

## INDICE

Presentazione

### PARTE I - LA DIMENSIONE TEORICA

#### **Itinerari di storia del giallo - Dagli albori ad Agatha Christie**

Il fenomeno Holmes

Il metodo di Holmes

La crisi del giallo razionalista

Il giallo-enigma

L'onesta slealtà di Agatha Christie

Le strade del giallo si divaricano

La detection sintomatica

#### **A scuola con il giallo**

Il poliziesco a scuola

Una detection per due

Poliziesco e letteratura

Il tema dell'indagine

### PARTE II - LA DIMENSIONE PRATICA

#### **Le regole per scrivere un giallo**

Il giallo enigma e i misteri della camera chiusa

Sfida al lettore. Chi è l'assassino?

L'enigma della Sfinge

L'importanza della trama e della sorpresa finale

La vergogna di scrivere un giallo

Il repertorio delle regole

#### **L'armamentario del giallista**

La detection nel giallo d'azione

Il personaggio dell'investigatore nel giallo d'azione

La suspense

## PARTE III - DUE RACCONTI

1. racconto - Colpevole per forza
2. racconto - Il grande coniglio bianco

## APPENDICE

### Dall'idea alla pubblicazione

- Il gusto dell'apocrifo
- Il modello generale del giallo
- L'uovo
- La fabula e l'intreccio
- La pubblicazione

[Le parti in rosso sono leggibili]

## ITINERARI DI STORIA DEL GIALLO

### Dagli albori a Agatha Christie

Il “poliziesco” è un genere che è andato cristallizzandosi in forme diversissime a partire da un modello generale, quello della storia avventurosa.

Per unanime consenso il creatore del racconto poliziesco (*detective story*) è stato Edgar Allan Poe, un genio della letteratura di tutti i tempi, che peraltro si proponeva, nella sua attività di prosatore, di narrare storie straordinarie e coinvolgenti di ogni tipo, tanto che può definirsi, allo stesso modo, l'inventore del racconto horror, di fantascienza e di sottogeneri del giallo, come il thriller psicologico e la stessa *spy-story*.

Due componenti straordinarie sono rinvenibili ne *I delitti della rue Morgue*, il primo racconto poliziesco.

Per il lettore del tempo, era straordinario, in primo luogo, che alla base della storia ci fosse un enigma, o meglio un problema: la fantasiosa, avventurosa e coinvolgente prospettiva di un problema intellettuale calato nella realtà di alcuni personaggi e, in secondo luogo, che il problema criminale fosse chiarito e risolto a opera dell'intelligenza più che del coraggio o delle qualità di cui erano provvisti i personaggi principali dei romanzi avventurosi del tempo. Questa divenne la caratteristica fondamentale del racconto poliziesco, in Italia ribattezzato “giallo”, dalla copertina della prima collana di “polizieschi” pubblicata dalla Mondadori.

Al centro dell'avventura poliziesca, nella prima fase della storia del giallo, c'è la *detection*, ossia un procedimento d'indagine, una ricerca razionale che risolve un mistero, svela un enigma e smaschera l'autore di un delitto. Ciò dà alla struttura del testo un ordine, soluzione finale del caso e l'agnizione del colpevole.

Si può anzi rilevare come il ruolo dell'intelligenza nell'evoluzione del “genere” diventi sempre più decisivo, sino al momento della rottura operata dal giallo “verista” americano, non a caso spesso definito “d'azione”.

Fin dalla sua nascita, il romanzo giallo ha avuto una fisionomia abbastanza precisa, determinata dalla importanza primaria che vi giocava il *plot*, l'intreccio narrativo, rispetto alle altre componenti dell'opera e al valore estetico della “trovata” conclusiva, come elemento attorno a cui ruota tutta l'invenzione e la storia, quasi si potesse cercare un effetto artistico nella “rigorosità della dimostrazione”.

Al di là della varietà, inoltre, si può rintracciare in questo genere, per lunga parte della sua storia evolutiva, un modulo narrativo costante che costituisce la struttura essenziale del racconto. Uno schema compositivo che sembra assumere una valenza contrattualistica

tra autore e lettore: quest'ultimo risalirà la catena degli indizi che lo scrittore ha puntualmente prefabbricato per arrivare a una soluzione data ma nascosta. Anche il lettore è previsto e inserito in quello stesso schema compositivo, e anzi ne è elemento essenziale.

Borges, con perfetto senso del paradosso, spinge le valutazioni degli effetti di tale inserimento fino ad affermare che il romanzo poliziesco ha creato un particolare tipo di lettore.

«Il fatto estetico richiede la congiunzione del lettore e del testo e solo allora esiste [...] C'è un tipo di lettore attuale, che è il lettore di romanzi polizieschi. Questo lettore lo si trova in tutti i paesi del mondo e lo si conta a milioni, è stato generato da Edgar Allan Poe». Quando leggiamo un giallo, quindi, noi tutti siamo un'invenzione di Edgar Allan Poe.

La riduzione della dimensione avventurosa e l'esplosione dell'indagine razionale e scientifica è il risultato più appariscente del primo sviluppo del giallo che, dopo la sua nascita dalla penna di Edgar Allan Poe, si fortifica e sedimenta in "genere letterario" solo dopo l'invenzione del personaggio di Sherlock Holmes.

Sarà solo nei primi del Novecento, dopo la nascita e lo svilupparsi del "fenomeno Sherlock Holmes", infatti, che comincerà ad affermarsi «una percezione diffusa del romanzo giallo come categoria letteraria specifica, come genere a sé».

## Il fenomeno Holmes

«Pensare di tanto in tanto a Sherlock Holmes è una / delle rimaste buone abitudini», scrive Borges nella poesia dedicata all'investigatore di Baker Street, un personaggio letterario che ha finito con l'assumere, nell'immaginazione e nel ricordo dei lettori di tutto il mondo, sembianze reali.

