

“Io, il criminologo”.

Annotazioni narrato-criminologiche su *Il mio nome è rosso* di Orhan Pamuk

“I, the criminologist”.

Narrative and criminological annotations on *My name is red* by Orhan Pamuk

Adolfo Francia

Abstract

The A. analyzes, in terms of criminological narratology, some chapters of *My name is red*, by O. Pamuk, using *ad hoc* modification of barthesian analytical codes for the text. From the analysis, emerges that Pamuk uses a criminal history to build an interesting narration on the conception of death in Orient.

Key words: criminological narratology • homicide • religion • Occident-Orient • death

Riassunto

L'A. analizza, in termini di narratologia criminologica, alcuni capitoli del romanzo di O. Pamuk, *Il mio nome è rosso*, utilizzando modifiche *ad hoc* dei codici barthesiani di analisi del testo. Dall'analisi, emerge come Pamuk utilizzi una storia criminale per costruire una interessante narrazione sulla concezione della morte in Oriente.

Parole chiave: narratologia criminologica • omicidio • religione • Occidente-Oriente • morte

Per corrispondenza:

Adolfo FRANCIA, professore ordinario a r. di Medicina Legale e Criminologia, docente a c. di Criminologia presso l'Università dell'Insubria - sede di Como • email: felice.francia@gmail.com

“Io, il criminologo”.

Annotazioni narrato-criminologiche su *Il mio nome è rosso* di Orhan Pamuk

PARTE PRIMA

1. Il racconto e la sua archeologia

Una delle caratteristiche dei romanzi di Orhan Pamuk, trascurabile forse dal punto di vista letterario, importante, tuttavia, per le finalità del mio articolo, mi sembra essere la strutturazione del racconto secondo schemi curiosi, originali e stuzzicanti che rivelano non solo, banalmente, la capacità d'introspezione e di analisi, richieste ad un autore tanto titolato, ma danno ragione anche del senso di sorpresa che accompagna il lettore nella “riscrittura” emozionale del testo.

Dalla lettura di alcuni passaggi, emergono sensazioni di *déjà lu, déjà entendu, déjà perçu* che coinvolgono e rivelano la capacità che l'Autore ha di miscelare la cultura occidentale con quella orientale, rielaborandole ed esponendole in modo originale. Ne scaturisce una sorta di “meticcio culturale” che, a mio parere, costruisce un *unicum* nella storia delle letterature contemporanee.

A volte, tuttavia, i narratori dei romanzi di Pamuk fanno ricorso ad analisi talmente minuziose e a tanto ampi riferimenti ad opere letterarie e artistiche della tradizione persiana e ottomana antica, pressoché sconosciute al nostro grande pubblico, distanti dai riferimenti letterari congeniali alla nostra cultura, che, riproposti nello stesso romanzo, possono risultare così ponderosi da avere costruito la fama di Pamuk scrittore “noioso”.

A volte, la lettura di alcuni brani ci consente d'identificare facilmente fonti d'ispirazione più vicine alla nostra sensibilità, pur nell'originalità del testo conseguente. Noi occidentali riconosciamo subito ciò che ci appartiene, ciò che comprendiamo come “simile”.

Un po' come il pittore Claude Lantier, protagonista de *L'Oeuvre* (1886) di Zola, riusciva a individuare l'artista “citato”, nei colori delle sue e delle altrui composizioni.

Come si capirà da queste poche battute, ammiro Pamuk, che, tra altre capacità, possiede quella di rendere originale e unico ciò che a volte s'intuisce ripresentato. L'arte letteraria non è forse la continua riproposizione e rielaborazione di temi costanti nel tempo?

Il brano che segnalo, quale esempio di ciò che ho appena detto, è tratto dal romanzo *Kara Kitap* (Il libro nero, 1990), opera caratterizzata, dal punto di vista narrativo formale, dall'alternarsi, nella stesura del testo, di capitoli su due filoni paralleli: uno dedicato al dipanarsi della vicenda raccontata, l'altro costituito da articoli del *gazeteci* (giornalista) Celal, scomparso insieme alla sorellastra Rüya, moglie del protagonista palese del romanzo, il giovane avvocato Galip. Il libro narra, appunto, la storia dello stesso Galip alla ricerca dei parenti. Mentre tenta di comprendere le ragioni della sparizione, attraverso un'accurata analisi di ambienti e di rapporti interpersonali, s'identifica così strettamente col cognato da sostituirlo efficacemente nel ruolo di articolista.

Il brano proposto è il secondo capitolo del romanzo e riproduce un articolo scritto dal protagonista “assente”, Celal, per *Milliyet* (La Nazione): un pezzo “di colore”, intitolato *Il giorno che il Bosforo andrà in secca* che riecheggia, nel suo tema principale, il Freud del concetto di *konstruction*, formulato in *Costruzione nell'analisi* (1937).

Lo scrittore immagina che, per motivi naturali, il Bosforo si prosciughi e si trasformi in una valle paludosa da cui emerga una grande quantità di oggetti perduti e soprattutto reperti di episodi criminali, di delitti politici, di gravi fatti di sangue e di efferati episodi della storia plurimillennaria di Istanbul, in cui le epoche si confondono.

“L'ultimo giorno di repentino regresso delle acque, fra le navi da crociera americane rimaste in secca e le colonne ioniche ricoperte di alghe, emergeranno scheletri celtici e lici con le bocce spalancate, in una muta preghiera verso divinità preistoriche di cui non conosciamo nemmeno più il nome. Tra tesori bizantini incrostati di mitili, forchette e coltelli d'argento e di latta, barili di vino secolari, bottigliette di gazzosa, carcasse di affilate galere ...”.

Starà a noi, uditori degli echi del verbo freudiano, raccontare, allo stesso modo degli archeologi, che professano una disciplina abduktiva e narrativa come la criminologia, la *konstruction*, il risultato dello scandagliare, del drenare e del dragare dal nostro Bosforo interno il materiale antico, incrostato, che ci aiuti a svelare il mistero profondo che si cela dentro ogni delitto e, come Celal, trovare nella profondità di questo stesso Bosforo prosciugato qualcosa che a noi importa particolarmente. Celal scorge, infatti, i reperti dei delitti e la loro più profonda spiegazione.

“Sarà allora che, una notte, m'infiltrerò in questo inferno, al di là del filo spinato, per andare a cercare una Cadillac nera. Questa era l'auto di cui si gloriava un bandito di Beyo lu (non oso spingermi fino a definirlo ‘gangster’), le cui avventure ho seguito trent'anni orsono da cronista alle prime armi, il padrone del covo di nequizie nel cui antro erano appese due vedute di Istanbul che mi piacevano davvero molto. Di auto uguali, in tutta la città, ce n'erano soltanto altre due: una apparteneva ai Dagdelen, quelli delle ferrovie, e l'altra era di Maruf, il re del tabacco. Il nostro brigante (a farne una leggenda siamo stati noi giornalisti: le sue ultime ore le abbiamo raccontate a puntate per un'intera settimana), inseguito dalla polizia a mezzanotte, si era buttato con la Cadillac e la sua amante nelle acque oscure del Bosforo ad Akıntı Burnu, la Punta delle Correnti, secondo alcuni spinto dall'ebbrezza dell'oppio, secondo altri consapevolmente, come un brigante a cavallo. ... Secondo me si trova lì, nel punto più profondo della nuova valle un tempo chiamata Bosforo, ai piedi di un abisso melmoso pieno di scarpe e stivali scompagnati vecchi di settecento anni, dentro cui ora i granchi fanno il nido, tra ossa di cammello e bottiglie con dentro lettere d'amore ad amanti sconosciuti ...”.

Mentre cerca la Cadillac nera, Celal rinviene numerosi indizi di altre storie di violenza, di cospiratori di palazzo finiti dentro sacchi, come le vittime della mafia, o di preti ortodossi “*aggrappati alle loro croci*”, navi inglesi, affondate dai kemalisti, l’ancora di una nave tedesca e “*un tesoro genovese*”, consistente in un cannone a canna corta. Poi il giornalista vede finalmente la Cadillac nera, oggetto della sua “ossessione criminologica”, cui montano la guardia cavalieri crociati con “*tutti i loro stendardi e le loro armi*”. L’Occidente in marcia!

Dall’interno della macchina emergerà anche la seconda citazione “occidentale”.

“A mezzanotte, scrive Celal, rischiando con un fiammifero questa tenebra informe e magica, osserverò gli scheletri avvinti del bandito e della sua amante che si baciano sul sedile anteriore, le braccia di lei sottili, coperte di braccialetti, e le dita, adorne di anelli ... le loro mascelle saranno serrate le une sulle altre, ma anche i loro teschi si saranno saldati in un bacio eterno”.

Questo suggestivo brano, riecheggia, nella sua macabra immagine, la fine di uno dei romanzi in cui si parla di male, di crimine e di violenza, *Nôtre Dame de Paris*. Nell’ultimo capitolo del romanzo di Hugo si parla, infatti, del ritrovamento, in una fossa comune del cimitero degli Innocenti, dello scheletro del gobbo Quasimodo, abbracciato a quello di Esmeralda; quest’ultimo ha ancora ai polsi i braccialetti che portava in vita.

Il brano di Celal si completa con l’invocazione alla sua innamorata perché lo raggiunga e celebri tra le sue braccia la fine dell’esistenza, in una sorta di “canzone” ronsardiana alla turca, di grande suggestione lirica.

2. *Il mio nome è rosso*: una storia complicata

Ho citato il secondo capitolo de *Il libro nero*, perché consente di illustrare il desiderio “feroce” e nostalgico dell’Autore di calarsi a capofitto nella riesumazione, recupero e ricomposizione dei pezzi dispersi della sua città, cercando di farla rivivere nella funzione di luogo in cui convergono i mondi, di crocevia della cultura e della Storia. A tale argomento, Pamuk ha dedicato un volume di rara bellezza, *Istanbul: Hatıralar ve ehir* (Istanbul: i ricordi e la città, 2003), in cui presenta, oltre alle personali reminiscenze, il sentimento locale collettivo di struggente nostalgia che pervade gli abitanti della città del Bosforo - in turco *hüzün* - emozione indissolubilmente legata alla vita quotidiana, malattia incurabile, epidemica che, secondo Pamuk, ha visto il suo esordio alla fine del XIX secolo, quando si compiva il trapasso definitivo dell’Impero e si consumava la transizione dall’Asia Minore, quale componente essenziale dell’Impero, alla moderna Turchia kemalista. La gloria ottomana, rappresentata dagli importanti palazzi e dalle meravigliose moschee, consegnate alla storia dell’arte da Mimar (architetto) Sinan e dai suoi epigoni, ha iniziato a presentarsi in netto contrasto con un repentino degrado. Una sorta di Venezia in grande che inesorabilmente muore. Nei romanzi di Pamuk, la protagonista implicita è sempre Istanbul, spesso l’Istanbul invernale, percorsa dal freddo brivido della neve e della pioggia che rende il mondo in bianco e nero, come il cinema d’autore. La parola pioggia, in turco, assume un suono

dolce, *ya mur*, perché la pronuncia comporta la muta con l’allungamento della *a*, quasi a richiamare per noi una strana declinazione di amore e struggimento (*yaamur*).

Il brano, in cui i frammenti dell’Istanbul sprofondata, riemergono e fanno riaffiorare la vicenda del bandito di Beyolu, torbida ed epica ad un tempo, è funzionale all’attualizzazione del desiderio di riesumare e di riattualizzare l’epoca della giovinezza di Pamuk stesso. Dentro quel brandello di storia “all’americana” - Pamuk ha frequentato una scuola americana - che suscita suggestioni un po’ alla Mike Spillane, il malavitoso, il cui suicidio risulta decisamente romantico, possiede un’auto dal gusto un po’ retrò, alla stregua di alcuni grandi imprenditori della città. Un’altra auto americana, di diversa marca e modello, accompagnerà il protagonista nel dipanarsi della trama di *Masumiyet Müzesi* (Il museo dell’innocenza, 2008), “*una Chevrolet del ’56 color melanzana*”, che nella realtà era appartenuta al padre di Orhan, Gündüz Pamuk, erede di una facoltosa famiglia della Istanbul imprenditoriale. Nel citato romanzo, compare ancora la vicenda del famoso bandito di Beyolu.

