



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere

Tesi di Laurea

*Alla scoperta del romanzo giallo.
Una lettura di “La donna della domenica”
di Fruttero & Lucentini*

Relatore
Prof. Fabio Magro

Laureando
Andrea Turro
n° matricola 2002948 / LT

Anno Accademico 2022 / 2023

Indice

Introduzione.....	p.03
I parte: Il genere giallo.....	p.09
1.0 Le sue gloriose origini.....	p.10
1.1 Lo sbarco in Inghilterra e la creazione di un immortale detective.....	p.16
1.2 Il giallo nel primo novecento.....	p.24
1.3 Dopo Sherlock Holmes in Inghilterra.....	p.29
1.4 Il giallo in America, dove tutto era nato.....	p.34
1.5 Il poliziesco in Francia con George Simenon.....	p.46
2.0 Il giallo in Italia.....	p.50
2.1 Il periodo d'oro del giallo italiano 1930-40.....	p.55
2.2 Dagli anni 50 agli anni 70	p.59
II parte: Analisi testuale <i>La donna della domenica</i> di Fruttero & Lucentini.....	p.66
3.0 I meccanismi del genere giallo.....	p.67
3.1 La paura e la tensione unite dal ragionamento.....	p.71
3.2 Le situazioni di pericolo.....	p.77
3.3 La figura del commissario.....	p.81
3.4 Il movente.....	p.87
4.0 La struttura del romanzo giallo.....	p.96
4.1 Il crimine.....	p.97
4.2 L'indagine.....	p.101
4.3 La soluzione.....	p.106
5.0 Conclusioni.....	p.109
Bibliografia e sitografia.....	p.112

Introduzione

All'interno di questo lavoro analizzerò e descriverò la storia, i meccanismi, la struttura e i personaggi che compongono il romanzo giallo. Delineando sull'argomento di ricerca uno schema introduttivo, si potranno individuare due macro sezioni:

La prima parte verterà sulla storia e lo sviluppo del genere. Si partirà dalle origini con Edgar A. Poe, ad Arthur Conan Doyle passando successivamente tra Agatha Christie e George Simenon, senza dimenticare alcuni importanti modelli americani come Chandler, Stout, Spillane, Van Dine, Ellery Queen, fino ad arrivare in Italia e cronologicamente alla contemporaneità più recente.

Nella seconda parte si svolgerà una attenta lettura di *La donna della domenica* (1972) di C. Fruttero & F. Lucentini. Questa analisi testuale, critica e di confronto si proporrà di evidenziare e sviluppare tutti i topoi che compongono e strutturano tale genere letterario.

Cosa si intende per romanzo giallo? *Thriller, spy story, detective story/novel, roman policier, noir, horror, Kriminalroman, hard boiled*, perché esistono così tanti nomi? Non sono sinonimi?

Quando si parla del romanzo giallo ci si riferisce a una ben specifica tipologia di racconto che segue una struttura narrativa rigida, definita appunto "chiusa". Solitamente la vicenda che viene presentata si delinea all'interno di un contesto misterioso, enigmatico, ma per la maggior parte dei casi si lega alla sfera del crimine e dell'ambito investigativo. Se si semplifica al massimo la struttura del poliziesco e si lascia da parte le innumerevoli varianti dei sottogeneri,¹ gli elementi fondamentali possono essere graficamente così riassunti:

SI — D — I — S — P — SF

La situazione iniziale (SI) viene alterata dal delitto (D) che provoca un'inchiesta (I): quest'ultima porta alla scoperta (S) e alla punizione (P) del colpevole; si ha quindi una situazione finale (SF) con il ristabilimento della situazione iniziale.²

Nel giallo classico SI e SF rappresentano lo stato di perfetta salute prima e di perfetta guarigione poi della società attaccata dalla "malattia" costituita da D; I non può esser altro che una «*detection*» totalmente razionale che, necessariamente, come in un problema matematico, deve portare alla S; e, siccome la società è fondamentalmente sana e ha i suoi anticorpi contro il delitto, P diventa il naturale corollario di S.³

1 Varianti del giallo, argomento che affronterò e a cui rimando alla seguenti p. #4-7

2 Milanese 2009, p.207.

3 Ibid.

In altre parole si potrebbe così riassumere l'ossatura di una cronaca gialla tipo: all'inizio viene presentato un crimine, a volte già successo, altre invece che sta per succedere; segue un'indagine svolta da parte del protagonista che può essere un dilettante detective dalle grandi abilità o un arguto poliziotto e infine il tutto si conclude con la soluzione del caso e l'arresto del criminale.

Tutti quei nomi e identificazioni di varianti o variabili come appunto *thriller*, *hard boiled*, *horror*, *detective novel*, *mystery*, *spy story*, *kriminalroman*, *roman policier* e anche giallo, non sono altro che dei derivati del romanzo poliziesco.⁴ Non a caso la maggior parte di queste parole non sono altro che semplici traduzioni di questa espressione. Infatti come recita un vecchio detto: "Paese che vai, usanza che trovi!". In questo caso si potrebbe rileggere in: "Paese che vai, definizione che trovi!".

In inglese il romanzo poliziesco si etichetta con le definizioni di *detective story* o *mystery*. La prima espressione principalmente racconta le vicende di un detective privato o di un poliziotto che risolve casi, delitti e crimini, mentre per il *mystery* c'è una leggera sfumatura di significato; perché non sempre è necessaria la presenza di un crimine efferato come l'omicidio, e quindi la presenza di un assassino, ma si preferisce un mistero più "soft" come la presenza di un mostro⁵ da smascherare o la maledizione di qualche tipo da svelare. Comunque in entrambi i casi deve essere sempre presente quella gradevole, sofisticata e raffinata costruzione ad enigma seguita da una logica soluzione dei fatti.

In francese si usa il termine di *roman policier*, che tradotto in italiano equivale al "romanzo poliziesco". Un genere, questo, popolare e di successo in Francia come in Inghilterra a cui spesso i giallisti italiani hanno voluto prendere come punto di partenza o come modello. Esempio calzante è la coppia Fruttero & Lucentini. Nel loro romanzo *La donna della domenica* (1972), con protagonista il commissario Santamaria è rilevante evidenziare che il campione preso come riferimento è proprio il romanzo poliziesco francese alla Simenon, dove anche lì figura un commissario, Jules Maigret, un uomo, in contrapposizione alle "fredde macchine pensanti" come così venivano definiti i detective nati dalla tradizione giallista anglosassone.

Nei paesi di lingua tedesca si parla di *Kriminalroman*, che indica ancora una volta il romanzo poliziesco, il quale con l'autore Friedrich Dürrenmatt, nella seconda metà del Novecento, ha raggiunto nuovi livelli.⁶

In Italia si può parlare anche di giallo per un fatto singolare. Il nome trae origine dalla prima e tutt'ora più nota collana specializzata italiana del genere, nata nel 1929 per iniziativa

4 Cfr. Petronio 1985, p.15-17 e Petronio 2000, p.74-76.

5 Solitamente per mostro nei romanzi *mystery* si intende un essere soprannaturale legato alla magia come un fantasma, una strega, un gigante, una bestia feroce, una misteriosa figura che infesta e terrorizza posti sperduti.

6 Importante il nome di Dürrenmatt soprattutto per l'evoluzione della struttura del giallo a cui più avanti farò riferimento. V. e cfr. p #108.

dell'editore Arnoldo Mondadori: «I libri gialli».⁷ L'intento originale della casa editrice era quello di raccogliere all'interno di questa collana romanzi polizieschi internazionali incitando alla produzione di romanzi italiani sull'onda della popolarità di questo racconto. La scelta editoriale di attribuire un colore a un particolare genere letterario ebbe così tanto successo, che ancora oggi spesso tali romanzi vengono pubblicati con copertine color giallo proprio per risultare subito all'occhio ed essere immediatamente identificati, indicando, per l'appunto, questo tipo di letteratura.⁸

Nel *thriller*, in cui trova terreno florido anche nel cinema, si approfondisce un carattere di violenza, d'azione, dove domina la tensione e la minaccia di un pericolo imminente. Spesso la trama si sviluppa su una caccia all'uomo. La "suspense", ovvero quella sensazione di rimanere con il fiato sospeso, rappresentano gli elementi narrativi guida di tale sfumatura del giallo che tanto conquistano i paesi anglosassoni.⁹

L'*hard boiled*, prettamente legato al contesto americano, sviluppa in modo approfondito il personaggio del detective attribuendogli tratti distintivi come l'essere rude, violento e virile. Volendo riportare una citazione stereotipata di questo genere, si potrebbe dire che l'*hard boiled* parla di "sesso, droga e cruenti delitti".¹⁰

All'interno della *spy story*, al contrario, come protagonista si ha un agente segreto. Il più famoso è «Bond, James Bond!»¹¹ che incaricato dal suo governo, in questo caso britannico,

7 Cfr. Marnieri e Rimolo Bariatti 2006, p.69, Petronio 2000, p.18-19 e Laura 1981, p.7.

8 Es. L'attuale collana Mondadori dei romanzi polizieschi si chiama "Oscar Gialli" e non più "Libri gialli"; ma comunque pubblicata ancora con il suo colore giallo in copertina. Lo stesso ha fatto Adelphi per il ciclo di romanzi polizieschi di George Simenon o ancora Neri Pozza con la creazione della sezione GialliBeat dove il giallo ocra insieme al nero messi nell'involucro esterno del libro colpiscono a colpo d'occhio. Una scelta di marketing e di vendita ancora di successo.

9 V. il ciclo di film e/o serie tv basate sul personaggio di Jack Ryan; veterano di guerra, americano, agente federale della CIA, creato e nato dai romanzi di Tom Clancy.

10 V. Mickey Spillane con il suo detective Mike Hammer in «Ti ucciderò» pubblicato nel 1947, oppure Raymond Chandler ideatore del detective Philip Marlowe in «Il grande sonno» del 1939 o ancora Samuel Dashiell Hammett creatore di Sam Spade il detective all'interno del romanzo «Il falcone maltese» del 1930. Tutti accomunati da questo tratto del *hard boiled* di ambientazione, protagonisti e contesto americano

11 Battuta celeberrima che ogni attore, con stile e personalità, ha imparato e interpretato a suo modo per vestire il personaggio di 007. La più emblematica resta la prima, pronunciata da Sean Connery, il primo a vestire i panni dell'agente segreto 007 dell'MI6 inglese in «Licenza di uccidere (Dr. No)» (1962). MI6 è la sigla che indica l'agenzia di intelligence e spionaggio inglese al servizio di sua maestà. La cosa che più colpisce, quando Bond si presenta, è l'indimenticabile sottofondo musicale, che accompagnano queste semplici parole, creato da John Barry, che insieme all'interpretazione di Connery hanno creato un mito, una leggenda su questo personaggio. James Bond dal libro fa la sua apparizione sul grande schermo. «Licenza di uccidere» insieme agli altri 5 film («Dalla Russia con amore» (1963), *Goldfinger* (1964), *Thunderball* (1965), «Si vive solo due volte» (1967) e «Una cascata di diamanti» (1971)), sempre con protagonista l'attore Sean

deve occuparsi di intricate problematiche, risolvendole nel migliore dei modi usando solo la sua astuzia e i gadget scientifici di spionaggio forniti dal governo.¹² La maggior parte di questi romanzi è ambientata al tempo della guerra fredda e per tanto i temi trattati spesso possono andare da ricatti nucleari a tensioni politiche tra russi e americani, dalla creazione di folli piani di distruzione o di minacce batteriologiche, informatiche da parte di un super cattivo da sventare alla distruzione di pericolose organizzazioni criminali. La caccia all'uomo, le donne, l'amore, l'azione, l'avventura, la licenza di uccidere, la vendetta, le auto, le pistole e i drink: tutti questi elementi sono fondamentali, se non intoccabili, non possono mancare e con la figura di 007 insieme al suo "franchising", ovvero il suo modo di fare, le scene d'azione, il suo abbigliamento, la sue abilità fisiche e mentali, si è potuto creare l'esempio perfetto dell'agente segreto che tutti si immaginano. L'autore più famoso è Ian Fleming con la sua creazione, a partire dalla fine degli anni '40 e inizio anni '50, di James Bond l'agente 007. Grazie alle sue esperienze di agente segreto durante la seconda guerra mondiale, Fleming è riuscito a trarre una saga letteraria, dando alle stampe un grande *best seller*. Purtroppo visto lo stile di vita sregolato dello stesso autore, dedito a grandi consumi di alcol e tabacco, non riuscì a godersi il positivo fervore prodotto dai suoi libri e fu costretto a vendere a basso costo i diritti d'autore alle imprese cinematografiche che di questa materia ne hanno fatto uno straordinario successo.

La parola *noir*, invece, merita un po' più di attenzione. Infatti può avere due significati diversi. Per *noir* si può intendere sia quella costruzione narrativa frammentaria, fondata più sul colpo di scena che sulla consecuzione rigorosa sia quella serie cinematografica francese basata sulla narrazione di vicende cruente e misteriose, tipica anni '20 e '30. Quel tipo di narrativa tende a evocare mondi e circostanze fuori dall'ordinario e trova uno dei suoi terreni privilegiati nella cronaca pubblica o nella storia recente, e in particolare nei "misteri d'Italia", dalla guerra fredda, alla strategia della tensione e agli anni di piombo, alla P₂, accogliendo volentieri la figura del complotto. Non a caso il *noir* si prefigge come quella variante del giallo che mette in luce le zone d'ombra della storia, perché l'oggetto del *noir* è la conoscenza del crimine, del dolore, del terrore, della morte, del Male, nelle sue componenti non solo sociali e oggettivamente ricostruibili dall'indagine storiografica, ma nelle sue componenti psicologiche, intime, individuali, da un lato, e in quelle eterne, strutturali, profonde dall'altro. Il *noir* evoca l'immaginario del terrore, ne fa l'alfabeto del testo e tenta nei modi più raffinati di penetrarne la logica e di comprenderne il funzionamento, nel singolo come nella collettività, nelle sue emergenze presenti come nelle sue eterne e cicliche riapparizioni. Un fenomeno quello del *noir* nato negli anni Novanta,

Connery, porta alle stelle lo sconosciuto attore scozzese e incorona al successo questa saga che da oltre 60 anni produce eccezionali lungometraggi, partendo sempre dai romanzi *spy story* del creatore di James: Ian Fleming.

12 Gadget spionistici che possono andare dalla semplice penna laser ed esplosiva alla macchina sportiva dotata di qualsiasi evenienza, dai missili al vetro antiproiettile, dai fumogeni al sedile eiettabile; e così via dicendo.

che trova terreno fertile in Italia, con i romanzi di Andrea Camilleri. Il commissario Montalbano, appare per la prima volta nel libro *La forma dell'acqua* (1994), dove dentro il racconto *noir* viene inserita una denuncia sociale incline all'intrattenimento e al comico-bozzettistico, corroborati da una coloritura regionale, elemento di forza e originalità.¹³

L'horror ha poco da condividere con il genere poliziesco. Ma in sé ha dentro delle importanti ricadute emotive come la paura e il terrore, che sono degli elementi costitutivi dello stesso giallo.¹⁴ Questo è l'unico aspetto che li unisce, sicuramente in forme diverse, ma la paura è un'emozione che nel romanzo poliziesco traspare e si diffonde come a macchia d'olio tra i personaggi e le vicende della storia. Per il resto tale genere tende a estremizzare questo sentimento portandolo a uno stato di panico e ansia tra i protagonisti e nello stesso lettore. Spesso in questa variante si parla di psicopatici che uccidono, eventi paranormali che interferiscono, serial killer, ma manca una indagine e/o una soluzione, ingredienti fondamentali della struttura chiusa del poliziesco. Inoltre, come è successo per la *spy story* e il *thriller*, anche *l'horror* ha avuto e tutt'ora ha molto successo al cinema con film che hanno fatto la storia, partendo spesso e volentieri da libri del terrore.¹⁵

Perciò il romanzo giallo, che si può identificare con l'etichetta che racchiude in sé i romanzi polizieschi, parla solo di un crimine?

Il romanzo giallo non è solo il racconto di un delitto o di un mistero da svelare che viene risolto brillantemente, talvolta da menti geniali, altre volte con l'aiuto della fortuna o del caso. Non si mette in dubbio che lo sia, ma allo stesso tempo non è solo questo.

Si prenda il caso di due modelli italiani che hanno scritto la storia di questo genere: Carlo Emilio Gadda (1893-1973) e Leonardo Sciascia (1921-1989).

Il giallo gaddiano segue il modello dei tre ingredienti base della struttura chiusa (crimine, indagine e soluzione) fino ad un certo punto, perché nel suo romanzo: *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, pubblicato in cinque puntate già nel 1946, però sotto forma di volume nel 1957, non offre al lettore la soluzione del caso. Non c'è! Non è esplicita, ma c'è una possibile allusione: è tutto un "pasticcio", un intreccio di storie e linguaggi che vanno al di là del genere. Non a caso qui, il giallo si fa messaggero, grazie proprio alla sua scaletta, di una esperienza, di una crisi della funzione letteraria in atto da parte dell'autore.¹⁶

Sciascia, invece, rispetta i canoni base del genere introducendo, però, elementi nuovi e inediti come il contesto politico, la mafia nella Sicilia degli anni Sessanta, che nessuno prima di lui aveva trattato. Un chiaro esempio sono i suoi primi due romanzi *Il giorno della civetta* (1960) e *A ciascuno il suo* (1966). In particolare in *A ciascuno il suo* a condurre l'indagine è un

13 V. e cfr. Alfano e de Cristofaro 2018 vol. IV, p.423 e Milanese 2009, p.23.

14 Cfr. Sormano 1979, p.6-7. Inoltre v. e cfr. poi p. #71.

15 Basta ricordare, come esempio, il celebre film di *Shining* (1980) diretto da Stanley Kubrick, tratto dall'omonimo libro di Stephen King, oppure la saga di film horror del regista Alfred Hitchcock definito "Master of Suspens", o ancora i capolavori di Dario Argento, v. *Profondo rosso*.

16 Cfr. Bazzocchi 2021, p.285.

docente di lettere, il professor Laurana, che si diletta nell'investigazione, già questo un atto innovativo. Purtroppo Laurana rappresenta "il dramma di un investigatore lucido che, quanto più *indaga*, tanto più «nell'equivoco, nell'ambiguità, moralmente e sensualmente si sentiva coinvolto».¹⁷ Emerse queste sue pessime caratteristiche di essere un uomo inetto e debole al cospetto dell'altro sesso, non rivelerà mai alla polizia le sue deduzioni e il suo tacito silenzio e il suo non agire, lo porterà alla scomparsa dalla scena. La verità soccombe di fronte ai poteri dei grandi, il mistero della morte del farmacista, un apparente incidente di caccia, al posto di un efferato omicidio, resterà tale e l'omicida impunito. Per tanto non stupisce che la giustizia, qui, sembra essere sconfitta, non c'è molta fiducia negli organi giudiziari perché aleggia un'aria di corruzione, e con questa mossa rompe il modello del giallo classico¹⁸ che richiedeva un "*happy end*". Un ulteriore esempio calzante è *Todo modo* (1974), altro romanzo dove, oltre ad inserire un contesto mistico di una congregazione religiosa con all'interno anche personaggi illustri, la parte della *detection* e quindi la realizzazione di un'azione criminale che porta all'indagine, arriva solo a metà della narrazione. Fatto dirompente e di innovazione all'interno della classica struttura poliziesca.

Pertanto il romanzo poliziesco si può definire come un racconto formatosi in un determinato contesto storico, politico, sociale e culturale che ne ha delineato i suoi primari colori: ovvero quello positivistico di metà Ottocento. Poi successivamente come ogni genere letterario ha subito degli influssi, delle evoluzioni, dei cambiamenti, causati da influenze territoriali, linguistiche, culturali e molto altro. Tutto questo ha portato il romanzo giallo ad assumere differenti frammentazioni e caratteristiche creando anche questa lunga nomenclatura all'interno di questo intricato macro genere.

17 Cit. v. Sciascia 1966.

18 Per giallo classico si intende il modello sopra presentato, a cui rimando, a p. #3.

I Parte

Il genere giallo:

1.0 Le sue gloriose origini

Dovendo indicare un punto d'inizio temporale all'interno di questo percorso la data da segnalare è il 1841.¹⁹ Anno in cui lo scrittore statunitense Edgar Allan Poe (1809-1849) pubblica sul «Graham's Magazine» di Philadelphia il racconto *The Murders in the Rue Morgue* «Gli assassini della Rue Morgue».²⁰ In effetti, nonostante ci si limiti a presentare una cronistoria asciugatissima all'interno di *The murders in the Rue Morgue*, attraverso i “pezzi” di cronaca nera d'un quotidiano, questo racconto configura già un modello di narrativa ben compiuto, dove si possono delineare i tre punti,²¹ che strutturano il giallo.