Holmes compare, appunto, per la prima volta in *A study in scarlet*; Conan Doyle inviò il romanzo alla casa editrice Ward, Lock & Co. nel 1886, ma gli fu risposto che non potevano pubblicare il libro entro l'anno perché il mercato era già saturo di "letteratura amena": «Se non gli importava che la pubblicazione fosse rimandata all'anno successivo, racconta John Dickson Carr, gli avrebbero versato venticinque sterline perché egli si impegnasse alla rinuncia totale dei propri diritti futuri sul volume». *Uno studio in rosso* apparve, così, come il pezzo principale del Beeton's Christmas Annual del 1887.

Come ricorda lo stesso Conan Doyle nelle sue memorie, Holmes nacque negli anni in cui i maggiori filosofi inglesi erano Huxley, Tyndall, Herbert Spencer e John Stuart Mill.

«Il mondo fittizio cui apparteneva Sherlock Holmes» annota Nordon, biografo di Conan Doyle «si attendeva da lui ciò che il mondo di allora si attendeva dai suoi scienziati: più luce e più giustizia. La creazione d'un medico imbevuto del pensiero razionalista del tempo, il ciclo holmesiano ci offre per la prima volta lo spettacolo di un eroe che continuamente trionfa con i mezzi della logica e del metodo scientifico».

L'attività investigativa di Holmes si svolge proprio nel periodo in cui il sistema politico della democrazia rappresentativa si sviluppa in Inghilterra dalle radici della cultura del razionalismo illuminista, e le battaglie di Holmes sono state anche interpretate emblematicamente come il sostegno dell'iniziativa privata allo stato di diritto e alle sue istituzioni.

Chiedersi quale validità scientifica abbia il metodo di Sherlock Holmes non è un'osservazione oziosa o peregrina, perché permette d'introdurre strumenti per la corretta comprensione di uno speciale paradigma conoscitivo che tanto è negletto da essere applicato spesso senza una totale consapevolezza.

Benché l'investigatore vittoriano parli spesso di "deduzioni", si può rilevare che vere e proprie deduzioni nel corso delle sue avventure (canonizzate dagli appassionati con tanto di testi apocrifi) ce ne sono poche. Per Holmes, un personaggio preso ad esempio dagli studiosi di logica, l'uso atecnico del termine "deduzione", al posto di quello di "inferenza", è rimarcabile. Né può parlarsi di induzioni. «Per essere esatti Holmes ci mostra uniformemente ciò che C. S. Peirce ha chiamato abduzioni». Le abduzioni, secondo Peirce, sono il primo passo del ragionamento scientifico, l'unico tipo di argomento che origina una nuova idea, il prodotto d'un istituto che fa assegnamento su percezioni inconsce di connessioni tra aspetti diversi del mondo. Ad esempio: tutti i fagioli di questo sacchetto sono bianchi, questi fagioli sono bianchi, questi fagioli vengono da questo sacchetto. Sono abduzioni i ragionamenti alla base della "serendipità", di cui si vedrà meglio più avanti. Naturalmente, si potrà osservare, «Holmes giunge a conclusioni corrette semplicemente perché glielo permette l'autore dei racconti». E lo stesso Watson, prima degli exploit di Holmes era incline a considerare gli strabilianti risultati del *Dupin* di Poe come un *tour de force* dell'autore.

Conan Doyle riconosce il suo potere di autore scrivendo a quel professor Bell che lo aveva, almeno in parte, ispirato, ma rivendica, oltre il vantaggio che gli veniva dai poteri demiurgici connessi al suo ruolo, una sostanziale correttezza dell'impostazione e una effettiva scientificità di metodo. «È certo che io devo a voi Sherlock Holmes, e benché nelle storie io abbia il vantaggio di poter mettere il mio detective in ogni sorta di situazioni drammatiche, penso che il suo lavoro analitico non sia affatto una esagerazione di alcuni risultati che vi ho visto ottenere nell'ambulatorio dei pazienti esterni. A partire dall'insegnamento fondamentale della deduzione, dell'inferenza e della osservazione che da voi ho avuto, ho cercato di costruire un personaggio che porta tutto questo agli estremi, a volte anche oltre, e sono lieto che i risultati vi soddisfino, voi che siete il critico che più ha diritto alla severità».

Certamente il metodo di Sherlock Holmes è stato preso sul serio da criminologi, *detective*, filosofi e scienziati, ben oltre il credito che viene in genere dato alle elucubrazioni "guidate" dei personaggi dei romanzi. Il fatto si origina evidentemente dai riscontri che la struttura dei ragionamenti così frequenti nel corpus holmesiano ha mostrato con modelli epistemologici reali.

Secondo Ginzburg il procedimento che Sherlock Holmes e il suo autore portano a compiuta e consapevole descrizione è un paradigma indiziario che ha remote origini, presumibilmente risalente ai millenni in cui l'uomo è stato cacciatore.

Di tale modello epistemologico si trova eco proprio in quella famosa fiaba orientale, diffusa tra i tartari, i chirghisi, gli ebrei, che è comparsa in occidente attraverso la raccolta di Sercambi e, successivamente, attraverso quella di Cristoforo Armeno (*Peregrinaggio di tre giovani figlioli di re Serendippo*, Venezia, 1557), versione questa che nel Settecento fu tradotta (e plagiata) in opere delle maggiori lingue europee. Voltaire la riprese nel suo *Zadig*, personaggio capace di descrivere il cavallo del re e la cagnetta della regina senza averli mai visti, interpretando le tracce da loro lasciate. Da *Zadig*, attraverso Dupin, si giunge a Holmes, che ha avuto come ulteriore modello, lo abbiamo visto, quel professor Bell, medico e praticante di *serendipity* durante le sue lezioni.

Il neologismo *serendipity* fu coniato da Horace Walpole sul calco della favola dei figli di re Serendippo, per descrivere la capacità di fare trovate geniali e apparentemente gratuite, in base a dati scarsissimi e quasi insignificanti. Il concetto non si riferisce dunque alla sola materia delle indagini poliziesche, anche se in quel contesto l'effetto risulta veramente straordinario. Basti pensare agli episodi in cui sia il cavalier Dupin sia Holmes sembrano divinare il pensiero di chi sta loro di fronte, mentre hanno "solo" ricostruito, in base a elementi apparentemente insignificanti, i suoi procedimenti mentali.