Il personaggio criminologicamente importante del brano, il malvivente omicida/suicida, incarna gli aspetti torbidi della percezione dell’amore in una Istanbul modernizzata, continuamente in bilico tra i valori Orientali, islamici, sui problemi delle ragazze a conservare la verginità fino al matrimonio, e quelli Occidentali situati sul versante valoriale opposto, e rappresenta a mio parere, un importante legame con l’occidentalità stessa di Pamuk. È per amore nei confronti della sua città che il Celal de *Il libro nero* dice di avere visto nel covo del delinquente “*due vedute di Istanbul che mi piacevano davvero molto*”, affermazione che svela *en passant* il “vero” interesse dell’Autore implicito: impossessarsi del passato di Istanbul, appartenuto a chicchessia. Il bandito omicida/suicida, come i cavalieri medievali che lo scortano, fa parte del risvolto occidentalista della città, della sua progressiva americanizzazione, non soltanto attraverso l’acquisizione di uno *status simbol* come la Cadillac. Il mondo riemerso dal Bosforo rivela un’accozzaglia di elementi eterogenei che necessitano d’incontrare l’interesse di qualcuno che li riporti fuori dal “mistero”, in una vera e propria operazione d’illuminazione in cui l’Occidente fa la parte del leone.

In un “occhietto” che precede uno dei capitoli de *Il libro nero* si legge: “*Va’, uccidi il mistero, e uccidi anche il falso profeta che lo diffonde*”. La parola “mistero”, nell’accezione principale del termine, è legata fortemente alla sfera religiosa e la sua attuale utilizzazione laica non è propriamente connessa al concetto d’intrigo da sciogliere, risentendo ancora della religiosità originale, spostata ora sulla scienza. Il mistero, checché ne dica la scienza moderna, presuppone la fede, non certo la dimostrazione. La sua essenza sta in fondo al mare e per svelarla è necessario prosciugarlo questo mare, rappresentato, in *Benim adım kırmızı* (Il mio nome è rosso, 1998), dagli aspetti nascosti delle religiosità multiformi e contrapposte. Per conoscere la verità criminologicamente pregnante è necessario procedere al disvelamento del mistero del “falso profeta”, che ha la duplice identità di un Sultano occidentalizzato, la cui mano eretica è rappresentata da un miniaturista deviato e da un derviscio assassino. Nella storia criminale la violenza colpisce sia chi comprende la propria colpa sia chi è responsabile del peccato contro Dio sia chi si è sostituito a Dio stesso attraverso la propria personale interpretazione del volere divino. Quello enunciato nell’opera è il mistero comune a tutti gli

omicidi, il mistero del male compiuto che ha determinato la fine dell'esistenza dell'altro. La ricerca diventa, non solo in questo, ma anche in altri romanzi, cognizione profonda delle motivazioni ad uccidere, narcisistiche e paranoicali, che emergono dalla ricomposizione dei frammenti del mistero e della Storia stessa, quella con la S maiuscola.

L'operazione narrativa di Pamuk sta, a mio parere, nel cercare di "uccidere il mistero", di denominare ciò che è informe, incomprensibile, senza "nome", attraverso la ricostruzione narrativa delle stesse motivazioni ad uccidere, universali e particolari ad un tempo. Là dove sta il male, lì alberga il caos, il disordine e i frammenti dispersi che il falso profeta diffonde. La narrazione, la messa in trama e le parole di senso fanno riemergere le evidenze profonde che parevano scomparse nel mare dell'oblio, come gli oggetti nella palude del Bosforo prosciugato. L'amore diventa un pretesto, un motore emozionale per investigare il male come offesa a Dio e come crimine: questo è il tema dell'intellettuale vicenda de *Il mio nome è rosso*.

3. Il romanzo tra soluzione dell'enigma e soluzione del mistero, tra criminalistica, criminologia e religione

La vicenda de *Il mio nome è rosso* è ambientata nel 1591 ed inizia con una *notitia criminis*, comunicata dallo stesso cadavere: un artista con il cranio fracassato, il cui corpo è stato gettato dal suo assassino in un pozzo (il primo capitolo del libro, infatti, s'intitola "Io sono il Morto"). Il morto è un miniaturista, *Raffinato Effendi*, doratore, uno dei maestri che lavorano nei laboratori del sultano Murad III (1574-1595), mecenate degli artisti, figlio della veneziana Cecilia Baffo-Venier, che aveva assunto il nome turco di Nur Banu. Il Sultano aveva commissionato in segreto ad uno dei suoi, *Zio Effendi*, un volume celebrativo del millenario dell'*egira*. Il Sultano desiderava che in questo manoscritto vi fosse un suo ritratto e le illustrazioni fossero dipinte secondo le tecniche europee, veneziane di preciso, in luogo di quelle usate dagli antichi maestri persiani di Herat e di Tabriz. Zio Effendi, infatti, era stato a Venezia ed aveva avuto modo di osservare e di accostarsi a tali tecniche.

"Il mio committente è il Nostro Eccellente Sultano, fondamento dell'Universo. Trattandosi di un libro segreto, il Nostro Sultano ha fatto predisporre un fondo segreto dal Capo Tesoriere. ... Voglio che questi disegni, proprio come i dipinti dei maestri veneziani, rappresentino tutto il mondo del Nostro Sultano".

La trama si dipana in cinquantanove capitoli che ricevono di volta in volta il titolo dal personaggio "testimone" che interviene a costruire la sua parte di storia, come nelle carte di un procedimento penale. Sembra apparentemente di trovarsi davanti ad un'inchiesta poliziesca, indagine che ha le sue pause nell'intrigo amoroso fra il nipote di Zio Effendi, *Nero*, anch'egli miniaturista, appena tornato a Istanbul dopo un'assenza di dodici anni, e la giovane e bellissima semivedova *eküre*, figlia dello stesso Zio Effendi. Fa da sfondo al libro un'atmosfera di "scontro" all'interno della tradizione ottomana, rappresentata dal fanatismo del predicatore *Nusret*

di Erzurum, e l'ammirazione che alcuni personaggi - Zio Effendi, il Sultano - nutrono per le opere della scuola veneziana, e quindi, di riflesso, per l'occidente cristiano. Alcuni storici ipotizzano che Murad III fosse stato addirittura battezzato cattolico dalla madre.

Detto ciò, è importante sgombrare il campo da paragoni avanzati con il libro di Eco, *Il nome della rosa*. Quella di Pamuk non è una storia poliziesca, non è un "giallo" ambientato durante l'impero Ottomano. Rappresenta lo sforzo introspettivo di un uomo che tenta ossimoricamente di legare e disgiungere, di dare una cronologia e un ordine ai reperti confusi del "suo" Bosforo prosciugato, facendo emergere due mondi contrapposti, l'Oriente, cui dovrebbe appartenere e da cui è attratto, e l'Occidente, di cui si mostra degno rappresentante. Al contrario di Eco, egli cerca di ritrovare, a mio parere, non l'Occidente, nella cui cultura è completamente integrato, come Eco stesso, ma quell'Oriente che si andava gradatamente sciogliendo nel "brodo di cultura" sincretistico della Turchia kemalista, in cui Pamuk si era formato, per di più presso una scuola americana. Situazione carica di conflitto, calata in una Turchia violenta, che si tocca con mano nei suoi romanzi e che sfocia in una produzione artistica di grande originalità.

Il mio nome è rosso, pur narrando vicende che culminano in alcuni omicidi, non è un romanzo poliziesco, se si intende per poliziesco un racconto la cui finalità è quella di sciogliere un enigma investigativo, sul "chi è stato?", riguardo alla consumazione di un atto violento. C'è anche questo.

Come dicevo, il romanzo non cerca di sciogliere un enigma, ma di svelare il "mistero" del male compiuto, del peccato, della blasfemia. Non è un romanzo criminalistico, ma criminologico, intendendo per criminologico ciò che tende a rispondere a dei "perché".

La criminalistica, interessata al reato, è utile per sciogliere enigmi legali, non per svelare misteri. La criminologia, invece, cerca i perché, i motivi nascosti, presenti solo negli abissi del Bosforo interno dell'assassino - si capisce che mi piace questa metafora e per questo ne sto abusando.

La criminalistica si distingue dalla criminologia come, nel pensiero kleiniano, la colpa persecutoria si distingue da quella depressiva, in cui la prima si manifesta, nel soggetto che la prova, allo scopo di bloccare l'accesso alla seconda, in un tentativo di difesa dalla colpa stessa. L'assassino uccide perché blocca in sé l'identificazione con l'altro, trasformandolo nel ricettacolo di tutte le sue scorie interne intollerabili.

Tornando al romanzo di Pamuk, osservo che gli occhielli posti all'inizio de *Il mio nome è rosso* sono tratti "ostentatamente" dal *Corano*, innanzitutto per farci respirare l'atmosfera ottomana al suo apogeo e, in secondo luogo, per dare risalto all'appartenenza identitaria dell'autore/narratori al mondo islamico, all'Oriente stesso.

Il terzo di tali occhielli è la citazione del versetto 115 dalla *Sura della Vacca* e rappresenta il compendio del romanzo stesso: "*Ad Allah appartengono l'Oriente e l'Occidente*".

Il libro, infatti, ha per oggetto, a vari livelli, l'amore/odio tra Oriente ed Occidente riguardo alla concezione e alla rappresentazione della divinità e mostra come per tale motivo si possa anche uccidere. Se Dio è irrepresentabile, l'uomo non può ergersi a suo antagonista, facendosi ritrarre, come avveniva a Venezia, dove, come si è già detto, una delle vittime del romanzo, Zio Effendi, aveva soggiornato e visto l'uomo manifestarsi superiore a Dio nella sua autonomia auto rap-

presentativa. Neppure al Sultano era concesso. Una forte motivazione ad uccidere, per un supino esecutore degli ordini del “*Libro*”, ma anche per altri. In Occidente, nel cosiddetto Rinascimento, l’uomo pone “Io” al centro dell’universo, anche attraverso la cultura del ritratto, mentre l’Oriente lotta per conservare al centro “Dio/Allah”.

Il romanzo è ambientato nel 1591, corrispondente all’anno successivo al millenario dell’*egira*, calcolato in anni lunari.

Il protagonista dello splendore ottomano di quegli anni, che aveva visto il suo apice nel regno di Solimano, non a caso definito in Occidente con l’appellativo di Magnifico, mentre i Turchi lo definivano e lo definiscono ancor oggi *Kanuni* (il Legislatore), era stato soprattutto un occidentale islamizzato e turchizzato, il Gran Visir Mehemet Sokollu, nato Sokolovi, un serbo bosniaco che era riuscito a conciliare l’autorità del Sultano con la Chiesa Ortodossa, dei cui poteri locali, nel suo paese d’Origine, la Bosnia, fratelli e nipoti facevano parte, gettando simbolicamente un ponte tra l’Oriente e l’Occidente. Sokollu costruì anche un vero ponte sul fiume Drina, a Višegrad, suo luogo di nascita, collegando di fatto la Serbia cristiana alla Bosnia turchizzata e islamizzata. Di ciò scrive, appunto, Andrić ne *Il ponte sulla Drina*.

Sokollu fu assassinato, prima dei fatti del romanzo, da un *derviscio* folle, analogamente a quanto accadrà, sia nel nostro romanzo sia ad un altro personaggio più o meno coevo, Enrico IV di Francia, pugnalato dal fanatico Ravaillac, in una sorta di *φθόνος τῶν θεῶν* (invidia degli dei) che ha accomunato Oriente e Occidente in un’epoca di grandi conflitti in nome di Dio.

