

# Le ragnatele della realtà inventata: *Crimini immaginari* di Carlos Dámaso Martínez

Gabriele BIZZARRI  
*Università di Padova*

## *Riassunto*

Questo breve intervento si propone di esplorare la poetica del *noir* dello scrittore argentino Carlos Dámaso Martínez attraverso l'analisi del suo romanzo *El informante*, recentemente pubblicato in Italia con un titolo –*Crimini immaginari*– che di per sé squarcia la dimensione metaletteraria e intertestuale che lo caratterizza. Nello specifico, si dimostrerà come, in queste pagine, si diano appuntamento, disputandosi il peso della gestione del reale, le due ‘tradizioni’ più riconoscibili del canone argentino del Novecento: quella del poliziesco e quella del fantastico.

*Parole chiave:* poliziesco, fantastico, metaletteratura, intertestualità, traduzione.

## *Abstract*

This paper aims at defining Carlos Dámaso Martínez *noir* poetics, by analyzing his novel *El informante*, which has been recently published in Italy as ‘Imaginary Crimes’, by all means an emblematic title that perfectly shows its metaliterary and intertextual vein. More specifically, I will try to demonstrate how, in the space of its pages, a crucial appointment is made, between two of the most recognizable ‘traditions’ of the Argentinian canon: indeed, the interweaving of fantastic and crime fiction seems to be the core device which, in the novel, problematically support the weight of reality.

*Keywords:* detective novel, fantastic, metaliterature, intertextuality, violence.

Confermando il proprio interesse per la letteratura ‘di genere’ e, nello specifico, per il giallista argentino Carlos Dámaso Martínez (già presente in catalogo con *La piena*, *Ceneri nel vento* e *Un luogo perfetto*), la casa editrice Arcoiris ha recentemente pubblicato la traduzione del romanzo *El informante* (1997)<sup>1</sup>. Se “L’informatore” sarebbe un’opzione debole e riduttiva in considerazione del fatto che in spagnolo il termine rimanda in modo piuttosto esplicito all’attività della scrittura, a voler esser letterali –e costretti comunque all’approssimazione–, il titolo dovrebbe suonare più o meno così: “Il redattore di rapporti”, ovvero di testi che non contemplano l’invenzione, l’immaginazione creativa,

---

<sup>1</sup> Dámaso Martínez, Carlos (2014): *Crimini immaginari*, Salerno: Arcoiris. Traduzione e postfazione di Marco Ottaiano. Per le citazioni da questo volume, da qui in avanti si fornirà tra parentesi nel testo la sola indicazione di pagina.

bensi si attestano sulla registrazione di dati obiettivi e incontestabili. Il rovesciamento – assai coraggioso – di quest’informazione nei *Crimini immaginari* dell’edizione italiana rappresenta, a conti fatti, un tradimento davvero felice, perché non solo rende giustizia ad un’avventura investigativa che si svolge in un territorio anfibio e sospeso, del cui statuto di realtà, continuamente, il lettore è chiamato a dubitare, ma esplicita il coltissimo dialogo che l’autore stabilisce con la tradizione del *noir* esplicitando una delle sue tensioni costitutive: la tendenza a problematizzare i confini che separano il mondo reale da quello fittizio.

Il *noir* nasce come *hard fiction*, ultima frontiera di un realismo duro e impietoso che trae la sua forza proprio dalla brutalità con cui propone un impatto frontale coi materiali della realtà, con i fatti (non la finzione), lavorando con la consistenza materica dei corpi, con l’energia violenta del crimine, con la spigolosità tagliente delle strade della città delittuosa. Il *noir*, poi, si associa sin dai suoi albori ad una profonda vocazione civile (abilmente mascherata dalla patina dell’intrattenimento leggero), che lo imparenta con la cronaca, l’inchiesta giornalistica o giudiziaria, o comunque, in generale, con forme di narrazione dell’esperienza lontane dall’invenzione: la ‘finzione’ poliziesca, infatti, sembra dedicarsi per vocazione a ricostruire eroicamente la verità resa inaccessibile dalla tendenza della realtà a occultarsi, affievolirsi, sino a scomparire sotto il peso di plurime istanze di simulazione, bugie istituzionali e svergognate pratiche manipolatorie. In questo senso, la parola *informe*, intorno alla quale ruota la caratterizzazione professionale del protagonista del romanzo, rimanda proprio al flirtare del poliziesco con tipologie discorsive sostanzialmente antiletterarie.