## Il metodo Holmes

Il personaggio particolarmente azzeccato, immortale, non si potrebbe comprendere a fondo e non avrebbe avuto l'importanza che ha avuto nella genesi del genere, senza l'approfondimento del suo metodo d'indagine.

Nel personaggio di Holmes, secondo Ginzburg, si ricompongono il paradigma indiziario conservato a livello mitico-letterario e il modello epistemologico sopravvissuto quasi solo all'interno della scienza medica, nella semeiotica medica. Holmes, come medico, ma anche come lo scienziato alle prese con un enigma della natura, per prima cosa cerca di assumere tutte le informazioni necessarie mediante l'osservazione, una osservazione che si sviluppa articolandosi in maniera mirata.

È da sottolineare che le osservazioni in un primo tempo raccolte sono in genere particolari, tracce, indizi, spie, a prima vista insignificanti, per ciò trascurate dalla polizia ufficiale: ceneri di sigaro, i solchi lasciati da una carrozza, orme di scarpe, graffi su di un muro (che sono poi gli indizi enigmatici di *Uno studio in rosso*).

La raccolta di tutte le informazioni (dati) importanti per la soluzione del problema è la prima fase in cui si divaricano i metodi dell'investigatore privato da quelli dell'investigatore ufficiale, ruolo in genere ricoperto dal povero ispettore Lestrade.

La polizia non solo non è (ancora) attrezzata tecnicamente, nei libri di Doyle ma anche

nella realtà, a "vedere" certe inezie; anche quando Holmes sportivamente attira sulle stesse l'attenzione degli altri investigatori, questi mostrano la tendenza a negare rilevanza a tutto ciò che appare *prima facie* inspiegabile, fuori posto. Non si vuole vedere ciò che può mettere in crisi le prime grossolane ipotesi avanzate. Si tratta di un vero e proprio *topos* investigativo, che s'è conservato fino ai gialli moderni.

Holmes invece esamina tutte le informazioni, anche le più insignificanti, alla luce della sua vasta ed enciclopedica conoscenza del crimine e dei risultati della ricerca scientifica applicata ai fatti criminosi. Formula ipotesi, magari in base ad abduzioni, e le controlla. Conduce esperimenti e indagini per ridurre il numero delle ipotesi plausibili, e arriva, in genere senza che il lettore ne sia avvertito, all'ipotesi giusta. Dall'ipotesi trae deduzioni spesso sconcertanti, che vengono ulteriormente verificate (non sempre, a dire il vero). Alla fine l'ipotesi emerge con una probabilità vicina alla certezza.

Il metodo è certamente razionale, a prescindere dal favoreggiamento dell'autore e, almeno nella sua prima e più importante fase, presenta rapporti inequivoci non solo con la semeiotica medica, ma, come ha ben notato Ginzburg, col sistema col quale Giovanni Morelli rivoluzionò la storia dell'arte e, in particolare, il metodo d'attribuzione dei quadri di dubbia paternità. Morelli aveva pubblicato, tra il 1874 e il 1876 una serie di articoli, in tedesco, sulla pittura italiana. Non bisognava cercar di distinguere le copie dagli originali facendo riferimento ai caratteri più appariscenti (il sorriso di Leonardo o lo sguardo del Perugino) ma facendo riferimento ai particolari minori, trascurabili, meno influenzabili dalla scuola di appartenenza, più personali, propri dell'autore: i lobi delle orecchie, le unghie, i riccioli, la forma delle dita o dei piedi, le aureole. Particolari dove l'autore non si controllava ed era quindi più se stesso, particolari che, naturalmente, i copisti trascuravano.

Freud conobbe l'opera di Morelli e apprezzò le avventure di Holmes.

Forse anche Doyle conobbe l'opera di Morelli, tramite suo zio Henry Doyle, direttore della National Art Gallery di Dublino.

A parte questo, la quadruplica analogia tra i metodi di Bell, Holmes, Morelli, Freud si caratterizza suggestivamente evidenziando come sia Bell sia Doyle e Morelli, oltre naturalmente a Freud, erano laureati in medicina. Ciò appare molto più rilevante di eventuali effettive reciproche influenze storicamente accertate. S'intravede infatti nella cultura personale di tutti «il modello della semeiotica medica: la disciplina che consente di diagnosticare le malattie inaccessibili all'osservazione diretta sulla base di sintomi superficiali talvolta irrilevanti agli occhi del profano...».

Il modello epistemologico indiziario, schiacciato dagli altri modelli di conoscenza era stato conservato e perfezionato proprio in campo medico, nonostante le perenni polemiche sull'incertezza del sapere in medicina.

Pur in presenza del (preminente) paradigma scientifico imperniato sulla fisica galileiana, discipline come la storiografia, la filologia, oltre alla medicina, sono rimaste caratterizzate per una metodologia in gran parte indiziaria, per lo stesso peso che vi ricopre la



congettura, l'abduzione e per il raggiungimento di risultati che hanno un ineliminabile margine di aleatorietà.

Risultati, comunque vengono raggiunti, dove l'applicazione di altri metodi è impossibile. Risultati come quelli di Holmes. Non si tratta solo di serendipità. Come in Poe, anche in Conan Doyle, diversi sono i percorsi del raziocinio, poiché diversi sono i modelli epistemologici che la scienza presentava all'attenzione degli scrittori dell'epoca.

### La crisi del giallo razionalista

L'investigatore, come lo scienziato dell'induttivismo ingenuo di quei tempi, doveva partire dall'osservazione attenta dei fatti, o, per meglio dire, da asserzioni o proposizioni osservative precise; era questo il terreno da cui sarebbero dovute derivare tanto la scoperta scientifica quanto la scoperta dell'assassino.