Anche l’epilogo del romanzo è caratterizzato, infondo, dal calarsi della *dike* su chi ha osato ergere la propria *ubris* a strumento del messaggio divino.

PARTE SECONDA

Premessa

Ho deciso di analizzare il romanzo *Il mio nome è Rosso* perché è una storia in cui si parla di un assassino.

Quale attrattiva maggiore per un criminologo clinico che di assassini ne ha conosciuti tanti?

Passato il primo momento di curiosità, diciamo così, professionale, ho riflettuto sia sulla forma sia sul contenuto della storia stessa.

Innanzitutto il libro è per certi versi un romanzo originale, con i morti che parlano e stanno al gioco dell’enigma inquisitivo, barattando, come si vedrà più avanti, la diffusione del nome dell’assassino, con la rivelazione dei misteri della morte. La criminologia, tuttavia, al di là delle sue pretese di scientificità, proprio attraverso il ricorso alla scienza, cerca di scotomizzare l’esperienza della morte sia nei suoi aspetti criminalistici, delegati alla medicina legale per la quale il problema diventa tecnicità autoptica, sia nei suoi aspetti criminologici, assorbiti da una sociologia basata sui dati. Il confronto con la morte è delegato in piccola parte alla psicologia del profondo e in gran parte alla filosofia, nelle sue molteplici manifestazioni, rifiutando il confronto con la dimensione religiosa, considerata non scientifica.

In sintesi, il romanzo per il criminologo clinico è un “in-

vito a nozze” perché l’assassino, stando al gioco della *suspence*, si presenta come un vero, autentico assassino, come quelli che abbiamo conosciuto nelle “patrie galere”.

Dalla lettura del romanzo stesso ho ricavato il convincimento che il suo Autore affronti, anche a fini suoi di ricerca, un problema legato alla realizzazione e alla punizione di due omicidi, ma che, in realtà, tratti il problema della morte nei suoi aspetti psicologici profondi connessi con la situazione edipica, presentando gli aspetti culturali delle diverse esperienze di conoscenza dell’Edipo, prodotte dalla cultura orientale.

La conferma di ciò si ha leggendo l’ultimo libro di Pamuk, *Kırmızı Saçlı Kadın* (La donna dai capelli rossi, 2017), in cui gran parte del materiale letterario/culturale, presentato ne *Il mio nome è Rosso*, viene rivisitato alla luce dell’Edipo, ribadendone, se ve ne fosse stato bisogno, il ruolo di struttura interpretativa di ampio respiro.

L’ipotesi di lavoro da cui sono partito, per giungere ad affermare quanto sopra, è che, da un’analisi narratologica del testo, potessero emergere elementi tali da ridimensionare la portata criminalistica del romanzo stesso, sul versante del “come è avvenuto” e del “chi è stato”. Il libro, come ho già detto, non è nel modo più assoluto un romanzo d’indagine. Basta lasciarsi andare alla lettura dei romanzi polizieschi o alla visione delle trasmissioni televisive “specializzate” per scoprire che l’uomo è incuriosito oltre misura dalla morte altrui, ma che in quel tipo di letteratura e di dibattiti la morte è spesso trattata alla stregua di una traccia di DNA su un tappeto o su un paio di mutandine.

Dall’analisi narratologica di questo testo sulla morte violenta in Oriente nel tardo XVI secolo emergano importanti elementi *sul perché* dell’assassino, a conferma dell’ampiezza motivazionale ad uccidere. Oggi nel mondo occidentale cui apparteniamo, possiamo costatare che la realtà, attraverso la quale gli assassini si presentano, non diverge di una virgola da quella dell’Oriente del tardo XVI secolo. A contatto con la cultura “altra”, presentataci in questo libro da Pamuk, si può costatare che, in diverso luogo ed in diversa epoca, le motivazioni ad uccidere permangano invariate rispetto a quelle odierne nella realtà da noi praticata.

1. Analisi narrato-criminologica de *Il mio nome è rosso*

Nell’analisi di un testo, gli aspetti narratologici formali si discostano solo teoricamente da quelli sostanziali. Nell’analisi narrato-criminologica de *Il mio nome è rosso*, ritengo importante distinguere la *diegesi*, vale a dire il ruolo di chi racconta la vicenda – quella che Genette (1976) chiama enunciazione del narratore – dai contenuti simbolici e culturali che cercherò di spiegare attraverso l’applicazione di alcune strutture interpretative alle parti del romanzo che implicano la presenza di elementi di senso interessanti per una lettura criminologica.

2. Gli aspetti formali

Dal punto di vista della *diegesi*, la storia si dipana attraverso una sequenza di testimonianze, di “sommario informazioni testimoniali”, si direbbe a proposito di un procedimento penale. Il libro si articola, come ho già detto, in cinquanta-

nove capitoli che rappresentano altrettante “deposizioni”, punti di vista, parti di storia ovvero ampie manifestazioni narrative, volte a chiarire le apparenze e le presenze nascoste di una vicenda legata a due omicidi e alla loro punizione. Il racconto è una *fiction* costruita mediante brani connessi tra loro ed esposti da una serie di narratori intradiegetici esterni ed interni.

Dal punto di vista narrato-criminologico, alla storia globale, esposta per singole narrazioni, fa da riscontro un intreccio che, nell'ordine artificiale (estetico) diventa quella che i narratologi chiamano *fabula* che, come dice Marchese (1983), comporta una maggiore astrazione perché costituita da unità funzionali singolarmente analizzabili.

La forma è del tutto originale nel panorama del romanzo, un po' meno in quelli di Pamuk che è uso costruire storie in modo analogo, - vedi ad esempio, *Sessiz Ev* (La casa del silenzio, 1983), strutturata sulle narrazioni intradiegetiche dei vari personaggi che partecipano alla *fiction*, come il romanzo che sto esaminando.

La storia di *Il mio nome è rosso* si basa su fatti raccontati da soggetti che interloquiscono di volta in volta nella vicenda, contribuendo a chiarire le circostanze o ad arricchire il “mistero”, come nel caso di personaggi parlanti non umani, quali animali o cose inanimate, appartenenti, tuttavia, al mondo di ambientazione, la miniatura (*Io, il cane, Io, la moneta, Io, il cavallo*, ecc.).

Per come il romanzo è articolato e per come la trama è esplicitata, la forma richiama, per certi aspetti, “scene” di una rappresentazione teatrale, rispetto alla quale manca, però, l'elemento strutturale fondamentale: l'interlocuzione tra i personaggi coinvolti nelle singole stesse “scene” nell'*hic et nunc*. Nel romanzo, i personaggi, quando intervengono, sono sulla scena da soli, non dialogano direttamente tra di loro, lo fanno all'interno dei singoli capitoli in cui il narratore riferisce, a sua volta, dialoghi, descrizioni, illazioni, fatti reali. Il racconto complessivo confluisce verso un epilogo di scioglimento rituale del “mistero”.

L'Autore, come elemento implicito (Chatman, 1981), è costantemente presente e propone tematiche personali attraverso il ricorso a fonti culturali storicamente rilevanti, ed espone, nei termini espliciti di una tradizione antica, per certi aspetti oltre il tempo, una sorta di processo penale, dalla *notitia criminis* all'esecuzione della sentenza. Il “processo” s'inserisce in materie storicamente rilevanti quali il conflitto tra ortodossia ed eresia, tra Oriente ed Occidente, conferendo al lettore/riscrittore, nell'ottica di Barthes, il ruolo di fruitore di un mondo che, nella *fiction*, rischia di diventare meticcio. Il racconto contiene naturalmente la *suspence* della narrazione criminalistica che nel romanzo ha una sua consistenza. Posto ostentatamente l'accento sull'asse temporale, storico, il problema personale dell'autore si trasforma nell'illustrazione della struttura culturale dell'Edipo. Come capita spesso nell'epilogo, i romanzi di Pamuk finiscono con la comparsa diretta sulla scena dell'Autore. Leggendo l'ultimo capitolo apprendiamo, infatti, che eküre - il personaggio porta il nome della madre dell'Autore - affida al figlio minore Orhan (l'Autore) il ruolo di custode della storia e di colui che la tramanderà.

3. Gli aspetti sostanziali e il criterio di valutazione

Per analizzare gli aspetti sostanziali del romanzo, ho fatto tesoro dei contributi che alcuni autori hanno fornito in campo narrato-criminologico. Ho tenuto soprattutto conto, in questo caso, dell'esperienza di Verde e coll. (2006) che hanno affrontato l'analisi narratologica di alcune perizie psichiatriche, utilizzando i criteri di Barthes (1973) nell'analisi di un testo letterario.

Barthes (1973), dopo avere attraversato anch'egli, come altri, una fase di sviluppo critico in cui l'interpretazione del testo avveniva attraverso il criterio strutturazione-destrutturazione, decise che:

“Il testo, nella sua massa, (fosse) paragonabile a un cielo, piatto e insieme profondo, liscio, senza bordi e senza punti di riferimento; come l'augure che vi si ritaglia con l'estremità del bastone un rettangolo fittizio per interrogarvi secondo certi criteri il volo degli uccelli, il commentatore traccia lungo il testo delle zone di lettura, al fine di osservarvi le migrazioni dei sensi, l'affacciare dei codici, il passaggio delle citazioni” (pp. 18-19).

Egli divise il racconto da analizzare - in quel caso la *Sarrasine* di Balzac (1973) - in 561 unità di lettura o *lessie*, senza criteri di scelta precostituiti, risolutamente empirici; ogni *lessie* non avrebbe dovuto contenere più di tre o quattro sensi da enumerare e decifrare (Marchese, 1983).

Il testo, secondo Barthes (1973), è intessuto di voci della scrittura e della cultura che gli conferiscono i sensi provenienti da alcuni codici.

I codici con cui Barthes analizza il testo sono: il *codice ermeneutico* o *voce della verità*, che fa assumere aspetto enigmatico alla storia e ne procrastina la soluzione; il *codice semico* o *voce della persona* che si riferisce ai semi che connotano i personaggi; il *codice simbolico* o *voce del simbolo* attraverso il quale il testo racconta le trasgressioni e le contraddizioni; il *codice proairetico* o *voce dell'empiria* che comprende il campo dell'azione e del comportamento; il *codice culturale* o *voce della scienza*, intendendo per scienza, non solo le competenze scientifiche, ma la conoscenza *tout court*, le opinioni comuni e le spiegazioni accademiche.

Tenendo conto della metodologia di Barthes (1973) e dell'utilizzazione fattane da Verde e coll. (2006) in ambito criminologico, ho cercato di scompaginare in *lessie* il testo di alcuni capitoli del romanzo *Il mio nome è rosso*, utilizzando anch'io alcuni *codici interpretativi*, indispensabili per una valutazione criminologica del romanzo stesso, che scaturisse da elementi narratologici empirici, come voleva Barthes (1973), non provenienti dalla sola critica letteraria, decisamente carente riguardo a quest'opera che, in lingua italiana, si riduce a poche recensioni su quotidiani.

Ho cercato di rivedere i codici barthesiani, rinominandoli ma, di fatto, lasciandoli invariati nella loro funzione. Tutto ciò in omaggio alla libertà che lo studioso francese predica e pratica, non conferendo ai codici individuati il valore di una griglia rigida.

Naturalmente il lavoro di Verde e coll. (2006), affrontando una materia diversa dal romanzo o dal racconto di *fiction*, risulta decisamente originale. La novità del libro per la ricerca criminologica consiste, infatti, nell'aver trattato le problema-

tiche cliniche, provenienti dalla più importante fonte di conoscenza in tema di criminologia clinica, la cosiddetta perizia psichiatrica, partendo dalla modalità in cui i resoconti narrativi presentati al Giudice vengono strutturati. Verde e coll. (2006) hanno scandagliato il tessuto della scrittura e ricavato i sensi dai codici utilizzati dai cosiddetti esperti, svelandone pregi e difetti, e mettendone spesso in crisi l’attendibilità.