D’altro canto, però, a questo legame simbiotico con la realtà come vero e proprio feticcio del *noir* fa da corredo (e da correttivo) una professione di scetticismo altrettanto pervasiva e fondante, che fa di questo genere una delle forme di narrazione più filtrate e rarefatte: al miraggio dell’adesione al vero si affianca cioè la consapevolezza ironica con cui si ammicca al lettore rendendolo complice dei meccanismi di costruzione di un codice, ostentando apertamente la convenzione di realtà del genere. Quando uno degli autori più popolari del poliziesco contemporaneo, Manuel Vázquez Montalbán, fa muovere il suo detective in situazioni che proprio il personaggio riconosce come prese in prestito da un romanzo di Raymond Chandler e Andrea Camilleri, continuando la catena di incesti metaletterari, battezza il suo detective Montalbano in omaggio al celebre scrittore catalano, è evidente che ci si muove in un mondo che si diverte maliziosamente a smaterializzarsi mostrando la propria natura posticcia, ‘immaginaria’. Questo gioco, molto insistito nel *noir* contemporaneo d’ispirazione postmoderna, crea vortici, ambiguità e paradossi, ed a volte arriva a suggerire che il processo di sgretolamento, il dubbio o sospetto d’irrealtà, possa passare osmoticamente dalla finzione propriamente detta alle forme che popolano quella convenzione che noi tutti siamo abituati a chiamare realtà, che ci viene presentata come un ambito evanescente, disposto a farsi dirigere dalle funzioni della letteratura. In un romanzo dello scrittore spagnolo Juan José Millás (*El desorden de tu nombre*), ad esempio, un personaggio pianifica un diabolico piano per uccidere la moglie ma decide di sublimare il desiderio del crimine nella stesura di un romanzo (dentro il romanzo) dove descrive per filo e per segno il suo piano e di

mandarlo ad un concorso di letteratura. Nel momento in cui la moglie gli gioca il brutto scherzo di morire davvero riproducendo alla lettera le circostanze previste dall'“autore” del suo delitto, i giudici del premio si trovano tra le mani la scottante confessione di un assassino (che però lo è solo sulla carta).

Quanto sono innocenti, dunque, i crimini immaginari?

Il romanzo di Carlos Dámaso, poi, s'incunea consapevolmente in una tradizione letteraria –quella argentina– in cui il *noir* d'autore è un consolidato *tic* del canone e in cui vige l'abitudine a reiterare ossessivamente, non attraverso il filtro dell'ironia, bensì in modo inquieto e disturbante, la vertigine dell'impossibilità di stabilire confini netti tra realtà e finzione. È quasi automatico, in questo senso, un riferimento a Borges e alle diaboliche trappole filosofiche che nasconde dietro ai suoi racconti polizieschi o pseudo-polizieschi, territori malfermi dove il mondo perde consistenza e viene svelato come una mera funzione del linguaggio o un riflesso del pensiero. Ma l'antecedente più diretti cui pare appellarsi l'autore di *Crimini immaginari* è senz'altro Ricardo Piglia. Oltre ad essere un grande narratore del delitto e dell'enigma, Piglia ha elaborato una raffinata riflessione teorica sul poliziesco che, nelle sue mani, diventa metafora della missione della scrittura colta in uno stato d'assedio: per lui quello del detective è niente meno che il nome più adatto da dare al romanziere contemporaneo, alla ricerca di una storia da raccontare, del giusto bandolo a partire dal quale provare a districare l'indiavolata matassa della realtà contemporanea, infido groviglio di simulazioni e piste false abilmente allestite dal potere. Per non soccombere alla paranoia di questo vero e proprio assalto di significati morti e apparenti, lo scrittore-detective si trova di fronte all'esigenza, emblematicamente paradossale, di dover 'inventare' la realtà attraverso la letteratura.

L'idea di Piglia, declinata in romanzi fondamentali come *La ciudad ausente* e *Respiración artificial*, si esplicita e si fa carne in modo quasi didascalico nella suggestiva caratterizzazione del personaggio di Briones, il riflessivo eroe uscito dalla penna di Dámaso Martínez, un agente dei servizi di *intelligence* argentini che è anche un appassionato cultore di letteratura poliziesca. Il suo ruolo nell'Organizzazione all'interno della quale, confusamente, milita è quello di unico responsabile di una peculiare sezione deputata a redigere “rapporti immaginari” su crimini che non sono avvenuti ma che potrebbero avvenire: al meticoloso lavoro di investigazione sulle tracce di un segno reale che qualcuno ha abilmente occultato si sostituisce un lavoro d'immaginazione atto a integrare e irrobustire il senso di una realtà che appare assediata da una snervante debolezza, a cui si prova a rispondere costruendo “come se fosse un racconto o un romanzo, [...] una storia convincente, con un finale, con delle conclusioni che permettessero di capire, seguendo una logica di ferro, una serie di possibilità che servissero nel caso in cui quella situazione si sarebbe verificata” (p. 69). Nella cartellina dei 'Crimini immaginari', il dossier di polizieschi gelosamente custoditi e firmati da uno scrittore geniale che si chiama Briones, il mondo è stabile e la letteratura diventa il modello sensato intorno al quale la realtà è chiamata a consistere, supportando congetture ed intenzioni in modo convincente, prestandosi docile alla speculazione intellettuale senza frustrarla, seducendo in modo credibile come un buon racconto. Da quel cassetto di inediti, che rende concreta nel romanzo la sede dell'ispirazione di Carlos