Questo ottimismo durò almeno fino all'ultima edizione dei *Primi principi* di Spencer, quando questi tentò di conciliare la sua legge sull'evoluzione, diretta a un accrescimento di ordine dell'universo, con la seconda legge della termodinamica, che sostiene invece una degradazione dell'ordine e una dispersione dell'energia. Si trattava di un problema scientificamente improponibile, che mescolava l'ordine in senso biologico e l'ordine in senso termodinamico, ma che influenzò in senso pessimistico non solo il pensiero filosofico di Spencer ma anche una parte della cultura del suo tempo.

Nessun filosofo della scienza contemporaneo naturalmente condivide più le tesi cui fanno riferimento i polizieschi classici. Né scienziati né epistemologi sono oggi infatti all'oscuro dei difetti inerenti una concezione che vede la scienza poggiare su un sicuro fondamento di esperienza e di osservazione; nessuno più crede alla sussistenza di un certo tipo di standard di procedura inferenziale con la quale derivare le teorie scientifiche.

Nel giallo razionalista, peraltro, non c'era solo una originale applicazione dei metodi scientifici alla risoluzione dei problemi criminali; a mitigare il "credo" nel positivismo scientifico intervenne una particolare applicazione della ragione già mostrata nei polizieschi classici con ottimi effetti narrativi, nella componente della "serendipità".

Tali inferenze, che Truzzi ha riconosciuto assimilabili alle abduzioni di C.S. Peirce, costituiscono nel poliziesco classico un anticipo sul trionfo finale della ragione e forniscono anche l'occasione per stupire, sempre all'interno del contesto scientifico.

Il giallo di Conan Doyle, pur definito non a torto razionalista, come quello di Poe, introduceva comunque l'intervento della razionalità e del metodo scientifico nella narrativa, senza per questo penalizzare oltre un certo limite l'azione e l'avventura.

### Il giallo enigma

Quando Agatha Christie accettò la scommessa di scrivere un libro poliziesco, le componenti più spiccatamente positiviste dell'ideologia sottesa ai primi capolavori di Poe e Conan Doyle, ossia la fede nella scienza e nel pensiero analitico-razionale, erano in crisi, e la *detection* non poteva più fare ingenuo affidamento su quei valori. La curiosa componente della "serendipità" andava quindi crescendo d'importanza e, parallelamente, emergeva l'elemento della sorpresa nel finale, che rappresenta un'altra caratteristica fondamentale del genere, erroneamente poco considerata, forse proprio per la sua stessa evidenza. La natura razionale del problema mal si conciliava infatti con la tendenza, rilevabile in alcuni autori poco dotati, a sorprendere a tutti i costi e senza alcun garbo il lettore.

Si trattava di trame con improvvisazioni impacciate e non consequenziali, infarcite di interventi inopinati dell'investigatore che, con la libertà di un *deus ex machina*, risolveva il mistero introducendo all'ultimo momento dati e informazioni nuove che disorientavano o riuscivano solo a infastidire anche il lettore più tollerante, un lettore che s'andava peraltro educando con la lettura di autori freddi ma cristallini come R. Austin Freeman.

Come s'è sforzato di dimostrare Petronio, l'appartenenza di un testo a un genere letterario nulla può significare circa il suo valore, e ormai si comincia a concordare sul fatto che «i generi hanno perso una delle loro caratteristiche essenziali, la capacità di determinare il livello e quindi il valore dell'opera; e proprio per ciò sono diventati semplici serbatoi di temi e di schemi, adoperabili per tutti gli usi, a tutti i livelli possibili».

In quel tempo, invece, l'origine della percezione del poliziesco come genere, e quindi della sua scindibilità dal resto della letteratura, si accompagnò alla percezione che tale frattura esisteva e confermava il romanzo giallo nella cattiva letteratura, se non addirittura nella paraletteratura. Questo fattore ha probabilmente influito sull'evolvere del primo poliziesco classico in romanzo-enigma. La particolarità della trama, diretta a coinvolgere l'intelligenza del lettore, era interpretata, più che come effetto di una tecnica narrativa, come un raggio, un gioco indegno d'un letterato, che poteva contribuire a mettere in dubbio l'onorabilità degli autori.

Proprio in Inghilterra era fiorito, d'altro canto, un indirizzo critico che aveva preso atto di queste peculiarità e cominciava a considerare la *detective novel* come un genere autonomo di esercizio letterario, come "qualcosa di simile al gioco del cricket, degli scacchi o del bridge, guidato da leggi e regole precise che lo scrittore deve saper applicare e che trovarono la loro rigida codificazione nella pubblicistica del Detection Club, fondato a Londra nel 1928 e negli scritti di Ronald A. Knox, S.S. Van Dine, Dorothy L. Sayers.

La legislazione poliziesca creava una sorta di albo dei giallisti accreditati, stabiliva regole il cui rispetto sarebbe dovuto bastare a garantire la regolarità del confronto col lettore: l'intrigo doveva essere inaccessibile alla soluzione perché l'autore era abile, intelligente, preparato, ma mai truffaldino. Era nata insomma una sorta di lobby per la difesa e la va-

lorizzazione del romanzo poliziesco. Come è stato osservato, gli scrittori del poliziesco classico, «autori severi e generalmente piuttosto puritani nonostante il loro intridersi di delitti, sospetti e malvagità di vario genere, sapevano benissimo di essere una specie di giocolieri, debitamente schedati dal loro pubblico, se non dalle autorità; tanto è vero che i decaloghi professionali furono numerosi, controversi ma sempre preoccupati di dimostrare che il gioco era giocato secondo le regole».

La “serietà”, dello scrittore andò infatti sempre più rapportandosi alla correttezza del suo rapporto col lettore nella proposizione dei dati dell’enigma, ed era questo un rapporto che mai in letteratura aveva assunto una tale importanza e una tale nitidezza di contorni.

Già al tempo in cui la Christie aveva cominciato a produrre, un qualunque acquirente di romanzo poliziesco era in possesso della conoscenza del codice letterario necessario a padroneggiare le convenzioni e gli stereotipi del genere; questa competenza del lettore non era dovuta solo alla grande diffusione dei gialli e al loro successo editoriale, ma era insieme causa ed effetto della sopra citata esplicitazione dei “comandamenti” del genere. L’ulteriore banalizzazione delle regole enucleate dalla lobby dei giallisti, operata dalle riviste di narrativa poliziesca e dalla stampa non specializzata, contribuì a costruire un nuovo e particolare tipo di lettore; un lettore incredulo, sospettoso e attentissimo ai particolari; un lettore, insomma, “competente” e, come tale, implicitamente in competizione con l’autore.

I tempi imponevano più “serendipità” e meno scienza, più fiuto e genialità e meno criminologia. Queste divennero così le caratteristiche più rilevanti del “credo” giallistico. L’aumento della componente ludico-agonistica si rapportò poi in maniera originale alla struttura del romanzo, dando luogo a effetti che sono stati variamente valutati.

Sono in molti a credere che ciò marcasse una prevalenza totalizzante dell’elemento ludico, determinando un approfondimento della frattura tra giallo e buona letteratura.

Pareva dunque realizzarsi una situazione che vedeva predominare sulla “letteratura” il gusto del gioco e dell’enigmistica; ma sull’argomento i pareri restano discordanti, visto che è proprio grazie all’insito elemento giocoso che il romanzo poliziesco si mostra consanguineo del “romanzo” *tout court* e «rivendica il diritto di essere annoverato tra le opere d’arte».

Si tratta comunque di una evoluzione unica nella storia della letteratura, favorita certamente dalla circostanza per cui l’esame del procedimento logico dell’investigatore nel poliziesco classico e l’analisi delle modalità, secondo le quali l’autore ha strutturato la narrazione disseminandola di informazioni, tracce e segni concreti della ricostruzione di un ambiente artificiale, da decifrare e decodificare, come un rebus o in una crittografia, da parte di un lettore competente e competitivo.

Emerge così nel poliziesco, meglio che in qualsiasi altra forma narrativa, quel “lettore implicito” che ogni autore ha presente quando scrive. Insieme agli altri personaggi del racconto, il lettore viene dunque inserito nel contesto del delitto, di questo educato strappo al tessuto dei rapporti sociali, al quale si oppone, immediatamente, una ripara-

zione (partecipata) che prende la forma di un’attività intellettuale, quella investigativa.

Gli effetti dell’inserimento del lettore nel mondo fantastico del testo conducono a una narrazione in cui un mistero viene svelato per mezzo dell’intelligenza indagatoria, grazie a un’operazione intellettuale di cui il lettore non è semplice spettatore ma partecipe, sebbene d’una partecipazione *sui generis*, non di tipo emotivo. Occorre infatti sottolineare che, nei gialli-enigma, «il delitto non è un fatto ma un problema, ossia un enunciato mentale-verbale, tanto più eccitante e affascinante quanto più eccentrico, misterioso, quanto più impegnato a negare le leggi della logica quotidiana e convenzionale».

Anche l’omicidio, in questi libri, non si presenta, come nei racconti criminali, sanguinario e sconvolgente; i cadaveri sono tanto cortesi, a volte, da non macchiare nemmeno il tappeto della biblioteca. Essi non sono altro, infatti, che i dati di un problema astratto, come un rubinetto che perde in una vasca da bagno esagonale o i complicati calcoli che nei libri d’aritmetica si suppone debba fare un contadino per vendere le sue famigerate dozzine di uova.

Per questo la parentela col più antico enigma si fa, negli epigoni di Poe e Conan Doyle, sempre più stretta; non si cerca un pericoloso omicida ma la risposta a un enunciato fantastico-verbale, e, come ha ben osservato Gramigna, «quello che può rispondere soddisfacentemente a un enunciato fantastico-verbale è un altro enunciato fantastico-verbale, di segno opposto ma perfettamente simmetrico al primo, come gli “incavi e le prominente di una chiave corrispondono a quelli di una serratura: la soluzione dell’enigma; o mistero, o indovinello, ossia proprio la chiave”, ipotesi nello stesso tempo assolutamente astratta (neanche la soluzione è un fatto) ma irrevocabile e inequivocabile».

Ci troviamo così di fronte a una nuova caratterizzazione del racconto nel giallo, che connota un’altra peculiarità del genere. Il racconto rappresenta il termine medio tra problema poliziesco e soluzione, in cui la disomogeneità degli elementi, alcuni esposti marcatamente e molto definiti, altri dissimulati ad arte sullo sfondo e appena accennati, dà luogo a percorsi logici e interpretativi per definizione plurimi, che abbisognano della logica, della intelligenza selettiva e allenata del lettore.

In questa fase del genere, come ha sottolineato Brecht, «la lettura dei romanzi polizieschi ha assunto il carattere e la forza di un’abitudine, e si tratta di una abitudine intellettuale». Nei romanzi di altro genere il lettore deve compiere operazioni sostanzialmente diverse dal pensiero logico. «il romanzo poliziesco, invece, ha come argomento il pensiero ed esige che il lettore ragioni logicamente».

A un esame più approfondito, risulta però evidente che in realtà non esiste narrazione senza sintomi e indizi, senza la possibilità di una pluralità di fruizioni e letture: «La gradualità con cui si accede al senso del racconto, il riformularsi costante in tale senso nel procedere delle azioni e nel disvelarsi progressivo dei personaggi, la parzialità dello sguardo del narratore e le sue reticenze fanno sì che un testo non si presenti mai come una superficie semanticamente omogenea». Per questo tipo di romanzo poliziesco, però, un tale meccanismo assume una rilevanza che compone la tradizionale opposizione scrittura/let-

## L'onesta slealtà di Agatha Christie

tura, anche se non riesce ancora a portarle a fusione. Ogni lettore è un po' Watson oppure Hastings e deve seguire Holmes o Poirot nel procedimento investigativo e nei processi mentali. Egli non è però chiamato a imitarli, poiché tra la congerie delle tracce e degli indizi che il *detective* deve selezionare e gli elementi di soluzione nascosti tra i risvolti della narrazione, che il lettore deve identificare, non c'è, e non ci può essere, perfetta corrispondenza. Questo non avviene nemmeno nei gialli di Austin Freeman, che pure è senza dubbio il più rigoroso esponente della lobby letteraria delle regole.

La distinzione tradizionale tra segno e sintomo riposa sui caratteri di artificialità (volontarietà e convenzionalità) del segno e sulla naturalità (involontarietà e motivazione) del sintomo; il lettore di gialli si trova invece di fronte alla simulazione, alla produzione volontaria di sintomi, o meglio di segni camuffati da sintomi, ma pur sempre concretanti un sentiero logico ripercorribile. Ecco allora che il procedimento di lettura del giallo consisterà nella trasformazione dei sintomi, simulati o meno, in segni.

Come l'investigatore deve adeguarsi al suo avversario, allo stesso modo il lettore deve decrittare il messaggio inviatogli tenendo conto di un duplice inganno: quello del colpevole e quello dell'autore.

L'autore ha infatti costruito sul disegno del personaggio colpevole un meccanismo di produzione di sintomi che il lettore tenterà di decifrare con continue operazioni mentali più o meno complesse e omologabili, in parte, a quelle di un vero investigatore, «sapendo che non tutto è rilevante, nella esposizione, già filtrata, del narratore» e che egli deve separare «il discorso enigmatico e discreto dei sintomi da quello spesso assordante delle evidenze».

Questo è il vero senso dell'omogeneità tra attività intellettuale dell'investigatore e attività intellettuale del lettore: il procedimento mentale del lettore si presenta come una ideale *detection* che ha a oggetto, però, non tanto il delitto quanto piuttosto il racconto del delitto.

Rispetto a una reale indagine, al lettore è riconosciuto dalla legislazione poliziesca un solo vantaggio: grazie ai buoni uffici dell'autore non dovrebbe potergli sfuggire alcun indizio essenziale, anche se enigmatico e solo indirettamente ricostruibile.

Nel poliziesco-enigma ciò che occorre sapere è il tipo di *detection* che c'è stata, i procedimenti mediante i quali il detective ha raggiunto le sue conclusioni.

Agli occhi di molti, del resto, non c'è niente di più intellettualmente stimolante del tentare di risolvere problemi apparentemente insolubili, coniugando forzatamente logica e immaginazione in un gioco teso a inventare l'impossibile, dove il confronto è sia con i dati imposti come veri dall'autore sia con l'autore stesso.

Risulta pertanto implicito che, fino a che lo scrittore del poliziesco classico gioca pulito (sino ad Agatha Christie, che supererà l'angusta dimensione che si sta illustrando), è immanente, nella sua opera, una sfida al lettore, quella stessa sfida che Ellery Queen porterà allo scoperto fino a lacerare la narrazione.

Con la Christie invece molto di rado potrà venire ricostruita, sia pure con larga approssimazione, la storia pensata dall'autrice, e questo per effetto non tanto della sua pretesa "slealtà" quanto della sua genialità.

Se con Agatha Christie la tendenziale slealtà del giallista raggiunge a parere di molti il suo culmine, è vero peraltro che, con buona pace dei legislatori del giallo, tutti gli autori si sono solo sforzati di barare con eleganza.

Il chiarimento di questa circostanza permette di comprendere appieno l'opera della Regina del giallo.

Nel patto stipulato col lettore dall'autore del romanzo-enigma, a ben vedere, non è bandito l'uso della destrezza, anzi: il lettore è soddisfatto solo dell'autore che lo surclassa.

Come ha dimostrato proprio la Christie con le sue trasgressioni, il lettore vede nel giallista classico una sorta di illusionista, di prestigiatore, che vale e merita apprezzamento purché riesca a essere sorprendente e a confondere, grazie alla sua abilità e creatività, senza farsi scoprire. Gli scrittori del romanzo-enigma sono quasi giunti a esorcizzare la letteratura dalle loro opere, ma non hanno raggiunto il fine di creare una narrazione completamente "onesta" nei confronti del lettore, semplicemente perché questo sarebbe impossibile.

Contestando il metodo scientifico, evitando il decisivo apporto della criminologia e beffandosi del codice instauratosi tra creatori e fruitori di romanzi polizieschi, Agatha Christie ha chiuso un'epoca del giallo: dopo di lei non sarà più possibile scrivere un poliziesco classico rispondente alle vecchie regole. Non c'è norma che la Christie non abbia violato, pur rimanendo per acclamazione all'interno della narrativa gialla, sebbene abbia completamente distrutto le regole del genere, con una trasgressione eversiva che ha dato luogo a una "piccola" rivoluzione.

Chi, con riferimento alla Christie, parla di slealtà nei confronti del lettore non si accorge di giudicare, in sostanza, l'autrice proprio in base alle regole che essa ha infranto; a ben vedere infatti quella è una critica legittima e coerente solo se ci si pone il fine, obiettivamente ormai improponibile, di riaffermare la cogenza delle norme di Van Dine e Knox.

Le trasgressioni rivoluzionarie di Agatha Christie devono dunque essere giudicate con riferimento al nuovo tipo di poliziesco da lei creato, tanto più che il nuovo sistema si è successivamente istituzionalizzato a tal punto che nessuno oggi rimpiange l'*Ancien régime* del romanzo-enigma, rivisitabile con piacere ma ormai storicamente collocato e non più attuale.



## Le strade del giallo si divaricano

La Christie prevede un lettore che è il lettore del romanzo-enigma, ma costruisce il testo in modo da crearne un altro. Si può dire, parafrasando la famosa affermazione di Borges, che tutti noi lettori di gialli moderni e problematici siamo una creazione di Agatha Christie.

Il lettore christiano è un lettore che coopera, come deve, con l'autore, ma riconosce al tempo stesso di trovarsi di fronte a un testo chiuso e repressivo; egli gioca senza speranza di vincere ed «è felice di apprendere che lui ha sbagliato tutto e che l'autrice è stata diabolicamente sorprendente».

A ben guardare, poi, la Christie non viola in realtà le poche ma fondamentali regole (descrittive) già indicate da Edgar Allan Poe, vero creatore del genere.

Poe scrive certamente nel momento della nascita anagrafica del genere poliziesco, ma prima che si fosse radicata la percezione della narrativa poliziesca come un genere a se stante. È indicativo che uno dei maggiori e più consapevoli esponenti del poliziesco moderno, autore di gialli *beunruhigende*, inquietanti, come li definisce Ulrich Schulz-Buschhaus, sembri concordare con le tesi del capostipite: «la qualità di un "giallo" è data dalla capacità di tendere il mistero quanto più lungamente possibile e dalla imprevedibilità dello scioglimento finale (a patto che tensione e imprevedibilità non vengano meno alla necessità e alla logica».

Questa sì che è una regola seguita fedelmente dalla Christie!

Del *fair play* dei suoi predecessori poi la scrittrice conserva invece ben poco: si fa un punto d'onore di portare fuori strada il lettore senza mentire esplicitamente, di fermarsi al limite del gioco corretto senza oltrepassare l'area di rigore. Non a caso proprio per questo è stata definita «la regina della riserva mentale».

Alcuni dei motivi per cui la Christie tanto ama e pratica la trasgressione sono interni alla dinamica evolutiva del genere.

La singolarità del confronto esistente tra giallista e lettore di polizieschi classici, che la Christie ha ben compreso, si rileva dal fatto che il lettore non è affatto soddisfatto se riesce a scoprire l'assassino e il trucco usato dal giallista prima della fine del libro.

Non si tratta quindi di una gara, di un gioco vero e proprio. Al contrario, il lettore stima e acclama solo lo scrittore che lo sopravanza in ingegnosità e bravura, mentre degli altri non tiene alcun conto.

Diremo di più: il lettore che riesce a vincere onestamente la sua partita con l'autore, non prova lo stesso piacere di quando deve ammettere la supremazia del testo. I libri dell'autore onesto ma surclassato vengono presto abbandonati e le sue nuove prove letterarie ignorate a favore di trame più complesse e di scrittori più smalzati. Certo, come hanno ben sottolineato Poe e Sciascia, i mezzi per tenere la trama segreta non devono essere "goffi e incongrui", né venir meno "alla necessità e alla logica"; né, del resto, il lettore chiede di più.

In America le stravaganze degli ultimi cultori del giallo-enigma venivano superate, negli anni Venti e Trenta, dalla "Scuola dei duri" (così Oreste del Buono ha liberamente tradotto, infedele ma efficace, l'espressione *hard-boiled school*) con il giallo d'azione, un poliziesco realistico, verista.

La Scuola dei duri si cristallizzò attorno a riviste economiche popolari a grande diffusione, le riviste *pulp*, nome che derivava dalla carta su cui venivano stampate, una carta da quotidiano, ottenuta dalla lavorazione della polpa del tronco degli alberi e quindi più scadente di quella ottenuta dal resto del tronco, nel caso di quelle riviste una cartaccia ruvida e spessa, che ingialliva molto presto.

Erano pubblicazioni di grande formato ("Black Mask" misurava, come "Astounding" e "Argosy", di cm 17,5 x 25, ma ce ne erano di più grandi) riviste che a volte venivano fondate perché il gran foglione di carta patinata in cui venivano stampate, tutte insieme le copertine, aveva spazi inutilizzati.

Anche se molti scrittori di *pulp* furono degni di rispetto, quei giornali erano caratterizzati da racconti poco rispettosi del pudore del tempo, qualche volta osceni, spesso pieni di violenza. Inconfondibili le loro provocanti copertine, con eroine seminude e piene di *sex-appeal* e con particolari orridi e impressionanti.

Per seguire benintesi o malintesi gusti popolari si sedimentò una difforme concezione del giallo.

C'erano *detective* malvissuti, donne fatali, vicende incattivite, la violenza delle strade, bische clandestine, contrabbandieri, risse, pestaggi, coltellate, sparatorie, corruzione nella boxe e nelle istituzioni. Personaggi di carta che da una parte erano come i lettori, dall'altra esprimevano quel lato oscuro che forse i lettori non avevano il coraggio di manifestare.

Potevano questi lettori, reali o pretesi, contentarsi di un (solo) cadavere in biblioteca?

Il giallo d'azione americano, nei fatti, si presenta in primo luogo come reazione all'artificiosità e alla convenzionalità dei cultori del romanzo poliziesco classico, poiché, in sostanza, si ricollega direttamente al modello generale della storia avventurosa e al filone sempreverde delle storie criminali, come quelle che, in America, i dime novel (romanzetti da un soldo) avevano raccontato a proposito dell'emergere della malavita organizzata dai Clanton a John Dillinger passando per Jesse James e Billy the Kid.

Sono storie ed eroi che rappresentano quasi un prolungamento urbano dell'epopea dell'eroe del West. Uno dei più grandi scrittori di questo specifico sottogenere letterario, Elmore Leonard, oggi riconosciuto maestro del *noir*, ha cominciato la sua carriera letteraria proprio come autore di racconti western (suo lo splendido racconto *Three-Ten to Yuma* da cui fu tratto *Quel treno per Yuma* del 1957 e un *remake* del 2007).

Da rilevare come in particolare lo stile e la scrittura del giallo moderno abbiano tratto insegnamento duraturo da "Black Mask" e dal suo impareggiabile direttore, il mitico Capitano Shaw, a quanto sembra del tutto digiuno di preparazione letteraria e di esperienze



di scrittura.

La rivista, come gli altri *pulp*, pagava i racconti un tanto a parola. Attorno al 1930 si trattava di un centesimo a parola. Chandler riceve per il suo *Blackmailers dont'shoot* (1933) di 18.000 parole, centottanta dollari. Altre riviste praticavano tariffe di mezzo centesimo o addirittura di un quarto di centesimo a parola, ma si trattava di *pulp* che si accontentavano degli scarti degli altri.

Per gusto personale e meno confessabili intenti economizzatori, come in una scuola, il capitano Shaw, correggeva con la matita blu i lavori dei suoi autori, tagliando quello che riteneva non necessario. Caduto l'obiettivo commerciale rimase l'esito di quelle devastanti e salutari critiche stilistiche. Niente descrizioni, niente pensieri, niente abbellimenti o indugi.

Anche per questo si diffuse presso il grande pubblico, anche in Europa, un'idea di racconto poliziesco diversa da quella fino ad allora di moda, predominante nel giallo classico... e i delitti, come disse Chandler, furono restituiti alla gente che li commetteva... ma quella di Hammett e Chandler è un'altra storia!

### **La *detection* sintomatica**

Proprio con riferimento al tema del *fair play*, che dovrebbe presiedere al rapporto tra giallista e lettore, si può paradossalmente rilevare come tale virtù sia invocata da molti, ma solo a senso unico; non sarà invece inutile ricordare che anche il lettore può barare nel confronto con il giallista, utilizzando in maniera impropria la normativa pattizia" posta a garanzia d'un gioco corretto. Molti *fan* del poliziesco hanno così elaborato un sistema molto funzionale per scoprire l'assassino, beffando gli sforzi del giallista. La storia può essere aggrovigliata, il mistero inestricabile, il meccanismo perfetto, l'intreccio ben dosato, ma questi astuti lettori a metà libro sono già in grado di individuare con sicurezza l'assassino, perché scavalcano i recinti posti dallo scrittore alla loro fantasia e creatività. Essi ragionano pressappoco così:

*«La ragazza giovane, fresca e avventurosa, che, a ben vedere è anche bella, non è colpevole di niente perché è l'eroina; il giovanotto bello ma non troppo intelligente non è l'assassino perché è il prossimo fidanzato dell'eroina: dato il dolce sentimento che sta per sbocciare tra i due, è escluso che possano essere sospettati. Il poliziotto, poiché è un rappresentante della Legge e delle Istituzioni, non c'entra certo per nulla, e va depennato dalla lista; il dottore è troppo sospetto (i medici sono comunque personaggi sospetti), ma la sua colpevolezza violerebbe appunto la regola per la quale il colpevole è sempre il meno sospettabile. Se il colpevole non è il dottore, bisogna escludere anche l'infermiera, che non avrebbe potuto agire da sola. Il maggiordomo è certo innocente, nessun giallista osa più scrivere un giallo in cui il colpevole sia il maggiordomo, magari cinese! Il delinquente dev'essere innocente, perché è troppo facile caricare la colpa degli omicidi sui "delinquenti professionali". Tutti gli altri personaggi, il postino, il*

*lattaio, il giardiniere, sono solo comparse, e non è possibile farne dei colpevoli plausibili. Rimane solo la vecchia e buonissima padrona di casa; non importa se non può assolutamente aver commesso l'omicidio, se non ha moventi, se ha cento alibi: è lei l'assassina. Il perché e il percome lo si può lasciare alla faticosa spiegazione dell'autore».*

Il patto (e il giocattolo) come è ovvio, anche in questo modo, si rompe irrimediabilmente.

Ha poca importanza che i migliori giallisti abbiano ben presente la necessità di operare intelligentemente coi distrattori: in un romanzo non possono esserci più di un certo numero di personaggi e non tutti possono essere "sospettabili" secondo le regole.

Agatha Christie spiazza questa estrema astuzia e provvede a far viaggiare il lettore in un mondo senza regole di convenienza, in cui il colpevole può uscire dalla scatola a sorpresa di qualsiasi personaggio, lo libera dall'ingombrante e scomoda frode del metodo sintomatico e lo lascia ancora confuso e disorientato (e quindi felice) nelle spire della narrazione, in un libro in cui può succedere di tutto: che il colpevole sia il fidanzato dell'eroina, la completa coppia di innamorati, il poliziotto (vero o finto), un bambino, l'indiziato più sospettato, lo stesso *detective* protagonista o, addirittura il narratore.

Chi si misura con il lettore deve sapere, come lei certamente aveva intuito, che il cervello di chi legge ha in sé un meccanismo che lo spinge alla ricerca continua di strutture e, se necessario, a procurarsele inventandole.

Un lettore non è un computer e non si comporta, nella lettura, secondo una logica rigorosa: integra, costruisce e, mentre comprende, collega, balza a conclusioni. La tecnica di dire la verità e trarre comunque il lettore in inganno, inducendolo a completare malamente le informazioni parziali o ambigue, a trarre conclusioni in modo scorretto non è usata dai soli giallisti. In *Grandi Speranze*, di Dickens, il narratore protagonista, riferendo la storia dal punto di vista percettivo di quando era giovane, ci induce al suo stesso errore circa il fatto che sia miss Havisham la sua segreta benefattrice.

Gli "inganni" e le trasgressioni costruiscono in questo modo un gioco di specchi, un labirinto senza angoscia che ci costringe a una lettura attenta, e spesso a tornare indietro al capitolo incriminato, all'accenno rivelatore, per vedere dov'è che siamo andati fuori strada, dov'è che l'autore ci ha spinto fuori strada.

Il rapporto tra giallista e lettore, nel romanzo-enigma, si era fatto soffocante e nessuno dei due si divertiva più come una volta. Agatha Christie aveva rimescolato un'ultima volta le carte. È stata davvero l'ultima possibile? Dopo di lei, per alcuni, si poteva solo uscire dal testo! Certo dopo di lei tutto è stato più difficile, per i lettori come per gli scrittori. Dopo di lei il genere poliziesco ha dovuto affrontare una nuova fase della sua incessante evoluzione. Per questo in gialli come il nostro *Un delitto elementare*, la quarta di copertina avverte che si tratta di un giallo *postchristiano*!