In «*Gli assassini della Rue Morgue*» Poe ambienta il racconto a Parigi, dove ha luogo un terribile crimine: un duplice omicidio. Una ragazza viene trovata assassinata, incastrata a forza nella cappa del camino di casa, in una stanza chiusa a chiave dall'interno e le cui finestre sbarrate resistono ad ogni sforzo per aprirle. Poco dopo, dietro lo stabile, in un giardinetto viene ritrovato il cadavere della madre, con la testa che nel momento di sollevare il corpo si distacca completamente dal busto, recisa quasi completamente con un taglio preciso e profondo. Le testimonianze dei vicini sono confuse. C'è chi dice di aver sentito delle voci maschili, chi di entrambi i generi, chi ancora sostiene che fossero stranieri anche se non conosceva la nazionalità, e così via. La polizia parigina raccoglie testimonianze e indizi, avvia le indagini, ma non conclude nulla. Brancola nel buio. Non riesce ancora a spiegarsi, né tanto meno a capire, il movente, il modo in cui l'assassino avrebbe potuto commettere questi due atroci omicidi, senza sporcarsi, né farsi vedere in una stanza chiusa dall'interno.

In tutto questo si fa avanti un amico del prefetto di polizia, un certo Monsieur C. Auguste Dupin. (Il primo detective privato della storia).

Chi è Auguste Dupin? È un nobile spiantato che ha una grande passione per la lettura. Solo questo fornisce l'autore sulla descrizione del suo personaggio, niente di più. Il narratore in prima persona, anonimo, che del detective costituisce la “spalla” nonché il devoto amico, non ci aiuta, a definire un quadro sulla figura del protagonista. L'unica certezza che il lettore può avere sta nella sua abilità mentale basata su congetture logiche che fin da subito mette in mostra e che lo portano a risolvere il mistero.

Prima di arrivare a questo finale scioccante il detective non fa altro che applicare un metodo logico molto raffinato. Sì, perché il personaggio di Auguste Dupin si affida solo alle sue riflessioni mediante le quali, il suo cervello si applica con sorprendenti risultati alla logica deduttiva.

19 Pistelli 2006, p.4, Petronio 2000, p.58, Reuter 1998, p.11 e Laura 1981, p.25.

20 La cui storia si lega alla celebre traduzione francese fatta da Baudelaire nel 1855 che lo diffonde in tutto il continente.

21 Cfr. qui sopra p. #3 e il capitolo 4.0 p. #98 riguardante la struttura del romanzo giallo.

Un classico esempio di questa sua strabiliante capacità si ha in apertura del racconto, quando Dupin e il suo compagno e confidente, passeggiano per Parigi e Auguste riesce a indovinare, o meglio all'apparenza sembra indovinare, ciò che l'altro in quel momento sta pensando. In realtà egli si è limitato ad una analisi rigorosa di tutti quei comportamenti e gesti che l'amico ha fatto durante la passeggiata, collegandoli al contesto, fino a raggiungere quella strabiliante soluzione.

Una notte passavamo per una lunga e sordida strada nelle vicinanze del Palais Royal. Immersi ciascuno nei propri pensieri, da almeno un quarto d'ora non avevamo pronunciato sillaba. A un tratto Dupin venne fuori con queste parole:

«E' molto, molto piccolo, è proprio vero; starebbe meglio al Théâtre des Variétés».

«Non ci può essere il minimo dubbio», replicai senza pensare e senza sulle prime osservare (tanto ero assorto nelle mie riflessioni) il modo straordinario con cui le sue parole si adattavano ai miei pensieri. Un momento dopo, tornato in me, fui profondamente stupefatto.

«Dupin, - gli dissi gravemente – questo sorpassa il mio intendimento. Non esito a confessarvi il mio stupore; riesco appena a credere a me stesso. Come avete fatto ad indovinare che stavo pensando a ...?»

E mi fermai per assicurarmi al di là di ogni dubbio se veramente sapeva a chi pensavo. «... A Chantilly? - disse lui – e perché v'interrompete? Non stavate pensando che la sua piccola statura lo rende inadatto alla tragedia?»

Tale era precisamente il soggetto delle mie riflessioni. Chantilly era un ex ciabattino della Rue Saint-Denis che andava matto per il teatro e aveva voluto recitar la parte di Serse nella tragedia di Crébillon; ma in premio delle sue fatiche non aveva avuto che beffe.²²

Quindi il detective Dupin, come dimostrato anche in questo brano, non fa altro che sfruttare il suo ingegno per il caso della Rue Morgue, per formare la sua base di deduzioni attraverso il giudizio riferito dai resoconti giornalistici e visitando con minuziosa attenzione il luogo del delitto. Solo su questi due aspetti l'io-narratore ci fa seguire passo dopo passo il ragionamento di Auguste Dupin. Una volta scartate le vie dell'impossibile, sottopone a verifica logica tutte le vie rimaste così da giungere all'unica conclusione possibile.

Infatti grazie al meticoloso sopralluogo di Auguste Dupin sul teatro del delitto trovano degli indizi importanti: in primo luogo, in base allo stabile e all'accesso alla scena del delitto, l'assassino doveva essere un soggetto forzuto, agile, veloce, e in grado di usare un rasoio e in secondo luogo, il ritrovamento di una ciocca di peli rossicci appartenuti all'omicida. Traccia importantissima che porta allo svelamento dell'identità del killer. Da quel indizio Dupin afferma con certezza, che per spessore e per colore non può che essere una ciocca di origine umana, bensì di origine animale. Quindi di un animale simile all'uomo, agile, col pollice opponibile così da impugnare un rasoio, violento e di color bruno tendente

22 Poe 1841, p.11-12.

all'arancione come un orango tango. Ed è proprio l'orango tango il temuto e feroce assassino della *Rue Morgue*. A riprova e conferma di questo, nelle pagine finali del libro, il detective leggendo un giornale trova un annuncio di sparizione di un orango tango del Borneo scappato alle cure di un custode. Così decide di rispondere all'annuncio spacciandosi per colui che l'ha trovato e che vorrebbe restituirlo al legittimo proprietario. Quella stessa sera, alla porta di Dupin si presenta un marinaio che dimostra come avesse avuto ragione il detective che fino a quel punto si era basato solo sul suo ingegno e che solo con il suo cervello è riuscito a ricostruire ogni fatto basandosi solo su pochi dettagli.

Negli altri due racconti, dove ritroviamo ancora il medesimo protagonista, l'autore si comporta allo stesso modo. *The Mystery of Marie Rogét* «Il mistero di Maria Rogêt», pubblicato in tre puntate sul mensile femminile «Snowden's Ladies' Companion» nel novembre e dicembre 1842 e nel febbraio 1843, e *The Purloined Letter* «La lettera rubata», uscito in un almanacco di Philadelphia per il 1845, «The Gift», entrambi poi tradotti in Europa nel 1855 da Baudelaire.²³

Nel «*Mistero di Maria Rogêt*», Poe scrive riportando un autentico fatto di cronaca nera, accaduto poco tempo prima a New York (la vittima in realtà si chiamava Mary Rogers; ma il richiamo e l'assonanza è evidente) e tuttora insoluto all'epoca della pubblicazione del racconto. Lo scrittore ne traspone l'ambiente dall'America a Parigi e, come nei delitti della Rue Morgue, riassume i dati nel secco resoconto dei giornali, riservando la maggior parte delle pagine seguenti all'esposizione analitica del ragionamento dell'investigatore. Una particolarità però questo racconto ce l'ha! Al termine di *The Mystery of Marie Rogêt*, Dupin non mette nemmeno le mani sul colpevole e a Poe non preme dare identità al colpevole: il detective è compiaciuto e appagato di esporre alla polizia quel procedimento logico grazie al quale essa, se vorrà, potrà trovare l'assassino e arrestarlo.

In definitiva l'autore decide di dare più potere alla centralità del momento ragionato, un momento squisitamente intellettuale, piuttosto che allo sviluppo del personaggio tradizionalmente inteso. Fatto che emerge bene in questo brano che propongo.

Quando ho detto del solitario assassino che trascinava il suo carico a riva, ho fatto riferimento alla possibilità che avesse usato una barca. Ora dobbiamo infatti renderci conto che Marie Roget, è stata gettata in acqua da una barca. Questo è avvenuto, è senz'altro avvenuto.

[...]

Liberatosi del suo triste carico l'assassino sarà tornato frettolosamente in città. Sbarcato su qualche ignota banchina non avrà neanche ormeggiato la barca per troppa fretta. Gli sarà parso di lasciare una prova della sua colpa; il pensiero istintivo lo ha portato a sbarazzarsi di tutto quanto lo riconducesse al crimine. Non solo è fuggito lui dalla banchina, ma ha impedito che la barca vi rimanesse e l'ha lasciata andare alla deriva.

23 Cfr. Laura 1981, p.28.

[...]

La notte seguente, senza aver avuto il coraggio di richiedere il timone, la porta via. Dove sarà ora quella barca? Scoprirlo è il nostro primo compito. Quando avremo potuto darle un'occhiata, l'alba del nostro successo comincerà ad apparire. Sarà la barca a portarci con sorprendente rapidità a colui che se ne è servito a mezzanotte di quella maledetta domenica. Poi gli indizi confermeranno gli indizi, e troveremo l'assassino».²⁴

Il più breve dei tre, «*La lettera rubata*», ancora una volta lo scrittore statunitense applica lo stesso metodo e gli stessi principi, ma introduce una novità che prima non traspare. Se pur in modo cauto questo tentativo, vista anche la presenza d'un argomento più "leggero" dell'omicidio (il furto di una lettera compromettente), l'autore arricchisce lo schema rigido precedente con qualche tratto umoristico, attribuendo a Dupin doti di garbato «*sense of humour*».

«E qual è ora la difficoltà?» intervenni io, «non un altro assassinio, spero!»
«Oh, no! Niente di simile. Il fatto, il lavoro è in verità semplicissimo e non ho dubbi che potremmo gestirlo abbastanza bene da soli; ma ho pensato che a Dupin non sarebbe dispiaciuto conoscerne i particolari, visto che si tratta di una cosa straordinariamente bizzarra.»
«Semplice e bizzarra.», disse Dupin.
«Proprio, sì! Eppure non esattamente. Il fatto è che siamo in grave imbarazzo in quanto è veramente semplice, eppure non ne veniamo a capo.»
«Forse è la sua stessa semplicità che vi induce in errore», disse il mio amico.
«Che sciocchezze dice», replicò il Prefetto ridendo di cuore.
«Forse il mistero è un po' troppo semplice», disse Dupin.
«Per amor del cielo! Chi ha mai sentito una idea simile!»
«Un po' troppo evidente.»
«Ah! Ah! Oh! Oh! Ah! Ah!», tuonò il nostro ospite, che sembrava divertirsi molto.
«Oh! Dupin, le mi fa morire malgrado tutto!»²⁵

Con questi tre racconti si esaurisce il ciclo letterario imperniato su C. Auguste Dupin. Può apparire singolare questo caso per il poeta e scrittore americano, dove ogni tenebrosa soprannaturalità è esclusa grazie alla luce della ragione.

Scelta accidentale o volontà di sperimentazione da parte di Poe?

Io propendo per la seconda ipotesi,²⁶ ossia un tentativo nuovo, di novità, di sperimentazione, da parte dell'autore, in cui affronta e fonde due sfere: il terrore, l'angoscia,

24 Poe 1845, p.104-05 (Questi pezzi che ho riportato sono l'ultimo dialogo del detective all'interno della novella con cui si conclude).

25 Id., p.109.

26 Cfr. Laura 1981, p.29-31.

la paura e il raziocinio, la ragione, il metodo logico-deduttivo. Queste due sfere, categorie, fattori, rappresentano dei meccanismi chiave e interpretativi del genere.²⁷

A questo punto ci si domanda: Cosa ha spinto Poe a scrivere racconti gialli?

Una risposta ce la dà il contesto storico e culturale. A questa altezza cronologica fiorisce e si diffonde la stagione positivista, una via della letteratura che esalta l'uomo razionale contro l'uomo-sentimento del romanticismo.

Una seconda risposta collegata alla precedente sta nelle novità di questa nuova tipologia di scrittura. Il racconto poliziesco, come lo scrive Edgar A. Poe è segnato dalla particolare materia che ne fornisce lo spunto, il delitto, e oltre a questo, a fornire un'ulteriore spettacolarità sta alla «*detection*», vale a dire all'indagine effettuata dall'investigatore con metodo razionale per ricomporre, oltre il gioco delle apparenze, il volto della verità. Affinché tale procedimento mentale riesca ad interessare il lettore, bisogna che risulti davvero logico, ossia retto da una stretta concatenazione di causa ed effetto, di premesse e conseguenze. Il lettore deve ricevere l'impressione di dominare la serie completa degli elementi a disposizione e di poter giungere quindi egli pure, per proprio conto, come il detective, allo scioglimento dell'enigma.

Allora cosa ha il romanzo poliziesco che lo rende così appetibile al pubblico e che, in un certo senso, Poe è riuscito ad intuire?

Il fatto che sia così coinvolgente per il lettore, è dettato da due fattori che ne hanno attribuito la sua fortuna e la sua popolarità, ovvero la curiosità e la spinta a risolvere, insieme all'investigatore come in una gara di deduzioni, il mistero. Questo coinvolgimento all'interno del racconto, unito al fatto che si parli di un mistero da risolvere dove il bene, prevale sul male attraverso la logica, non fa altro che andare incontro al favore della massa influenzata dal pensiero positivista di fiducia nella ragione e nel progresso tecnologico-scientifico. Ecco perché ritengo che siano queste due risposte la soluzione al motivo per cui il genere poliziesco abbia preso così velocemente piede e confidenza nel pubblico.

Non deve sorprendere, dopotutto, tale fortuna per il genere inaugurato da Poe. Lui è uno scrittore e un poeta, ma prima di tutto è un giornalista. Lavoro che gli permise di confrontarsi e misurarsi con le esigenze concrete d'un pubblico popolare qual è quello costituito dai lettori dei grandi quotidiani e periodici. Egli si è posto con estrema lucidità il problema della comunicazione autore-lettore, e di conseguenza il problema dell'impostazione, elaborazione e realizzazione di una struttura narrativa in funzione d'un ambito di fruizione ben determinato, creando la fortuna di questo genere letterario.

Concludendo questa parte dedicata interamente alle origini, dal trittico poeiano si traggono precise indicazioni per il "modello" della narrativa poliziesca. Si mette anzitutto in risalto l'eccellenza della *detection* mediante la contrapposizione all'investigatore sagace di un osservatore molto meno acuto, con cui il lettore si possa identificare e che dal lettore si

²⁷ Argomento che analizzo più avanti nel dettaglio e a cui rimando. V. e cfr. cap. 3.1, p. #73.

faccia in un certo senso interprete, interfaccia, suggerendo al protagonista ipotesi di soluzione superficiali oppure muovendogli obiezioni di scarsa consistenza.

In secondo luogo, l'occasione dell'inchiesta, non deve farsi materia di per sé rilevante sul piano della rappresentazione drammatica: l'orrore per il sangue sparso, il raccapriccio per i cadaveri, il timore d'un ignoto assassino a piede libero potranno toccare i personaggi secondari, e da tal punto di vista, venire succintamente influenzati, ma non dovranno mai acquistare un particolare risalto nell'economia del racconto, pena il rischio di spostarne il grado da «racconto del raziocinio» a «racconto dell'orrore», dalla chiave intellettuale a quella emotivo-sentimentale.²⁸

Da questi materiali di riferimento, un grande autore scozzese sul finire del XIX secolo, creerà il suo immortale detective londinese, con il quale passerà alla storia, come il padre di Sherlock Holmes.

²⁸ Anche per questo motivo spesso è difficile indicare una linea netta di demarcazione da ciò che è giallo e da cosa è puramente una variante.

1.1 Lo sbarco in Inghilterra e la creazione di un immortale detective

Nelle ultime due decadi del XIX secolo il romanzo poliziesco,²⁹ malgrado gli esempi del Collins (1824-1889)³⁰ e del Gaboriau (1832-1873),³¹ non ha ancora conquistato, agli occhi del lettore comune, una sua precisa identità ed è stretto da vicino dalla concorrenza di una vasta gamma di romanzi popolari di vario genere. Infatti a fine Ottocento molti sono i romanzi, i racconti d'avventura, esotici, marinaireschi, e via dicendo, che ripropongono a tutto tondo l'archetipo dell'eroe invincibile, bello e coraggioso. Si pensi per esempio a: Robert Louis Stevenson, che scrisse *Treasure Island* (1881) e Rudyard Kipling insignito del Nobel, autore del *The Jungle Book* (1894). I due nomi, qui ricordati, mostrano quanto divergessero le possibili strade del neoromanticismo e quanto fosse vasta la concorrenza nei generi romanzeschi.³²

Tornando al racconto giallo, in questi anni, il passaggio da novella a romanzo³³ comporta una crescita delle sue possibilità espressive. A fare da spartiacque fra un prima e un dopo e ad imporre durevolmente l'esistenza del giallo sta in quest'epoca l'opera di Sir Arthur Conan Doyle, il quale intraprese una via in direzione antipositivistica e

29 Contemporaneamente allo sviluppo della narrativa poliziesca apportata da Poe in Europa, è utile segnalare che a Parigi, all'interno del reparto di sicurezza nasce una delle prime e meglio organizzate polizie del mondo, la Sûreté, di cui nel 1811 è posto a capo Vidocq. Eugène-François Vidocq (1775-1857) è stato un famoso criminale, condannato ai lavori forzati e riuscito, a più riprese, ad evadere dalle prigioni meglio custodite. Stanco del crimine e data la sua esperienza, ha deciso di sfruttare le sue conoscenze al servizio della legge.

30 Considerato l'iniziatore in Inghilterra del romanzo giallo, il romanzo poliziesco nelle sue mani prende forma e si fonda su basi realistiche, confermando la linea aperta da Poe. Il suo capolavoro è considerato *The Moonstone* (1868). All'interno di quest'opera si individuano due sostanziali varianti rispetto al modello poeiano: l'ingresso, all'interno del poliziesco, delle emozioni, che dai personaggi si riversano sul lettore, mettendolo in uno stato di continua tensione, se non anche di angoscia; e (come farà anche Gaboriau) la sostituzione dell'investigatore dilettante e solitario, (creato col Cavalier Dupin ed immortalato in seguito con Holmes), ad un pubblico funzionario, che non agisce per curiosità intellettuale, ma per dovere del proprio ufficio.

31 Autore che grazie al suo romanzo poliziesco *L'Affaire Lerouge*, pubblicato a puntate su «*Le Pays*» nel corso del 1863, riesce a far compiere al genere un salto di qualità, portandolo a recepire compiutamente la lezione dello statunitense. Importante qui è la «*detection*» alla Poe che si sposa, ma non sempre si amalgama, a quel gusto d'effetto per le clamorose rivelazioni che è caro al romanzo d'appendice, sicché Gaboriau, si impone anche, con le correzioni e le integrazioni fornite dallo schema poeiano del giallo, come il suo più diretto continuatore. L'influenza del Gaboriau sugli scrittori di gialli è stata vastissima ben al di là della Manica.

32 Cfr. Laura 1981, p.60-61.

33 V. e cfr. Id., p.38-59, per approfondire l'argomento su Collins e Gaboriau.

neoromantica con la creazione di quello che sarebbe diventato l'emblema stesso del detective e della narrativa su di esso imperniata: Sherlock Holmes.³⁴

L'opera di Arthur C. Doyle (1859-1930), che di professione è un medico di Southsea laureato ad Edimburgo, è fondamentale perché riprende e fonde vari modelli costruendo però un corpus nuovo, del tutto originale. È innegabile che egli riprenda il palinsesto positivistico del Cavalier Dupin; anche Sherlock si risolve nella propria razionalità e concepisce l'intero conoscibile dentro l'orizzonte della ragione umana. Tuttavia non è pura e sola ragione quella che governa la storia perché i personaggi di Doyle possiedono una forte patina espressiva, vitale, di verosimiglianza, a volte anche grottesca³⁵ che rappresenta una delle ragioni del successo nel pubblico.

Nel 1887 ha già pubblicato diversi racconti su riviste, ma la lettura dei romanzi di Gaboriau e il ricordo delle tre inchieste di Dupin narrate da Edgard A. Poe lo indussero a scrivere un breve romanzo poliziesco. Esordisce per la prima volta il detective Sherlock Holmes nel romanzo *A Study in Scarlet* pubblicato nel «Beeton's Christmas Annual»,³⁶ un almanacco, nel dicembre del 1887. Il narratore della storia, un giovane medico non famoso, non è altro che un alter ego dell'autore stesso, il quale descrive il suo eroe attraverso la «prima persona» del dottore. A questi dà il nome di John H. Watson, traendo ispirazione da una persona reale, un suo collega che si chiama però James Watson³⁷.