Dámaso, la scrittura proietta “forme della verità”, impressioni di significato, che “irrompono come una bomba in mezzo a tanti casi monotoni, in mezzo a così poca immaginazione criminale” (21). Ma tutto questo ha un costo: la sua dedizione letteraria porta Briones a muoversi piuttosto maldestramente all’interno di una realtà traslucida, elusiva e incoerente, come sorpreso di non riscontrarvi la stessa coerenza, lo stesso *appeal* che si esige ad una buona finzione, e dunque, perde aderenza e interesse, come un lettore frustrato. *L’habitus* della letteratura lo segue e lo perseguita ovunque, rendendolo sospetto agli occhi di chi condivide con lui lo spazio della narrazione, che puntualmente registra la sua estraneità: “era una spia delle ombre, quasi come uno scrittore” (40); qualcuno lo invita a “cambiare mestiere e dedicarsi alla scrittura” (11), ma le funzioni della letteratura si mescolano e si confondono ed altrove è “il personaggio di un romanzo di spionaggio” (63). In un passaggio particolarmente rivelatore, Briones, con la pistola del suo rapitore puntata alle tempie, sente “un rumore ovattato, quasi intimo, e dopo, attraverso un buco profondo, [...] il sangue che correva nelle sue vene e nelle sue arterie” (p. 30), ma ben presto ci rendiamo conto il suo assassinio è appena uno scenario possibile, un’eventualità immaginaria che si attiva a livello creativo nella coscienza del personaggio scrittore, che vive esperienze di sdoppiamento, proietta l’avatar di se stesso, biforcando i sentieri dell’azione attraverso un bosco di opzioni narrative. In generale, Briones tende poi a scivolare via o sgusciare fuori dalla trama della realtà attraverso passaggi segreti, tunnel d’evasione, che gli permettono di rifugiarsi nel confortevole appartamento della sua amante, una professoressa di letteratura, e lì sognare voluttuosamente di lei e aggirarsi altrettanto eroticamente tra gli scaffali della sua nutritissima biblioteca.

Quando prova a ricordare a sé stesso che, oltre alle sue fantasie, “c’erano anche i fatti concreti, quello che stava accadendo in un ordine che avrebbe potuto definirsi quello reale” (41), non sappiamo se credergli davvero: la sensazione d’irrealtà che si respira nelle pagine del romanzo è, infatti, fittissima e non è solo imputabile alla tendenza alla divagazione immaginifica di Briones ma dall’assottigliarsi del principio di verosimiglianza in quella che Piglia chiamerebbe la ‘città assente’, lo spazio civico della nostra attualità, dove “giochi, accordi, manovre, influenze, pressioni, umiliazioni, dibattiti, orrori, finzioni, difese, maschere e tutto il resto” rendono labili e imprecisi i contorni di “ciò che curiosamente si continuava a definire realtà” (75).

L’efficacia con cui Carlos Dámaso costruisce l’impressione della rarefazione del reale sembra dipendere dal fatto che la sua scrittura è abituata a muoversi anche in un ambito diversissimo, apparentemente incompatibile rispetto al poliziesco: mi riferisco al racconto fantastico, di cui è buona testimonianza il volume *La creciente*. L’ibridazione delle due principali linee di sperimentazione della letteratura *rioplatense* del Novecento mi sembra un’operazione di grande interesse, centrale per una corretta lettura di *Crimini immaginari*. La citazione de “Las babas del diablo” di Julio Cortázar assume, in questo senso, un peso specifico rivelatore:

Briones pensò, senza volerlo, alle ragnatele, quelle reti così sottili che il vento suole trascinare e che alcuni chiamano ‘fili della vergine’ e altri ‘bava del diavolo’. [...] Prese un caffè e un

cognac e gli venne in mente che la bava del diavolo e i fili della vergine somigliavano alle sue vene e alle sue arterie. (29)

Chi indaga, chi scrive, chi legge, in questo romanzo, rimane continuamente impigliato nelle fitte ragnatele invisibili del tracciato immateriale di una realtà instabile che, nel momento stesso in cui la parola prova ad afferrarla condensandone il senso, sfugge o si spezza, trasformandosi maliziosamente nel suo rovescio, proiettando la diabolica vertigine del differimento infinito della comprensione.