Torniamo a noi. I codici barthesiani sono stati da me rinominati per rendere, a mio parere, più chiaro il senso criminologico del lavoro che ho inteso fare.

Ho denominato *codice criminalistico o del come* il rilievo delle lessie legate alla realizzazione del crimine; nell’intento di Barthes (1973), questo sarebbe il codice proairetico o la voce dell’empiria. Trattandosi, tuttavia, di un romanzo che prevede la consumazione di due omicidi e di un’esecuzione capitale, gli elementi derivati dal *codice del come* sono maggiormente presenti nelle parti del testo dove si espone il punto di vista del morto. I capitoli dove si spiegano le modalità di esecuzione del delitto, infatti, sono stati affidati dall’Autore ad un narratore speciale, il morto stesso, e recano titoli confacenti: il primo capitolo in cui si presenta il tema della morte della prima vittima, Raffinato Effendi, ad esempio, s’intitola, come ho già detto, *Io sono il morto*.

Il codice ermeneutico e simbolico barthesiani sono stati da me condensati come *codice criminologico o del perché*. Attraverso questo codice stesso sono state valutate le lessie emergenti riguardo alla figura dell’assassino che l’A. vuole narratore intradiegetico, mostrando i pensieri, gli aspetti enigmatici, contraddittori e trasgressivi dell’assassino stesso e dei luoghi che frequenta, attraverso i quali si disvela. Il morto che parla, inoltre, è un paradosso introdotto dall’Autore implicito per dare profondità interpretativa ai delitti stessi. Non solo. Nell’ambito delle narrazioni che si susseguono, prendono la “parola” anche animali e oggetti inanimati, conferendo “d’ufficio” a capitoli interi, che presentano tali elementi simbolici, il *codice ermeneutico*, secondo Barthes (1973).

Ho invece separato il codice culturale di Barthes (1973) in tre codici diversi: *codice religioso*, intriso delle problematicità e contraddittorietà delle lessie che riconducono alla religione; *codice morale*, le cui lessie sono soprattutto legate a termini valutativi sia delle persone (e in questo senso il codice diventa anche *semico*) sia degli atti compiuti sia dei sentimenti suscitati nel contesto sociale. Il *codice culturale* vero e proprio occupa gran parte delle lessie valutate in quasi tutti i capitoli e contengono le citazioni di opere del passato islamico e soprattutto preislamico della tradizione orientale persiana, d’importanza essenziale nella valutazione complessiva del lavoro narrato-criminologico condotto.

4. I risultati della ricerca

I capitoli sottoposti ad analisi sono stati complessivamente otto su cinquantanove e sono quelli maggiormente interessanti, dal punto di vista criminologico. Essi sono: il capitolo I che s’intitola *Io sono il morto*, il capitolo IV, XVIII, XXIII, XXVIII, XLVI e LVIII che recano il titolo *Di me diranno che sono un assassino*, il capitolo XXIX *Io sono vostro zio*, che contiene il resoconto dell’omicidio di Zio Effendi e del suo trapasso.

Dai risultati dell’analisi stessa, emerge, come nella costru-

zione del racconto, l’A. abbia esplorato il rapporto tra la dimensione *criminologico/criminalistica* e quella *religioso/etica/culturale*. Dal numero di lessie rilevate, emerge come complessivamente la prima caratteristica sia sopravanzata di molto dalla seconda; il rapporto tra le lessie *del come* e *del perché* appare, invece, nettamente a vantaggio delle seconde. Il che mostra come l’analisi dei pensieri e delle motivazioni dell’assassino ha nel romanzo una prevalenza narrativa sulla successione e consistenza dei fatti, confermando l’affermazione che il romanzo non è una storia poliziesca.

Come dicevo prima, gli aspetti più interessanti dell’analisi riguardano la dimensione *religioso/etica/culturale*, presente, anche e soprattutto, nei capitoli riguardanti il morto che parla e che descrive il trapasso dalla vita terrena all’aldilà che nel testo prevedono, come ho già detto, costanti rimandi all’universo islamico e ai capolavori della letteratura iraniana pre-islamica; i richiami al mondo della miniatura e di conseguenza alla letteratura persiana legata alle varie leggende chiaramente edipiche, come quella di Cosroe e Irin o le citazioni dal *Libro dei Re*; e ancora quelle legate alle storie singole dei vari miniaturisti come Muhammed di Isfahan o la storia stessa di Behzat e del Maestro Osman.

Le lessie *del come* e *del perché* sono tuttavia legate a quelle *religiose e morali* e introducono nell’analisi del testo l’idea che sia stato scritto per proporre temi diversi da quelli della mera soluzione dell’enigma sul *chi è stato e come*, anche se, come dicevo, al *come* è stato dato ampio spazio, specie nei capitoli dedicati alla testimonianza della vittima, vale a dire il capitolo I (*Io sono il morto*), in cui compare il riferimento coranico alla *Sura dell’Ora che cade* e alla ventilata necessità dei rituali di sepoltura per accedere al Paradiso di Allah, e il capitolo XXIX (*Io sono vostro zio*) in cui si fa largo la figura di Asrae, l’Angelo della Morte, che viene per accompagnare Zio Effendi nell’aldilà. La prevalenza in questi stessi capitoli dei temi religiosi ci riporta direttamente alla finalità del libro stesso che sembra essere l’esplorazione del mistero della morte.

A me, criminologo clinico, interessa molto come il testo mostri i sensi legati al *codice criminologico*, che si ricavano principalmente dai capitoli che recano il titolo *Di me diranno che sono un assassino* in cui anche la voce del *perché* si perde nell’accogliente mare della cultura religiosa. Le lessie rilevate sono legate ai tratti personologici, ai sensi codificati come criminologici, riferibili al narcisismo, all’indifferenza affettiva, all’egocentrismo, all’invidia e alla paranoia di fondo, assimilabili ai tratti costitutivi dell’idealtipo dell’assassino. Alcune lessie tratteggiano le proiezioni difensive dell’assassino stesso che gli riflettono il mondo esterno in cui Istanbul si caratterizza come città intelligente perché costellata di morti ammazzati e gli uomini si possono distinguere tra assassini e non assassini dalla misura della loro stupidità.

L’analisi delle lessie ci mostra come il crimine si scioglia nella religione nel momento in cui s’intrecciano motivazioni e cultura di cui emergono i tratti salienti dei moventi che inducono l’assassino ad agire. Non solo timore di blasfemia, che si vuole essere soltanto una giustificazione pura per un eretico, quale si rivelerà l’assassino, ma l’invidia professionale e lo *stile* che rappresenta il momento più elevato della “confusione” dell’omicida stesso. Il miniaturista d’impronta iraniana non deve possedere uno stile, anche se i miniaturisti eccezionali si distinguono dagli altri per qualcosa che va definito ossequioso rigore nell’applicazione della tradizione. Avere uno stile significa invece essersi lasciati sedurre dalla

nuova moda occidentale, quella che uccide i misteri e che fa confrontare l'uomo con l'immortalità.

Da quanto dicevo sopra, i sensi legati alle lessie *criminologiche*, tuttavia, convivono e si compenetrano con altre lessie che denotano sensi *religiosi, morali e culturali* legati al mondo delle miniature quale riverbero del potere.

L'esame complessivo delle lessie soprattutto dei capitoli I, XXVIII e XXIX mostra che, essendo il potere stesso (il Sultano) coinvolto, non si sa quanto inconsapevolmente, nella realizzazione di un libro blasfemo, i valori morali e religiosi mutano radicalmente e diviene necessaria una modalità interpretativa e valutativa "altra". Quando "nei dintorni" del potere si compie un omicidio, come nel caso di quelli avvenuti nel gruppo dei miniaturisti, legati a doppia mandata al Sultano e alla Porta, la parte *criminalistico/criminologica* segue i dettami *standard* riguardanti la scena del crimine, la realizzazione e le motivazioni dell'assassino. In altre parole, la valutazione del delitto stesso e la spiegazione delle motivazioni seguono canali simili a quelli attraverso i quali si persegue l'omicidio commesso da un uomo qualunque. Se si passa invece alla dimensione punitiva, è necessario che la trama della vicenda sviluppi sensi inconsueti, straordinari, per il ripristino ed il perseguimento della Giustizia.

Basta esaminare la vicenda attraverso i *codici criminalistico o del come e criminologico o del perché*. Il romanzo, dal punto di vista di moventi e motivi, segue percorsi narrativi analoghi ad altre storie di violenza, senza avere la valenza poliziesca e neppure storico-evocativa, e pone in luce l'elemento religioso e morale, il "mistero", che caratterizza lo svolgimento, neppure tanto nascosto, che conduce il racconto all'epilogo di Giustizia. Il "mistero", come vedremo, consiste appunto nella sacralità che punisce secondo logiche morali rette non dalla legge penale, ma dai meccanismi arcaici della colpa e della vendetta.

Per completare l'analisi del romanzo, partendo dai risultati della ricerca, ho diviso la materia in tre capitoli. Il primo e il secondo li ho intitolati: *Io sono il morto* e *Di me diranno che sono un assassino*, riproducendo i titoli dei capitoli del libro. Il terzo capitolo reca invece un titolo inventato da me, parafrasando rispettosamente Pamuk: *Io sono la Giustizia*.

5. Io sono il morto

Le vittime testimoniano la loro morte e il loro "dopo morte". Pamuk li fa parlare una sola volta perché sarebbe impossibile tornare ad interloquire dal luogo dove si sono recati.

La prima vittima parla da una sorta di "regione di mezzo" in cui si trova bloccata, posta in una situazione di *suspence*, nel significato etimologico della parola.

Egli si trova nella privilegiata condizione di chi è in grado di svelare il mistero del dopo-morte. Mistero profondamente religioso. Il suo discorso è super giù questo (il corsivo è mio)

"Vi rivelerò il nome dell'assassino quando lo scoprirete da soli perché so che vi interessa molto di più che io vi renda edotti su cosa sarà di voi dopo la morte, rispetto alla risposta al meschino quesito sul chi è stato".

Anche noi lettori, e riscrittori appunto della vicenda, siamo subito sviati dall'obiettivo del "chi è stato", e posti di fronte alla prospettiva di poter sciogliere il mistero dell'esi-

stenza, su cosa sarà di noi dopo la morte, cediamo, dunque, facilmente al benevolo ricatto del morto.

La seconda vittima, Zio Effendi, rivela invece, morendo la presenza di Asraele, l'Angelo della morte e di come l'anima esca dalla bocca, come le parole.

L'analisi del ruolo del defunto ha dato alcuni risultati interessanti. Quando leggiamo di teste fracassate, di sangue, di denti e di ossa rotte, di cadavere in un pozzo e di persona che sta morendo sul pavimento di casa sua col cranio frantumato da un calamaio di bronzo, ci troviamo di fronte ad un iniziale prevalere di elementi narrativi codificabili come *criminalistici*, legati alla esposizione del come il morto descrive se stesso e le azioni compiute dall'assassino per porre fine alla sua esistenza.

Man mano che si procede nell'analisi, la maggior parte degli elementi appartiene, invece, come si diceva al *codice religioso/culturale* in quanto, il morto in prima persona, dopo avere sommariamente descritto la sua dipartita in termini crudi, si affanna ad illustrare, come dicevo, quale sia la sua condizione di defunto in attesa di esequie o di defunto sorretto da Asraele nell'atto di agevolare il trapasso. E' il tentativo di porre i termini del mistero.

Il momento dell'omicidio non è forse l'innesco di una crisi sacrificale, nel senso di Girard (1980)? In fondo, qualcuno si arroga il diritto di eternalizzare la propria confusione personale, dando compimento ad una crisi sacrificale individuale che contagia il gruppo cui vittima e assassino appartengono. Come si è già detto, nel corso della sua testimonianza, il morto sceglie il *codice religioso*, misterico, della sua condizione di morto consapevole, che, nell'attualità del suo stato d'insepoltito, pur non constatando le previsioni sull'aldilà di cui si parla nella *Sura dell'Ora*, egli non se ne rammarica, rimandando al momento della propria sepoltura la realizzazione della profezia coranica. I desideri di Raffinato Effendi, al momento, sono:

"Trovate il mio cadavere, seppellitemi e fatemi un funerale con tutte le necessarie preghiere rituali! Ma soprattutto che venga scoperto il mio assassino".

Zio Effendi sconta invece la sua probabile miscredenza. Sedotto com'è dall'Occidente, deve constatare l'esistenza dell'Angelo della Morte che fa morire, come si dice nel Corano nella *Sura della Prostrazione* al versetto 1, "*Vi farà morire l'Angelo della Morte, a voi preposto, poi al vostro Signore sarete ricondotti*".

Nessuno dei due è interessato a svelare l'identità dell'assassino perché sono coinvolti soprattutto a parlare dell'aldilà, a rivalere cosa succederà al vivente spasmodicamente curioso riguardo al suo futuro *post mortem*. Raffinato non vuole denunciare il suo assassino. Vuole sia scoperto e punito severamente. "*Ma chi è il mio assassino, chi è la persona nei cui confronti provo una tale rabbia? Perché mi ha ucciso in modo così inaspettato? Siete curiosi?*".

Le lessie del *codice criminalistico*, del *chi è stato*, vengono superate nel numero dalle lessie del *codice criminologico*, circa i motivi e il perché che, a loro volta, sono decisamente inferiori a quelle legate al *codice religioso/etico/culturale* che, dato il contesto in cui sono inserite, potrebbero anche essere definite come *codice della blasfemia e del peccato*.

“... dietro la mia morte, dice Raffinato, c’è uno scandaloso complotto (c. perché) contro la nostra religione (c. relig.), le nostre tradizioni (c. culturale), contro il nostro modo di vedere il mondo (c. culturale). Aprite gli occhi, sappiate che a uccidermi sono stati i nemici della vita in cui credete e vivete, i nemici dell’Islam e che un giorno potrebbero uccidere anche voi. Devo dirvi che tutto quello che ci accade può venire narrato in un libro, ma disegnarlo non si può, e non lo possono fare neanche i miniaturisti più esperti. Proprio come il Corano – che non si intenda male. Allah non voglia! – la forza sconvolgente di un libro dipende anche dal fatto che non può essere narrato attraverso i disegni”.

S’insinua, in questo discorso di primato della parola scritta sul disegno, la presenza dell’Autore implicito, un’intrusione all’interno del testo dettato alla voce narrante: Pamuk nasce, infatti, come pittore e finisce per diventare scrittore perché evidentemente lo strumento della rappresentazione grafica del disegno, del dipinto o della miniatura, si mostrava insufficiente per raccontare le “sue” storie.

Nella morte di Zio Effendi pesa il suo essere uomo blasfemo, ammiratore del mondo occidentale, profeta della fine della miniatura, suggeritore di trasgressioni alla regola che vuole il miniaturista emergere per il suo rigore e per la sua fedeltà alla tradizione come Behzat o Maestro Osman. Anche nella morte egli si differenzia e non aspetta di vedere, nell’imminenza della dipartita, quanto indicato dalla *Sura dell’Ora che cade*, ma diviene preda dell’Angelo della Morte che lo fa assurgere al cielo. Pur nella sua blasfemia, anche Zio Effendi si deve confrontare con la dimensione religiosa.

6. Di me diranno che sono un assassino

Il titolo *Di me diranno che sono un assassino* figura per ben sei volte tra i titoli dei capitoli/testimonianza.

Nei brani in cui l’assassino parla di sé, delle sue metamorfosi e di quanto è cambiato il mondo che lo circonda, prevalgono nell’analisi le lessie legate ai *codici criminologici*, presentando al lettore esperto, quale posso essere io o voi che leggete, se stesso e le sue azioni attraverso i *óπ* (topoi), i luoghi comuni, i tratti psicologici e le difese intrapsichiche che caratterizzano gli omicidi.

Nel racconto, il narratore mostra di conoscere bene gli assassini, come se ne avesse conosciuti molti nella realtà. Io, che di omicidi ne ho visti davvero molti, non posso fare a meno di constatare come il narratore sia un assassino che inizia il suo discorso sull’atto compiuto con una negazione, come la maggior parte di quelli che ho frequentato: “*Non volevo, non mi sembra neppure di essere stato io*”. Poi, dalla negazione egli passa all’utilizzazione dell’identificazione proiettiva, il meccanismo di difesa maggiormente implicato nella relazione omicida/vittima. L’assassino dichiara che Raffinato Effendi è uno stupido, che non è stata colpa sua, ma è stata la vittima stessa a volere la propria morte perché era stupido. Poi il Nostro – lo chiamerò così perché resterà senza nome; non voglio togliere quel poco di *suspense*, insita nella storia, a chi non lo ha ancora letto e vorrà leggere il romanzo – si lascia andare ad una considerazione proiettiva un po’ più compatibile con la sua condizione di fresco omicida, cercando di dare forma ai suoi “motivi a delinquere” che si mescolano ancora una volta con il *codice culturale/morale*: “*Non*

ho permesso che sconsiderate calunnie mettessero in pericolo tutta la comunità dei miniaturisti”. Il suo delitto ha motivazioni di difesa del “mestiere”, della corporazione, di un’intera comunità, esplicitando quanto abbiamo detto su Girard (1980) e sulle crisi sacrificali personali e collettive.

Compare, dopo l’esecuzione del delitto, un tratto comune a tutti gli omicidi: l’impossibilità di trovare pace e riposo. Dopo un’iniziale euforia, dovuta agli effetti immediati dell’identificazione proiettiva, dopo essersi dunque liberato momentaneamente della persecuzione interna, il suo mondo si polarizza su costanti proiezioni che pervadono il mondo che egli vede contagiato dal suo gesto, contagio che il narratore (l’assassino stesso) descrive con grande capacità introspettiva. La gente che passa viene classificata dal Nostro attraverso il parametro “assassino/non assassino”. Tanti sono potenziali assassini: lo sono quelli con la faccia sveglia, gli altri sono stupidi e pertanto non lo possono essere e appartengono dunque alla categoria delle potenziali vittime.

Una sera, nel suo girovagare, al caffè frequentato di solito, incontra un cantastorie, un personaggio da assimilare alla schiera degli assassini. Lo guarda fisso negli occhi e lo mette in imbarazzo. Le lessie utilizzate nel testo ci dicono che ci troviamo completamente all’interno del *codice criminologico*, quello dell’approfondimento dei motivi, dell’approccio “spirale” alla rivelazione del perché.

Il Nostro ci suggerisce che, dopo avere valicato una certa soglia, si può dire di essere entrati nel mondo di consapevolezza della morte. Come la vittima percepisce l’aldilà, così l’assassino capisce di avere valicato la soglia della percezione tra il bene e il male. Le sue percezioni s’impastano con le sue intense proiezioni attraverso le quali egli riesce a comprendere il mondo su cui proietta se stesso, perché l’omicidio ha modificato radicalmente i rapporti con gli altri e con l’ambiente.

“Nel corso delle mie inquiete camminate, ormai sempre più lunghe, lo sguardo incrocia quello di uno dei miei cor-religionari, il più innocente, il più ingenuo, e improvvisamente mi viene questo strano pensiero: se adesso penso di essere un assassino, l’uomo che ho di fronte lo capirà dalla mia faccia. Così mi sforzo di pensare ad altro, proprio come facevo nei primi anni della mia giovinezza quando pregavo per non pensare alle donne, e mi contorcevo per la vergogna. Ma contrariamente a quanto mi capitava durante quelle crisi giovanili in cui non riuscivo ad allontanare il pensiero dell’accoppiamento, riesco a dimenticare l’omicidio che ho commesso. Sappiate che vi racconto tutto questo perché sono cose che riguardano la mia situazione. Basterebbe che mi facessi venire in mente un solo dettaglio legato all’omicidio, e capireste tutto. E questo mi impedirebbe di essere un assassino senza nome e senza identità che si aggira tra voi come un fantasma mi porterebbe a essere un colpevole qualunque che si è fatto beccare, un volto visibile, un uomo da decapitare. Se permettete non vi rivelerò tutto, se permettete terrò alcune cose per me”. Si evidenzia benissimo in questo brano la sequenza dei sensi rappresentati massicciamente dal codice ermeneutico, secondo Barthes (1973).

Il desiderio di uccidere è legato, per associazione libera, al desiderio sessuale, come se l’omicida avesse soddisfatto una naturale esigenza regressiva dell’uomo, quasi un’esemplificazione dell’uomo primitivo freudiano, quello di *Considerazioni attuali sulla guerra e sulla morte* (1915).

Non manca neppure l'elemento "invidia", quale corollario al mondo in cui l'omicidio è calato.

L'Autore implicito introduce, nel bel mezzo dell'autoanalisi dell'assassino, l'elemento colto, accademico.

L'introduzione della componente intellettuale, tuttavia, non è fine a se stessa perché ha la funzione di precisare ancor più gli elementi sessuali edipici dell'assassino stesso. Nel racconto balza, infatti, agli occhi la problematica edipica, attraverso un altro omicidio emergente dalla letteratura persiana, un po' come sto facendo io in questo momento, parlando di omicidio, attraverso il romanzo di Pamuk.

"Ci erano voluti novant'anni per istoriare quel libro, era stato prodotto a Herat e proveniva dalla biblioteca di un principe persiano rimasto vittima di una spietata lotta per il trono. Voi sapete la fine che hanno fatto Cosroe e irin, intendo quella raccontata da Nizami, non da Firdusi. Dopo tante avventure e tante traversie, i due innamorati finalmente si sposano, ma il giovane iruye, figlio di primo letto di Cosroe, è un vero demonio, e non li lascia in pace. Il principe desidera ardentemente il trono e irin, la giovane moglie del padre iruye, che secondo Nizami «aveva l'alito fetido come quello dei leoni», trova il modo di rendere schiavo il padre e sale al trono. Una notte entra nella stanza dove il padre dorme con irin, li cerca a tentoni nel buio e pugnala il padre al cuore. Il sangue del padre scorre fino all'alba, e questi muore nel letto che divide con la bella irin, ignara di tutto accanto a lui. /Il disegno del grande Maestro Behzat illustra anche la paura che mi porto dentro da anni, come questa storia".

Aperta parentesi.

In un caso di cui mi sono occupato anni fa, un adolescente è entrato nella camera dei genitori che dormivano con un'ascia in mano, ha sferrato un colpo nel mezzo del letto, riproducendo, in un'atmosfera temporalmente neutra, il gesto di iruye. Fortunatamente il padre è stato colpito ad un orecchio e se l'è cavata con pochi giorni di ricovero. Nella realtà dei fatti, l'agito esplicitò il desiderio edipico del ragazzo ed ebbe, come corollario, l'atto di separazione dei genitori.

Chiusa parentesi.

I terrori infantili sembrano avere un ruolo non secondario nel vissuto del Nostro e vengono descritti nel passo successivo.

"Il terrore di svegliarmi nel cuore della notte e accorgermi della presenza di un'altra persona da minimi scricchiolii nella stanza completamente buia! Immaginate che questa persona abbia in una mano un pugnale e con l'altra stia per strangolarvi. I muri della stanza con i loro disegni sottili, gli ornamenti delle finestre e degli infissi, le pieghe del tappeto, scarlatto come l'urlo strozzato che esce silenzioso dalla vostra gola e i fiori gialli e viola ricamati con allegra e indicibile finezza sulla splendida trapunta che il vostro assassino calpesta spietatamente con i piedi scalzi e schifosi mentre vi uccide, hanno il medesimo scopo".