Doyle ritiene di poter creare qualche cosa di nuovo, nel campo ancora misconosciuto della narrativa poliziesca, riflettendo nel suo protagonista i caratteri dell'epoca. Infatti il suo personaggio appartiene a una società ricca, poco assillato da bisogni di denaro ed avrebbe lavorato duramente non per sete di guadagno bensì per proprio disinteressato diletto. Non a caso la troppa tranquillità genera il tedio, ed il protagonista di *A Study in Scarlet* è un gentiluomo annoiato il quale, per vincere il grigiore della routine quotidiana si dedica ad una attività unica ed emozionante: dare la caccia da privato ai delinquenti che la polizia non

34 Id., p.60-62.

35 V. Il racconto «La Lega dei Capelli Rossi» presente nella raccolta del 1892, per quel tratto di stereotipo grottesco che chi ha i capelli rossi sia un criminale. Volendo si potrebbe anche richiamare a cfr. la novella di G. Verga, *Rosso Malpelo*, presente in *Vita dei Campi*, raccolta del 1881, dove anche in questo contesto si tocca il tasto che chi possiede i cappelli rossi è una persona cattiva, violenta e criminale.

36 Laura 1981, p.63.

37 V. ibid.

riesce a scoprire, una sorta di consulente che *Scotland Yard*³⁸ avrebbe chiamato a soccorso quando stava per dichiararsi sconfitta.

Il detective così creato è un personaggio simpatico, chiuso, irritante, superbo, arrogante, ironico, motteggiatore; di rado Holmes si concede le piacevoli ore di svago dell'uomo comune; pur non odiando le donne, non si innamora mai, ed è tutto sommato, misuratamente misogino. Il suo unico amore è costituito dalla scienza e l'investigazione sarebbe diventata con il suo metodo una scienza esatta. Lo scrive apertamente lo stesso Doyle, con la voce di Watson, all'inizio del primo racconto nella raccolta: «Le Avventure di Sherlock Holmes, Uno scandalo in Boemia».

Non che lui provasse per Irine Adler³⁹ un'emozione che potesse far pensare all'amore. Ogni specie di emozione, e l'amore sopra ogni altra, era aborrita da quel cervello freddo, preciso, mirabilmente equilibrato. Io credo che lui fosse la macchina ragionatrice e osservatrice più perfetta che si sia mai vista al mondo; ma come innamorato si sarebbe messo in una posizione falsa. Non parlava mai delle cosiddette dolci passioni se non con scherno o irrisione. Per l'osservatore che era in lui, esse erano preziose, costituivano ottimi mezzi per togliere il velo ai motivi e alle azioni umane; ma per il ragionatore sperimentato che era altresì in lui, ammettere tali intrusioni nella struttura delicata e sapientemente composta del proprio carattere sarebbe stato apportarvi un elemento disgregatore che avrebbe gettato l'ombra del dubbio su tutti i suoi risultati mentali.⁴⁰

Conan Doyle, per l'idea del suo investigatore privato eccezionalmente abile e perspicace nelle deduzioni logiche, come ha fatto per il dottor Watson, si ispira a una persona reale: Joe Bell. Professore di medicina che lo scrittore ha avuto come insegnante all'Università di Edimburgo. Magro, ironico, intelligentissimo, Bell si diverte a stupire le persone che ha appena conosciuto dicendo di loro ogni cosa passata e presente. Di questo suo particolare tratto, ne prese molto inconsiderazione Doyle per la formazione del suo detective. Ma Holmes non vuole essere uno stregone, bensì l'applicatore coerente di un metodo.⁴¹

A proposito di metodo, John Dickson Carr fa osservare che nel 1887 la criminologia vera e propria non è ancora nata, anche se nel '64 è apparso uno studio del Lombroso sulle caratteristiche fisionomiche dei criminali e il Berlitton, a Parigi, sta già effettuando le prima

38 Intorno alla metà del XIX secolo a Londra la polizia comincia a darsi un assetto moderno, passando dai *Bow Street Runners*, che sono in sostanza degli agenti privati pagati dal potere pubblico e provenienti perlopiù dalle fila della malavita, alla creazione, per mano di Sir. Robert Peel, con il *Metropolitan Police Act* del 1829, di una forza metropolitana londinese di polizia la cui porta secondaria da su un vicolo chiamato *Scotland Yard*; e nel 1842, infine, alla nascita del *Detective Department*, composto da due ispettori e da sei sergenti.

39 Unica donna, che nelle avventure di Sherlock Holmes, riesce ad ottenere la sua ammirazione e stima perché, all'interno di questo racconto, batte per ingegno e intelligenza lo stesso Holmes.

40 Doyle 1892, p.3.

41 Petronio 1985, p.142.

esperienze di identificazione antropometrica. L'unico importante testo di criminologia, *L'investigazione criminale* di Hans Gross che costituisce la base di tutti gli attuali sistemi di polizia, è pubblicato solo nel 1891. Prima di quella data sono già apparsi due romanzi di Holmes e stupisce far notare come Sherlock più di una volta anticipi Gross.⁴²

Creato l'eroe la trovata ulteriore di Doyle è affiancargli il dottor Watson, in veste di coinquilino, amico, collaboratore e soprattutto biografo. Buono come il pane, generoso, altruista, egli è però regolarmente incapace di seguire Holmes nei suoi alti ragionamenti. Non è uno sciocco, è solo un uomo comune. L'idea del testimone amico, abbozzata da Poe nei racconti su Dupin, si sviluppa così compiutamente con un personaggio ricco di vita. Non a caso questa idea fa fortuna nel romanzo poliziesco: pensiamo all'avvocato Van Dine che sta a fianco di Philo Vance o ad Archie Goodwin nei confronti del suo principale l'investigatore privato Nero Wolfe o ancora al capitano Hastings rispetto Hercule Poirot.

Publicato su un almanacco, *A Study in Scarlet* non desta particolare interesse e non godette di recensioni da parte dei critici. Lo stesso Conan Doyle lo considera un esperimento di passaggio mentre si prepara ad assolvere a quella che ritiene la sua più autentica vocazione di scrittore. Publica diversi romanzi storici che sono molto apprezzati anche se oggi sono perlopiù dimenticati. Egli non capisce d'aver imboccato con Sherlock Holmes una strada innovatrice e si attarda, e lo fa tutta la vita, ad inseguire altrove una paludata gloria letteraria. Riprese in mano il personaggio di Holmes solo perché il direttore del periodico americano «Lippincott's Magazine», che viene pubblicato simultaneamente a Philadelphia e a Londra, gli commissiona un altro breve romanzo sul suo investigatore. Nacque in tal modo *The Sign of Four* «Il segno dei quattro», combinato a tavola durante un pranzo a cui partecipa anche Oscar Wilde e che vede la luce nel febbraio del 1890.⁴³

Sempre a questa altezza cronologica nacque un nuovo periodico inglese lo «Strand Magazine», rivista anglosassone che vuole fare concorrenza con quelle americane, offrendo testi letterari di qualità e di ultimo grido. La rivista riesce ad accordarsi con Doyle che scrive e pubblica di seguito sei racconti con Holmes. Successivamente pressato dalle insistenze del editore dello *Strand*, ne scrive altri sei, infine tutti e dodici i racconti sono raggruppati in un volume dal titolo: *The Adventures of Sherlock Holmes* (1892).

Le continue pressioni da parte dell'editore dello *Strand* che ha grazie ai racconti di Holmes portato la tiratura a mezzo milione di copie, inducono infine l'autore di Sherlock a scrivere un complesso di altre undici avventure, poi raccolte nel 1893 nel volume: *The memories of Sherlock Holmes*. Nell'ultimo di questi, *The Final Problem* «Il problema finale», il segugio di Baker Street viene trascinato dal suo intelligente avversario il professor Moriarty in un tragico agguato fra le montagne svizzere dove trova la morte precipitando dalla cascata del fiume Reichenbach. Lo scrittore pensa così di aver posto la parola fine ad un

42 Laura 1981, p.66.

43 Id., p.67.

ciclo che reputa commerciale e di potersi dedicare interamente ad un tipo di narrativa più elevata.⁴⁴

Nonostante le sue intenzioni, Doyle suggestionato dalla solitudine della landa di Dartmoor, decide di scrivere un romanzo, che sarebbe stato il suo migliore, *The Hound of Baskervilles* «Il mastino dei Baskerville». Lo *Strand* lo pubblica in otto puntate fra agosto 1901 e aprile 1902. Al centro c'è ancora Holmes, ma l'autore si premura di avvertire il pubblico che la vicenda è ambientata in un periodo precedente a quello della fine dell'investigatore, che non sarebbe più ricomparso.⁴⁵

Peccato che questa sua impuntatura dura poco. Oramai Conan Doyle è vittima del suo stesso personaggio, come un prigioniero incatenato dalla enorme celebrità della sua stessa creatura. Non se ne può più liberare. Nel 1903 lo *Strand* dà inizio alla pubblicazione di una terza serie di tredici racconti: *The Return of Sherlock Holmes*, nel primo dei quali, «La casa vuota» *The Empty House*, si fornisce una spiegazione attendibile di come il detective si fosse salvato dall'agguato di Moriarty e si fosse nascosto fino ad allora per poter meglio studiare le mosse dei suoi nemici. La resurrezione del famoso investigatore privato dà luogo a manifestazioni di folla imponenti. Tutti ormai sono pazzi per Sherlock Holmes! Si è creato il mito e la leggenda del detective più famoso e immortale al mondo.

Da allora Sir Arthur Conan Doyle malgrado il successo dei suoi romanzi storici e del ciclo imperniato sul professor Callagher che anticipa la fantascienza, è il creatore di Holmes ed è soprattutto a tale sua fama che deve bene o male arrendersi. Nel 1915 dà alle stampe il quarto e ultimo romanzo con Holmes: *The Valley of Fear*, nel 1917 il terzo ciclo di otto racconti: *His Last Bow* ed infine nel 1927 il quarto e ultimo ciclo di dodici racconti: *The Case-Book of Sherlock Holmes*.⁴⁶

La vera novità dell'autore nel genere è senza dubbio la preminenza data alla figura del detective, la cui personalità, le cui manie, le cui caratteristiche morali, psicologiche, sentimentali, attraggono l'interesse del lettore forse anche più del mistero criminale proposto e dell'intreccio che intorno ad esso si sviluppa. Solo con Sherlock Holmes che il lettore apre il libro per trovare il suo eroe in un contesto tipico ed inconfondibile.

Holmes abita col dottor Watson, e poi solo quando il medico si sposa, in una via del centro di Londra in Baker Street al 221^B, dove lo scrittore ha certo frequentato il famoso museo delle figure di cera di Madame Tussand che a differenza dell'analogo Musée Grévin di Parigi, punta sulla tensione e l'orrore attraverso i reparti sotterranei dedicati ai grandi criminali. Ha una padrona di casa, la signora Hudson, buona e brontolona – una figura

44 Reuter 1998, p.11-12.

45 Laura 1981, p.68.

46 Voglio ricordare che già dal 1920 e per oltre cinquant'anni ha iniziato a scrivere ottimi romanzi polizieschi un'altra scrittrice inglese. Sarà colei che prenderà la corona del genere in Inghilterra e che con i suoi oltre quaranta romanzi solo sul detective Hercule Poirot cavalcherà l'onda del successo di questo genere, portato in auge da Holmes. Ovviamente mi riferisco alla scrittrice britannica Agatha Christie (1890-1976) a cui rimando al cap. 1.3, p. #30.

schizzata con l'humour d'un Dickens – possiede uno stravagante concetto dell'ordine e ad esempio usa le pantofole per depositarvi il tabacco da pipa. Per la prima volta, l'apertura di racconto o di romanzo è puntualmente ambientata fra le pareti domestiche dell'investigatore. Una siffatta partenza morbida consente all'autore quando si giunge alla presentazione dell'enigma di far emergere l'orrore del delitto dalla normalità del quotidiano con effetti di stregante suggestione.⁴⁷ Ne cito qui un piccolo esempio tratto dal racconto *The Red-Headed League* «La Lega dei Capelli Rossi».

Un giorno dell'autunno scorso, mi ero recato a far visita al mio amico Sherlock Holmes e lo avevo trovato immerso in un'animata conversazione con un signore anziano, dall'aspetto florido, robusto, la cui testa era ornata di una fiammeggiante corona di capelli rossi. Mi scusai, temendo di disturbare, e stavo per ritirarmi, quando Holmes mi trascinò quasi a forza nella stanza, richiudendo la porta alle mie spalle. «Lei non poteva arrivare più a proposito, mio caro Watson» mi disse con il suo tono più cordiale.

«Temevo che fosse occupato...»

«Lo sono, infatti. Eccome!»

«Allora posso aspettare nella stanza accanto.»

«Niente affatto. Vede, signor Wilson, questo signore è stato mio socio e collaboratore validissimo nella soluzione di molti tra i miei casi più fortunati, e sono sicuro che ci sarà di grande aiuto anche nella soluzione del suo».⁴⁸

Il personaggio di Holmes ama i travestimenti come Vidocq di Gaboriau, con i quali non viene nemmeno identificato dall'amico e compagno d'avventure. Infallibile, ma non senza ammettere talvolta di aver imboccato una falsa pista e di aver dovuto rettificare le proprie premesse alla luce di nuovi indizi o di nuovi sviluppi del caso. Se Dupin si concede all'investigazione per un sereno diletto dell'intelligenza, Holmes vi è attratto da una morbosa tensione attivistica, che gli fa desiderare di misurare tutto sé stesso con impegni sempre più eccezionali e rischiosi, per riuscire laddove nessun altro potrebbe. La sua tensione intellettuale si muta in nevrosi e nelle pause di inattività fra un caso e l'altro cede alla tentazione della droga, iniettandosi cocaina: un tratto decadentista che ci ricorda come l'epoca di Holmes sia anche quella del processo ad Oscar Wilde e di tutto un mondo vittoriano irregolare. Con Doyle l'assassino o il ladro o la spia non sono mai responsabili di un unico delitto ma professionisti del crimine non malavita di basso ceto ma persone rispettabili e rispettate. Alle difficoltà dell'enigma proposto, l'autore aggiunge la difficoltà di metter fine per sempre all'azione di un criminale avveduto, abile, di satanica intelligenza; e Holmes tanto più trionfa quanto più ha come controparte un genio del delitto. Da qui ne nasce un personaggio memorabile come Moriarty.⁴⁹

47 Laura 1981, p.69-70.

48 Doyle 1892, p.29.

49 Laura 1981, p.70-71.

È di buona famiglia con un'eccellente educazione, ed è stato dotato dalla natura di una mente matematica fenomenale. All'età di ventunanni ha scritto un trattato sul Teorema del binomio che ha avuto fama europea. Grazie a questa monografia ottenne la cattedra di matematica in una delle nostre università minori, e secondo tutte le previsioni lo attendeva una carriera brillantissima. Ma è anche un uomo che ha tendenze ereditarie di natura veramente diabolica. Nelle sue vene scorre sangue pervaso di criminalità che invece d'essere soffocato, venne accresciuto e reso infinitamente più pericoloso dalle sue straordinarie doti mentali. Strane voci corsero su di lui nell'ambiente universitario ed infine fu costretto ad abbandonare la cattedra che occupava e venire a Londra, dove si è fatto assumere come ripetitore alla Scuola di Guerra.

[...]

Quell'uomo è un Napoleone del delitto, Watson, è l'organizzatore di metà del male e di quasi tutto ciò che rimane impunito in questa grande città. È un genio, un filosofo, un pensatore astratto. Possiede un cervello di primo ordine.⁵⁰

I personaggi creati da Conan Doyle non si rinchiodano in schemi ripetuti all'infinito per sfruttarne con pigrizia il successo iniziale. Il dottor Watson lungo l'arco dei quattro romanzi e dei cinquantasei racconti, matura, invecchia, si fida, si sposa, rimane vedovo. Lo stesso detective è descritto come un vecchio signore in ritiro. Siamo nel 1914, agli inizi della grande guerra. Holmes accetta di lasciare l'abitudine di una silenziosa esistenza di pensionato per rendere un servizio al governo di Sua Maestà smascherando due spie del Kaiser. Le battute di dialogo finale sembrano concludere a mo' di epigrafe la biografia stessa del segugio di Baker Street, di cui l'autore fa l'ultimo cantore dell'epoca vittoriana.

Mentre si avviavano all'auto, Holmes indicò il mare illuminato dalla luna e scosse la testa pensieroso.

«Si sta levando un vento dell'Est, Watson».

«Non credo, Holmes. Fa molto caldo».

«Caro, vecchio Watson! Lei è l'unico punto immutabile in un'era che si chiude. Comunque, si sta levando un vento dell'Est, un vento che l'Inghilterra sinora non conosce. Sarà un vento gelido e pungente, Watson, e molti di noi ne saranno falciati. Nondimeno è un vento di Dio, e quando la tempesta sarà passata si leverà nella luce del sole una terra più pura, migliore, più forte».⁵¹

Quando Sir Arthur C. Doyle scrive queste righe si riferisce al 1914, però è nel 1917. È evidente il riferimento allusivo che fa alla rivoluzione d'ottobre e a tutte quelle situazioni geopolitiche che stanno travolgendo e che poi travolgono l'Europa.

La forza rappresentativa del personaggio sta nel farsi interprete d'una condizione umana del passato, d'una società particolare, intensamente rivissuta e partecipata. Qualche avventura di Holmes è anche nel nuovo secolo, ma appare fuori tempo, tanto che per l'ultima serie di racconti uscita nel 1927 l'autore ritiene conveniente ricorrere all'artificio

50 Doyle 1893, p.241-42.

51 Doyle 1917, p.204.

d'un diario tenuto dal dottore e che rievoca tempi andati remoti anni fuori della contemporaneità.

La tastiera su cui si muove lo scrittore è assai vasta e vi possono trovare pagine di puro grottesco, (v. «La Lega dei Capelli Rossi»)⁵² o di acuta tensione drammatica, (v. «L'interprete Greco»)⁵³. Le varie gamme possibili del caso poliziesco trovano tutte eguale respiro, dall'assassino allo spionaggio, dal furto alla truffa, né mancano gli enigmi legati alla crittografia, (come v. «Gli omini danzanti» o tradotto anche come: «I pupazzi ballerini»)⁵⁴.

In qualche racconto l'autore vuole contrapporre a Holmes il fratello Mycroft, alto funzionario governativo, le cui doti di analisi non sono meno perspicue di quelle di Sherlock, egli procede come Dupin quasi esclusivamente per ragionamento puro, deduttivo, anziché confrontando il procedere del ragionamento con i risultati delle analisi di laboratorio e con le risultanze degli interrogatori dei testi.⁵⁵

Con l'apparizione sulla scena letteraria di Sherlock Holmes il genere poliziesco si stabilizza, acquisendo una precisa fisionomia continuando, anche agli inizi del nuovo secolo come oggi, a prosperare.

52 Presente nella raccolta di Doyle 1892.

53 Presente nella raccolta di Doyle 1893.

54 Presente nella raccolta di Doyle 1903.

55 Laura 1981, p.74

1.2 Il giallo nel primo novecento

Nel resto d'Europa, soprattutto in Francia, le novità apportate al genere giallo viaggiano in modo differente rispetto la strada tracciata da Conan Doyle in Inghilterra. A cavallo tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo il genere sviluppa una variante del giallo tendente a far predominare la sfera del male e del crimine a svantaggio di quella del bene e della giustizia.

Quali sono le possibili cause di questo cambio di rotta rispetto alla scelta fatta nella vicina Inghilterra?

In primo luogo nel *roman feuilleton*, che nel corso del tempo si evolve in diverse tipologie di narrativa, a questa altezza cronologica, si riconoscono due caratteristiche: l'eccessivo sensazionalismo e l'uso forte di ingredienti macabri e raccapriccianti. Sono gli anni della *Belle Époque* ed è evidente che anche nel romanzo si riflette qualche orientamento non confessato di segno negativo legato a questa temperie culturale di fine Ottocento e primo Novecento. Una direzione completamente diversa, questa, che spiega anche il perché tale variante della letteratura poliziesca viene molto apprezzata dalle Avanguardie storiche.⁵⁶

In secondo luogo è interessante segnalare il Théâtre du Grand Guignol, vissuto poi ben oltre la seconda guerra mondiale, nella Parigi dell'Art Nouveau, dove si rappresentano brevi drammi fra il giallo e il gotico, volti soprattutto a suscitare lo spavento dello spettatore mediante accorti trucchi che consentono di veder scorrere il sangue in scena, di mozzare teste e di torturare persone.⁵⁷

All'interno di questa cornice emergono quattro autori che aprono in questo senso e in questa direzione una nuova strada per il giallo.

Il primo è Vicomte Pierre-Alexis de Ponson du Terrail, in Ponson du Terrail (1829-1871), con l'imponente ciclo fondato su Rocambole. Personaggio nato in un'occasione di incarico da parte del quotidiano «La Patrie», che vuole un romanzo da pubblicare in appendice. L'autore ispirandosi ai modelli di Eugène Sue,⁵⁸ inizia a scrivere la prima parte di *Rocambole* «Rocambole – Il genio del male –» (1850).

Nella parabola del romanzo d'appendice l'opera di Ponson du Terrail costituisce un punto ragguardevole di riferimento. Tuttavia il personaggio sinistro e tenebroso riveste solo un ruolo di antagonista rispetto all'eroe e all'eroina, destinati a trionfare all'interno della storia.