Questo coacervo di riflessioni acquista spessore e mordente in considerazione della solida vocazione politica di *Crimini immaginari*, che trasforma in fantasmagoria di impalpabili simulacri il capitolo più sordido della storia argentina contemporanea, quello della dittatura, confrontandosi con la scomoda eredità del trauma, della sua elaborazione e trasmissione. Di fronte allo spauracchio dell'impunità, d'avanti all'immagine inverosimile, quasi letteralmente fantastica, di un gerarca torturatore che si muove libero nello spazio abitato dagli eredi delle sue vittime, si cede al tormento della Storia che si cancella o si può strappare arbitrariamente come la pagina di un romanzo, e i 'crimini immaginari' rischiano di diventare i delitti fin troppo tangibili che hanno inferto alla nazione ferite collettive profonde.

È proprio la storia inventata – eppure più probabile e sensata dell'oblio che s'impone – del tentativo di risarcimento di una di queste cicatrici a saltare fuori dalla cartellina di Briones, allargandosi a macchia d'olio sul mondo in cui l'agente vive. Ma nel momento stesso in cui si attiva nella realtà l'immagine della letteratura, l'autore ne perde totalmente il controllo, ne diventa spettatore passivo e impotente, smarrendo la possibilità di esercitare la prerogativa della giustizia poetica:

Gli sembrò che quello [...] fosse una versione libera del rapporto, come un film adattato da un romanzo, che costruisce a sua volta un'altra storia<sup>2</sup>. (145-146)

La scommessa che presuppone il tentativo di imbrigliare la realtà in una forma si risolve in un'esperienza di alienazione, straniamento ed impotenza, che rimanda all'eccessività incontenibile delle cose rispetto all'ipotesi del loro nome. Come nel finale di quel celebre racconto in cui, drammaticamente, ci si accorge che i lucenti capelli della Madonna sono anche delle infette deiezioni demoniache.

---

<sup>2</sup> In modo quasi sicuramente involontario – ma per questo non meno suggestivo –, questo passaggio si satura di nuovo di echi cortazariani, ricordandoci lo sconcerto di Roberto Michel davanti all'animarsi delle sue rassicuranti fotografie, insieme, forse, allo sconcerto del suo autore di fronte all'espropriazione che dovette sopporre per lui la riscrittura cinematografica di "Las babas del diablo" firmata da Michelangelo Antonioni.

## BIBLIOGRAFIA

- ADRIAENSEN, Brigitte; GRINBERG PLA, Valeria (eds.) (2012): *Narrativas del crimen en América Latina. Transformaciones y transculturaciones del policial*, Berlín, Lit.
- ALAZRAKI, Jaime (1983): *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos.
- BERG, Edgardo (2003): *Ricardo Piglia, un narrador de historias clandestinas*, Mar del Plata, E. Balder.
- CAMPRA, Rosalba (2014): *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Sevilla, Renacimiento.
- COLMEIRO, José (1994): *La novela policiaca española. Teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos.
- CORTÁZAR, Julio (1975): “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”, *Caravelle*, 25, pp. 145-151.
- CORTÁZAR, Julio (1994): *Los relatos*, Alianza, Madrid.
- DÁMASO MARTÍNEZ, Carlos (1997): *La creciente*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- DÁMASO MARTÍNEZ, Carlos (1998): *El Informante*, Buenos Aires, Losada.
- DÁMASO MARTÍNEZ, Carlos (2011): *La piena*, Salerno, Arcoiris.
- DÁMASO MARTÍNEZ, Carlos (2014): *Crimini immaginari*, Salerno, Arcoiris.
- GIARDINELLI, Mempo (1996): *El género negro. Ensayos sobre la novela policial*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- MESA GANCEDO, Daniel (coord.) (2006): *Ricardo Piglia: la escritura y el arte nuevo de la sospecha*, Universidad de Sevilla.
- PADURA FUENTES, Leonardo (2000): *Modernidad, postmodernidad y novela policial*, La Habana, Ediciones Unión.
- PIGLIA, Ricardo (2001): *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama.