro (libro, audio, video) con una facilità senza precedenti. Non di rado però questa garanzia preventiva può rivelarsi un'arma a doppio taglio, perché espone chi scrive al rischio di non dire niente di nuovo, ma di limitarsi a ripetere il già noto. È uno dei punti chiave del genere: scrivere un libro di *true crime* significa sempre raccontare qualcosa che è già stato raccontato, perché significa confrontarsi con un fatto di cronaca di dominio pubblico che è già stato oggetto di almeno due tipi di narrazioni: la narrazione mediatica (web, televisione, radio, giornali), che ha determinato la fama (e la forma) del caso di cronaca, e la narrazione processuale, che ne ha stabilito la verità giudiziaria. È rispetto a queste due narrazioni che il libro di *true crime* deve costruire la sua verità.

³ Cfr. https://store.corriere.it/letteratura/true-crime/O_0KEgLVUGYAAAGM29hkcl6d/ct. Ultimo accesso 1 dicembre 2025.

⁴ Di queste etichette e del modello-Capote ho parlato in Scarfone, "Raccontare il caso di cronaca", di cui questo saggio costituisce una continuazione.

⁵ Cfr. <https://mollybloom.it/corsi/on-demand/letteratura/il-romanzo-verita/>. Ultimo accesso 1 dicembre 2025.

2. RIBALTARE LA VERITÀ PROCESSUALE, FARE EFFRAZIONE NEL REALE: *VELENO* DI PABLO TRINCIA (2019)

A inaugurare i venti titoli della collana del *Corriere della Sera* è, non sorprendentemente, *Veleno. Una storia vera*. Il libro esce nel 2019 per la collana Stile libero di Einaudi e beneficia significativamente della popolarità acquisita dal podcast di due anni prima.⁶ Si tratta del libro d'esordio di Trincia, noto anzitutto come giornalista e inviato del programma televisivo *Le Iene*. Non è dunque un caso che esordisca con un testo investigativo su un fatto di cronaca nera, il territorio delle passioni più irrazionali ed efferate e, soprattutto, il punto di maggiore incontro tra giornalismo e letteratura. «La cronaca nera è da un lato estremo contatto con la fattualità, dall'altro spinta a scavare oltre la sua superficie: istituisce quindi fra informazione giornalistica e immaginazione creativa un ponte resistentissimo» (Bertoni 28-29). Inseguendo il modello-Capote,⁷ Trincia sceglie di scrivere un «romanzo-verità» (il sottotitolo di *In Cold Blood* è *A True Account of a Multiple Murder and Its Consequences*) che, servendosi di tutti gli strumenti del miglior giornalismo investigativo, sia in grado di trasformare l'indagine e la sua ricostruzione in racconto. È anzitutto questo che gli interessa: raccontare storie.⁸

Trincia si confronta con un caso di cronaca che nel 2014, quando inizia la sua indagine, sembra ormai sepolto nell'oblio e di cui non resta che l'eco degli strascichi processuali: il caso dei Diavoli della Bassa modenese. A innescarlo è un bambino, che nel testo viene chiamato Dario (i nomi dei bambini sono camuffati per tutelarne la privacy, mentre quelli degli adulti coinvolti sono chiamati in causa con pertinenza referenziale). All'inizio del 1997, Dario, il figlio più piccolo dei Galliera inizia a raccontare strane storie di abusi domestici, pedofili, riti satanici e, nel corso delle sue rivelazioni, fa dei nomi, coinvolgendo piano piano nella vicenda altri bambini. È a partire da qui che, tra il febbraio del 1997 e il novembre del 1998, nei paesini di Mirandola, Finale Emilia e Massa Finalese, sedici bambini vengono allontanati dalle loro famiglie dopo l'intervento brutale dei servizi sociali. Anche gli altri bambini nominati da Dario, infatti, hanno iniziato a parlare, raccontando storie macabre e raccapriccianti: costretti dai loro genitori e guidati da un noto prete della zona, i bambini venivano portati in un cimitero, dove non solo subivano delle violenze sessuali, ma erano costretti a disseppellire cadaveri, compiere sacrifici umani e animali, e a bere il sangue di quei sacrifici. Non sarà mai trovata nessuna prova di queste messe nere, eppure tutti e sedici i bambini vengono prima affidati e poi dati in adozione, allontanati per sempre dalle loro famiglie d'origine. Sono condannate più di venti persone e il processo si protrae per oltre quindici anni, nel corso dei quali si assiste alla costruzione di una verità traballante, problematica e imparziale:

⁶ A differenza del libro, il podcast è firmato anche da Alessia Rafanelli, la reporter che ha aiutato Trincia durante le indagini.

⁷ Il debito nei confronti dell'autore di *A sangue freddo* è esplicitato di continuo da Trincia; cfr. per esempio questa intervista: <https://www.youtube.com/watch?v=p4SqS0ho2E8>. Ultimo accesso 1 dicembre 2025.

⁸ «Mi sento più un narratore che un giornalista» (minuti 28.45-28.51). L'ultimo libro di Trincia è un saggio narrativo dal titolo *Come nascono le storie. Il mio viaggio nell'arte di raccontare*.

quasi tutti gli accusati sono assolti dall'imputazione dei riti satanici per assenza di prove, ad alcune persone viene però confermata la condanna per abusi domestici, altre sono completamente assolte. Nel frattempo, però, molte di queste persone trascorrono anni e anni in carcere, altre si suicidano o muoiono d'infarto e tutte perdono la responsabilità genitoriale dei loro figli.

Veleno ricostruisce questa storia pezzo per pezzo, a partire da una meticolosa indagine su quello che il suo autore arriva progressivamente a considerare un clamoroso «errore giudiziario» (Trincia, *Veleno* 225). L'obiettivo di Trincia è, infatti, raccontare una versione diversa della storia dei Diavoli della Bassa modenese, ponendosi in aperto conflitto con la verità processuale di quella storia. L'ipotesi che le oppone è quella del falso ricordo indotto dalle psicologhe (in particolare da una, Valeria Donati), che non erano semplicemente giovani e inesperte, ma avevano tratto da quegli allontanamenti un enorme vantaggio economico.⁹ L'ipotesi guida ovviamente lo sguardo di Trincia, che di *Veleno* è la voce narrante, ma non viene esposta nella forma urlata della tesi, bensì in quella oculata di un racconto che procede per tentennamenti e disvelamenti progressivi e che si serve ponderatamente delle tecniche della finzione in un racconto che pure non è di finzione. Non si tratta di un paradosso o di un paralogismo, ma del problema cruciale che già poneva Capote con *A sangue freddo*: una storia vera (*A True Account*) deve per forza svolgersi «without fictionalizing»? E, soprattutto, cosa significa finzionalizzare? Nel caso di Capote, per esempio, finzionalizzare significa anzitutto entrare liberamente nella mente dei propri personaggi e ricostruire lunghi dialoghi di un passato di cui il narratore non è stato testimone.¹⁰