La scena primaria diventa il momento dell'inesco della violenza da parte del bambino/assassino che teme di essere estromesso per sempre, annichilato, distrutto dall'abbraccio della coppia. Egli è al tempo stesso Edipo, vittima di violenza, e iruye, autore del delitto.

È la ricerca della bellezza ad affascinare il Nostro, come un'esigenza strutturale, di stile, anche nell'uccidere e nel morire.

"Mentre da una parte sottolineano la bellezza del disegno che state guardando, dall'altra vi fanno ricordare quanto sono belli la stanza in cui state morendo, e il mondo che state abbandonando. L'indifferenza della bellezza del disegno e del mondo nei confronti della vostra morte, il fatto di essere totalmente soli mentre morite anche se avete accanto vostra moglie sono la vera chiave di interpretazione che vi trasmette la miniatura".

La miniatura di Cosroe e irin è del maestro dei maestri Behzat. Nonostante non vi abbia apposto la sua firma, Behzat è riconoscibile sempre! Con il discorso sulla fine di Cosroe e sulla miniatura che la rappresenta, l'assassino introduce la questione dello "stile", inteso come elemento ossimorico; da una parte "errore" che fa riconoscere l'autore, ma anche come suo contrario, come tratto che caratterizza in positivo. È l'errore che lo perderà, perché, come si vedrà, lo stile è l'ambizione all'unicità, mentre solo Dio è unico. Il maestro Behzat è figura ambivalente perché riconoscibile per il suo stile, ma che cerca di stare, al tempo stesso, rigorosamente nei ranghi della scuola di Herat e di Tabriz, senza un vero stile, riproducendo le figure della tradizione come le vede Allah. È dunque lo stile che caratterizza ed è rivelato dalla rappresentazione di un omicidio miniato nell'inconfondibile elaborato del maestro dei maestri. Chissà perché poi lo stesso Behzat si accecherà, come diremo poi? "Stile" viene così associato liberamente ancora una volta nel romanzo con l'attacco al padre che sul piano religioso si riverbera come attacco a Dio.

Nell'ultimo romanzo, già citato, *La donna dai capelli rossi*, Pamuk ha affrontato direttamente il tema dell'omicidio edipico, interpretandolo nei termini dell'Oriente e dell'Occidente, in una reiterazione pervicace del tema. In questo romanzo però, l'aspetto colto, il *codice culturale*, è la presentazione orientale del padre che uccide il figlio, nell'esibizione al pubblico occidentale di un'altra storia persiana, quella del *Libro dei Re*, protagonisti il padre Rüstem ed il figlio Suhrab.

Torniamo al Nostro, inteso come l'assassino.

L'assassino racconta che Raffinato ha accusato lui e Zio Effendi di blasfemia. Allora l'ha portato nel luogo in cui l'ha ucciso, con la scusa di dargli del denaro per tacere.

L'elemento criminalistico della confessione riguarda il luogo in cui si sono svolti i fatti e il mezzo usato per uccidere la vittima, come vedremo.

"Sai che i vostri disegni sono un grave peccato? – disse con aria innocente. – È una bestemmia, un'eresia. Brucerete all'inferno. I vostri dolori, le vostre pene non avranno fine. Avete coinvolto anche me'. Mentre ascoltavo queste parole capivo con terrore che molte persone gli avrebbero creduto. Perché? Perché queste parole avevano una tale forza, un tale fascino da risultare naturalmente attraenti e da far venire la voglia di scoprire gli altri traditori. Il fatto che il libro a cui stava lavorando fosse così segreto, i soldi che spendeva, avevano già suscitato pettegolezzi di questo genere su Zio Effendi".

Scandagliamo ancora un po' i pensieri del Nostro che cerca di districarsi di fronte alle accuse di Raffinato.

"A chi denuncerai Zio Effendi? Non credi che dietro questa faccenda ci sia la volontà del Nostro Eccellente Sultano? Rimase in silenzio. Pensai: è veramente così stupido, o dice queste assurdità perché ha perso la calma, per sincero timore di

Allah? Ci fermammo vicino al pozzo. Al buio, per un istante, vidi i suoi occhi e capii che aveva paura. Mi fece pena. Ma ormai avevo scoccato la mia freccia. Pregai Allah perché mi dimostrasse ancora una volta che l'uomo che avevo davanti non era solo un pavido stupido, ma anche un vile”.

L'assassino induce Raffinato a tacere per denaro e lo porta in quel luogo appartato con la scusa di consegnargli le monete d'oro che lui dice di avere risparmiato, per pagare il suo silenzio.

“Dodici passi da qui e scaverai”, gli dissi. ‘E tu cosa farai?’ ‘Dirò a Zio Effendi di bruciare i disegni. Che altro possiamo fare? Se quelli della comunità di Maestro Nusret di Erzurum vengono a saperlo, non risparmieranno né noi né il laboratorio di miniatura. Conosci qualcuno di loro? Adesso accetta questi soldi perché io sia certo che non ci denuncerai’. ‘Dove si trova il denaro?’ ‘Ci sono settantacinque monete d'oro veneziane in un vecchio vaso di sottaceti’. Passi per i ducati, ma come mi era venuto in mente il vaso di sottaceti? Era talmente assurdo che risultò credibile. Così capii ancora una volta che Allah mi era vicino, perché il mio amico d'infanzia, ogni anno più avido di denaro, entusiasta, aveva già cominciato a contare dodici passi nella direzione che gli avevo indicato. In quell'istante avevo due cose in mente. Sotto terra non ci sono assolutamente ducati veneziani! Se non riesco a dargli i soldi questo stupido vigliacco ci distruggerà! Per un istante volli abbracciare e baciare quello stupido vigliacco come facevo ai tempi in cui eravamo insieme a bottega, ma gli anni ci avevano talmente allontanato! Pensavo a come scavare la terra. Con le unghie? Pensare tutto questo, non so se lo si può chiamare pensare, durò meno di un batter d'occhio. In fretta e furia afferrai con entrambe le mani un masso accanto al pozzo. Lo raggiunsi quando era ancora al settimo o all'ottavo passo e glielo tirai in testa con tutta la mia forza. La pietra lo colpì così velocemente e duramente che per un attimo trasalii, come se me la fossi data io in testa, ed ebbi pietà di lui. Invece di dispiacermi del mio gesto, volevo finire al più presto che in quel che avevo fatto c'era qualcosa di grossolano; non si addiceva affatto alla delicatezza di un miniaturista”.

Il racconto/confessione dell'assassino conferma la dilatazione del tempo percepita nell'azione omicidiaria. Nella ricostruzione, come in quella di tutti gli omicidi, il tempo è interminabile mentre nella realtà il tempo impiegato è l'attimo che permette alla mente di eclissarsi, dando il proprio benessere all'agito. “Pensare tutto questo, non so se lo si può chiamare pensare”, dichiara il Nostro. È il “salto della mente” che non ha più parole per esprimere i pensieri paralizzanti. Cesano le parole e viene inesorabilmente il momento dell'atto.

Durante il funerale di Raffinato, celebrato dopo il ritrovamento del cadavere, il Nostro riesce a recitare la parte dell'addolorato, provando un senso di sdoppiamento.

“Vedete che mi sento diviso in due, come i disegni di quei personaggi che hanno la testa e le mani colorate da un maestro, e il corpo e l'abito da un altro. Quando un tipo come me, timorato di Dio, diventa inaspettatamente un assassino, non riesce ad abituarsi subito. Per potermi comportare come se la mia vita ironica che non entra nella mia vita di prima, ho acquisito una seconda voce, adatta al ruolo di assassino. Adesso parlo con questa voce perfida e ironica che non entra nella mia vita di prima. Naturalmente, di

tanto in tanto, ascolterete anche la mia voce abituale, quella con cui avrei parlato se non fossi diventato un assassino, ma la sentirete legata al mio soprannome, e non quando si dice ‘io, l'assassino’. Che nessuno tenti di metterle insieme, perché io non ho uno stile o un difetto personale che potrebbero farmi scoprire. Credo che lo stile, o qualsiasi cosa che distingue un miniaturista dall'altro, sia un difetto, e non un segno di personalità come qualcuno, vantandosene, sostiene”.

Nelle frasi citate, le cui lessie sono in gran parte appartenenti al *codice del perché*, nonostante l'assassino ci stia indicando alcuni tratti del suo essere assassino, irrompe paradossalmente il *codice del come* perché egli sta sciorinando indizi per farsi riconoscere. Lui è doppio, lui cerca di nascondere la sua identità, ma ci fornisce gli indizi per scoprirlo. Lui, infatti, prosegue con la negazione: lui non ha uno stile che lo distingue da ogni altro miniaturista! Nonostante egli abbia la certezza di chi è stato, getta sul morto il fango della sessualità distorta, del perverso amore per qualcuno, al fine di sviare gli indizi. L'assassino si pone addirittura la domanda: se non l'avessi ucciso io chi avrebbe potuto ucciderlo? Raffinato era in inimicizia con qualcuno, certo a motivo della sua attività, perché era il primo a far notare i difetti degli altri al Maestro Osman, ovvero egli si lasciava andare a fare lavori anche per altri, al di fuori del gabinetto di miniatura del Sultano.

Il giorno del funerale poi il Nostro comincia ad aderire all'idea di compiere un altro omicidio. Nessuno avrebbe dovuto pensare che lui era l'assassino, ma Nero e Zio Effendi al funerale bisbigliano qualcosa ai rispettivi orecchi e ... “*all'improvviso pensai quanto sarebbe stato facile uccidere di nuovo*”.

Il Nostro dice di avere sempre temuto Satana, ma, da quando ha ucciso, disegna meglio.

In parecchi passi del romanzo, l'Autore implicito s'insinua attraverso la sua amata Istanbul, città intelligente, il giorno del funerale sotto la neve, con le sue cupole innevate, nel pallido sole invernale. Ma, per il Nostro, Istanbul è una città intelligente non certo a causa dei sapienti, delle biblioteche, dei calligrafi e dei miniaturisti, ma per il “*numero di insidiosi omicidi commessi per le sue strade buie in migliaia di anni*”. Dal dato individuale che stigmatizza il Nostro come omicida, che fa passare il dato dal personale al collettivo in una sorta di “*misericordia*” distorta che diluisce la colpa e il peccato in una diversa dimensione del *codice criminologico*.

La parte più interessante del “*mistero*” è certamente quella legata al secondo omicidio descritta da due narratori: il Nostro, come agente, e Zio Effendi, come vittima.

La sua morte era stata annunciata il giorno del funerale di Raffinato con le parole invidiose del Nostro che aveva visto Zio Effendi parlare confidenzialmente con Nero, il fortunato spasimante/amante di eküre. I motivi d'invidia essendo due, eküre, appunto, bramata anche dal Nostro, e il ruolo di Nero, incapace e mediocre miniaturista, nipote, tuttavia, del potente Zio. “... *io vidi bene da vicino che Nero bisbigliando raccontava qualcosa a Zio Effendi e all'improvviso pensai quanto sarebbe stato facile uccidere di nuovo*”. Siamo sempre nel *codice criminologico*, nel “*luogo*” dei perché. Come vedremo il vero motivo della morte della vittima è un potente attacco invidioso. Non sono certo le infrastrutture che il Nostro ci presenta, dal punto di vista criminologico, a determinare l'assassino. È il colloquio con Nero a perdere Zio Effendi, ed è

l'affermazione dello stesso che avrebbe continuato il libro blasfemo con lo stesso Nero.

È l'invidia e le sue proiezioni a determinare il passaggio all'atto.

“Non mi piacque vedere sul suo viso un'espressione di orgoglio a cui non ero per niente abituato. O era forse compassione? Aveva capito tutto e pensava che fossi io il vigliacco assassino, o forse aveva paura di me? Ricordo che all'improvviso persi il controllo dei miei pensieri e cominciai a seguirli, stupito, come fossero quelli di un altro. Sul tappeto per terra c'era qualcosa in un angolo, sembrava la figura di lupo, come mai non me n'ero accorto prima?”... “Alla luce della candela il suo viso sembrava dolce e luminoso, ma la sua ombra riflessa sul muro era buia e spaventosa”.

Quando pronuncia queste frasi il Nostro è già a casa di Zio Effendi con lo stato d'animo di chi “*all'improvviso ... sembra che tutto sia già accaduto*”. È allora gli torna alla memoria la favola, udita da bambino, del vecchio che aveva incontrato la Morte.

Naturalmente sembra che il discorso si avvii sul *codice criminologico*, associato al *codice culturale*, con l'introduzione della storia del miniaturista Muhammed di Isfahan che, dopo avere fatto per una vita disegni liberi e libertini, si converte. La sua conversione comporta però che i disegni della sua precedente esistenza vengano distrutti. Poiché egli non riesce a distruggerli tutti, appicca il fuoco alla biblioteca che ne conteneva molti. Accortosi poi che i suoi disegni avevano avuto un grande effetto su discepoli ed epigoni, è costretto a suicidarsi.

Non basta il pentimento, è la morte che lava le colpe.

Il Nostro ingaggia con Zio Effendi un discorso sull'eresia dei disegni che avevano fatto. Era stato lo stesso Raffinato a parlare di un disegno a doppio foglio in cui vi sarebbe stata la prova delle blasfemie e che era nelle mani di Zio Effendi.

Il colloquio del Nostro con la sua vittima è costellato da lessie *del perché*. Nel dialogo serrato la Zio esterna le sue idee sulla miniatura che, cristallizzata, finirà nell'oblio. Il dilemma dell'oblio e dell'immortalità fanno dire allo Zio:

“Io comprendo l'immortalità in questo mondo e il fatto di essere ricordato da altre generazioni, dai nostri nipoti che vivranno. I sovrani amanti della miniatura hanno già ottenuto un'immortalità in questo mondo con i libri che ci hanno commissionato, in cui ci hanno chiesto di inserire i loro nomi e, a volte, di scrivere la loro storia. ... Perché tutti pensano che il disegno chiuderà loro le porte del Paradiso?” Ed il Nostro rispondere: “Il giorno del giudizio si chiederà all'artista di animare le forme che ha creato. ... Ma non potendo animarle verrà punito con le pene dell'inferno. Non dimentichiamo che “artista” nel Corano è un attributo di Allah. Nessuno deve tentare di competere con lui. Che i pittori tentino di fare quello che fa Lui e affermino di essere creatori come Lui è il più grande dei peccati”.

Man mano che il dialogo va avanti, il cui testo è infarcito di *codici culturali*, si notano tuttavia i segni della *crisi criminologica montante*: i *codici culturali*, come dicevamo, s'intersecano e si confondono con quelli *criminologico/criminalistici*. Eccone un esempio. Dice il Nostro:

“Ma dentro di me montava la rabbia (c. crim.). Vidi che il vecchio volume che aveva lì accanto era il libro delle anime

di El-Cevziye (c. cult.). Ai rimbambiti desiderosi di morire (c. crim.) piace molto questo libro che racconta le avventure che accadranno all'anima dopo la morte (c. cult./rel.). Tra portapenne, tempere, temperini, calamai, scatole e vassoi, sullo scrittoio e sulla cassapanca, vidi un unico oggetto nuovo: un calamaio di bronzo (c. criminalistico)”

Come si diceva, è l'invidia a far scattare l'azione omicida. Eccone il resoconto nelle battute dialogiche che seguono:

“Tra i miniaturisti c'è un criminale. Continuerò il libro con Nero Effendi. /Mi stava forse istigando ad ucciderlo? /Dov'è adesso Nero? – chiesi- ‘Dov'è vostra figlia, e i bambini?’ /Sentivo che c'era un'altra forza a mettermi in bocca queste parole, ma non riuscivo a trattenermi. Ormai non avevo più altre vie per essere felice e sperare. Potevo essere solo intelligente e balfardo, e dietro questi simpatici ginn (spiriti di concezione pre-islamica fatti propri dall'islam. Rappresentano demoni e folletti) sempre divertenti, l'intelligenza e la beffa, la presenza di Satana lo comandava e mi si avvicinava. Nello stesso momento, gli sfortunati cani fuori dalla porta del cortile, ripresero ad abbaire come pazzi, come se avessero annusato il sangue”.

Il passaggio all'atto è imminente, ma il narratore, questa volta Zio Effendi stesso, lo centellina quasi con gusto.

Prima del secondo omicidio, la confessione del Nostro: “*Ho ucciso io Raffinato Effendi*”.

La confessione comporta l'ammissione del problema del talento e dello stile. Tutta la sequenza è giocata su lessie che comportano *codici religioso/culturali* e al tempo stesso *criminologici* perché fanno parte integrante delle motivazioni ad uccidere. Il mix è di grande effetto emotivo.

“Che cos'è veramente lo stile, dimmi. ... Un bravo miniaturista dovrebbe avere uno stile che lo distingue dagli altri o no?”. Zio Effendi: “... In genere, a creare questo stile è il miniaturista più brillante, il più dotato del laboratorio. Possiamo chiamarlo anche il più fortunato. Agli altri non rimane che imitare e perfezionare, anzi affinare all'infinito questo stile”.

Il Nostro: “*Io ho uno stile?*”. Zio Effendi sta per piangere:

“Tu sei il miniaturista più dotato, il più miracoloso, quello con la mano più magica, con l'occhio più fine che abbia mai visto nei miei sessant'anni di vita. Anche se avessi davanti a me un disegno cui avessero partecipato con la loro penna mille pittori, riuscirei ad indovinare e riconoscere subito il tocco della meravigliosa penna che Allah ti ha donato”.

Dopo avere ascoltato con attenzione e diffidenza le lodi del suo stile: “*È vero, lo so. Se lo sai anche tu, perché non fai il tuo libro con me, ma con Nero Effendi, un modello di mediocrità?*”. La risposta che perderà Zio Effendi: “*Il suo lavoro non richiede l'abilità di un miniaturista, ... Questo è un motivo. Il secondo è che non è un assassino come te*”.

I *codici criminalistici*, del come, scaturiscono dalla lentezza delle lessie che seguono. Zio Effendi osserva con apprensione il calamaio di bronzo con l'inchiostro rosso che in piedi davanti a lui il Nostro tiene in mano. La cultura infarcisce di altre lessie il discorso con cui la vittima cerca di evitare la morte. Parlano dei mongoli che hanno importato il colore rosso prendendolo dai maestri cinesi nel Khorasan, a Bukhara e a Herat, ma la mente della vittima va sempre apprensiva-

mente al fatto che in casa non c'è nessuno. Segue il discorso comparativo sui metodi dei veneziani che Zio Effendi ha studiato e sulla fine di una cultura cristallizzata conservata in carte che inesorabilmente si distruggeranno, finendo miseramente nell'oblio.

"... gli stupidi disegni di giardini e di nibbi che fai ancora con lo stesso entusiasmo, le tue incredibili scene di morte e di guerra, i sultani che cacciano con raffinatezza e le gazze timorose che con altrettanta raffinatezza fuggono, gli sciacchi che muoiono, i nemici ridotti in schiavitù, i galeoni infedeli e le città nemiche e quelle notti buie e brillanti che escono dalla tua penna, le stelle, i cipressi che sembrano fantasmi, l'amore e la morte che colori di rosso, tutti questi disegni, tutto scomparirà'./Mi diede il calamaio in testa con tutta la sua forza".

Poi, però, compiuto l'atto, il Nostro porta via da casa dello Zio un disegno a due fogli che avrà un ruolo decisivo nella sua rovina.

L'agonia, la comparsa di Asraele, l'Angelo della Morte che gli ingiunge di aprire la bocca, la morte.

"Per un attimo, dice il narratore, mi vergognai di abbandonare questo mio misero corpo brutto e insanguinato alla figlia che non avrei più rivisto. Volevo uscire da questo mondo come da un abito stretto che mi infastidiva./Aprii la bocca e tutto divenne variegato come nei disegni che raccontano l'ascesa del Profeta al Paradiso, avvolto in una luce stupenda, come dipinto con grande abbondanza d'acqua d'oro. ... I fatti che una volta mi venivano velocemente addosso uno dietro l'altro, adesso si erano estesi, allargandosi e contemporaneamente esistendo, in uno spazio sconfinato. Proprio come si vede nei grandi disegni di due pagine dove il miniaturista di spirito mette in ogni angolo cose che non hanno nulla a che fare tra loro, adesso, nello stesso momento, accadevano molte cose".

Altro che libro poliziesco!

Un bel libro sull'esplorazione della morte, attraverso la sua manifestazione più violenta. Nella descrizione della vittima, Zio Effendi, il responsabile sfuma sullo sfondo, come una delle tante cose che si possono vedere in un disegno a due fogli.

7. Io sono la Giustizia (il titolo è mio)

Il gabinetto di miniatura del Sultano è composto dagli allievi prediletti del Maestro Osman, divenuti Maestri a loro volta. Portano tutti soprannomi vezzosi, Farfalla, Cicogna, Oliva. Sono loro i sospettati dell'assassinio. Il finale, che svelerà l'identità del Nostro, si svolge in un antico convento dei dervisci in disuso.

Il narratore è il Nostro.

Con la paura nell'anima, i tre, accompagnati da Nero Effendi, rievocano il passato e temono che sia proprio il loro Maestro Osman a tradirli e a farli catturare dalle guardie imperiali.

Le lessie, tratte dal penultimo capito, quello che rappresenta il vero finale della storia, continuano a mostrare *codici culturali* iraniani, pre-islamici, tratti dalle storie del *Libro dei Re* come "la leggenda di Dehhak che, ingannato da Satana, uccide suo padre" o il ricordo del leggendario Rüstem, uccisore del figlio Suhrab e la pervasiva vicenda di Cosroe e Irin. Ma i

compagni miniaturisti riescono, da alcuni segnali di cui non parlerò per non svelarne il nome, a capire chi di loro è l'assassino, a bloccarlo e ad accusarlo. I richiami alla cultura iraniana chiudono la vicenda, prima dell'epilogo rituale, in un crescendo d'intrecci tra *codici criminalistico/criminologici* e *codici culturali*:

"... volevi la cattiveria, arrivava Satana e ti convinceva a uccidere tuo padre. L'uccisione da parte di Dehhak di suo padre Merdas, un nobile arabo, era bella perché senza motivo e perché aveva avuto luogo a mezzanotte nel giardino di un meraviglioso palazzo mentre le stelle d'oro illuminavano appena i cipressi e i multicolori fiori di primavera. ... Il leggendario Rüstem aveva ucciso suo figlio Suhrab che comandava gli eserciti nemici, senza sapere che fosse suo figlio. Nella disperazione e nel pianto di Rüstem che, dopo avergli squassato il petto a colpi di spada, capisce che Suhrab è suo figlio dalle polsiere che gli aveva dato la madre molti anni prima, c'era qualcosa che aveva colpito tutti noi".

All'improvviso il Nostro dice:

"O sarà nostro padre, il nostro Maestro Osman, a tradirci e farci uccidere, o saremo noi a tradire e a far uccidere lui. ... All'improvviso, mi saltarono addosso tutti e tre. Mentre venivano verso di me, mi fecero perdere l'equilibrio in maniera così violenta che, tutti e quattro, rotolammo a terra. Ci spingemmo, lottammo sul pavimento, ma non durò molto. Io rimasi sotto, sdraiato di schiena, e loro mi montarono sopra".

La prima pena rituale e simbolica cui il Nostro viene sottoposto è l'accecamento con un lungo spillone da turbante dalla punta acuminate. La stessa pena che, vecchio e deluso, si autoinflisse il maestro dei maestri, Behzat. Una sorta di contrappasso per avere osato vedere ciò che solo Allah poteva vedere.

Nero, a proposito di Behzat, dice:

"Dopo essersi lentamente infilato e sfilato dagli occhi questo spillone da turbante, il magnifico buio di Allah lentamente scese sulla sua cara creatura, sul miniaturista dalle mani miracolose. Questo spillone passò da Herat a Tabriz insieme a Behzat ormai cieco e ubriaco, per poi venire mandato in dono da Scià Tehmasp al padre del Nostro Sultano, insieme a quel leggendario Libro dei Re".

Il Maestro Osman ne era divenuto l'ultimo detentore. Come si vede, i *codici religiosi* si avvicinano con quelli *criminalistici* con cadenza inesorabile, tanto da integrare, come in un testo arcaico, le materie. Il binomio orientale indissolubile è dunque *omicidio/peccato* e *pena/rito*. Ogni gesto dell'esercizio della Giustizia sostanziale ha valore rituale, come, il residuo occidentale, ormai abolito, del drappo nero che i giudici inglesi si ponevano sul capo quando comminavano la pena di morte.

Maestro Osman non aveva capito subito il significato del dono ma ora ne ha compreso il significato di malaugurio. Dice ancora Nero:

"Il Maestro Osman, dopo avere visto che ormai anche il Nostro Sultano vuole un ritratto dipinto con il metodo dei maestri europei e che anche voi che amava più dei suoi figli lo tradivate, stanotte, nella stanza del Tesoro, si è infilato questo spillone negli occhi proprio come Behzat".

In una brevissima colluttazione, prima della quale il Nostro crede di avere convinto i suoi intimi, Nero e gli altri gli trapassano gli occhi con lo spillone rituale. Agito per agito, occhio per occhio della legge arcaica. Ovvero l'accecamento di Edipo, peccatore.

L'agito è sempre così breve da sembrare senza tempo.

“Provai un dolore acuto ma limitato all'occhio destro, per un attimo mi si intorbida la fronte. Poi tutto tornò come prima, ma il terrore si era già impadronito di me. La lampada si era allontanata, ma vidi comunque l'altro infilarmi con decisione lo spillone, questa volta nell'occhio sinistro. Aveva appena strappato lo spillone dalla mano di Nero, ed era più attento e minuzioso di lui. Quando capii che lo spillone era entrato all'improvviso, non mi mossi assolutamente, sentii lo stesso bruciore. L'intorbidimento che avevo sulla fronte sembrava si fosse diffuso a tutta la testa, ma quando uscì lo spillone finì”.

La descrizione è naturalmente dominata da *elementi criminalistici*, la vittima sacrificale, quella che ha provocato la crisi confusionale nel gruppo, è oramai terrorizzata dalla fine che farà. I colleghi gli chiedono una piena confessione che è puntualmente costruita su *codici criminalistici e criminologici* che si alternano nella descrizione degli atti omicidiari e nella descrizione degli stati d'animo, delle ultime parole delle vittime e delle valutazioni morali. Emerge quindi in modo palese la questione dello “stile” che ucciderà la miniatura, così come viene concepita in Oriente, a vantaggio decisamente dell'Occidente. Nella confessione l'elemento religioso non cessa mai di restare sullo sfondo ed emergere. Ed è proprio in questa confessione che il Nostro mostra da ultimo il suo essere blasfemo. Si mostra finalmente il disegno, quello sottratto da casa di Zio Effendi, quello che contiene la prova tangibile del motivo della sua colpevolezza. Così, alla luce fioca di una lampada, il Nostro mostra il disegno sottratto a Zio Effendi. Quello che svela, se ve ne fosse bisogno, la trama dei delitti.

L'ultima prova è il disegno che accusa definitivamente l'assassino.

“I disegni di albero, cavallo, Satana, morte, cane, donna, che avevamo fatto tutti noi nell'ultimo anno, erano sistemati, grandi e piccoli, nei vari angoli di queste due pagine secondo il nuovo metodo che Zio Effendi aveva applicato senza alcuna esperienza in modo che le dorature e le cornici di Raffinato Effendi buonanima non ci facessero più pensare di guardare la pagina del libro ma tutto il mondo, come dalla finestra. Al centro di quel mondo, nel posto dove avrebbe dovuto esserci il ritratto del Nostro Sultano, c'era il mio ritratto, e per un attimo lo contemplai orgoglioso; mi dispiaceva un po' averlo fatto così poco somigliante, dopo aver lavorato male, giorni e giorni, cancellandolo e rifacendolo, guardando lo specchio; ma sentivo anche un entusiasmo incontrollabile, e non solo perché il disegno, la pagina, mi aveva messo al centro di un mondo, ma mi rendeva più profondo, complicato e misterioso di quello che ero, per un qualche diabolico motivo che non riuscivo a spiegarmi. Volevo che i miei fratelli miniaturisti vedessero e capissero questo mio entusiasmo e lo condividessero con me. Ero al centro di tutto come un sultano o un re, ma ero anche me stesso”.

Vede i volti dei suoi vecchi amici che contemplano il ritratto e coglie oltre allo schifo e alla rabbia del peccato in cui era sprofondata, un'invidia spaventosa.

“Di notte, qui, guardando questo disegno alla luce della lampada, ho capito per la prima volta che Allah mi aveva abbandonato e che nella mia solitudine solo Satana mi avrebbe mostrato amicizia. ... Non ho paura di avere una personalità e una particolarità, non temo che gli altri mi si prosternino davanti, anzi, lo voglio... Mi sento come Satana, e non perché ho ucciso due persone, ma per il mio ritratto. Penso di avere ucciso quei due per poter fare questo disegno”.

Santo narcisismo, cosa non si farebbe in tuo nome!

Non c'è bisogno d'altro, dal mio punto di vista. Il Nostro con un inganno, riesce a colpire Nero ad un braccio, ma il rito sacrificale della vita è imminente.

Rimane l'epilogo, il momento in cui la spada rossa di Hasan, cognato di eküre, l'uomo che il destino ha posto sulla strada del Nostro mentre fugge verso il porto per imbarcarsi e lasciare Istanbul definitivamente.

Prima della morte c'è spazio, però, per la nostalgia. Dice il Nostro:

“Dato che ero vicino alla strada che scendeva al porto, diedi retta a Satana e mi feci prendere dal desiderio di vedere per l'ultima volta il palazzo del laboratorio dove avevo passato venticinque anni della mia vita. Così passai per la strada che facevo il martedì quando ero apprendista camminando dietro Maestro Osman, da via Okçular che in primavera profumava di tiglio da far svenire, davanti al forno dove il mio maestro comprava i börek con carne per tutti, dalla discesa con i filari di alberi di mele cotogne e di castagni e di mendicanti, davanti alle serrande chiuse del nuovo mercato, il barbiere che il mio maestro salutava ogni mattina, accanto all'orto deserto dove d'estate arrivavano gli acrobati e mettevano le tende per gli spettacoli, sotto le stanze maleodoranti degli scapoli e le volte bizantine che puzzavano di muffa, accanto al palazzo di Ibrahim Pascià, alla colonna Serpentina che avevo disegnato centinaia di volte e al platano che ogni volta disegnavamo in maniera diversa e arrivai all'Ippodromo, passai sotto i castagni e i gelsi su cui di mattina cinguettava allegramente passeri e gazze”.

Proprio lì, in piena rievocazione del Paradiso della sua giovinezza, si trova davanti al portone del laboratorio chiuso. Una voce stridula alle sue spalle gli rivela che c'è un tale che rivendica qualcosa su eküre. Vuole incontrare e punire Nero per averla rapita da casa sua. “Aveva una lunga spada che luccicava di uno strano rosso, e chissà perché, tanti conti da fare con me e tante storie da raccontarmi”. Nonostante il Nostro avesse con sé il pugnale con cui aveva ferito Nero, non ebbe il tempo di ingaggiare un duello: la spada della Giustizia cade su di lui e gli recide una mano, gli colpisce il collo e gli stacca la testa.

Forse dovrei dire qualcosa di più sulla ritualità che il narratore ci presenta, sull'applicazione “casuale” della pena per il delitto d'omicidio, della vendetta indiretta, ma mi lascio prendere anch'io dalla curiosità della morte e di un altro morto che parla, nel finale pirotecnico dei codici ermeneutici. Al morto, si prospetta sempre il problema di come uscire dallo spazio/tempo.

“Fu come se il momento che guardavo si fosse prolungato e capii che vedere adesso era diventato una sorta di ricordare. Allora mi venne in mente ciò che provavo quando, un tempo, guardavo per ore un bel disegno. Se lo guardi a lungo, la tua mente entra nel tempo del disegno. Adesso tutti i tempi erano diventati quel tempo. Nessuno mi avrebbe più visto e mentre i miei pensieri impallidivano, la

mia testa nel fango avrebbe guardato per anni questa triste discesa, il muro di pietra, i gelsi e i castagni irraggiungibili che erano poco lontani. Questa interminabile attesa all'improvviso mi sembrò così dolorosa e noiosa che desiderai uscire in fretta da quel tempo”.

Non c'è *cennet* (Paradiso) per il Nostro, ma *cehennem* (Inferno), dove sarà prigioniero di quell'attimo per l'eternità, come accade ai protagonisti della *pièce* sartriana *A porte chiuse*.

8. Epilogo

Mi rendo conto che scrivere un lavoro così, alla mia età, equivale a misurarsi anche con la propria morte. D'altronde, chi è giovane, in questi casi, si profonde giustamente in gesti apotropaici, come provvedo prontamente a fare anch'io. Ma ormai l'ho scritto e credo possa essere un buon contributo alla ricerca criminologica clinica in tema d'omicidio, là dove per clinica intendo, non solo il contatto diretto con l'autore di quello che noi ora chiamiamo reato, ma anche con il corteo culturale che ne sottende la realizzazione e la punizione.

Terminerei con un omaggio a tutti noi che ci occupiamo di reati violenti, cercando di coglierne il perché. Forse ho trovato, nel libro di Pamuk, una frase che compendia le nostre scelte motivazionali più profonde:

“Perché l'ombra della paura di essere dimenticati, più terribile della paura della morte, non ci trascinasse nel terrore, ci chiedemmo quali fossero le rappresentazioni della morte che più amavamo”.

Riferimenti bibliografici

- Barthes R. (1973). *SZ. Una lettura di “Sarrasine” di Balzac*. Torino: Einaudi.
- Chatman S. (1981). *Storia e discorso. La struttura ne romanzo e nel film*. Parma.
- Eco U. (1980). *Il nome della rosa*. Milano: Bompiani.
- Freud S. (1915). *Considerazioni attuali sulla guerra e sulla morte*.
- Genette G. (1976). *Figure III* (1972). Torino.
- Girard R. (1980). *La violenza e il sacro*. Milano: Adelphi.
- Marchese A. (1983). *L'officina del racconto*. Milano: Mondadori.
- Pamuk O. (2007). *La casa del silenzio* (trad. it. Bruno F.). Torino: Einaudi.
- Pamuk O. (2006). *Istanbul, i ricordi e la città* (trad. it. Gezgin Ş.). Torino: Einaudi.
- Pamuk O. (2009). *Il libro nero* (trad. it. Gezgin Ş.). Torino: Einaudi.
- Pamuk O. (2009). *Il museo dell'innocenza* (trad. it. La Rosa Salim B.). Torino: Einaudi.
- Pamuk O. (2001). *Il mio nome è rosso* (trad. it. Bertolini M., Gezgin Ş.). Torino: Einaudi.
- Pamuk O. (2017). *La donna dai capelli rossi* (trad. it. La Rosa Salim B.). Torino: Einaudi.
- Verde A., Angelini F., Boverini S., & Majorana M. (2006). *Il delitto non sa scrivere. La perizia psichiatrica tra realtà e fiction*. Roma: Derive e Approdi.