La forza di *Veleno* – e questo vale sia per il podcast sia per il libro – non consiste infatti semplicemente nel disvelare una storia sconvolgente ribaltandone la verità giudiziaria, ma nel farlo attraverso l'arte del racconto, sfruttando al meglio il medium deputato a tramandarlo: nel caso del podcast, la postura tipica del cantastorie che si appella continuamente al proprio uditorio, l'accuratezza delle scelte musicali e la potenza testimoniale delle registrazioni audio in cui le persone coinvolte prendono parola in prima persona; nel caso del libro, il montaggio romanzesco, il coinvolgimento personale della voce che dice «io» e l'uso dell'indiretto libero. Pur facendo di mestiere il reporter, Trincia non sceglie la forma del *reportage*, ma quella del *non-fiction novel*:¹¹ non si affida all'idolatria del documento, non esibisce immagini, brani di giornale, trascrizioni o atti processuali (se ne cita qualche stralcio, è sempre per brevi tratti). La documentazione ovviamen-

⁹ «Nel 2002 l'azienda sanitaria regionale aveva deciso “di affidare la cura e la terapia dei minori coinvolti a questo centro (il Cab), più attrezzato e specializzato sui temi dell'abuso”. La stessa persona che aveva scoperto il caso, seguito i minori, raccolto per prima le loro dichiarazioni, scelto le famiglie a cui affidarli, informato la procura e il tribunale dei minori, fatto da testimone chiave nei processi, e dato sempre parere negativo sulla possibilità di un contatto con i genitori naturali – persino quando questi erano stati assolti – ora si ritrovava anche a trarre un potenziale beneficio lavorativo ed economico da una vicenda nella quale aveva giocato un ruolo determinante. Per ogni bambino il centro della Donati percepiva tra i 1032 e i 1400 euro al mese in base alla gravità della sua situazione. In circa dieci anni, il Cab ha ricevuto la cifra di 2 209 400 euro di fondi pubblici. E questo nonostante un conflitto d'interessi lampante e pericoloso. Perché se le psicologhe avessero lavorato per far riavvicinare i bambini alle famiglie naturali, il Cab probabilmente avrebbe perso i finanziamenti» (Trincia, *Veleno* 259).

¹⁰ Su come Capote si serva delle tecniche della finzione in *A sangue freddo*, cfr. Cohn, *Menti trasparenti* 26-27.

¹¹ Sulla distinzione riflette anche Marchese 111-12.

te c'è e la sua esistenza è dichiarata nei riferimenti bibliografici posti alla fine del libro,¹² ma non è ostentata come strumento di accreditamento per avallare la veridicità del proprio racconto.¹³

Nel risvolto di copertina del libro si legge: «niente di quello che è scritto in questo libro è stato in alcun modo romanzato dall'autore». Ma cosa significa romanzare? Vuol dire forse trasformare qualcosa in romanzo e, dunque, in finzione? Se è così, come si stabiliscono i confini della finzione? Si tratta di una domanda che assilla da sempre i teorici della letteratura¹⁴ e che non ha senso porsi in questa sede. L'interrogativo cui però possiamo provare a rispondere è: perché *Veleno* si legge come un romanzo nonostante sia «una storia vera»? Anzitutto, come dicevo, c'è il montaggio: il libro inizia con un'analessi depistante in cui viene raccontato il ritrovamento di un teschio, scelta che serve a creare suspense fuorviando il lettore e spingendolo a seguire l'ipotesi della setta satanica. In seconda battuta, c'è il punto di vista mobile: il racconto delle vicende non è dominato dallo sguardo retrospettivo di una voce narrante che sa e che quindi impone il proprio punto di vista sulla vicenda, costringendoci sin da subito alla distorsione prospettica tipica del *roman à thèse*, ma da un io empirico pieno di dubbi, che non sa come interpretare i fatti e che non di rado sembra cedere il posto a sguardi altri dal suo.¹⁵ Il terzo elemento – quello più importante – sono i personaggi: Dario, Marta, Elisa e gli altri bambini, Federico Scotta, Lorena Morselli e gli altri genitori, non sono semplicemente voci testimoniali le cui parole vengono riportate nella forma dell'intervista tipica del *reportage*, ma persone di cui la voce narrante ricostruisce le storie e cui dà tridimensionalità attraverso l'uso di tecniche come la focalizzazione interna e l'indiretto libero. Di Dario (il personaggio più tridimensionale), per esempio, non si dice «nel video Dario afferma che: [trascrizione della registrazione]», ma che:

Dario vide i due uomini raggiungere la scuola elementare Vittorino da Feltre di Pegognaga intorno all'ora di ricreazione. L'aria era quella gelida di inizio gennaio. Uno di loro, il più magro, aveva dei baffetti neri e i capelli giallo ocra, probabilmente una parrucca. L'altro, il più tozzo, era riccio, portava gli

¹² «Per la ricostruzione, l'analisi e il racconto delle vicende contenute in questo libro, oltre alla documentazione processuale composta da centinaia di pagine di sentenze, verbali delle udienze, relazioni dei servizi sociali e del tribunale dei minori e video di audizioni protette, sono stati fondamentali i seguenti testi...» (Trincia, *Veleno* 287).

¹³ Sulla retorica delle cosiddette «storie vere», cfr. Donnarumma, *Ipermodernità* 201-24.

¹⁴ Il mio punto di riferimento sul tema è Cohn, *The Distinction of Fiction*. Il libro di Cohn non esisterebbe senza *La logica della letteratura* di Käte Hamburger e va letto in dialogo con *Finzione e dizione* di Gérard Genette. Un testo recente molto utile è il volume *Fiction e non fiction* curato da Castellana.

¹⁵ Si prenda a esempio il ritratto che introduce la figura di Valeria Donati, che, molto prima di rivelarsi la mente malvagia della vicenda, viene presentata così: «E Valeria Donati, quella psicologa trentenne entrata solo quattro anni prima nell'Ausl come tirocinante, aveva dimostrato una dote rara che pochi altri professionisti potevano vantare. Nonostante l'età e l'ancora scarsa esperienza, aveva l'istinto e la capacità di leggere persone e situazioni, e di intuire come dietro a un silenzio – a quel tipo di silenzio – si celasse un mondo oscuro in cui solo gli animi forti erano in grado di addentrarsi. Se quel caso era venuto a galla, gran parte del merito era sicuramente sua. Se Dario, Elisa, Nick, Marta e ora Margherita avevano una nuova vita al sicuro, da grandi avrebbero benedetto la sua indomita volontà di indagare e di non mollare. E se anche i genitori di quei bambini l'accusavano di essere una montata, una mitomane, una che aveva messo in bocca ai loro figli quelle parole per chissà quale tornaconto personale, le visite mediche effettuate dalla dottoressa Maggioni sulle bambine avevano solo confermato le sue capacità investigative e umane. La Valeria, come la chiamavano ormai i bambini, era il passe-partout che sapeva come aprire la porta di ognuno di loro ed entrare in punta di piedi negli angoli bui del loro inconscio, dove con grande delicatezza era in grado di individuare i traumi e sbloccare i meccanismi di difesa e di rimozione che poi consentivano loro di liberarsi e stare meglio» (Trincia, *Veleno* 91).

occhiali e degli strani stivaletti con una specie di tacco. Un'inquietante coppia di individui, che condivideva lo stesso nome: Giorgio. [...] Quando si avvicinarono, Dario li riconobbe subito e rimase impietrito. Senza perdere tempo, gli uomini gli intimarono di seguirlo. Lui obbedì senza fiatare e uscì assieme a loro. Il terzetto raggiunse il cancello, mentre nessuno ci faceva caso, e si spostò verso una palestra poco distante, vicino alla quale li aspettava un'auto blu scura. Spaventato e intimidito, il bambino non parlava. Tuttavia non gli sfuggì il dettaglio di un lampeggiante giallo sul tettuccio. Quando vide l'uomo alla guida, rabbrivì di nuovo. [...]

Per tutte le vacanze invernali il bambino era riuscito a tenere quell'episodio per sé, senza raccontarlo alla signora Tonini. Ma stavolta quei due avevano dimostrato di poter fare quello che volevano, quando volevano. Se li avesse denunciati, cosa sarebbe accaduto ai suoi genitori affidatari? Avrebbero fatto del male anche a loro? O sarebbe stato costretto a cambiare ancora casa, per l'ennesima volta? O magari addirittura famiglia? (Trincia, *Veleno* 47-49)

Possiamo dedurre che questa scena sia stata ricostruita a partire dalle testimonianze video di Dario recuperate da Trincia, ma non possiamo non notare che la ricostruzione dice molto di più di quanto il bambino avrebbe potuto dire e, soprattutto, di *come* lo avrebbe potuto dire. Non ci sono mediazioni alle percezioni e ai sentimenti del personaggio: «Dario vide... li riconobbe...rimase impietrito...obbedì senza fiatare...non gli sfuggì il dettaglio...rabbrivì di nuovo». Il narratore non solo ostenta una conoscenza che difficilmente avrebbe potuto essere così completa, ma ce la presenta senza dubbi né intromissioni. L'immaginazione narrativa colma qui un vuoto che non è presentato come tale, ma che palesemente c'è: «l'aria era quella gelida di inizio gennaio...i capelli giallo ocra...strani stivaletti con una specie di tacco...un lampeggiante giallo sul tettuccio» sono dettagli che ha notato Dario o sono invenzioni del narratore? E, soprattutto, il linguaggio che li riporta di chi è? Quello di un bambino di sette anni («aria gelida di inizio gennaio...capelli *giallo ocra*»)? Si affaccia qui il problema della commistione di voci che sfocia nell'indiretto libero finale: «Se li avesse denunciati, cosa sarebbe accaduto ai suoi genitori affidatari? Avrebbero fatto del male anche a loro? O sarebbe stato costretto a cambiare ancora casa, per l'ennesima volta? O magari addirittura famiglia?». Qui il marchio della finzione è esplicito: il narratore sta riportando, nel suo linguaggio, i pensieri assillanti di Dario. Qui come altrove nel libro le testimonianze orali e video non sono trascritte, ma trasposte in un discorso indiretto libero¹⁶ che confonde le voci e rende il realmente accaduto inverificabile. È attraverso l'uso di tecniche tipicamente romanzesche che le persone reali di questa storia diventano personaggi a tutto tondo.

Questo ovviamente non significa che l'operazione compiuta in *Veleno* sia menzognera o mistificante. Al contrario, Trincia sa che dire la verità non vuol dire replicare naturalisticamente il realmente accaduto, ma trasformare l'empiria in verosimiglianza attraverso una complessa operazione di riconfigurazione del reale.

¹⁶ Il concetto di *indiretto libero* è il modo comune italiano per indicare quello che Cohn in *Menti trasparenti* chiama più correttamente *monologo narrato*; rimando al capitolo del suo saggio per approfondimenti (107-39).

C'è poi un altro personaggio nel libro: Trincia stesso, il reporter che va sui luoghi, indaga, interroga e ricostruisce i fatti alla ricerca di una verità di cui lui stesso non smette di dubitare fino all'ultima pagina del libro e che lo mette «di fronte a un grande dilemma etico» (Trincia, *Veleno* 171). È la retorica tipica delle *egofonie*:¹⁷ l'autore di *Veleno* aggiorna così il modello impersonale di *A sangue freddo* con l'implicazione in prima persona tipica dell'*Avversario* di Emmanuel Carrère.

Se Trincia riesce a ribaltare la verità processuale sul caso dei Diavoli della Bassa modenese è proprio perché sa servirsi di tutti questi elementi, perché riesce a trasformare il caso di cronaca in racconto. La verità di *Veleno*, infatti, è sì frutto di un'inchiesta e di un lavoro d'archivio, ma non è poi nemmeno così nuova o inimmaginata; al contrario, l'ipotesi del falso ricordo indotto dalle psicologhe per ragioni economiche era stata più volte evocata dagli avvocati della difesa. Ma è prima con il podcast e poi con il libro di *Veleno* che questa verità riesce a «faire effraction dans le réel»: ¹⁸ del caso si torna a parlare nei principali programmi televisivi di cronaca nera (*Chi l'ha visto?* su tutti), alcuni dei bambini coinvolti, ormai adulti, si convincono a prendere parola per sconfessare le proprie dichiarazioni e riconoscersi vittime di un abuso psicologico; alcuni di loro decidono di ricongiungersi dopo anni alle loro famiglie d'origine; uno dei genitori (Federico Scotta) richiede la revisione del processo in virtù della presenza di nuove prove (le testimonianze innescate da *Veleno*); nel 2018 prende vita l'inchiesta “Angeli e Demoni” che nel 2019 porterà allo scoppio del “caso Bibbiano”, una vicenda inquietantemente analoga a quella dei Diavoli della Bassa modenese e che vede coinvolta la stessa Onlus.¹⁹ Un episodio di pedofilia e satanismo si rovescia così, grazie all'arte del racconto, in un caso di maltrattamenti su minori, depistaggio e abuso d'ufficio. Così, l'autore di *Veleno*, prendendo di mira il falso, arriva al vero attraverso la finzione.

3. CONTRASTARE LA VERITÀ MEDIATICA, RIPENSARE L'ENGAGEMENT: WILLY DI CHRISTIAN RAIMO (2023)

Il caso di cronaca con cui si confronta Trincia è oscuro, processualmente problematico e, rispetto al momento in cui avviene l'indagine di *Veleno*, ormai distante nel tempo. *Willy*, l'ultimo libro di Christian Raimo uscito per Rizzoli nel 2023 nasce da tutt'altre premesse: il caso di cronaca che affronta – l'omicidio brutale di Willy Monteiro Duarte, avvenuto il 6 settembre del 2020 a Collesferro – non è solo recente, ma è anche apparentemente semplice, così come sembra semplice e incontestabile la verità processuale che ne ha condannato gli assassini (i fratelli Marco e Gabriele Bianchi, Mario Pincarelli e Francesco Belleggia). Ancora una volta, però, ci troviamo di fronte a un

¹⁷ È l'efficace termine usato di recente da Donnarumma (“Egofonie. Spazi dell'io ipermoderno”) per definire la retorica delle scritture dell'io nella contemporaneità.

¹⁸ È un'espressione famosa che Emmanuel Carrère usa nella quarta di copertina di *Un roman russe* e che è poi stata usata per intitolare un volume miscelaneo con saggi di studiosi e testi dello stesso Carrère.

¹⁹ Cfr. Tosi, *Ecco come le onlus dell'orrore lucravano sulla pelle dei bambini* e Tosi, *Quel filo rosso che collega i diavoli della Bassa ai demoni di Bibbiano*.

contenuto multiforme e multimediale: *Willy* nasce come un articolo breve pubblicato sul sito di *Internazionale* a ridosso dell'omicidio, il 19 ottobre 2020 (*Nella ex città operaia dove hanno ucciso Willy Monteiro Duarte*²⁰), diventa poi un podcast di otto puntate nel febbraio del 2023 (*Willy, una storia di ragazzi. Vita, morte e bellezza di Willy Monteiro Duarte*) e, pochi mesi dopo, nell'agosto dello stesso anno, un libro, il cui titolo completo è *Willy. Una storia di ragazzi. Il delitto di Colleferro: inchiesta su un massacro*. Articolo di giornale e libro hanno un coautore (Alessandro Coltrè), mentre il podcast moltiplica la coautorialità (Christian Raimo, Teho Teardo, Claudio Morici, Alessandro Coltrè e Alberto Nerazzini) e scinde le voci: al microfono c'è Claudio Morici, non Raimo. A spiegare perché è lo stesso Morici all'inizio della prima puntata: «Christian è un giornalista e uno scrittore [...] e su questa storia ha scritto un reportage sull'*Internazionale*. A lui interessano le ragioni, a me colpiscono le storie».²¹

L'esempio di podcast cui si rifà Raimo è *Indagini di Nazzi*, giornalista del *Post* «che ha foggato un modello nuovo per riraccontare i più celebri casi di omicidi italiani con uno stile antienfatico: uno storytelling sobrio e quasi tecnico, che senza dichiararlo esplicitamente si mette in contrapposizione alle ricostruzioni colorate, autoriali, ridondanti» (Raimo, «Come si racconta un massacro»). Nazzi, infatti, non analizza tanto «il caso di cronaca in sé, il delitto in sé, bensì su tutto quello che è successo dopo, il modo in cui si è cercato di ricostruire la verità, le indagini giudiziarie e i processi, con le loro iniziative, le loro intuizioni e i loro errori; il modo in cui le indagini hanno influenzato la reazione dei media e della società e il modo in cui i media e la società hanno influenzato le indagini».²² Tutto questo vale anche, e ancora di più, per il libro che, sin dal risvolto di copertina, si pone l'obiettivo di «contrastare lo storytelling nero delle infinite dirette della tv del pomeriggio». La verità contro cui Raimo si scaglia non è quella processuale, ma quella mediatica; se infatti per lui la prima è semplicemente insufficiente, perché incapace di rendere ragione di un massacro senza ridurlo alla logica dell'intenzionalità o meno di chi l'ha commesso, la seconda è mistificante e, quindi, pericolosa:

Il racconto del male negli ultimi decenni è stato plasmato dal codice linguistico delle trasmissioni televisive del pomeriggio. Per *La vita in diretta* o *Pomeriggio Cinque* il male che si presenta nella forma di un evento di ferocia spettacolare non deve essere esplorato o interrogato: deve essere soltanto lo sfondo di un canovaccio di cronaca nera sostituibile, valido un po' ovunque e in ogni momento. (Raimo, *Willy* 29)

I bersagli espliciti di Raimo sono le trasmissioni televisive – *Storie italiane*, *La vita in diretta*, *Pomeriggio Cinque*, *Chi l'ha visto?*, *Un giorno in pretura*, *Non è l'Arena* – e il sensazionalismo perverso con cui si appropriano del dolore altrui, manipolandolo e facendo leva su un'empatia di quart'ordine. Non solo: grazie al ruolo di primo piano che riveste nel discorso pubblico, lo storytelling

²⁰ Cfr. <https://www.internazionale.it/reportage/christian-raimo/2020/10/19/omicidio-willy-monteiro-duarte-colleferro>. Ultimo accesso 1 dicembre 2025.

²¹ Cfr. <https://storielibere.fm/willy-una-storia-di-ragazzi/>. Ultimo accesso 1 dicembre 2025.

²² È l'incipit di tutte le puntate di *Indagini*, cfr.: <https://www.ilpost.it/podcasts/indagini/>. Ultimo accesso 1 dicembre 2025.

nero delle trasmissioni televisive ha anche il potere di influenzare e alterare le indagini – per esempio diffondendo notizie parziali, se non completamente false (famosissimo in Italia è il caso del video del furgone bianco durante le indagini sull'omicidio di Yara Gambirasio, confezionato a tavolino dal RIS e diffuso dai media per avallare l'ipotesi colpevolista contro Bossetti). Nel caso dell'omicidio di Willy Monteiro Duarte, la spettacolarizzazione è andata di pari passo con la semplificazione: l'omicidio efferato di un esile ventenne capoverdiano da parte dei giganteschi fratelli Bianchi esperti di MMA, venuti in soccorso a Mario Pincarelli e Francesco Belleggia in una notte di “movida”, viene letto come la reincarnazione di un'atavica psicomachia tra il bene e il male – Davide contro Golia; l'eco mediatica è il risultato di un'apparizione del male che non merita ulteriori spiegazioni:

La vicenda di Colleferro contiene anche questo elemento, una contrapposizione di corpi. I muscoli pompati dei fratelli Marco e Gabriele Bianchi contro Willy Monteiro Duarte, esile e indifeso. È una sproporzione evidente, che colpisce tutti, ma anche, paradossalmente, un elemento che produce una facile univocità e autoconclusività del racconto. Avere dei responsabili così mostruosi e una vittima così angelica sembra semplificare solo perché non aiuta a capire qualcosa in più di quello che è successo a largo Oberdan la notte tra il 5 e il 6 settembre 2020: sembra che sia già tutto dato. (Raimo, *Willy* 100)

Il racconto dell'omicidio di Willy potrebbe finire qui. C'è un pestaggio, senza ragioni, un ragazzo viene ucciso, arrestano i quattro colpevoli, dopo poco più di un anno li condannano. Sappiamo quello che è accaduto, come è accaduto, sappiamo come è iniziata e come è finita questa tragedia, sappiamo chi c'era e cosa ha fatto. Cosa resta da raccontare? (Raimo, *Willy* 28)

Non resta più nulla da raccontare? Bisogna arrendersi alla «facile univocità e autoconclusività del racconto» o, piuttosto, cambiare la prospettiva e le ragioni che lo muovono? Per Raimo raccontare un'altra volta la storia di Willy significa anche chiedersi: «che farne delle narrazioni che ci si sono depositate sopra?» (Raimo, *Willy* 45). «Quanto la ricezione degli avvenimenti determina la conoscenza e in fondo il nostro concetto di verità sugli avvenimenti stessi?» (Raimo, *Willy* 101). La conclusione cui giunge è radicale: rispetto al discorso mediatico, «la visione va proprio ribaltata» (Raimo, *Willy* 39). Non si tratta tanto di scoprire qualcosa di nuovo, di rivelare nuove prove – come nel caso di Trincia – quanto piuttosto di spostare il fuoco prospettico, di trovare una nuova chiave interpretativa in grado di far parlare la vicenda di Willy rifuggendo la retorica del male.

La forma che sceglie per farlo è quella del *reportage* fondato sulla fiducia nel documento. Se escludiamo piccoli giochi di montaggio, relegati soprattutto nella parte iniziale (il libro comincia «un anno dopo» l'omicidio, con Raimo e Coltré che tornano sui luoghi del delitto, per poi tornare indietro velocemente al «giorno dopo» il massacro), in *Willy* le tecniche della finzione sono del tutto assenti: nessun dialogo o descrizione che porti il segno dell'artificio, nessuna esplorazione dell'interiorità; la tridimensionalità dei personaggi cede il posto all'attendibilità insindacabile delle persone in carne e ossa, che parlano in qualità di testimoni. Le loro parole non sono riportate, ma trascritte in corpo minore, così come tutti gli altri stralci documentali, che a volte occupano fino a tre pagine: giornali, trasmissioni televisive, storie Instagram, post su Facebook,

lettere pubbliche e private, registrazioni, atti processuali, audio Whatsapp, intercettazioni. Tantissime poi sono le citazioni da saggi, soprattutto di storici (Marc Bloch, Ivan Jablonka), cui Raimo si appoggia per la costruzione di una verità che crede nei metodi dell'indagine storica e sociale piuttosto che nelle risorse della letteratura:

Quando abbiamo cominciato a seguire questa storia, con l'idea di approfondirla e raccontarla, avevamo dei modelli da cui partire, quelli che negli ultimi anni hanno egemonizzato la narrazione giornalistica e letteraria della cronaca nera: i fatti di sangue che diventano *crime* – o, se si vuole farne letteratura, si cerca di avvicinarsi a un Truman Capote o un Emmanuel Carrère: l'aggiunta di un giro di vite impresso dal personale sguardo dello scrittore. (Raimo, *Willy* 28)

I modelli del *true crime*, anche quelli nobili di Capote o Carrère, vengono progressivamente rifiutati, perché, secondo Raimo, non riescono fino in fondo a liberarsi della retorica della spettacolarizzazione del male, incorrendo così nello stesso pericolo cui conduce la derealizzazione mediatica: «il true crime ci porta a reificare e personalizzare la presenza del male» (Raimo, «Come si racconta un massacro»).²³ Quello che Raimo vuole fare è, al contrario, demistificare il male vivisezionandone le ragioni attraverso i mezzi di un saggismo radicale che toglie quasi ogni spazio alla narrazione: bisogna *spiegare* piuttosto che *raccontare*, perché chi riduce il caso di cronaca al puro racconto del male si fa complice di un'indebita appropriazione. Risuona qui la polemica che qualche anno prima Raimo sollevò rispetto al *true crime* di Paolo Sortino, *Elisabeth* (2011), un libro che racconta con totale discrezionalità e attraverso i mezzi della pura onniscienza il caso di cronaca austriaco di Elisabeth Fritzl, tenuta prigioniera dal padre Josef per ventiquattro anni in un bunker antiatomico. «Chi mi dà la possibilità di appropriarmi della vita di un'altra persona, viva, di un nome, di una storia, senza chiederle il consenso? [...] È per questo che ho evitato di leggere alcune pagine di Sortino, e mi sono pentito per certi versi di averlo cominciato: non voglio essere costretto a colludere con la violenza che qualcuno ha perpetrato nei confronti di una persona debole e indifesa» (Raimo, «Su *Elisabeth* di Paolo Sortino»).

Raimo ha un'idea eteronoma di letteratura e nelle sue parole riecheggia l'antico monito platonico contro la *mimesis*. Culturalmente impegnato e politicamente schierato (ex assessore alla cultura, candidato alle elezioni europee con Alleanza Verdi e Sinistra, recentemente protagonista di una censura disciplinare come docente a seguito di una presa di parola pubblica²⁴), la sua posizione è quella dello scrittore *engagé* che crede nella funzione politica della letteratura. Per lui, scegliere la storia di Willy non significa infatti indagare narrativamente le motivazioni psicologiche che hanno spinto i fratelli Bianchi a uccidere, ma spiegare saggisticamente le ragioni sociali di quel gesto efferato. A seguito di un susseguirsi di domande di metodo (ne abbiamo viste alcu-

²³ Cfr. anche, nello stesso articolo: «Le conversazioni piene di intuizioni al cimitero, le osservazioni piene di pathos al funerale, non ci si aspetta anche questo dal true crime? *A sangue freddo* è stato l'iniziatore di un genere, ma anche – in parte – dei tic di quel genere».

²⁴ Il caso è riassunto da Paone.

ne nelle citazioni precedenti), queste ragioni si sostanziano in una tesi precisa: gli assassini, così come gli altri ragazzi di Colleferro e delle province vicine, sono in realtà vittime della società – o meglio dello stato asociale – in cui vivono, vittime del patriarcato e degli imperativi che impone²⁵ e, soprattutto, vittime di una cultura del lavoro che disgrega ogni vivere civile:

La storia di Colleferro, anche delle sue tragedie, è sempre ruotata intorno al lavoro in fabbrica. È stata la scossa di un fulmine percepire che in qualche modo la morte di Willy era un capitolo di una storia più lunga, fatta di molti dolori collettivi. [...] La storia del lavoro è diventata la traccia più importante di questa lunga ricerca. [...]

Di nuovo, che c'entra Amazon con l'omicidio di Willy Monteiro Duarte? [...]

Del resto, quella di Colleferro non è solo la storia delle fabbriche che si sono susseguite, fondate, occupate, dismesse, ma anche quella della cultura del lavoro nella Bpd, degli operai, che è come dire la storia di cosa è stato il Novecento in Italia. (Raimo, *Willy* 215-25)

4. «IO SO PERCHÉ SONO UN INTELLETTUALE» – LA FACILE VERITÀ DELL'ALLEGORIA: YARA DI GIUSEPPE GENNA

Spiegare il senso di questa tesi non è facile, non solo perché farlo richiederebbe di dilungarsi nel dettaglio su ogni argomentazione e sulla sua logica, ma soprattutto perché la logica stessa dell'argomentazione non è trasparente. Arrivare a collegare l'apertura di una nuova sede Amazon a Colleferro alla morte di Willy²⁶ e trasformare la storia della sua città in una figura del Novecento operaio presuppone infatti un salto allegorico, una somiglianza non argomentata. Nonostante la poetica documentaria alla base della forma che ha scelto (il *reportage*), è come se, alla fine, le prove del documento da sole non bastassero a sostenere la verità del libro. Tra le testimonianze dei giovani di Colleferro che soffrono per il precariato e le affermazioni che fanno della morte di Willy «un capitolo di una storia più lunga, fatta di molti dolori collettivi» c'è uno scarto che è lo sguardo dello scrittore a colmare.

Su questo sguardo e, ancora più radicalmente, sulla convinzione che la letteratura sia lo spazio di un privilegio conoscitivo superiore a ogni forma di giornalismo è interamente costruito *Yara. Il true crime* di Giuseppe Genna, uscito per Bompiani nell'ottobre del 2023. Il sottotitolo del libro è già una dichiarazione di intenti: non *un true crime*, ma *il true crime*. La generalizzazione che l'articolo determinativo sottende è duplice: da una parte riguarda il delitto in sé (quello di Yara Gambirasio è infatti presentato sin dalla quarta di copertina non come un fatto di cronaca tra i tanti, ma come «il caso di cronaca più inquietante della storia italiana»); dall'altra presuppone da parte del suo autore la convinzione che il libro sia rappresentativo all'interno del genere del true crime.

²⁵ «Ma non avevamo messo a fuoco un altro aspetto nella generazione di questa violenza insensata [...]: "dimostrare di essere maschi". [...] Né i media né i giudici sottolineano questo dato, forse anche perché nei media e nel processo la prospettiva che valuta come neutra dal punto di vista di genere la violenza non è la prevalente, è l'unica» (Raimo, *Willy* 163-65).

²⁶ «La notte tra il 5 e il 6 settembre è morto Willy Monteiro Duarte. Il 5 ottobre, un mese dopo, a Colleferro apre il più grande magazzino Amazon del Centro Italia» (Raimo, *Willy* 217).

Il caso è tra i più famosi degli ultimi anni, non solo per la rilevanza mediatica che ha acquisito sin dal giorno della scomparsa della dodicenne il 26 novembre del 2010 e il ritrovamento del suo corpo qualche mese dopo, ma soprattutto per il clamore delle indagini (dal 2010 al 2014) e del processo, conclusosi inizialmente nel 2018 con l'arresto di Massimo Bossetti, ma riaperto più volte negli ultimi anni, fino a giorni recentissimi (settembre 2024). Si tratta inoltre di uno dei casi più sovraesposti di sempre: i libri sul tema sono tantissimi e a questi si aggiungono film, serie tv e podcast. Per Genna, dunque, scrivere il libro significa ancor più che in altre occasioni confrontarsi e scontrarsi con narrazioni preesistenti, in un momento in cui, tra l'altro, il caso sembra ritornare all'attenzione mediatica a causa dei nuovi sospetti che il presunto colpevole ha tentato di gettare sull'operato del pubblico ministero. Ma quale forma Genna sceglie per compiere la sua operazione? Qual è il modello di *true crime* rispetto al quale *Yara. Il true crime* si pone come invero?

A questo proposito, le prime soglie del libro offrono due messaggi almeno in parte contrastanti: il risvolto di copertina parla del libro come di un «romanzo» (senza ulteriori aggettivi), mentre la *Nota* al testo posta all'inizio lo presenta come un'opera che ricerca «l'obbligo del rispetto della verità storica»:

Così come si definiscono i contorni e le modalità di un film documentario o di una docufiction, allo stesso modo *un romanzo documentario o una docunarrazione, quale il presente libro vuole essere, inserisce un elemento finzionale*, atto a legare drammaturgicamente i giorni ai giorni e gli anni agli anni, nel corso di un'onerosa e storica indagine. *L'espedito di un narratore in loco, inqualificato ma ubiquitario* sulla scena storica del delitto e della sua risoluzione, nell'evidente impossibilità di essere realmente onnipresente nei modi narrati, con tutti i correlati finzionali che si riferiscono soltanto a tale *funzione di fantasia* – questo *espedito narrativo* costituisce una drammatizzazione adeguata a rendere unificata una vicenda che si svolge in un decennio, dal fatto criminale fino alla pandemia mondiale, i cui drammatici esordi nel contesto occidentale avvengono anzitutto nelle zone geografiche interessate al barbaro omicidio. [...]

L'autore dichiara che sussiste ed è patentemente ricercato *l'obbligo del rispetto della verità storica in quest'opera, la quale non è fatto di fantasia narrativa e letteraria, se non in drammatizzazioni di contorno atte a portarne avanti il racconto*, non intendendo che vengano deformate in alcun senso, in singoli episodi o per l'impostazione complessiva dell'opera medesima, le personalità dei soggetti rappresentati. (Genna, *Yara* 6, corsivi miei)

Genna presenta il suo libro come «un romanzo documentario o una docunarrazione», due espressioni abbastanza vaghe che di per sé non rimandano necessariamente alla tradizione del *true crime* (difficilmente potremmo definire così *A sangue freddo* o *L'avversario*, per esempio). Nelle intenzioni dell'autore, lo scrupolo documentario è contrastato *soltanto* dall'introduzione di «un elemento finzionale» o «funzione di fantasia»: un narratore «onnipresente», «inqualificato ma ubiquitario» – inqualificato perché, a seconda della situazione, si presenta a volte come reporter, carabiniere o giurato; ubiquitario perché è ovunque succeda qualcosa (scene del crimine, aule di processi, case degli italiani). Sul finale, Genna ribadisce che l'opera «non è fatto di fantasia narrativa e letteraria, se non in drammatizzazioni di contorno atte a portarne avanti il racconto». Quest'ultima frase potrebbe descrivere *A sangue freddo*, se non fosse che nel testo di Capote drammatizzare significa eliminare la mano dell'autore, eclissandolo e scegliendo la via dell'impersonalità flau-

bertiana, mentre per Genna vuol dire trasformarsi in una voce che di continuo dice «io» (o «noi») ribadendo costantemente la propria presenza di *testis*, secondo il modello dell'*Avversario*. Ma una distanza siderale separa Yara da entrambi: Giuseppe Genna non è un vero testimone perché *non* è mai stato (o quasi mai, per come è costruito il libro l'elemento è irrilevante e inverificabile) sui luoghi del delitto, del processo o della comunità bergamasca di cui parla.

In un video promozionale pubblicato da *Fanpage*, Genna afferma: «io non sono un giornalista né faccio il lavoro del giornalista nel libro. Il mio intento è letterario». ²⁷ Il rifiuto del lavoro preliminare di documentazione giornalistica è esplicito; meno chiaro è cosa significhi «il mio intento è letterario». Nello stesso video, ascoltiamo: «ci sono moltissime letterature possibili. Quella che interessa a me in particolare è un tipo di letteratura che chiamerei assoluta, non perché in sé è assoluta, ma perché ha l'assoluto come oggetto di indagine e di ricerca. Il male è uno degli assoluti che mi interessano, e quindi fatti, crimini, singolarità impossibili da superare». ²⁸

Per Genna scegliere il *true crime* significa confrontarsi con il Male. Ma quale male esattamente? Non tanto quello della violenza omicida, quanto quello della violenza mediatica che su quel delitto lucra:

Guardiamo e guardiamo *Chi l'ha visto?* E amiamo la patria. È una trasmissione popolare, l'autentico romanzo popolare. Nessuno scrive meglio l'Italia. Il popolo vuole e deve sapere. [...]

A condurre il programma: donne. Madri dolorose. Front woman. Volti dolenti, ossessionate dall'onda di sofferenza che le investe, di settimana in settimana, ci raccontano storie su storie che si raccontano da sole e intridono l'anima delle donne che vanno in onda. C'è la tendenza a identificarsi con il programma. Il dolore italiano le raggiunge. Alla più recente e storica conduttrice, Federica Sciarrelli, *se fossi Pier Paolo Pasolini rinnovato*, io pregherei di interpretare la madre del Cristo nel mio prossimo film, la madre del dolore più grande. (Genna, *Yara* 48-49; corsivo mio)

I falchi dei media sfruttano con maggiore ferocia la verità mancante. Vedono il caso Yara come un microcosmo che parla di chiunque, di ovunque. E sfruttano l'identificazione di qualsiasi genitore con i genitori di Yara. Forniscono un contenitore volgare all'ansia per i figli, narrativizzando la tragica scomparsa di una figlia. [...]. Si sprema questa sostanza stupefacente finché si può. *Non esiste droga migliore della realtà.* Ve la vendiamo a chili. [...] Sono tutti assetati di drammi della gelosia e di morbosi particolari. (Genna, *Yara* 130-31; corsivi miei)

La tragedia italiana, che non smette di rinnovarsi, ci tiene incollati agli schermi. Lo schermo: questa forma geometrica del “si dice” e del “si mormora” ci piace di decennio in decennio sempre di più e sappiamo violare ogni silenzio, purché dagli schermi si insceni per noi l'assassinio, la colpa antica, una famiglia in cui si annidi ogni mistero, l'incesto, il cattolicesimo profondo.

Questa è la nostra storia prediletta. È la storia del Paese. Ci piace. La conosciamo già, la conosciamo da sempre, ma ogni volta ci lascia stupefatti e scettici. È questo il cromosoma nazionale. Fateci il DNA e trovate l'allele che ci identifica: la morte *ci piace*. (Genna, *Yara* 296; corsivo nel testo)

Ancora una volta, come nel caso di *Willy*, il bersaglio polemico sono i meccanismi della spettacolarizzazione del dolore, la distorsione mediatica, il voyeurismo di massa. Genna sceglie infatti il caso Yara perché è convinto che abbia rappresentato un momento di passaggio epocale da un tipo di comunicazione mediatica (televisiva) a un altro, che lui definisce – non so dire quanto

²⁷ Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=H3xfLRisdac>, minuti 7.00-7.08. Ultimo accesso 1 dicembre 2025.

²⁸ Cfr., minuti 0.47-1.15

giustamente – «a banda larga», dato che i social hanno avuto un ruolo determinante: «prima di Yara, l'online era una potenzialità inesplorata. [...] La cronaca nera ne è rivoluzionata» (Genna, *Yara* 347). È la stessa logica che aveva impiegato in *Dies irae* (2006), dove il caso di Alfredino Rappi, in virtù delle diciotto ore di diretta televisiva che ne avevano raccontato la fine, era servito da allegoria del passaggio verso l'era della spettacolarizzazione berlusconiana.

Rispetto a Raimo, però, l'accento è spostato non tanto sui produttori del «romanzo popolare» quanto sui suoi consumatori: un popolino isterico assetato di realtà che ha bisogno di assuefarsi alla morte («non esiste droga migliore della realtà», «la morte *ci piace*») e che cade vittima, soprattutto se donna, dei meccanismi di identificazione più elementari. Attraverso gli eccessi dello stile (paratassi martellante, anafore continue, metafore incongrue, citazionismi facili²⁹), Genna tenta di trasformare il proprio paternalismo in un *requiem* in onore della vittima, ripercorrendo le tappe di una storia che trasforma in *via crucis* (*Passione e deposizione di Yara*, *Ignoto 1*, *Il nome Massimo*, *Yara Ignoto Massimo* sono i titoli delle parti del testo).

Credo sia uno dei limiti più grandi del libro: alla falsa verità dei media e alle oscenità della spettacolarizzazione, Genna oppone una nuova spettacolarizzazione del caso Yara nella convinzione che basti la letteratura a redimerla. Ma, di nuovo, cosa significa «letteratura» quando si sceglie di scrivere un testo che non è né romanzo né reportage e che pure pretende di tenere insieme un'inverosimile onniscienza e «l'obbligo del rispetto della verità storica»? In parte, lo abbiamo già visto, per Genna letteratura significa forza dello stile e, soprattutto, fiducia nell'allegoria (il caso Yara come emblema di un passaggio epocale al mondo dei social). Il finale del libro ce ne dà conferma attraverso un'operazione di montaggio allegorico che collega il caso Yara alla pandemia del covid: «È il 2010, è il 2020» (Genna, *Yara* 396). Le zone in cui per la prima volta si presenta in Italia il virus sono infatti le stesse in cui era avvenuto l'omicidio di Yara (Brembate di Sopra, Alzano, Nembro) e, siccome una delle ragioni per cui il caso Gambirasio è famoso riguarda la gigantesca campagna di campionamento di DNA per individuare l'assassino (la più grande del nostro Paese, per un totale quasi inestimabile di tamponi salivali eseguiti sulla popolazione), diventa facile collegare l'evento alla campagna di tamponamento avvenuta durante la pandemia dal 2020. Ignoto 1 (il cui DNA si scoprirà essere quello di Bossetti) diventa così il Paziente 1 del covid e i paesi della bergamasca coinvolti i luoghi in cui cova il Male.

È qui che l'operazione di Genna si incrina, là dove la verità dell'allegoria, sostanziata dalla forza di uno stile che vive di eccessi a volte francamente insostenibili,³⁰ diventa l'unica via per

²⁹ Dello stile del libro ha parlato bene Walter Siti («*Yara*, il macabro all'italiana»), anche se siamo completamente in disaccordo sul giudizio di valore da attribuirgli.

³⁰ «Abbiamo tutti paura. Tutti preghiamo. Yara, i tredici anni la minacciano, nube che a poco a poco in sé la chiude. Ha esitato, sorriso, spiccata da un vento forte, abbattuta tra le braccia di chi l'ha afferrata. La guardiamo noi della razza di chi rimane a terra» (Genna, *Yara* 52). «Dicono di tutto sulla convalida del fermo, ma con scarcerazione: cosa significa? Archiviato un fascicolo? Ne aprono un altro? Il fascicolo rimane aperto? Dicono che era facile cercare l'uomo nero, lo straniero colpevole scaricava la coscienza di tutta la brava gente della nazione dal senso di colpa. Dicono che sono state messe le cimici ai custodi del cantiere di Mapello. Dicono che il cantiere era incustodito al momento della scomparsa. Dicono che il custode del cantiere ha affermato che nei minuti della scomparsa di Yara se ne sta-

raggiungere una visione alternativa a quella proposta dal discorso mediatico che si vuole condannare. Ma può la verità della letteratura limitarsi a dire che il male è il Male? Ha senso scrivere un *true crime* se non si vogliono indagare le ragioni profonde e particolari che trasformano in efferati assassini gli individui più improbabili?

«Io so di più e non so niente» (Genna, *Yara* 101): è così che la voce narrante e disincarnata che nel testo dice io riassume eloquentemente la sua postura nei confronti della vicenda di Yara. Nelle sue parole risuona l'eco del pasoliniano «Io so. Ma non ho le prove. Non ho nemmeno indizi. Io so perché sono un intellettuale, uno scrittore» – si ricordi una frase citata en passant sopra («se fossi Pier Paolo Pasolini rinnovato»). Come Pasolini, Genna è convinto che la letteratura abbia un potere conoscitivo superiore a quello del chiacchiericcio mediatico; ma se Pasolini riesce a «ristabilire la logica là dove sembrano regnare l'arbitrarietà, la follia e il mistero»³¹ scegliendo la via del romanzo allegorico che parla della realtà del suo tempo in modo cifrato (penso a *Petrolio*), l'autore di *Yara* compie un'operazione rischiosa perché pretende di fare della letteratura uno spazio di alterità irriducibile al discorso giornalistico confrontandosi in modo esplicito con uno dei terreni di maggiore intersezione tra i due modi, la cronaca nera. Così facendo, però, non solo finisce per dire molto di meno di quanto una buona indagine giornalistica avrebbe potuto ricostruire, ma ripropone testardamente il mito dell'autonomia della letteratura in un'epoca in cui – come Genna sa benissimo avendo iniziato la propria carriera sul web – quel mito non è più proponibile.

Abbracciare l'eteronomia, d'altronde, non vuol dire necessariamente vendersi al mercato o, tanto meno, rifiutare lo specifico della letteratura, come dimostra bene il libro più riuscito che ho analizzato, *Veleno*: il reporter che compie il vero lavoro di inchiesta, che ricostruisce davvero una verità alternativa a quella processuale e mediatica è anche chi più sa servirsi dei mezzi specifici della finzione e trasformarli attraverso i media. Certo, che il libro di Trincia viva del riflesso del podcast non va ovviamente sottovalutato, ma sperare che la letteratura oggi possa «fare effrazione nel reale» servendosi solo o soprattutto delle sue forze (quante persone avranno letto i libri di Genna o Raimo?) è illusorio oltre che anacronistico, perché sembra sfociare in una parodia involontaria del poeta vate o dell'intellettuale novecentesco che “sa anche se non ha le prove” e che, in virtù del suo sapere umanistico, può colmare lo scarto tra particolare e generale (oltre a Pasolini, Genna ha in mente Sciascia, di cui cita in epigrafe un brano dell'*Affaire Moro*).

Trincia è un giornalista che inizia la sua carriera in televisione; Raimo è un docente, un politico e uno scrittore; Genna è uno scrittore. Io credo che il libro migliore lo abbia scritto il primo e che il peggiore sia di mano dello scrittore-scrittore.

Cosa significa, oggi, proclamarsi scrittori?

va nel gabbiotto e invece il piastrellista lo ha notato fuori dal cancello. Dicono tutto tutti. Che a questo punto non ci sono speranze. Che non tornerà più a casa. Che non la troveranno più. Che Yara è morta. Stanno lì a dire queste cose davanti al carcere, davanti alla Procura, davanti alla palestra. E la verità? La verità è che è buio fitto. La verità, nient'altro che la verità sempre, è buia, è fitta» (Genna, *Yara* 90).

³¹ È il prosieguito dell'«Io so» (Pasolini 363).

BIBLIOGRAFIA

- Albinati, Edoardo. *La scuola cattolica*. Rizzoli, 2016.
- Bertoni, Clotilde. *Letteratura e giornalismo*. Carocci, 2009.
- Capote, Truman. "The Story Behind a Nonfiction Novel." Intervista di George Plimpton, *The New York Times*, 16 gennaio 1966, https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/12/28/home/capote-interview.html?_r=2.
- Carrère, Emmanuel. *Un roman russe*. P.O.L, 2007.
- . *Faire effraction dans le réel*, a cura di Dominique Rabaté e Laurent Demanze, P.O.L, 2018.
- Castellana, Riccardo, a cura di. *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*. Carocci, 2021.
- Cohn, Dorrit. *The Distinction of Fiction*. The Johns Hopkins University Press, 1999.
- . *Menti trasparenti: Rappresentazioni narrative della vita interiore*, a cura di Gloria Scarfone, Carocci, 2025.
- Donnarumma, Raffaele. *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Il Mulino, 2014.
- . "Egofonie. Spazi dell'io ipermoderno: Magrelli, Trevi, Siti." *Nuovi realismi. Il caso italiano: Definizioni, questioni, prospettive*, a cura di Silvia Contarini, Maria Pia De Paulis e Ada Tosatti, Transeuropa, 2016, pp. 231-48.
- Genette, Gérard. *Finzione e dizione*. Pratiche, 1994.
- Genna, Giuseppe. *Yara. Il true crime*. Bompiani, 2023.
- Hamburger, Käte. *La logica della letteratura*. Pendragon, 2015.
- Marchese, Lorenzo. *Storiografie parallele*. Quodlibet, 2019.
- Paone, Rosario. "Il codice disciplinare dei docenti e la censura a Raimo: un pericolo per tutti gli insegnanti." *La Letteratura e noi*, 10 settembre 2024, www.laletteraturaenoi.it/2024/09/10/il-codice-disciplinare-dei-docenti-e-la-censura-a-raimo-un-pericolo-per-tutti-gli-insegnanti/.
- Pasolini, Pier Paolo. *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori, 1999.
- Raimo, Christian. "Su *Elisabeth* di Paolo Sortino." *minima&moralia*, 25 maggio 2011, www.minimaetmoralia.it/wp/interventi/su-elisabeth-di-paolo-sortino/.

—. “Come si racconta un massacro. Da Truman Capote a Stefano Nazzi: scrivere di cronaca nera, tra verità e stordimento.” *Il Tascabile*, 7 settembre 2023, www.iltascabile.com/linguaggi/come-si-racconta-un-massacro/.

Raimo, Christian, e Alessandro Coltr . *Willy. Una storia di ragazzi*. Rizzoli, 2023.

Scarfone, Gloria. “Raccontare il caso di cronaca, ripensare il *true crime book*. Su alcuni libri italiani dell’ultimo decennio.” *Ticontre*, n. 22, 2024, pp. 71-89.

Shields, David. *Fame di realt . Un manifesto*. Fazi, 2010.

Siti, Walter. “Yara, il macabro all’italiana. La droga migliore   la realt .” *Domani*, 23 ottobre 2023, giugenna.com/2023/10/26/walter-siti-su-yara-larticolo-su-domani/.

Tosi, Costanza. “Ecco come le onlus dell’orrore lucravano sulla pelle dei bambini.” *Il Giornale*, 4 luglio 2019, <https://www.ilgiornale.it/news/cronache/angeli-e-demoni-business-sulla-pelle-dei-bambini-1720651.html>.

Tosi, Costanza. “Quel filo rosso che collega i diavoli della Bassa ai demoni di Bibbiano.” *Il Giornale*, 13 luglio 2019, <https://www.ilgiornale.it/news/cronache/angeli-e-demoni-veleno-1725249.html>.

Trincia, Pablo. *Veleno*. Einaudi, 2019.

—. *Come nascono le storie. Il mio viaggio nell’arte di raccontare*. ROI Edizioni, 2024.