È comunque fondamentale questo primo esempio, perché qui per la prima volta compare l'eroe negativo, “il genio del male”. Allo stesso modo però non lo si può

56 V. Laura 1981, p.89 e cfr. poi p. #27 di questo stesso cap.

57 Ibid.

58 Eugène Sue (1804-1857) scrittore francese, noto per i suoi romanzi d'appendice di carattere sociale.

considerare come i “ladri-gentiluomini” che a questa altezza hanno affascinato il pubblico come Raffles o Arsène Lupin. Nel personaggio di Rocamboles è assente l’umorismo, il gioco spiritoso di commedia che impronta le imprese lestofanti in *frack* e cilindro, ed è invece dominante il tono tragico, il finto realismo dei particolari impressionanti e la costruzione sulla *suspense* volta ad atterrire il lettore.⁵⁹

Il secondo autore, da ricordare dentro il genere poliziesco è F. Dostoevskij⁶⁰ con il romanzo del 1866. Uno dei capolavori dello scrittore russo è infatti, *Prestuplenie i nakazanie* (1866), che denuncia le sue radici nel romanzo d’appendice ed utilizza in modo originale e creativo lo schema del romanzo poliziesco. È la storia di un ex-studente sprofondato nella più nera miseria, Raskolnikov, il quale uccide a colpi di scure una vecchia usuraia e la sorella. Nella tormentata maturazione del delitto confluono nel protagonista influenze del superomismo nietzschiano, della protesta sociale dell’epoca nonché del tipico fatalismo russo. Egli pensa di poter utilizzare il denaro dell’usuraia per salvare la propria sorella da un matrimonio di interesse, per dare alla madre una serena vecchiaia e a sé stesso un avvenire, ma soprattutto per distribuirlo ai molti diseredati ed emarginati che incontra nella grande metropoli. Senonché compiuto il delitto, si rende conto di non essere l’uomo superiore che crede, e di non riuscire a far nulla di quanto si è proposto. Il rimorso lo rode giorno per giorno, finché va a costituirsi e viene condannato alla deportazione in Siberia.⁶¹

Attraverso Dostoevskij si ha il primissimo esempio di quel che, negli sviluppi futuri del giallo, è il poliziesco *inverted*, cioè il poliziesco in cui si conosce sin dal principio l’identità dell’assassino e l’interesse del lettore è tenuto attivo dal «se» e dal «come» la giustizia riesce a smascherarlo.⁶² Da tale prospettiva questo romanzo è esemplare per ritmo, sempre teso malgrado la lunghezza del testo e per la costruzione assai abile del rapporto inusuale dell’investigatore, di cui intuisce sollecitamente la colpevolezza.

Il giallo gioca infatti sul contrasto fra l’apparenza e la realtà segreta di quel personaggio che si rivela nell’ultimo capitolo essere il colpevole. L’arte dello scrittore di polizieschi consiste appunto nel farci penetrare sotto la superficie di ciò che sembra per farci afferrare ciò che è. Questo è il centro dell’opera, la percezione dell’essenza interiore dell’uomo, di ciò che si nasconde nel segreto della sua natura e che solo di tanto in tanto viene a far capolino alla superficie in contrasto all’apparenza formale dell’uomo.

Terzo autore, che favorisce l’incontro tra *roman feuilleton* e romanzo poliziesco, è Gaston Leroux (1868-1927), il quale nel 1907 con *Le mystère de la chambre jaune* «Il mistero della camera gialla» si pone come diretto continuatore dell’eredità lasciata da Emile Gaboriau. Qui l’influenza del «*mystery*» britannico e il suo modello classico si individua facilmente, e viene tradotto sia in Inghilterra che negli Stati Uniti. A livello di trama, si tratta dell’enigma

59 Laura 1981, p.91

60 V. e cfr. al cap. 2.0 p. #50 e l’influenza dell’autore russo anche all’interno del contesto italiano.

61 Laura 1981, p.92

62 Altri classici gialli dallo schema «*inverted*» importanti da ricordare per i prossimi cap. sono: Richard A. Freeman in *The Singing Bone* e Agatha Christie in *The Murder of Roger Ackroyd*.

«camera chiusa» svelato dal giornalista Rouletabille, il quale dissipa i sospetti che pesano sul capo dell'indiziato principale, scopre «come» è stato perpetrato il delitto ed indica come colpevole lo stesso poliziotto che sta indagando sull'*affaire*, Larsan, sotto i cui panni si cela un famoso criminale da tempo braccato dalla polizia, Ballmeyer.

In *Le parfum de la dame en noir* «Il profumo della dama in nero» (1907-1908), che rappresenta la continuazione del primo romanzo: si ha la rivelazione che Ballmeyer altri non è che il padre di Rouletabille. Con questo «*coup de théâtre*», Leroux, dopo aver preso le mosse dal *mystery*, finisce per ripiegare sul sensazionalismo del feuilleton francese; e le imprese di Rouletabille nei romanzi, che sarebbero seguiti, costituiscono più delle avventure che delle indagini poliziesche, mentre altrove, come nel famosissimo *Le fantôme de l'Opéra* «Il fantasma dell'Opera»,⁶³ certi elementi del poliziesco si mescolano abilmente agli ingredienti stregoneschi della narrativa dell'orrore.⁶⁴ È ancora il volto del fuorilegge che emerge di rango, il protagonista del romanzo d'appendice, portato in auge con il “signore del delitto”, che diventa allegoria del male nel nome di Fantômas. Chi è questo super criminale di nome Fantômas?

Arriviamo così al quarto e ultimo autore, che in questo caso però è una coppia. Infatti il personaggio senza volto del criminale Fantômas è la trovata di Pierre Souvestre (1874-1914) e Marcel Allain (1885-1969). Nessun tratto fisico, nessuna caratteristica psicologica, nessuna individualità definita, esattamente l'opposto di quel personaggio “a tutto tondo” che domina ancora la letteratura. Egli è il male senza attenuanti. Il lettore del tempo ha avuto già innanzi criminali di vario tipo, livello e nazionalità,⁶⁵ ma mai un criminale destinato a restare perpetuamente nell'ombra. Egli perciò sarebbe divenuto, come divenne, un mito.

Nel primo romanzo con Fantômas, «Il terrore mascherato», (1911) la coppia di autori presenta come antagonista due coraggiosi avversari del bandito il giovane giornalista Fandor (figura quella del detective-giornalista ricorrente nel feuilleton e che torna anche in seguito in altri gialli)⁶⁶ e un funzionario di polizia, tenace e anziano: l'ispettore Juve.⁶⁷ Per materia, gusto, luoghi topici, convenzioni e struttura del ciclo non c'è alcun dubbio che si possa iscrivere nella tradizione del *roman feuilleton*.

Il ciclo esce in volumi per iniziativa dell'editore Arthème Fayard, che ha apprezzato due romanzi della coppia Souvestre-Allain, ospitati in appendice dai giornali, ed ha loro commissionato cinque romanzi di genere fantastico, da distribuire in libreria col ritmo

63 «Il fantasma dell'Opera» *Le Fantôme de l'Opéra* romanzo pubblicato nel 1910, trasposto sia nel grande schermo cinematografico sia a teatro con grandi successi.

64 Laura 1981, p.93 e p.235

65 Basta ricordare l'influenza che ha avuto il personaggio di Vidocq tra gli scrittori francesi di questo contesto o il modello del nemico numero uno alla Moriarty scritto e creato da Arthur Conan Doyle.

66 V. gli es. degli autori Edgard Wallace e Seldon Truss.

67 Laura 1981, p.94

periodico di uno al mese. E per rendere il tutto più ludico e interessante al lettore, gli autori inseriscono, attraverso la tecnica del «*twist*»,⁶⁸ questo colpo di scena a fine romanzo così da obbligare il pubblico ad aspettare (un mese) e a comprare il romanzo successivo che spiegasse e sciogliesse l'azione lasciata in sospenso.⁶⁹

Trentadue sono i romanzi del ciclo, concluso con *La fin de Fantômas* «La fine di Fantômas» nel 1914 per la morte prematura di Pierre Souvestre. Tuttavia il ciclo non ha mai una fine; perché Fantômas non viene mai agguantato.

In definitiva il centro di interesse dell'intero ciclo è dato da un problema di identità dal momento che il bandito non si presenta mai come tale, ed il lettore cerca, ogni volta, di identificarlo nella folla di personaggi che attorniano i due investigatori, sicuro che uno di loro è «lui» travestito.

A due anni dall'inizio del ciclo letterario è subito un grande successo con una tiratura di seicentomila copie a volume e in traduzione in tutto il mondo, persino in Giappone Fantômas diviene in Francia anche un film per mano di Louis Feuillade (1874-1925), a cui ne seguono altri quattro, tratti da altrettanti romanzi di Souvestre e Allain.⁷⁰

Si vuole evidenziare e far notare questo aspetto filmico, perché il cinema in questi casi non si fa mera eco ripetitivo e divulgativo di un precedente successo letterario, ma vi aggiunge una rilevante originalità creativa, tanto da concorrere in misura determinante alla fama di un personaggio, rendendolo memorabile.⁷¹

Apollinaire, per esempio, ritiene che la «sbrigatissima» fantasia di questa coppia ha pochi eguali anche nella letteratura più «nobile». «Questo straordinario romanzo pieno di vita e di immaginazione, scritto non importa come, ma con abbondanza di colore, ha trovato un pubblico colto che si appassiona alle avventure». Scriveva il poeta in un articolo.⁷²

È chiaro che i letterati dell'avanguardia francese della prima metà del secolo sposano la negazione dell'ordine, in questo ciclo, costituito da parte di un criminale trionfante, che traduce in simbolo narrativo quanto essi si sforzano di realizzare nei vari piani della poesia, del teatro, dell'arte e in generale.

A questo punto è lecito domandarsi: come hanno fatto ad ottenere tutto questo successo vista la loro banalità di scrittura? E per rispondere a questo interrogativo riporto qui sotto un estratto di Ernesto G. Laura che delucida bene la questione.

68 Tecnica narrativa che consiste in un colpo di scena, in una svolta improvvisa nello sviluppo della trama. Tale meccanismo viene usato per stupire il lettore o per mantenerne vivo l'interesse, soprattutto se situato in finale di capitolo o romanzo. Elemento molto forte e ricorrente, questo *twist*, soprattutto nelle serie tv poliziesche che le rende interminabili e che tiene lo spettatore sempre attento.

69 Laura 1981, p.95

70 Id., p.96

71 Altro esempio emblematico è la lunga serie di film, serie tv e molto altro, fatto sulla figura, anche se in questo caso positiva, di Sherlock Holmes basandosi sui romanzi di Conan Doyle.

72 Laura 1981, p.97.

L'esito felice di questa coppia si deve quindi, alla capacità di fondere un impianto descrittivo di origine naturalistica, applicando i procedimenti di E. Zola ambientando ogni avvenimento in un contesto sociale e geografico riprodotto con fedeltà, con soluzioni narrative fantastiche e surrealiste, creando una dimensione nuova.⁷³

Questa è stata la chiave di lettura che li fa iscrivere, di diritto, nell'albo d'oro dei più grandi scrittori giallisti.

Con Souvestre e Allain, come con Gaston Leroux,⁷⁴ si ha un predominio non casuale dell'elemento macabro con il relativo corredo di violenza e sangue. Rappresentano la terza fase del feuilleton, successiva ad un periodo durante il quale, verso la fine del XIX secolo, tale forma narrativa è diventata eccessivamente lacrimevole.

Si tratta di una riaffermazione polemica degli aspetti duri ed inquietanti dell'esistenza. Il cupo tripudio della violenza e della crudeltà su vie purpuree di sangue, non più succubi dei valori tradizionali, delle convenzioni e dei pregiudizi, ma sovvertitori della società, ribelli e feroci.⁷⁵

73 Cit. v. id., p.98.

74 Cfr. sopra, p. #24.

75 Cit. v. Laura 1981, p.100.

1.3 Dopo Sherlock Holmes in Inghilterra

Sir. Arthur Conan Doyle, con il suo successo, segna una marcata distanza dal racconto poliziesco generico come romanzo popolare, detto anche “*pop*”, per quanto riguarda i paesi di lingua inglese. Un netto distacco sia a livello di materia gialla originale e innovativa sia a livello letterale con un uso dettagliato e scientifico dei termini.

Il genere inizia così ad intraprendere una via seguendo la scia del padre di Sherlock Holmes. Tutti i successivi autori giallisti in qualche modo dipendono o prendono spunto, sia all'estero sia nella stessa Inghilterra, dall'eredità di Doyle.

Nel resto del mondo a cavallo del secolo, in particolare in America, si assiste ad una divaricazione fra il giallo “da un soldo” e il poliziesco da libreria, con separate cerchie di lettori. È da questo periodo che in taluni Paesi il giallo, per le sedi editoriali in cui si colloca e per ambito di lettori a cui in prima istanza fa appello, comincia ad essere considerato un genere popolare degradante e di poco conto.⁷⁶

Ciò non accade in Inghilterra!

I romanzi e i racconti polizieschi, in suolo britannico, trovano ospitalità in collane di narrativa “*tout court*” perché in essi si impegnano, accanto agli inevitabili puri mestieranti, firme anche ad altro titolo ricordate nella storia della letteratura nazionale.

Fra i narratori polizieschi dell'estrema stagione vittoriana, che pubblicano cioè i loro libri a ridosso dei primi successi di Doyle, si possono menzionare i racconti di Joyce Emerson Muddock (1843-1934) su Dick Donovan (che figura anche come pseudonimo: *The Dick Donovan Adventures*) uscite sullo «Strand» a partire dal 1888 e narrate in prima persona. O ancora, sulla falsariga del personaggio creato da Conan Doyle si muove con tono generale il *Martin Hewitt, Investigator* (1895), di Arthur Morrison (1863-1945) un investigatore il quale, malgrado venga presentato sullo «Strand» con i disegni del medesimo Sidney Paget, che ha reso inconfondibile la fisionomia grafica di Holmes, non intende esserne mero calco. Il personaggio di Morrison vuole essere un bravo detective, ma non un “mostro” di intelligenza e di intuito come lo è stato Holmes.⁷⁷

Dopo questi nomi di scrittori inglesi che restano tutti debitori al modello “holmesiano”; ora ci soffermeremo in particolare su due autori che si distinguono nel genere.

Il poliziesco qui proposto, scrupolosamente fondato e che si avvale solo sull'esercizio della logica, passa in secondo piano rispetto all'apporto delle scienze, in particolare fisiche e chimiche, all'avvalersi di esperimenti, di cognizioni mediche, ecc.

Richard Austin Freeman (1862-1943) può essere riconosciuto come il primo autore rappresentativo di tale fascia. Il protagonista dei suoi scritti è il prof. John Thorndyke, che appare per la prima volta nel 1907 col romanzo *The Red Thumb Mark* «L'impronta scarlatta».

76 V. Laura 1981, p.101-04.

77 Id., p.105-06.

Si tratta di un avvocato con laurea in medicina, specializzazione che gli consente di dedicarsi con pienezza di conoscenza alla medicina legale, sottoponendo tracce ed indizi ad esperimenti di laboratorio spesso arditissimi. Medico è anche l'amico biografo di Thorndyke, il dottor Jervis, molto, forse troppo simile al Watson doyliano. L'autore li fa convivere nel medesimo appartamento in un rapporto di confidenza e allo stesso tempo di devota sottomissione di Jervis al medico-avvocato, ricalcato sull'analogo rapporto fra Watson e Holmes. Non manca un terzo elemento fisso, Polton, domestico di casa, ma anche collaboratore tecnico per gli esperimenti e «*factotum*» dell'investigatore. Anche Freeman, come Conan Doyle, ha creato il suo Thorndyke da una figura reale, il prof. Alfred Swayne Taylor, maestro di medicina legale dello scrittore all'università. Insomma è palese come il modello fortunato di Doyle in quegli stessi anni potesse influenzare e condizionare altri autori.⁷⁸

I libri del Freeman sono quindi semplici dal punto di vista della scrittura e della forma, ma allo stesso tempo al loro interno sia l'efficacia per l'astuta costruzione dell'intreccio sia per la «*suspense*» disseminata in ogni capitolo ne creano un ottimo modello.

Va ricordato che con *The Singing Bone* «L'osso canterino» (1912), la raccolta di avventure di Thorndyke che gli conquista la fama nel 1912, dà inizio (a parte il precedente citato, ma su un altro piano, di Fëdor Dostoëvskij con *Prestuplenie i nakazanie*) ad un fortunato sottogenere del giallo, quello cosiddetto *inverted*, dove il colpevole è conosciuto subito dal lettore e la *suspense* è data dall'attesa del «come» e del «quando» egli viene scoperto.

Il primo modello che si può definire “scientifico freemaniano” condiziona diversi autori come ad esempio John Rhode, pseudonimo di Cecil J. Ch. Street (1884-1964) il quale scrive almeno settantasei romanzi, fra cui *Death on the Board* «La pietra azzurra» (1937), fra il 1924 e il '60, perlopiù aventi per protagonista il dottor Priestley, e tutti intonati alle regole del poliziesco scientifico alla Freeman, con esame delle prove, interrogatori e metodo logico.⁷⁹

Altro esempio ascrivibile a questo gruppo è Francis Iles (Anthony Berkeley, 1893-1970), già umorista del «*Punch*»⁸⁰ e fondatore nel '28 a Londra del famoso «*Detection Club*». Un capolavoro di realismo psicologico è *Before The Fact* «Il sospetto» (1932), da cui trasse un film Alfred Hitchcock.⁸¹

Il secondo autore, in questo caso donna, perciò, la seconda autrice, invece, fondamentale per il poliziesco anglosassone è Agatha Christie, che dagli anni venti e per circa cinquant'anni rappresenta il punto di confluenza e dagli esiti più vari⁸² all'interno di

78 Id., p.109-10.

79 Id., p.113.

80 Importante rivista satirica britannica, pubblicata con periodicità settimanale dal 1841 al 1992.

81 Ancora una volta il cinema, grazie al suo effetto visivo-memorabile, crea una serie di immaginari comuni e popolari sul genere giallo portandolo ad un livello altissimo di pubblicità e di popolarità.

82 Nel senso che l'autrice affronta diverse forme del poliziesco da quello classico a quello *inverted*, dalla *spy story* al *thriller*, dal giallo messo in scena a teatro ai romanzi rosa.

tutta la sua copiosissima letteratura. Dame Mary Clarissa Miller, questo il suo nome completo, (1891-1976) è la maestra indiscussa del genere in tutti i suoi piani di sviluppo, dal racconto al romanzo e persino nel dramma teatrale.

Nella Christie convivono il «roman of manners» di ambiente provinciale (ciclo Miss. Marple), il «whodunit»⁸³ (il ciclo di Poirot), il racconto psicologico e d'atmosfera e il gusto dell'esperimento scientifico alla Freeman (vd. *Murder on the Orient-Express*, quando Poirot attraverso un minuzioso metodo artigianale, ma efficace, riesce a leggere le parole di un frammento di carta carbonizzata).⁸⁴

Il primo lavoro della Christie *The Mysterious Affair at Styles* «L'affare Styles o Poirot a Styles Court» (1920) ha come protagonista un ex-funzionario della polizia belga, Hercule Poirot, ritiratosi in pensione a Londra.

Com'è questo investigatore privato?

Hercule Poirot non fa nulla per rendersi simpatico, fin dal suo esordio: è presuntuosissimo, esageratamente dedito alle cure della propria persona (con qualche particolare ridicolo come le scarpe in vernice che scricchiolano e che fanno male ai piedi perché strette), egocentrico e spesso intrattabile. Ma è anche, dopo tutto, un gentiluomo di antico stampo, pronto a risolvere complicati casi criminali per vanità di supremazia, oltre che per amore della giustizia. Da un punto di vista fisico la scrittrice lo descrive come piccolo di statura, con abiti eccentrici e demodées, calvo dalla testa a forma d'uovo, ma dotato di un vistoso paio di baffi neri (tinti) impomatati.

Nella prima avventura – e nell'ultima – le sue imprese vengono narrate, secondo lo schema doyliano di Watson, da un fedele e poco intelligente capitano Hastings, ma anche in questo la Christie adotta ben presto i moduli più vari sganciandosi dall'obbligo del personaggio testimone-amico-narratore.⁸⁵

Ma al di là delle influenze altrui, già questi primi racconti rivelano una mano maestra nello sviare l'attenzione del lettore dagli indizi importanti pur squadernandoli sempre lealmente.⁸⁶

Infatti la Christie è abilissima nel nascondere questi dettagli, pur in realtà tenendoli in primo piano.

Nel romanzo che le dà il successo, *The Murder of Roger Ackroyd* «L'assassinio di Roger Ackroyd» (1926), la vicenda è narrata in prima in persona, a partire dal delitto, da un simpatico medico, il dottor Sheppard, sicché il lettore è persuaso di sapere tutto ciò che egli

83 Contrazione di «Who done it?» ed è un neologismo americano che indica quel tipo particolare di giallo il cui maggiore interesse consiste nello scoprire l'identità del colpevole.

84 Laura 1981, p.168.

85 Id., p.170, V. e cfr. i primi romanzi della Christie scritti tra gli anni '20 e '30, dove spesso è presente questo amico-testimone-narratore Hastings. «Aiuto Poirot!» (1924), «Poirot e i quattro» (1927), «Il pericolo senza nome» (1932), «Se morisse mio marito» (1933), «La serie infernale» (1936), «Due mesi dopo» (1937).

86 V. «L'espresso per Plymouth» (1924) e/o «La scatola di cioccolatini» (1925).

sa. Ma proprio Sheppard risulta essere l'assassino; e un'attenta rilettura dei primi capitoli mostra che l'autrice ha scritto alcune frasi chiave tenendosi con diabolica abilità fra il dire e il non dire.

Altro esempio è: «L'assassinio sull'Orient Express». Omicidio compiuto all'interno di un vagone letto a bordo di un treno internazionale bloccato dalla neve nei Balcani, con una sfilza di personaggi diversi, e altrettanti sospetti. *Monsieur Poirot* coinvolto nell'indagine dimostra che il delitto è stato commesso da tutti i dodici passeggeri uniti da un «*pactum sceleris*» per vendicare un antico omicidio.

In *The A.B.C. Murders* «La serie infernale» (1936) una catena di delitti è raccontata alternandola ai risvegli di un uomo non identificato, nella sua camera, con le mani grondanti di sangue. Il lettore è portato a credere di trovarsi in mano un giallo *inverted* dove cioè si conosce subito il colpevole, ed è invece anche questa un'astuta «deviazione» dalla verità. Pure il suo nome è un grande specchio per le allodole:

- A. Alexander,
- B. Buonaparte,
- C. Cust.

Nell'acuto *Cards on the table* «Carte in tavola» (1936) l'autrice rappresenta un vero e proprio esercizio di intelligenza, dove Poirot risolve il caso analizzando i taccuini dei vari giocatori d'un tavolo di bridge e individuando l'assassino dal modo in cui ha giocato. Singolare che all'interno della storia si inserisca, ed esordisca,⁸⁷ la gradevole figura a margine, della scrittrice di gialli Grace (poi Ariadne) Oliver, nella quale non è difficile ravvisare uno spiritoso autoritratto.⁸⁸

Al termine della sua carriera, Agatha Christie vuole suggellare l'esistenza di Hercule Poirot con *Curtain. Poirot's Last Case* «Sipario. L'ultima avventura di Poirot» (1975), ma scritto in precedenza. Dove l'investigatore belga, oramai molto anziano, deformato dall'artrite e condannato a morire di cuore, si reca a Styles Court, nella pensione teatro del suo primo caso e riconvoca accanto a sé il fedele amico Hastings. Al termine dell'indagine, Poirot muore dopo aver ucciso il colpevole, perché nessuna prova avrebbe mai potuto assicurare il colpevole alla giustizia: un congedo amaro dal mondo.⁸⁹

Dodici anni dopo la creazione di Poirot, l'autrice dà vita al suo secondo fortunato personaggio fisso: Miss. Jane Marple.

Miss. Marple è una vecchietta di provincia la quale, senza muoversi dal suo villaggio, St. Mary Mead, sa trovare la soluzione degli enigmi polizieschi più complessi, servendosi, fra una tazza di tè con le amiche ed una visita al vicario della parrocchia, della sua esperienza di vita e del suo straordinario intuito femminile. Il contrasto fra le doti reali e la insignificante

87 La scrittrice Ariadne Oliver, carissima amica di Hercule Poirot, ritorna più volte in alcuni romanzi della Christie con il ciclo di Poirot e questo romanzo rappresenta la sua prima apparizione.

88 Laura 1981, p.171-72.

89 Ibid.

apparenza ripete il segreto del successo del Padre Brown chestertoniano; ed anche Jane Marple mostra, nei confronti dei colpevoli non meno che delle vittime, una grande pietà.⁹⁰

La diametricale opposizione fra i due «*character*» consente però alla scrittrice, mantenendo un pari riguardo per l'inchiesta secondo ragione, di centrare nel filone poirotiano maggiormente l'elemento puzzle e nel secondo filone di insistere, invece, sul ritratto d'ambiente.

Sul ritmo d'una popolare filastrocca infantile inglese è costruito l'intreccio di *And Then There Were None* o *Ten Little Niggers* (1940), uno dei testi dalla costruzione più abile e uno tra i più venduti e letti al mondo. Una inarrestabile catena di omicidi, che segue le indicazioni della filastrocca, elimina via via tutti i personaggi, costretti a soggiorno obbligato in un'isola dove sono stati attirati con l'inganno e isolati dal mondo. Il fortunatissimo romanzo, di cui si loda sempre l'originalità di impianto, è stato strettamente modellato su di un altro, americano, di un decennio prima, non meno noto e fortunato ai tempi suoi: *The invisible host* «L'ospite invisibile» (1930) dei coniugi Bristow e Manning. All'isola della Christie si sostituisce l'attico di un grattacielo, separato per una notte dal resto dell'edificio.⁹¹

Raccontando ancora la carriera letteraria della Christie è significativo parlare delle sue seconde nozze, perché incisero anche sulla sua creatività di scrittrice. Infatti, in quell'occasione, sposa l'archeologo Sir Max Mallowan. Dai viaggi compiuti al seguito del marito prese spunto per una sorta di trittico archeologico nell'ambito della saga di Poirot: *Murder in Mesopotamia* «Non c'è più scampo» (1936), *Death on the Nile* «Poirot sul Nilo» (1938), e *The Appointment with Death* «La domatrice» (1938).

Di certo la Christie non è stata solo una grande autrice di romanzi, dal momento che contribuì all'affermazione a teatro del dramma giallo. Un esempio è il racconto i «Tre topolini ciechi» (1950), ridotto in forma di rappresentazione teatrale e che ha costituito un fenomeno di costume nelle cronache teatrali del mondo intero. Dal lontano 1953 lo si replica tuttora ininterrottamente al teatro di Londra Ambassador.

Caso singolare, ma pur sempre una variante del romanzo giallo, è il romanzo spionistico («*spy story*») *Passenger to Frankfurt* «Passeggero per Francoforte» (1970), scritto in età avanzata. Sullo spunto dell'uomo comune coinvolto per caso in una cospirazione internazionale, l'autrice riesce ad innestare un tema nient'affatto dozzinale, come la rinascita di tendenze fasciste e neonazista in Europa che qui, nella dimensione della fantapolitica, giunge addirittura ad un complotto su scala mondiale per la conquista del potere in nome del defunto Führer.⁹²

90 Id., p.173.

91 Id., p.174.

92 Id., p.176.

1.4 Il giallo in America, dove tutto era nato

Parallelamente all'affermarsi in Inghilterra di tutta una serie di funzionari di Scotland Yard, quali eroi del giallo al posto degli investigatori dilettanti, anche in America si hanno cicli dedicati a figure ufficiali della legge.

La figura dell'investigatore privato sembra maggiormente in linea con la valorizzazione dell'eroe e della spinta individuale che tanta parte hanno nell'*American Dream*.⁹³

L'americano idolatra, è vero, lo sceriffo del vecchio West, ma questi, pur rappresentando la legge, gioca in proprio, stabilendosi le proprie regole in un mondo brutalmente primitivo dove semmai l'organizzazione e il sistema stanno "dall'altra parte", nelle bande di ladri e di assassini, finanziate dai primi speculatori della terra e del bestiame.⁹⁴

D'altra parte sull'investigatore privato pesa l'ombra autorevole di Sherlock Holmes.⁹⁵

Può il giallo americano darsi una propria identità, che non ne facesse una mera appendice di quello inglese?

A questa domanda si può rispondere positivamente. Chi cerca di infondere un carattere interamente e profondamente americano al poliziesco, in *primis*, è Melville Davison Post (1871-1930). La nazione a cui guarda non è ancora quella delle enormi concentrazioni urbane favorite dallo sviluppo industriale e in cui sorgeranno tipiche forme di criminalità come il gangsterismo. La sua è l'America delle origini, aperta ancora alle imprese dei pionieri, già turbata dal banditismo della frontiera, ove ciascuno cerca di farsi giustizia da sé. Lo scenario dei suoi racconti è il West Virginia alla vigilia della guerra civile, descritto con piena conoscenza dei luoghi e del costume e soprattutto dell'anima popolare del tempo.⁹⁶

All'interno dei suoi racconti il protagonista non è un investigatore dilettante e non è un giudice di pace. In una terra ancora sottratta ad un'autentica forza di polizia, questo personaggio (Zio Abner) offre alla comunità, quando gliene capita l'occasione, la propria saggezza nel chiarire e nel giudicare i misteri. I racconti dello zio Abner, il protagonista, vengono raccolti dal Post nel 1918 nel volume *Uncle Abner, Master of Mysteries*. La ricerca del Post d'uno sviluppo regionale ed extra-urbano del poliziesco riceve un autorevole avallo da William Faulkner (1897-1962). Il narratore del Sud in un ciclo di racconti scritti per il

93 "Il sogno americano", ci si riferisce a quella ideologia in cui si spera attraverso il duro lavoro, il coraggio, la determinazione il raggiungimento di un migliore tenore di vita e di prosperità economica.

94 Laura 1981, p.178.

95 V. esempi come: John T. McIntyre (1871-1951) creatore nel 1910 del romanzo omonimo di un altro "holmesiano", Ashton Kirk Investigator o Burton E. Stevenson (1872-1962), un bibliotecario e compilatore di bibliografie che esordisce nel 1903 con «Il caso Holladay» dove protagonista figura un avvocato di nome Lester, che riecheggia la figura di Holmes.

96 Laura 1981, p.179.

«Saturday Evening Post» e successivamente raccolti nel volume «Knight's Gambit», uscito in quel 1949 in cui egli riceve il premio Nobel per la letteratura, si serve della figura d'un procuratore di contea, Gavin Stevens, per ambientare dei rigorosi «*whodonits*»,⁹⁷ all'insegna della «*detection*» più razionale, in un quadro campagnolo ricco di personaggi vividamente sbalzati.⁹⁸

Nonostante questo esempio del Post, il grande favore del pubblico va ai personaggi più tradizionali degli investigatori dilettanti o professionisti delle metropoli, in particolare New York, anzi Manhattan, che dalla metà degli anni '20 il cinema di Hollywood va mitizzando come vero e proprio simbolo dell'America moderna, industriale ed emancipata.

Il detective statunitense degli anni Trenta non è un povero diavolo che tira la carretta per guadagnarsi il pane, ma un raffinato «*amateur*» (Philo Vance, Ellery Queen) oppure un sofisticato professionista (Nero Wolfe, Perry Mason), che può concedersi anche il lusso di rifiutare il pagamento della parcella da parte di chi non ha denaro, pronti tuttavia a pareggiare i conti caricando oltre il limite l'assegno bianco lasciati dal cliente miliardario.⁹⁹ Il pubblico di massa, che di rado ha visitato una galleria d'arte e certo mai ha aperto un libro di poesie, ama nell'investigatore privato l'uomo di cultura delle citazioni paradossali quanto pertinenti (V. es. di Ellery Queen), il lettore di saggistica e di poesia (V. es. di Nero Wolfe), il collezionista esperto di "pezzi" d'antiquariato e di quadri d'autore (V. es. di Philo Vance).¹⁰⁰

Il più diretto discendente del modello di Sherlock Holmes è, negli Stati Uniti, Philo Vance, il personaggio forse meno umano, più "letterario" di quanti abbiano tenuto banco nella narrativa poliziesca. In entrambi i casi si tratta di borghesi che vivono in una personale atmosfera rarefatta e distaccata, e per i quali l'esercizio dell'intelligenza è tutto. Vance è un misogino assai più di Holmes, e non per anormalità o per partito preso, ma perché non riesce ad uscire dalla sfera preziosa della propria autocontemplazione intellettuale.

Il lettore coglie da sé alcuni caratteri ripresi di peso da Sherlock Holmes: la superbia, il gusto del ragionamento, il disegno dell'esistenza "comune", l'amore per la musica, l'interesse verso altri in quanto mere cavie da esperimento, solo accidentalmente come uomini che amano e soffrono. Ma l'autore, S. S. Van Dine (1888-1939), preme il pedale su un più marcato e deciso decadentismo (questo essere "spettatore della vita" anziché viverla), che lo rende, come scrive lo stesso Ernesto Laura, «rappresentativo della decade '20 - '30 testimone di tutti i furori retorici dei dannunzianesimi dei vari paesi».¹⁰¹

97 V. e cfr. nota 83 a p. #31.

98 Laura 1981, p.181.

99 Volendo fare un es. v. il romanzo giallo di Rex Stout *The golden spieders* «I ragni d'oro. Le inchieste di Nero Wolfe» (1953), nel quale l'investigatore Nero Wolfe accetta il caso offertogli da un ragazzino di strada senza un soldo, pronto a pareggiare i conti chiedendo alla cliente successiva, una signora miliardaria, una somma di diecimila dollari per un'eventuale indagine.

100 Laura 1981, p.182-183.

101 Cit. Laura 1981, p.184.

Il pregio maggiore dei libri di S. S. Van Dine, più che nell'immagine, che pure esiste, dell'alta società newyorchese degli anni Venti, consiste nella lucida qualità dell'analisi dei problemi posti e nell'abilità dei trabocchetti tesi al lettore, pur senza mai barare nei suoi confronti.

In conclusione si tratta di un detective discendente dalla tradizione britannica di Sherlock Holmes, ma inserito in un contesto moderno all'interno di una nuova città in evoluzione come New York.

Altro detective contemporaneo è Ellery Queen, che come la creatura di Van Dine, è assai sofisticato, ama le arti, non tiene conto dei sistemi, che giudica semplicistici, della polizia regolare (di cui pure il padre, l'ispettore Richard Queen della squadra omicidi di New York City, è esponente non piccolo). Di professione Ellery è uno scrittore, una «testa d'uovo»¹⁰² problematica e dotata di scetticismo.¹⁰³

Siamo tuttavia agli antipodi, malgrado le apparenze, da Philo Vance. Ellery è un intellettuale vero e plausibile, fornito di spirito critico e perciò inquieto, mai conformista, prototipo di quella generazione democratica che va emergendo dopo la crisi di Wall Street e che si sarebbe riconosciuta nel «*New Deal*» roosveltiano. Ellery Queen perciò risalta come una figura abbastanza insolita nel panorama del giallo americano di quel periodo. Attraverso la bocca di Ellery, che finge di raccontare egli stesso (ma in terza persona) le proprie imprese, parlano due cugini coetanei Frederick Dannay (1905-1982) e Manfred B. Lee (1905-1971), che in lui esprimono sé stessi, il proprio atteggiamento umano e culturale nonché le proprie convinzioni civili.¹⁰⁴

Gli autori cugini si occupano di pubblicità, l'uno come direttore di un'agenzia di annunci economici, l'altro nel cinema, quando nel '28 vincono con *The Roman Hat Mystery* «La poltrona n.30» il concorso bandito dal «McClure's Magazine» per un giallo da pubblicare a puntate. Sono i giorni della grande depressione economica e la rivista fallisce senza poter nemmeno pagare il premio, ma il romanzo esce ugualmente, in volume.

Nei primi nove romanzi, usciti nell'arco di sette anni, i titoli ripetono un medesimo schema: un mistero relativo ad un oggetto o località o persona di varia nazionalità. *The Greek Coffin Mystery* «Il caso Kalkis» (1930), *The Dutch Shoes Mystery* «Un paio di scarpe» (1931), *The Egyptian Cross Mystery* «Il mistero delle croci egizie» (1932), *The Siamese Twin Mystery* «Il caso dei fratelli siamesi» (1933), *The Spanish Cape Mystery* «Il mistero di Capo di Spagna» (1935); tanto per citarne qualche esempio.

102 Espressione spregiativa che indica quegli intellettuali, teorici che, persi nell'astrazione, non vedono la concreta realtà. Uno degli elementi dell'immagine stereotipata dell'intellettuale è la fronte molto alta (ritenuta segno di intelligenza superiore) che fa assomigliare la testa a un uovo. L'espressione è nata in America nel 1952 per ironizzare sul candidato presidenziale Stevenson, accusato di astrattezza e calvo come un uovo.

103 Laura 1981, p.185-86.

104 Ibid.

Inoltre i due autori, come Van Dine, tengono ad un assoluto «*fair-play*» nei confronti del lettore, tanto da introdurre verso la fine, sia dei romanzi che dei racconti, un avvertimento indicato come «*Challenge to the Reader*». Ne riporto qui un campione esplicativo.

Sfida al lettore

Chi è l'assassino?

A questo punto dei miei romanzi, quando ormai il lettore è in possesso di tutti gli elementi necessari alla corretta soluzione del caso, è mia abitudine sfidare il suo acume. *Il mistero delle croci egizie* non costituisce un'eccezione. Attraverso l'esercizio di deduzioni e di ferrea logica dovreste essere in grado non solo di ipotizzare, ma di *provare* l'identità dell'assassino.

Non vi sono *se o ma* nella soluzione del caso, come scoprirete leggendo il capitolo risolutivo. E benché il ragionamento logico non richieda l'intervento della fortuna...
in bocca al lupo!

*Ellery Queen*¹⁰⁵

Bisogna dire che l'umanità e la credibilità del personaggio sono cresciute col tempo, via via che gli autori lo liberano, oltretutto da certi accessori fisiognomici troppo "datati" (gli occhiali a stringi-naso dei primi romanzi), anche da una certa cornice aristocratica iniziale, che nella casa di un normale funzionario di polizia come padre stona non poco, ad esempio il sofisticato domestico giapponese Duna.

A firma Barnaby Ross, Dannay e Lee danno alle stampe negli anni Trenta una tetralogia costituita da *The Tragedy of X* (1932), *The Tragedy of Y* (1932), *The Tragedy of Z* (1934), *Drury Lane's Last Case* «Cala la tela» (1934) il cui eroe non è un investigatore regolare bensì un vecchio attore, al quale «Barnaby Ross» ha attribuito con civetteria letteraria un nome non ignoto a chiunque conosca il teatro elisabettiano.¹⁰⁶ Nell'ultima avventura Drury Lane è non solo il «detective» ma anche l'assassino, e viene scoperto, prima di suicidarsi, da una ragazzina a cui vuole bene.¹⁰⁷

Negli anni Trenta e Quaranta la figura di Ellery Queen è portata sullo schermo e alla radio, nonché sui palcoscenici e infine dagli anni Cinquanta, in televisione. Il successo del personaggio Queen è ormai diventato di massa. Nel 1958 tuttavia, con *The Finishing Stroke* «Il colpo di grazia» i due autori pongono, per il momento, fine al lungo ciclo dedicato ad Ellery, pur serbandone il nome come firma comune.

Nel '61 cambiano del tutto maniera e con *Dead Man's Tale* «L'eredità che scotta» dove, oltre a non apparire Ellery, non vi è alcuna traccia di ciò che li ha resi famosi: manca un meccanismo di inchiesta a sorpresa, manca il doppio finale, è assente quella vena di sofisticato umorismo che traluce sempre nei testi migliori, mentre si insegue, con artigianale

105 Queen 1932, p.279.

106 Drury Lane è una strada situata nell'area londinese di Covent Garden. Il nome di questa strada viene spesso utilizzato per indicare il celebre teatro Theatre Royal Drury Lane.

107 Laura 1981, p.190.

perizia, il modello poliziesco duro, più avventuroso che il giallo, basato su una caccia all'uomo nella cornice della guerra fredda.¹⁰⁸

Un caso curioso è costituito, fra tali rari ritorni, da *A Study in Terror* «Uno studio in nero» (1966), il cui titolo fa riferimento alla prima inchiesta di Sherlock Holmes, *A Study in Scarlet*. Proprio Holmes è, insieme ad Ellery, il protagonista della vicenda. Questa storia, che ha dell'incredibile, inizia allorché Ellery riceve da mani ignote un manoscritto inedito del dottor Watson relativo ad un'avventura del segugio di Baker Street mai pubblicata datata 1888. Il manoscritto narra la vicenda, rimasta segreta per molti anni, che vede il grande investigatore londinese alle prese con uno dei più misteriosi e spietati serial killer del secolo: Jack lo Squartatore. Attraverso le pagine del racconto di Watson, Ellery si lancia a capofitto nella Londra del 1888 e, con l'aiuto di un insolito Holmes, arriva a sua volta all'amara soluzione dello strano caso di Jack lo Squartatore e a comprendere le ragioni che spingono il grande detective a vietare a Watson di rivelare al pubblico la verità.

Alla metà degli anni sessanta i due autori creano un nuovo personaggio ben diverso dal loro fortunato Ellery, il capitano Tim Corrigan, un poliziotto ufficiale questa volta, con una benda a nascondere un occhio perduto in Corea. È una figura amara e disincantata nella tradizione del Chandler, ma distinta da una serie di risentimenti e di convinzioni politiche e civili arretrate, affini a quelle della cosiddetta «maggioranza silenziosa» dell'America del periodo. Nuova è però la sgradevolezza voluta dell'ambiente umano, nonché l'ispirazione che si rifà ad un celebre caso criminale delle cronache giudiziarie statunitensi, il caso Leopold-Loeb degli anni Trenta: due studenti pervertiti che compiono un atroce assassinio fine a sé stesso, per dimostrare la loro presunta abilità nel «delitto perfetto» e soprattutto per affermare la propria superiorità alla «morale corrente».¹⁰⁹

L'importanza di Frederick Dannay e di Manfred B. Lee nella storia del giallo non si limita al loro rilievo come autori. Essi hanno svolto anche un ruolo insostituibile come animatori di un rinnovato interesse verso il genere e soprattutto come suscitatori di un impegno attivo in esso da parte di scrittori illustri, attirando, tramite loro, l'attenzione di quel pubblico americano colto.

La narrativa poliziesca fondata sull'acutezza intellettuale dei grandi investigatori dilettanti ha caratteristiche più britanniche che americane. Resta un'eccezione il meritorio tentativo del Davisson Post con l'originale figura di Uncle Abner; ma il giallo stabilisce negli Stati Uniti una propria e specifica tradizione soltanto con l'avvento dell'«*hard boiled novel*», il romanzo duro, di natali certo rozzi e di propositi inizialmente di basso commercio, e tuttavia rivelatosi in prospettiva capace più di ogni altro di incidenze, influssi e suggestioni ben al di là del proprio ambito di consumo.¹¹⁰

108 Un testo quindi che, secondo le categorie/varianti del giallo illustrata in apertura di questo percorso (p #5), definisco *thriller*.

109 Laura 1981, p.190-93.

110 Id., p.202.

L'«*hard boiled*» con quel gusto del colpo di scena, dei contrasti elementari e delle emozioni forti e la sua programmatica destinazione a vastissime masse di lettori perlopiù di poca o nessuna cultura, caratterizza la sua fortuna e presa nel territorio americano. Il giallo duro costituisce, osservandolo da un'altra angolazione, una risposta a quello aristocratico dei grandi investigatori dilettanti; e tuttavia tale risposta non è mai diventata prevalente e tanto meno vincente, perché, se guardiamo le date, i due opposti filoni della letteratura poliziesca statunitense corrono paralleli e l'uno non riesce ad affossare l'altro. Il periodo è racchiuso nel decennio 1925-1936. Nel 1920, quando esce il primo numero di «Black Mask», debbono ancora sorgere personaggi classici del «*mystery*» di gusto inglese come Ellery Queen e Philo Vance, e nel 1934, anno in cui Dashiell Hammett pubblica l'ultimo suo romanzo, esce appena il primo scritto di Rex Stout con Nero Wolfe.¹¹¹

In verità, se il «*mystery*» corrisponde all'influenza mai sopita della letteratura britannica sul lettore medio-colto statunitense, ed in parte anche ad una porzione della società americana reale, il nuovo sotto filone della narrativa poliziesca – *hard boiled* – godette di una rapida espansione perché aderiva meglio allo spirito della società americana fra grande depressione ed avvento del «*New Deal*» rooseveltiano.

La letteratura degli Stati Uniti prende atto di questa tempesta spirituale, sociale e civile scoppiata proprio quando la fine vittoriosa della prima guerra mondiale ha portato l'America fuori dall'isolamento, facendone la prima potenza economica del pianeta. Il desiderio, la necessità di rappresentare letterariamente l'identità in trasformazione del Paese, ha prodotto un'appassionata ricerca di nuove forme letterarie, di un modo di scrivere e di strutturare la narrazione che fosse originalmente e modernamente americano. Altra faccia della medaglia all'interno di questa cornice è il crescente fenomeno gangsteristico presente in parecchie metropoli dell'Unione, dove il cittadino medio s'è trovato dinnanzi ad un altro incubo: la disoccupazione di massa. Si scopre che dopo il boom industriale imponente e rapido del Paese si stanno aprendo sacche di miseria molto difficili da sanare.

Tutti questi aspetti rappresentano il quadro ambientale in cui affonda le radici il fenomeno dell'«*hard boiled*». Proprio in questo momento ha molta fortuna la rivista «Black Mask», diretta dal capitano Shaw fra il 1925 ed il 1936 all'interno di una catena di periodici, creata da Henry Steeger sr. e da Harold Stanford Goldsmith, denominata le «Popular Publications» e di cui fa parte anche una delle prime e più note riviste di fantascienza, «Argosy».¹¹²

Joseph T. Shaw (1874-1952) ha visto giusto nel ritenere che il lettore da grandi tirature desiderasse testi polizieschi in grado di fornirgli emozioni e sensazioni non meno dense ed aggressive di quelle offerte dalla realtà quotidiana dell'America di quei giorni.¹¹³

111 Ibid.

112 Id., p.205-06. *Black Mask*, rivista importante che fa da trampolino di lancio per la carriera di grandi scrittori *hard boiled* come Hammett e Chandler.

113 Ibid.

All'interesse del «*mystery*» per l'identificazione del colpevole, con gran finale a sorpresa, l'«*hard boiled*» sostituisce un interesse distribuito pagina per pagina costituito dall'aggressione, dalla sparatoria, dall'attesa di venir uccisi, con una tensione che intende essere continua e spasmodica a costo di risultare inverosimile. Il segreto del loro imporsi al di là di ogni moda provvisoria è nella forma oltreché nei contenuti.

Primo nome, fondamentale, definito “maestro” e capostipite del giallo «*hard boiled*» è: Dashiell Hammett (1894-1961). Hammett è stato un ex-agente della Pinkerton¹¹⁴ che, ritiratosi dal mestiere per una lesione ai polmoni contratta nella prima guerra mondiale, ha ritenuto redditizio mettere a frutto la propria esperienza di criminali scrivendo racconti.¹¹⁵

Egli nel 1934 reputa di essere abbastanza ricco e depose la penna. I libri, sostenne, sono stati per lui una mera necessità alimentare. La realtà è, un'altra: al silenzio è infatti costretto, sia dalla grave malattia che ne ha minato la sua salute sia, da ultimo, dall'infuriare del macchartismo.¹¹⁶ Scrittore geniale e tormentato, in grado di mutare in stile ciò che per il suo direttore è solo la nuova retorica del poliziesco, e in grado quindi di sorpassare, in virtù di una personale forza creativa e di immaginazione, ogni schema di comodo, Dashiell Hammett è il cronista di un ambiente urbano degradato, dominato dalla regola bestiale dell'«*homo homini lupus*», disseminato di vizi; un mondo dove i poliziotti anche di grado elevato non appaiono gran che diversi, per mentalità, dai delinquenti cui danno la caccia, quando addirittura non ne sono complici.¹¹⁷

Eppure, pur talvolta esagerando nella coloritura dei fatti, egli non inventa nulla: i suoi libri restano uno specchio inequivocabile dell'America “sbagliata” che, sotto la vernice dorata e folle della dissipata borghesia fitzgeraldiana, dell'età del jazz, cela la piaga del gangsterismo, controllore di intere città e spesso condizionatore delle stesse istituzioni attraverso elezioni mistificate che portano al potere pubblico gli uomini di paglia della delinquenza.

Il primo romanzo di Hammett è *Red Harvest* «Piombo e sangue» del 1929. Il libro esce proprio nel periodo del crollo della Borsa Valori di New York e costituisce una spietata descrizione di una cittadina di provincia, Personville, dove la malavita è arbitra dei destini della gente grazie ad una salda collusione col potere civico. È già evidente in questo suo romanzo, *Red Harvest*, il pregio stilistico dell'autore: un dialogo diretto, che assorbe quasi del tutto ogni descrizione «oggettiva» servendosi d'una lingua impastata di modi gergali.¹¹⁸

114Nota agenzia investigativa di polizia privata statunitense, fondata da Allan Pinkerton (1819-1894) e nata agli inizi del XX secolo.

115Laura 1981, p.208.

116Atteggiamento politico-amministrativo manifestatosi nella storia degli Stati Uniti d'America, nei primi anni cinquanta del XX secolo, caratterizzato da un'exasperata repressione nei confronti di persone, gruppi e comportamenti ritenuti filo comunisti e quindi sovversivi.

117Laura 1981, p.209.

118Id., p.210.

Dopo *The Dain Curse* «Il bacio della violenza» (1929), lo scrittore pubblica nel '30 il suo capolavoro, *The Maltese Falcon* «Il falcone maltese» il cui eroe, Sam Spade, reimposta originalmente la figura dell'investigatore. Prima di allora Hammett non ha creato un suo personaggio fisso, lasciando nell'anonimato l'io narratore.

In *The Maltese Falcon*, Spade deve rintracciare la statua d'un falcone al cui interno dovrebbe trovarsi un tesoro. L'incarico glielo offre – in realtà viene indotto all'impresa – una donna, affascinante e misteriosa, di cui egli si innamora perdutamente: ma quando scopre che si tratta d'una assassina, la fa arrestare, pur sapendo di consegnarla alla sedia elettrica. La vita ha infatti insegnato a Spade ad essere «duro», eppure egli non rinuncia in definitiva a comportarsi anche da sentimentale. Muovendosi sull'orlo della legalità, accettando un incarico sul filo della disonestà, egli non sembra a prima vista migliore dei gangsters contro cui lotta: eppure con l'arresto della donna amata svela, d'un tratto, un fermo ed insospettato attaccamento al dovere. Spade non è un personaggio di fantasia, ma esattamente un piccolo uomo fatto di nervi e di rancori, ormai giunto a un cinismo glaciale, sballottato senza riguardi dalle vicende dell'esistenza.¹¹⁹

Del 1931 è il suo terzo romanzo, *The Glass Key* «La chiave di vetro», dove l'eroe giustiziere non è un «detective» ma un biscazziere, Ned Beaumont, uno, insomma dell'«altra parte della barricata» che, ad un certo momento, spezza dall'interno il cerchio della complicità e dell'omertà mandando in galera per omicidio un senatore sostenuto dai gangsters e favorendo l'elezione in sua vece di un uomo onesto. *The Thin Man* «L'uomo ombra» chiude nel '34 il breve ciclo dei suoi romanzi.¹²⁰

Lasciati i toni truculenti, e del resto la depressione e il crollo di Wall Street sono ormai lontani, l'autore, come scrive bene Laura nel suo libro «sembrava partecipare allo spirito disincantato e malizioso di quella «*Sophisticated Comedy*» che furoreggiava sui palcoscenici di Broadway e nei film di Hollywood, con in più, una dose di non sopito realismo nel disegno sociale del mondo che faceva da cornice.»¹²¹

Dopo il promettente avvio, il filone cinematografico finisce per addomesticare lo spirito della narrativa «*hard boiled*» da cui deriva, travisando e fornendo, della realtà sociale del gangsterismo, un'immagine, smussata e imborghesita.

Il diretto continuatore dell'Hammett è Raymond Chandler (1888-1959), anch'egli nato dalle pagine di «Black Mask». Benché Hammett sia morto dopo di lui, Chandler va considerato come un suo successore perché cominciò a pubblicare racconti quando già il meglio dell'altro ha fatto la sua apparizione, e dà alle stampe romanzi solo dal '40 in poi, quando il «maestro» è ormai in ritiro. Il mondo chandleriano è molto simile a quello visto

119 Id., p.211.

120 Id., p.212.

121 Cit. id., p.213.

in Dashiell: città travolte dalla violenza, teppisti, poliziotti corrotti, «Boss» della malavita coperti da un falso prestigio sociale.¹²²

Comunque come ogni allievo, qualcosa che differenzia lui dal suo maestro c'è sempre e Chandler non fa eccezione. L'autore statunitense, senza rinunciare alla rappresentazione del volto amaro della propria società, adotta intrecci e toni più consoni al giallo tradizionale e il suo investigatore, Philip Marlowe, sembra in definitiva rientrare, con gli aggiustamenti del caso, nella stessa razza degli Ellery Queen. Ma è soltanto apparenza, perché l'acutezza dell'ingegno, il taglio elegante degli abiti, la sicurezza e la disinvoltura del comportamento mimetizzano, per un pubblico imborghesito, la medesima sfiducia, il medesimo pessimismo esistenziale del suo predecessore Sam Spade.¹²³ In definitiva dipende molto dal suo modello precedente, ma allo stesso tempo non vuole rinunciare a quel gusto da poliziesco «*mystery*» di stampo britannico.

Chi è e com'è allora questo Philip Marlowe, il personaggio fisso di Chandler?

Marlowe è un uomo onesto senza tentennamenti e decisamente altruista, addirittura quasi virginale con le donne, alle quali guarda con rispetto e con affetto, mosso dal tenero ed ingenuo sentimento di protezione e di devozione degli antichi paladini; nonostante sia immerso in un contesto ambientale dove domina la disonestà e diffusa amoralità. Sembra rappresentare quel bagliore di luce bianca di fronte a tutto questo mondo buio e nero.

Marlowe è un fallimento, e lo sa. È un fallito perché non ha soldi. Un uomo senza tare fisiche che non può condurre una vita decorosa è sempre un fallito, fallito anche moralmente. Scriveva così, di lui, il suo stesso autore.¹²⁴

In pochi anni, l'«*hard boiled*», partito come documento brutale, recupera con questo eccellente scrittore la dimensione intima della persona umana e fatta la dovuta parte al quadro sociale e d'ambiente, torna a scavare nei sentimenti, ma senza sentimentalismo né stucchevoli romantiche.¹²⁵

Sette in tutto furono i romanzi di Raymond Chandler iniziando con *The Big Sleep* «Il grande sonno» (1939), per finire nel '58, un anno avanti la morte, con *Playback* «Ancora una notte». Gli altri titoli, tutti di eguale qualità di invenzione, di «*suspense*» e di stile sono: *Farewell, My Lovely* «Addio mia amata» (1940), *The High Window* «Finestra sul vuoto» (1942), *The Lady in the Lake* «In fondo al lago» (1943), *The Little Sister* «Troppo tardi» (1949), *The Long Goodbye* «Il lungo addio» (1953).

Alle spalle stanno ventitré racconti, salvo uno pubblicato postumo, scritti prima dei romanzi e non di rado fonti dirette dei romanzi stessi. Come molti colleghi, specie americani abituati ad un certo lavoro di «cucina» letterario-editoriale, lo scrittore,

122 Id., p.215.

123 Id., p.216.

124 V. e cfr. cit. in Laura 1981, p.217.

125 Ibid.

impegnandosi nell'ampia misura del romanzo, non disdegna di recuperare parte del proprio materiale già edito, togliendo di qua una trama, di là un personaggio, talvolta una descrizione o una situazione, ma nel complesso sempre originalmente rifondendo e riscrivendo. Ad esempio i racconti *The Vanished* (1933) e *Killer in the Rain* (1935) forniscono la base di numerosi capitoli del romanzo *The Big Sleep* (1939). Talvolta la trama può ricalcarne una precedente, come per *The Lady in the lake*, ma fra il romanzo del '43 e il racconto del '39 corre una variante sostanziale per un giallo: l'assassino non è il medesimo.¹²⁶

Al di là, tuttavia, dei casi di “auto-plagio”, molti dei racconti preparano quel che è il perno della narrativa maggiore, il rinnovamento della figura dell'investigatore, portandolo all'estremo e allo scoperto quel donchisciottesco che negli eroi dell'Hammett è ancora implicito o appena accennato.

All'Hammett più che al Chandler si rifà il prolifico Frank Kane (1912-1968). Se il suo Johnny Liddell, investigatore privato di New York, coraggioso, testardo, bevitore e donnaiolo, si modella soprattutto sul Marlowe chandleriano per le spiccate caratteristiche di donchisciotte che lo distinguono, il taglio narrativo, il prevalere della azione sul mistero centrale, l'eccesso di violenza risentono di una devota lettura dei testi hammettiani. Nei primi romanzi, Liddell è un malpagato agente dell'agenzia Acme di New York, pur se il mestiere lo porta ad agire anche sulla costa del Pacifico. Ma, con un colpo di scena di sicuro effetto, in *Slay Ride* «La morte mi vuol bene» (1950), l'assassino è il titolare dell'Acme, Steve Baron, che i lettori ormai considerano un personaggio fisso, con il suo continuo brontolare per le eccessive spese di Johnny.¹²⁷

L'«*hard boiled*», quanto mai vivace e aggressivo nelle mani di scrittori di talento, è uno schema più corruivo del «*mystery*» per le buone penne di serie, a cui non si richiede più intelligenza di «*detection*» ed astuzia di impianto, ma solo un certo senso della tensione e un tono e un dialogo almeno in apparenza realistici.¹²⁸

Al termine della seconda guerra mondiale, l'inquietudine ed il turbamento seguiti alla pace ed i timori per lo scoppio di un terzo conflitto durante la campagna di Corea favoriscono il dilagare dei successori di questo filone dell'«*hard boiled*». Esso diviene una maniera, dove gli scrittori mischiando un po' di pugni, qualche raffica di mitra e molto erotismo, riescono a conquistare un pubblico piuttosto vasto.¹²⁹

Il prototipo di questi narratori di seconda schiera è la figura di Mickey Spillane (Frank M. Spillane 1918-2006). Con Mike Hammer egli impose un ricalco dei modelli di Dashiell Hammett portandoli a impensabili livelli di violenza sino a giungere al grottesco involontario. Questo Hammer non pensa, agisce, ed agire è per lui soprattutto amoreggiare

126 Id., p.218.

127 Id., p.220.

128 V. l'es. proposto con Frank Kane sopra.

129 Laura 1981, p.226.

con qualsiasi donna gli capiti a tiro; e la semi-pornografia di questi romanzetti fa sì che le situazioni erotiche si succedano vorticose, con donne, che solo al protagonista non sembrano anormali nell'immediatezza del loro desiderio di farsi possedere da lui come da chiunque altro passaggio. Hammer, dunque, amoreggia, semina pugni, specie colpi bassi ben poco regolamentari, spara e uccide senza rifletterci molto.¹³⁰

In *The Jury* «Ti ucciderò» (1947), che è il primo romanzo dello Spillane, il protagonista, Mike Hammer scopre che un suo caro amico di guerra è stato ucciso e lui in quanto amico e investigatore è pronto a tutto per vendicare la sua atroce e sofferente morte. Hammer si promuove come a dire: "io sono la legge, l'arbitro, metro a me stesso nel dispensare la vita o la morte". Dopo una serie di sparatorie, risse, scene sessuali, party e scampati attentati alla propria vita, si arriva alla vicenda conclusiva con la scoperta che l'assassino è l'amante stessa di Hammer.¹³¹ Nella "scena madre" il "detective" non esita, abbracciando la donna in un ultimo, selvaggio amplesso, per poi spararle nell'addome vendicando l'amico morto e mantenendo la promessa fatta.

«No, Charlotte, in questo momento sono io la giuria e il giudice, e ho una promessa da mantenere. Per quanto tu sia bella, per quanto ti abbia amata, ti condanno a morte».

(I suoi pollici si agganciarono alla fragile seta delle mutandine, e le tirarono giù. Se ne liberò con delicatezza, come se dovesse uscire da una vasca da bagno. Era completamente nuda, adesso. Una dea abbronzata che si concedeva al suo amante. Con le braccia tese venne verso di me. Si passò lentamente la lingua sulle labbra, facendole brillare di passione. Il profumo della sua pelle era inebriante. Si lasciò sfuggire un lento sospiro, che le fece tremare i seni. Si chinò in avanti per baciarmi, le braccia pronte a stringersi al mio collo.)

Il ruggito della .45 scosse la stanza. Charlotte arretrò di un passo, barcollando. I suoi occhi erano una sinfonia di incredulità, come se si rifiutassero di accettare la verità di quanto era appena accaduto. Chinò lo sguardo sul foro nel suo ventre nudo, dove era penetrato il proiettile, e vide un sottile rivolo di sangue. Mi alzai davanti a lei e mi misi la pistola in tasca. Poi mi voltai a guardare la pianta finta alle mie spalle. Sul tavolo, accanto alla pianta, c'era la pistola, senza sicura e con il silenziatore già applicato. Quelle bellissime braccia non avrebbero avuto problemi a raggiungerla.¹³²

Nove anni dopo nel 1952 Spillane smise all'improvviso di scrivere. Si parla di una crisi religiosa, essendo lui un adepto dei testimoni di Geova. Riemerse dal silenzio con un nuovo personaggio, Tiger Mann, ed infine fa riapparire Mike Hammer in *The Snake* «Il morso del serpente» (1964), giustificandone una presunta scomparsa per una violenta crisi esistenziale.

130 Ibid.

131 Finale che ben fa notare quanto Spillane ha preso ed ereditato dall'opera «Il falco maltese» di Hammett.

132 Spillane 1947, p.207-08.

Pur rimanendo uno scrittore di buone tirature, non riconquista mai più però il successo degli anni '40.¹³³

Fra tanta massiccia produzione di «*bard boiled*», un altro nome importante che ha esordito contemporaneamente allo Spillane; a cui mi riferisco è Kenneth Millar (pseudonimo di Ross MacDonald 1915-1983), il quale si impose gradualmente, ma sicuramente qualche tempo dopo il successo del detective Mike Hammer. I suoi primi romanzi, *Blue City* «La città del diavolo» e *The Dark Tunnel* «Il tunnel» (entrambi del 1946), ne hanno messo in luce l'evidente qualità stilistica unita ad una intelligente invenzione del mistero poliziesco, ma non lo hanno imposto.¹³⁴

Suo personaggio fisso è Lew Archer, il detective privato che appare per la prima volta nel 1949 in *The Moving Target* «Bersaglio mobile».

MacDonald riprende dal «*whodunit*» l'ambientazione perlopiù alto-borghese, situando le sue vicende sulla costa californiana; e da Chandler eredita invece il disegno dell'eroe, tenace cercatore di verità piuttosto che un mestierante che bada ai soldi. Ma Ross MacDonald porta la formula chandleriana ben più in là, raggiungendo un elevato livello di scrittura, quasi sempre risolta nel parlato, e una penetrazione psicologica rara a trovarsi nei romanzi polizieschi.

Nel complesso i romanzi di Millar rivelano una attentissima ed elaboratissima orchestrazione dei vari elementi narrativi e una cura nell'impostazione del mistero e nello sviluppo logico della «*detection*» che l'«*bard boiled*» sembra aver perduto; ma tutto questo senza sacrificare l'azione.¹³⁵

133 Laura 1981, p.227.

134 Ibid.

135 Id., p.228.

1.5 Il poliziesco in Francia con George Simenon

In pochi Paesi come in Francia vi è stato sin dagli inizi del genere tanto e così vivo interesse nei confronti del giallo da parte della «società letteraria».

Le avanguardie degli anni Dieci e Venti hanno idolatrato le avventure di Fantômas per quel tanto di eversivo che sembra diffondere da esse. Guillaume Apollinaire (1880-1918)¹³⁶ trova modo, nella sua breve e turbolenta esistenza, di scrivere anche gialli, forse perché nella poetica della grande narrativa poliziesca trova applicato quel duplice canone dell'avventura e dell'ordine a cui improntò la sua opera. Al di là delle avanguardie, il giallo interessa, anche gli intellettuali francesi. Una figura importante è stata André Gide (1869-1951), maestro del romanzo psicologico, saggista, direttore di collane letterarie e come tale scopritore e difensore di nuovi talenti e di moderni indirizzi è stato lungo tutta la vita affascinato dalla narrativa poliziesca e da un autore in particolare, Georges Simenon.¹³⁷ Lo scrittore sembra attratto quasi morbosamente dal mistero sinistro del «perché» un uomo diventi omicida. Infatti il tema del delitto e delle sue motivazioni spirituali emerge in più di un testo gidiano.

La prima guerra mondiale segna anche in Francia e nella sua letteratura un profondo spartiacque.

All'indomani della prima guerra mondiale, la Francia entra in un periodo storico di grandi turbamenti e di passioni civili, contrasti sociali, rapidi e radicali mutamenti politici, un periodo che ha il suo culmine funesto nel 1940 con il crollo della nazione di fronte all'invasione e all'attacco nazista, seguito dalla stagione buia dell'occupazione tedesca e del regime collaborazionista di Vichy, mentre la Resistenza avrebbe preparato i tempi nuovi.

Il ventennio fra le due guerre seppellisce in modo definitivo anche il ricordo della «*Belle Époque*» con la sua frivola «*joie de vivre*», mentre si va diffondendo l'esigenza di nuovi valori, di più intense solidarietà umane e sociali. Nella Francia del tempo, delitto e malavita non costituiscono più mere proiezioni fantastiche, ma esperienze quotidiane di vita reale. Mentre negli Stati Uniti si afferma l'«*hard boiled*», a Parigi nel 1930 fa la sua prima comparsa un personaggio veramente insolito: il commissario Jules Maigret.

L'autore, Georges Simenon (1903-1989), è in realtà un belga, di Liegi, ma si è trasferito giovanissimo a Parigi e parigino è il suo personaggio e l'ambiente in cui si muove.

Simenon esordisce giovanissimo e si dedica dal '23 in poi ai romanzi e ai racconti popolari, abbracciando con disinvoltura tutta la gamma di tale narrativa di mero consumo, dal romanzo rosa, all'avventura, dal melodramma d'amore e di morte al racconto esotico di viaggi, non senza qualche incursione nel giallo, come la serie di racconti *Les treizes coupables* «I tredici colpevoli» commissionatagli nel 1929 da Joseph Kessel per la rivista «*Détective*».¹³⁸

136 V. e cfr. cap. 1.2, p #27.

137 Laura 1981, p.233-34.

138 Id., p.239.

Dopo anni di quasi anonimato sotto diversi pseudonimi, Simenon esordisce, ufficialmente, col suo nome e col suo nuovo personaggio di Maigret nel 1930.¹³⁹ Il romanzo è *Pietr le Letton* «Pietro il Lettone o Maigret e il Lettone» pubblicato nel 1931.¹⁴⁰ La moda dei grandi detective privati è in pieno periodo aureo e Simenon comincia ad operare la sua rivoluzione già dal tipo di eroe: un bravo funzionario di polizia.

Maigret non è una copia di Holmes o dei suoi contemporanei Ellery Queen e Philo Vance che presenti l'unica differenza di appartenere alla legge, alla divisa o all'ordine. Non è l'acuto analizzatore di infinitesimi indizi che riesce a sbalordire, né il cesellatore di dialoghi sofisticati, né tanto meno l'estetizzante amatore di cose rare e preziose. È un uomo di tutti i giorni, un bravo funzionario nell'accezione piena e normale del termine, piccolo borghese, pantofolaio, potremmo dire, che appena può si riposa fra le quattro mura del suo modesto appartamento assieme alla moglie, non l'eroina femminile giovane e seducente ma una buona donna di mezz'età, una tranquilla compagna. Descrivendo ancora il personaggio lo si potrebbe definire: grosso, lento, maturo, arrabbiato, fumatore di pipa egli è un commissario come possiamo incontrarne negli uffici di polizia di ogni parte del mondo. La sua forza, tuttavia, non è in una superdotata intelligenza, in uno straordinario acume; essa sta nella pazienza, nella tenacia, nella cocciutaggine con cui pratica il suo mestiere, non mollando mai una pista, non arrendendosi mai al primo ostacolo, non risparmiando fatica, sudore ed energie.

In Maigret, dunque, si specchia una nuova Francia, maturata dall'esperienza della guerra, diversa da quella che si immedesima nei crimini bizzarri e straordinari di Fantômas. Maigret è un personaggio di rottura, che riaffermando polemicamente l'importanza del quotidiano, del comune, smitizza i superuomini in nome dell'uomo normale, del cittadino onesto e rispettabile.

Per niente, lo stesso Ernesto Laura scrive e aggiunge che Maigret:

È un ideale seriamente democratico, in una fase di tenebre per il nostro continente, un esempio di realismo proprio quando, in molti Paesi, cominciava a diventar difficile per uno scrittore parlare con franchezza degli aspetti amari ed umilianti della condizione umana.¹⁴¹

In questi romanzi, che si possono definire “realisti”,¹⁴² il lettore è portato a chiedersi il motivo delle azioni umane.

139 Lanciato da quello stesso editore Fayard, che ha imposto il ciclo di Fantômas della coppia Souvestre-Allain, nei primi anni del Novecento.

140 Laura 1981, p.240.

141 Cit. id., p.241.

142 Realisti, nel senso che rappresentano una realtà fedele, nuda e cruda, della loro città e del loro tempo, senza ricorrere a tratti fantastici né tanto meno troppo avventurosi e sofisticati.

Attraverso questo passaggio evolutivo all'interno del giallo, non si è più portati alla ricerca del semplice assassino, “Chi è stato? «*Who done it?*», ma si indaga e si vuole scoprire: “cosa ha spinto l'assassino a fare questo crimine?”.

Per cinque anni, dal '33 al '38, Simenon gira il mondo, fa il giornalista, scrive romanzi non polizieschi ma non butta più giù una riga su Maigret. Nel 1938 riprese la serie interrotta pubblicando due racconti.

Nel '43 un ritorno al poliziesco è offerto dall'assortimento di racconti *Les dossiers de l'Agence O*, in cui compaiono alcuni vecchi collaboratori di Maigret come Torrance, ormai messosi in proprio dopo aver abbandonato la polizia regolare. Nel 1947 riprese in mano il commissario Maigret, proseguendo per un'altra ventina d'anni a produrre con regolarità romanzi e racconti su di lui. A poco a poco, però, Simenon lasciato intatto il personaggio, è andato a rivedere il mondo intorno. Ora i tempi sono cambiati, gli ambienti rigorosamente squallidi, poveri, al massimo piccolo borghesi degli anni Trenta vengono di frequente rimpiazzati agli ambienti mondani, dal gusto «*mystery*» classico, ma solo la figura di Maigret, con la sua pipa maleodorante e la sua immobilità, rimane immutata, sempre lì a far da contrappeso.¹⁴³

Dal Belgio la narrativa poliziesca di lingua francese ha nella figura di S. A. Steeman (1908-1970) un buon contributo, il cui M. Wens, al secolo Wenceslas Worobeicik, è molto meno interessante dei romanzi che lo vedono come protagonista. Ex poliziotto ritiratosi a vita privata, Wens, esperto nei travestimenti, raffinato, senza bisogno apparente di denaro, invocato come “consulente” dai supremi dirigenti delle polizie di mezza Europa, è un ennesimo ricalco, appena un po' umanizzato, del solito infallibile Sherlock Holmes.¹⁴⁴

Fra i francesi della prima metà del secolo che si fanno apprezzare nella narrativa poliziesca, si può ricordare Pierre Véry (1900-1960), che si distinse per novità e qualità di scrittura. Il Véry ha esordito, al di fuori del genere poliziesco, appena ventinovenne con un romanzo elogiato da André Malraux, *Pont-Egaré* (1929) e si è lasciato indurre al giallo, dopo l'insuccesso della sua opera prima, dalla vincita di un premio letterario, *Le testament de Basil Crookes* (1930). Dopo altri due polizieschi che confermarono l'interesse del pubblico per le sue prove specifiche, decise di crearsi un personaggio fisso, l'avvocato Prosper Lepicq, che ha tutte le caratteristiche dell'investigatore «*amateur*» della convenzione ed appare in *Meurtre Quai des Orfèvres* (1934) ed in altri sei romanzi fra il '34 e il '37, di cui di particolare valore è *Les disparus de Saint-Agil* (1935) sulla scomparsa di un gruppo di collegiali. Dal 1937 in poi preferisce una maggiore libertà di temi e di situazioni slegandosi dal protagonista ricorrente. Il Véry sposta per la prima volta decisamente la tradizione del giallo francese dal “*milieu*” metropolitano, da Parigi, alla campagna, ai villaggi, agli spazi aperti.¹⁴⁵

143 Laura 1981, p.243.

144 Id., p.246.

145 Id., p.247-48.

Col Simenon e col Véry, pur tanto diversi, dato che il primo tende al realismo ed il secondo al surrealismo fantastico, il romanzo poliziesco francese trova comunque di che fondare una propria nuova tradizione, memore ma non debitrice dell'ormai remoto Gaboriau. Una nuova tradizione che, rovesciando l'ottica di Edgar Allan Poe, riporta il mistero poliziesco a motore d'una vicenda umana, con tutta la sua intensità esistenziale.¹⁴⁶

Dopo la seconda guerra mondiale la narrativa poliziesca francese imbecca due strade, l'una diretta ad un ulteriore rinnovamento del giallo serbandone però l'elemento centrale dell'enigma e della ricerca della sua soluzione, l'altra volta alla cronaca criminale.

Muovendosi in questa seconda direzione, alcuni narratori finirono per discostarsi dal giallo vero e proprio per ricollegarsi a quell'interesse dei francesi per il mondo criminale che è già vivo alla fine dell'Ottocento quando si divorano i *Memoires* del Vidocq e che ha nel Novecento il suo trionfo popolare con il ciclo letterario e cinematografico di Fanôtmás. Si aspira ora al realismo sociale, o meglio, al verismo cronachistico che ha nella letteratura nazionale tanto solide radici e che negli anni Trenta ha dato luogo al fenomeno dei film *noirs*.¹⁴⁷

C'è chi nel medesimo periodo opera nella direzione contraria, e cioè per un ritorno allo schema del «*mystery*» classico, pur arricchito di nuovi ingredienti e legato ad un «taglio» e a personaggi più tipicamente francesi che per il passato. Capofila di questa corrente sono: Pierre Boileau (1906-1989) e Thomas Narcejac (Pierre Ayraud 1908-1998), unitesi nel 1951 con la firma unica di Boileau-Narcejac. Alle spalle hanno ciascuno una non piccola attività nel genere. Boileau ha scritto, fra il 1934 con *La pierre qui tremble* «La pietra che trema» ed il 1950 con *Le rendez-vous de Pasy* «Il fantasma dell'assassinato», sette romanzi con un banale investigatore holmesiano, acutissimo ed infallibile, André Brunel, in cui intrecci efficienti si sorreggono su una buona dose di tensione di tipo sensazionalistico, sullo schema dei vecchi «feuilletons», mentre il Narcejac, oltre a sei romanzi gialli di tipo «*mystery*» fra il '46 ed il '51 si è segnalato per quattro ottime antologie di racconti, nei quali imita per ogni racconto uno scrittore famoso di polizieschi, ricreandone sia lo schema tipico sia lo stile, con gradevolissimo *humor*.¹⁴⁸

I due talenti del Boileau e del Narcejac sono dunque complementari: solidi costruttori di trame e accorti «*meneur du jeu*»¹⁴⁹ Pierre Boileau, col gusto dell'effetto sensazionale, del «*coup de théâtre*», quanto Thomas Narcejac è invece più sottile, fine, attento a compensare lo spavento con umorismo, la tensione con l'esercizio dell'intelligenza, l'apparenza satanica con la normalità del vero.¹⁵⁰

146 Id., p.249.

147 Id., p.250.

148 Id., p.253.

149 Nel senso di regista, creatore del gioco narrativo in questo contesto.

150 Laura 1981, p.254.

2.0 *Il giallo in Italia*

Dopo aver girato per mezzo mondo cercando di ricostruire le radici e l'evoluzione del giallo, ora, è possibile affrontare la questione italiana.

Anche per questo viaggio nella storia letteraria del poliziesco italiano si parte dalla seconda metà dell'Ottocento. Ma perché proprio a questa altezza cronologica e non prima o dopo?

I romanzi di Conan Doyle e di Edgar A. Poe, in Italia, tradotti dall'inglese, arrivano solo verso la fine del XIX secolo.¹⁵¹¹⁵²

Inoltre, come è successo sia in Inghilterra sia in Francia,¹⁵³ in questa fase, è importante segnalare l'avvio di un processo di riorganizzazione degli apparati statali di polizia urbana, posti di servizio per l'intera comunità a tutela dell'ordine. Termina l'epoca delle repressive e spesso brutali polizie degli Stati italiani pre-unitari, e si avverte in modo diffuso l'esigenza di una nuova figura di garante della pubblica sicurezza, capace di ristabilire il normale e tranquillo assetto della quotidianità ogniqualvolta viene turbata da un evento criminoso.

In tutto questo, il romanzo poliziesco si inserisce perfettamente come mezzo esemplare per raccontare questi fatti di cronaca, queste nuove figure di polizia e giudici, vanno incontro alle richieste di un pubblico di lettori. Infatti a conquistare la gran parte dei fruitori di questa nuova narrativa contribuisce altresì l'intima connessione esistente tra la realtà e le situazioni descritte nelle storie, in cui vengono in effetti rispecchiate ansie, inquietudini, sogni e speranze della vita di ogni giorno.

Effettivamente, questa risposta rappresenta solo una faccia della medaglia, perché per quanto riguarda gli autori italiani, in una prima fase, esitano ad avventurarsi nel poliziesco. Per loro scrivere nel mondo letterario italiano è troppo vincolato dal peso della nostra tradizione accademica, orientata ad apprezzare solo pagine di prosa raffinata ed elaborata, costruita sulla base di una materia narrativa ben lontana dalla cruda immediatezza di un delitto sanguinoso, così come dal realismo della «*detection*» conseguente. Per tanto non stupisce se il poliziesco in Italia stenta ad attecchire. Nonostante ciò la tardiva adesione degli scrittori nazionali a tale genere letterario non impedisce, tuttavia, che nel nostro paese, anche attraverso le traduzioni di importanti testi di narrativa francese e inglese, il gusto del pubblico si avvicinasse sempre più al giallo, tanto da condizionare a fine Ottocento gli indirizzi delle case editrici.

151 Per es. La raccolta delle prime avventure di Sherlock Holmes pubblicate nel 1892 in Inghilterra, in Italia sono state pubblicate più avanti nel 1895.

152 Cfr. e v. Pistelli 2006, p.11.

153 Mi riferisco a quei momenti storici in cui sia in Inghilterra sia in Francia si vengono a fondare le prime strutture statali competenti di polizia dedicate all'investigazione e alla risoluzione degli omicidi. (v. Scotland Yard per la Gran Bretagna e la Sûreté per la Francia).

Il romanzo d'appendice¹⁵⁴ del resto sta ormai languendo, in questa sua seconda stagione, sotto il peso di un sentimentalismo melodrammatico e ripetitivo, senza per questo smettere però di riscuotere il consenso di schiere di affezionati lettori. Ecco perché nel periodo compreso tra il 1880 e il 1910 trovano ancora spazio e successo in Italia molti testi appartenenti a successori del *feuilleton*.

D'altronde è sulla scia della straordinaria fortuna arrisa ai primi romanzi d'appendice francese, che dalla metà del XIX secolo si è imposta in Italia come noto, la moda letteraria dei misteri, corrente nel cui ambito è possibile rintracciare i segnali d'esordio di tematiche oscillanti tra il gotico e il giallo, contrassegnate da una sapiente mistura di orrore e brivido.¹⁵⁵

Un ottimo autore francese di grande ispirazione in Italia, ma non solo,¹⁵⁶ per il genere giallo, è Eugène Sue con il suo romanzo del 1843-44, *Les Mystères de Paris* «I misteri di Parigi». Ambientato a Parigi, i misteri affrontano il tema della denuncia sociale, tracciando spietati e crudi ritratti di realtà metropolitane degradate, dove spesso vengono commessi truci delitti, frutto di trame oscure e misteriose.¹⁵⁷ Tema, quello della denuncia sociale e della descrizione della drammaticità del reale che si vuole rappresentare, funzionale e caratteristico per la figura dell'autore napoletano Francesco Mastriani (1819-1891). Nelle sue opere della fase pre-unitaria ricorrono in modo frequente soluzioni ad effetto e atmosfere dal sapore gotico alla Radcliffe,¹⁵⁸ come ne *La cieca di Sorrento* del 1852 o ne *Il mio cadavere* del 1853.

All'usuale intreccio da «roman feuilleton» viene qui ad aggiungersi l'importanza attribuita alle teorie della scienza moderna. Ne *Il mio cadavere* lo scrittore napoletano inserisce riferimenti espliciti a procedimenti scientifici relativi ad esempio alle modalità di accertamento di un decesso o di imbalsamazione del corpo umano.

La poetica di Mastriani approda ad una forma di verismo umanitario, mediante la descrizione. Il linguaggio, diventato crudo e diretto, si adatta di volta in volta alle diverse estrazioni sociali dei protagonisti, fino ad arrivare al colorito gergo malavitoso dei bassifondi partenopei, secondo uno schema già previsto appunto dalle stesse tesi del naturalismo e del verismo.

Mastriani si dedica dunque con slancio alla denuncia della miseria, dell'ignoranza e dell'emarginazione, presenti nella società napoletana del tempo. Le sue opere comunque, ottengono il favore del pubblico così considerevole da essere ristampate nel volgere di

154 Genere di romanzo a puntate che esce su riviste o quotidiani, in voga nell'Ottocento e dove principalmente, in una prima e poi in una sua terza e successiva stagione ospita anche testi criminali, cruenti, violenti e polizieschi.

155 Pistelli 2006, p.6.

156 Cfr. sopra cap. 1.2, p. #24.

157 Pistelli 2006, p.7.

158 Ann Radcliffe (1764-1823) scrittrice inglese popolare, pioniera della letteratura dell'orrore e in particolare del romanzo gotico.

pochi anni in più edizioni. L'importanza di tali romanzi viene ad accrescersi in considerazione del fatto che sono recepiti, soprattutto nel Mezzogiorno d'Italia, come una delle risposte più immediate all'acceso dibattito sulla «*questione meridionale*», nonché alla sentita esigenza di una narrativa di impegno civile.¹⁵⁹

Se è vero che Mastriani propone dunque tematiche ripetitive nel tentativo di emulare precedenti operazioni editoriali baciata dal successo, va comunque sottolineato come il suo interesse per il contesto sociale rimanga sempre vivo. Oltre a frequenti richiami a episodi della storia contemporanea, egli non esita infatti a esprimere, ne *Il brindisi di sangue*, la propria accesa condanna nei confronti dei comportamenti della polizia, responsabile di turpi “nefandezze”, quali ad esempio una brutale perquisizione corporale nei confronti di due sventurate fanciulle.

Lo stesso impianto generale del libro risulta di un certo interesse. Seppure inservibile nella categoria del cosiddetto romanzo giudiziario,¹⁶⁰ esso si presenta per certi aspetti differente dal tradizionale schema d'appendice e più vicino ai modelli del poliziesco vero e proprio. Non a caso il colpevole del crimine non viene rivelato nelle fasi iniziali, ma si scopre soltanto nelle ultime pagine grazie all'ennesimo colpo di scena.

Dopo Mastriani una nutrita schiera di nostri autori continua così ad assecondare la moda del periodo; è il caso ad esempio di Matilde Serao, erede diretta della lezione dello scrittore partenopeo e autrice di romanzi sociali come *Il ventre di Napoli* (1884), o di Giuseppe Alessandro Giustina con *I misteri di Torino* (1880), *Il ventre di Torino* (1882), *Le ragazze di Torino* (1886).

All'indomani dell'Unità d'Italia cominciano, nel nostro paese, a essere tradotti i primi e più importanti romanzi del nascente poliziesco mondiale, vale a dire testi in cui nello sviluppo del *plot* narrativo i temi del delitto e della *detection* diventano centrali insieme ad altri elementi fortemente caratterizzanti il futuro genere giallo, quali l'investigatore, l'enigma, lo smascheramento del colpevole. È così che i lettori italiani iniziano ad appassionarsi alle avvincenti storie poliziesche di Edgar Allan Poe, di Wilkie Collins e di Emile Gaboriau, opere uscite a puntate in quotidiani o riviste dell'epoca e poi ristampate in volume, con traduzione affidata in alcune circostanze a illustri letterati nazionali con l'intento di dare maggior lustro alla materia narrata.¹⁶¹

Le opere di Gaboriau, in particolare, diventano rapidamente un fondamentale modello di riferimento nell'ambito della narrativa popolare italiana, dando inoltre vita, così come in altri paesi europei, al filone del romanzo cosiddetto giudiziario, classificabile ancora come una delle espressioni letterarie tipiche della cultura positivista, alla quale si riallaccia tramite il perseguimento di identici obiettivi, vale a dire la denuncia sociale e l'oggettività

159 Pistelli 2006, p.8.

160 Altra variante del giallo dove, a fini pratici, è come un poliziesco soltanto che è presente un giudice istruttore incaricato di risolvere il caso con l'ausilio della polizia al posto del detective, il quale istituendo un processo condanna il responsabile facendo prevalere la giustizia e la legge.

161 Pistelli 2006, p.11.

dell'informazione. A differenza del poliziesco tradizionale; l'attenzione si concentra quindi intorno all'indagine del giudice istruttore, il quale con una paziente ricerca di indizi, prove e testimonianze deve individuare moventi e modalità di esecuzione del crimine.

Attenuanti risultano di conseguenza alcuni elementi tipici della narrativa più propriamente gialla, come la tensione e il colpo di scena finale, al quale è di norma affidata la rivelazione dell'identità del colpevole. La struttura narrativa dei romanzi è dunque piuttosto ripetitiva, ciononostante gli intrecci si presentano ugualmente avvincenti ed efficaci, costruiti come sono su una griglia narrativa fatta di lucide deduzioni e logiche ricostruzioni degli eventi.

Un'altra peculiarità di tali romanzi è poi costituita dallo stretto legame che intercorre tra la materia narrata e i dettagliati rapporti di processi celebri, questi ultimi spesso raccolti in volume e dati alle stampe, per soddisfare la curiosità morbosa di un pubblico, che va sempre più appassionandosi a tutto quanto è connesso a drammatici fatti di cronaca.

Ad alimentare tale interesse contribuisce, come già accennato, un cospicuo numero di pubblicazioni contenenti approfonditi resoconti proprio di famosi dibattimenti processuali sia italiani sia stranieri, redatti a cura di illustri avvocati.

Una simile copiosa produzione editoriale di testi di cronaca giudiziaria non deve tuttavia sorprendere, soprattutto se si dà credito alle parole di un autorevole testimone dell'epoca, lo scrittore Emilio De Marchi, il quale nel 1899, afferma che « i fatti di sangue che leggiamo nei giornali [...] danno da lavorare ai tribunali del Regno d'Italia più che in qualunque altro paese del mondo».¹⁶²

Ed è proprio Emilio De Marchi insieme a Cletto Arrighi, a rappresentare il primo pionieristico esempio del romanzo poliziesco italiano. Pur partendo da sensibilità diverse, ma accomunati dall'appartenenza allo stesso stimolante ambiente letterario milanese, entrambi gli scrittori in effetti utilizzano una trama in qualche modo intrisa di giallo ancora una volta per sperimentare nuovi possibili percorsi letterari.

Cletto Arrighi (1828-1906) attraverso la narrazione di crimini efferati coglie l'opportunità di dare libero sfogo all'intima inclinazione, verso il torbido e il macabro, derivante dalla propria formazione di "scapigliato". Infatti dichiara in primo luogo di voler realizzare un testo «molto fisiologico, molto oggettivo, vale a dire sperimentale».¹⁶³ Per raggiungere tale obiettivo egli ritiene però necessario attingere a una materia narrativa autentica, che include o addirittura privilegia aspetti di drammatica crudeltà.

Una narrazione di eventi effettivamente accaduti, la cui veridicità viene confermata da fonti precise, citate con dovizia di particolari, da un lato, le testimonianze di un ex diplomatico recatosi in Spagna al seguito di Amedeo di Savoia, dall'altro, articoli di giornali dell'epoca che riportano fatti di cronaca strettamente attinenti alle vicende narrate.¹⁶⁴

162 Cit. id., p.16.

163 Cfr. Arrighi 1883, p.8.

164 Pistelli 2006, p.20-21.

Alla fine è con Emilio De Marchi (1851-1901) con cui si individua tradizionalmente come il primo autore del consistente ciclo giallo italiano.

Emilio De Marchi è un lombardo, cresciuto alla scuola della Scapigliatura, profondamente influenzato dalla religiosità della madre e aveva dell'ufficio dello scrittore una concezione rigorosamente pedagogica.

Le forme del romanzo d'appendice, conosciute sia negli esempi italiani sia soprattutto in quelli del «*feuilleton*» francese, dovettero apparirgli congeniali per raggiungere un larghissimo pubblico, al quale proporre i grandi temi dell'uomo, dal significato dell'esistenza al ruolo giocato in essa dal male.

Il poliziesco è per De Marchi il genere che meglio indirizza l'attenzione del lettore sulla responsabilità dell'uomo. La narrazione dei fatti, la sapienza organizzazione dell'intreccio non esauriscono dunque le qualità della pagina, che si affida ad un realismo doloroso ed inquieto, talvolta angosciante, ma capace di approdare in definitiva ad una qualche serenità, dove si scorono le radici manzoniane di una formazione letteraria.¹⁶⁵

In conclusione nelle opere di De Marchi convivono preoccupazioni educative, moralistiche ed ambizioni d'arte.

Dopo di lui la narrativa poliziesca in Italia attraversa un lungo sonno, che dura fino al 1930, anno di pubblicazione di *Sette bello* di Alessandro Varaldo e momento d'inizio delle collane dei libri gialli e del suo periodo d'oro.¹⁶⁶

165 Laura 1981, p.294-295 e v. cfr. Pistelli 2006, p.22-25.

166 Laura 1981, p.295.

2.1 Il periodo d'oro del giallo italiano 1930-40

Il primo nome significativo nella narrativa poliziesca italiana anni Trenta è il ligure Alessandro Varaldo (1876-1953). Egli è un attivo esponente di quella letteratura media che allora viene definita «*amena*», alternando, con grande facilità di scrittura, romanzi e novelle, commedie, versi e qualche saggio.

Il suo primo lavoro importante per la storia del giallo è proprio *Sette bello* (1930). Interessante far notare come l'avvio di *Sette bello* sia uguale e fortemente ispirato all'esempio di *Bulldog Drummond* del Sapper.¹⁶⁷ Nel romanzo, infatti non uno, ma quattro giovani, annoiati dal quieto vivere, si affidano all'avventura rispondendo ad un annuncio economico. L'avventura che si dipana fra Roma ed i colli laziali viene tenuta insieme dal giallo classico, con riferimenti iniziali, scomparse, minacce di omicidio, e dall'intrigo spionistico, riferendosi alle macchinazioni non tutte chiarite d'una vecchia ed influentissima principessa romana, smascherata dopo molte peripezie da un commissario di pubblica sicurezza, Ascanio Bonichi, con la complicità d'un generale, sullo sfondo delle grandi manovre dell'esercito.

L'autore non ha il pregio della chiarezza. Egli si diverte piuttosto nel disegno sempre spiritoso dei tipi umani e nella rappresentazione, nient'affatto convenzionale ed anzi perversa da un certo affetto, di quella Roma che, pur lui ligure, riesce a cogliere bene soprattutto nella sua dimensione popolare. Il romanzo è un curioso e simpatico documento della vita della gente minuta o al massimo piccolo borghese di una capitale non ancora sprovincializzata, amante di abitudini tranquille. Mentre già imperversa in Italia il gusto del giallo anglosassone con i suoi stereotipi e lo scrittore non esita ad adoperare polemicamente una lingua italiana impastata di modi gergali e dialetti.¹⁶⁸

Un riuscito equilibrio fra «*mystery*» d'impronta anglosassone e una fresca ambientazione italiana per personaggi, psicologie e situazioni, è raggiunto da Tito A. Spagnol (1895-1980), lanciato prima in Francia da Gallimard e poi tradotto in Italia (*L'ungbia del leone*). In un bel dittico costituito da *La bambola insanguinata* (1935) e da *Uno, due, tre* (1936), Spagnol colloca due enigmi polizieschi impeccabili nella campagna della sua cittadina, Vittorio Veneto, una campagna, agli inizi degli anni Trenta, dove ancora si circola in calesse e l'apparizione di un'auto desta uno stupore sensazionale. Accanto ai carabinieri e al procuratore del Re, il vero cervello della «*detection*» è un modesto prete di paese, don Poldo Tormene, a cui fa da cronista e confidente un dottor Watson nostrano, il giovane medico condotto Celso Rosati.

¹⁶⁷Hugh "Bulldog" Drummond è un personaggio immaginario, creato da HC McNeile e pubblicato con il suo pseudonimo "Sapper". Drummond è un veterano della prima guerra mondiale che, stufo del suo stile di vita tranquillo, fa pubblicità in cerca di emozioni e diventa un avventuriero gentiluomo.

¹⁶⁸Laura 1981, p.295-96.

Nel primo libro, la situazione è tipica di molti romanzi inglesi: una grande famiglia aristocratica chiusa nella propria villa, alle prese con una catena di delitti che a poco a poco inizia a instillare dei sospetti fra i presenti, facendo ritenere che il colpevole sia uno di casa.¹⁶⁹

Nel secondo libro *Uno, due, tre*, tre delitti apparenti dalla medesima tecnica portano invece in un ambiente più originale, di contadini arricchitisi, non si sa bene come, in America e tornati al paese dove conducono una vita gretta ed egoistica.

Poco incoraggiato dai lettori e certo anche condizionato dall'editore, l'autore decide di rivedere il suo giallo.

Per prima cosa lo rese più convenzionale nella forma e quindi con una ambientazione e personaggi stranieri. Ma a differenza di tanti altri, egli lo può fare con più semplicità ed esperienza visti i suoi lunghi periodi trascorsi vagabondando per i continenti. Da questa sua acuta osservazione ne ricava un personaggio, un detective di New York di nome Al Gusman. Un personaggio di per sé non eccezionale in quanto a intelligenza, tant'è che si potrebbe definire come una via di mezzo fra Philo Vance ed Ellery Queen.

In *La notte impossibile* (1937) Spagnol basa proprio sul Gusman un efficace colpo di scena:¹⁷⁰ il colpevole è proprio il detective, o meglio un pazzo che sin dalla prima pagina si spaccia per lui, riuscendo ad ingannare tutti (e il lettore). Inganno reso possibile grazie all'eccellenza del suo ragionamento logico che non a caso finisce per ricondurre ogni pista su di lui, come egli ha perfino la civetteria di mettere in evidenza.¹⁷¹

Un'ultima grande figura dell'evoluzione del giallo "alla maniera italiana" in questi anni è Augusto De Angelis (1888-1944). Creatore della figura umanissima del commissario Carlo De Vincenzi pone il suo personaggio sullo sfondo dell'Italia del periodo fascista ritratta con penetrante spirito d'osservazione da parte di uno scrittore che sa manifestare, nei modi consentiti, indipendenza e spirito critico e che purtroppo finisce drammaticamente i suoi giorni, nell'estate del '44, in seguito alle percosse ricevute da un fascista di Salò.¹⁷²

Con il commissario De Vincenzi, De Angelis ci consegna un'immagine precisa, creata con intelligenza, dell'Italia anni Trenta. E la scoperta della verità non è, all'ultima pagina, la

169 Elementi, i quali si fondono bene con i connotati della narrativa veneta, che ritrova nei polizieschi dello Spagnol il medesimo forte legame con la terra, l'amore polemico alla provincia e al mondo contadino.

170 Colpo di scena che riecheggia e richiama alcuni romanzi polizieschi visti qui sopra. Mi riferisco al giallo «*inverted*» scritto dalla Christie nel 1926 «L'assassinio di Roger Ackroyd» (anche se in quell'occasione è il narratore, il dottor Sheppard, e non il detective, l'assassino e il romanzo finale della saga di Drury Lane, *Drury Lane's Last Case* «Cala la tela» (1934), opera della coppia di cugini Frederick Dannay e Manfred Bennington Lee, dove l'ex attore investigare si rivela essere l'assassino.

171 Laura 1981, p.298.

172 Ibid.

soluzione di un semplice indovinello, bensì l'arrivo d'un lavoro faticoso, compiuto da un poliziotto che ha il senso del dovere.¹⁷³

Se la triade Varaldo – Spagnol – De Angelis domina numerosissimi sono, nel periodo fascista, i romanzi polizieschi di autori italiani, vicini o meno al partito (Basti pensare all'es. di Romualdo Natoli), fenomeno a cui non è estranea la direttiva del Ministero della Cultura Popolare (Minculpop) che costringe i direttori di collane ad alternare ai testi stranieri, e in misura via via più rilevante, quelli di firme nostrane. Fino ad arrivare nel '41 a veri e propri divieti e leggi in materia letteraria gialla. Infatti nell'agosto del 1941, dopo che già dall'entrata in guerra dell'Italia (10 giugno 1940) si è tentato di bandire dalle nostre librerie ed edicole la produzione letteraria non proveniente direttamente dai paesi amici dell' «Asse Roma-Berlino», ora si aggiunge una più grave ingiunzione che prevede per ogni pubblicazione di narrativa gialla una «preventiva autorizzazione». Il passo successivo che decreta la morte ufficiale del poliziesco si registra nel giugno del 1943, quando sotto l'pondata emotiva di un fatto di cronaca nera,¹⁷⁴ strumentalizzato a dovere, il Minculpop impose il sequestro di «tutti i romanzi gialli in qualunque tempo stampati e ovunque esistenti in vendita».¹⁷⁵

Nonostante tali limitazioni e imposizioni gli anni '30 e '40 vengono definiti “gli anni d'oro”. Ma nonostante cominciasse a soffiare questo sentore di tempesta sulla produzione gialla italiana, gli anni Trenta e Quaranta racchiusero un decennio di straordinaria importanza e vitalità per il genere. Nel nostro paese il 1938 si rivela l'anno di massima fioritura del genere poliziesco, con la stampa in media di ben due volumi gialli al giorno; più in generale tra il 1931-1940 se ne pubblicarono un totale di circa 6000, con il lancio parallelo di millecento proliferazioni di specifiche collane poliziesche.¹⁷⁶

Altro dato da evidenziare, per spiegare questa età d'oro del giallo, è il consenso senza precedenti riscosso dalla serie «I libri gialli» della Mondadori che scosse infatti dalle fondamenta il mercato librario nazionale, costringendolo a fare i conti con il fenomeno dilagante della «*detective novel*». La diffusione e il consumo è così prepotente e quasi inarrestabile da dare ragione a quanti considerano ancora oggi quel periodo come la «*golden age*» del giallo mondiale.¹⁷⁷ Sono gli anni, per la precisione nel '29, in cui si afferma l'iniziativa e la giusta intuizione di Arnaldo Mondadori con la creazione della collana «I libri gialli». Anno quello del '29 che registra il debutto di autori di grandissimo valore come

173 Ibid.

174 Fatto che avviene nel 1941, quando un gruppo di giovani della buona borghesia milanese tenta una rapina alquanto maldestra. Acciuffati, gli aspiranti “*Lupin*” dichiarano di essere grandi lettori di Gialli. Anzi, di essersi ispirati ad un romanzo giallo per organizzare il colpo. A questo punto, Mussolini intervenne personalmente e, attraverso il Minculpop, decreta la chiusura della collana.

175 V. e cfr. Pistelli 2006, p.235.

176 V. e cfr. id., p.160.

177 Ibid.

Georges Simenon, Dashiell Hammett, i cugini Frederick Dannay e Manfred Bennington Lee. Protagonisti seriali dei loro romanzi sono, rispettivamente: il commissario Maigret, l'investigatore privato Sam Spade, il giovane scrittore-indagatore Ellery Queen; personaggi molto diversi tra loro, ma ciascuno a veder bene, l'incarnazione paradigmatica di un altrettanto illustre filone della «*detective novels*».¹⁷⁸

Inoltre, al principio degli anni Trenta, quindi, in controtendenza rispetto alla crisi mondiale dell'economia, si assiste nel nostro paese a un deciso aumento della circolazione di testi a stampa; una forte ripresa dell'editoria favorita anche da un ritorno di interesse nei confronti della forma narrativa del romanzo. Il clima di rinnovata fiducia e amore intorno all'oggetto libro coinvolse inevitabilmente la stessa letteratura poliziesca, che trova il suo centro di massima fioritura e irradiazione proprio nel capoluogo lombardo.

In definitiva la capillare e sistematica operazione commerciale lanciata dalla Mondadori alla fine degli anni Venti trova i suoi principali punti di forza nell'indiscutibile valore degli autori proposti e nella professionalità di un vero e proprio team di esperti traduttori, assicurandogli così un duraturo successo, sia per il genere sia per la collana.

178Id., p.103.

2.2 Dagli anni 50 agli anni 70

Dalle ceneri della devastazione portata dalla forza del vento della seconda guerra mondiale, nel 1945, e del periodo successivo alla liberazione, i polizieschi, ora privi delle remore autarchiche che limitano la traduzione di testi stranieri perse la loro enorme produzione ed espansione nostrana. In breve si assiste ad una massiccia invasione di romanzi polizieschi inglesi, francesi, ed americani e da ultimo quasi esclusivamente americani, riducendo pressoché a zero lo spazio e l'interesse per un'autonoma produzione nazionale. Il giallo italiano sembra destinato a morire ancora una volta, quando nel 1946 Carlo Emilio Gadda (1893-1973) pubblica il suo capolavoro, lui appassionato del genere poliziesco tanto da definirsi «*Conandolyiano*»,¹⁷⁹ uscito in cinque puntate sulla rivista «*Letteratura*», dal titolo *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*.¹⁸⁰

Il romanzo si basa su due crimini, un furto di gioielli e un macabro delitto, di una ricca signora, senza nessun collegamento apparente, a tinte fosche, situato e ambientato nella Roma del 1927. Ad indagare sul caso, Gadda, propone un commissario: Francesco, detto "Ciccio" Ingravallo, originario del Molise, a contatto con una capitale che assiste ai primi «fasti» del regime fascista, da poco instauratosi col colpo di stato del 3 gennaio del '25, una capitale, come quella descritta da Varaldo nel *Sette bello*, ancora provinciale.

L'autore con questo lavoro adopera, da esperto scrittore navigato che è, gli strumenti del giallo seguendo con scrupolo cronachistico l'indagine del commissario, occasione di molteplici aperture sul reale, sia borghese sia popolare, che costituisce la città e il tempo osservati. Il romanzo si presenta così complesso e dai vari strati di lettura, dai quali si possono trarre risonanze ed ambizioni che travalicano il mero intento di scoprire la verità proprio del genere. Come in tutta l'opera gaddiana, e qui non è da meno, è importante la lingua in cui il libro è scritto, singolare e talvolta maccheronico impastato di preziosismi classicismi e di dialetto romano ricostruito ad orecchio da un non romano: un linguaggio che si presta ad essere adoperato sia in chiave drammatica sia in direzione del più puro grottesco.¹⁸¹

Dagli anni '50 la forte espansione narrativa poliziesca inizia ad arenarsi subendo la competizione della televisione.

Infatti da questo momento in avanti la letteratura poliziesca è sempre più trasposta sotto forma di film, sceneggiato, serie tv che spesso mettono a repentaglio e in ombra lo stesso libro da cui ne hanno tratto la trama o preso spunto per le scene. Altre volte invece, queste piattaforme audiovisive, non fanno altro che aumentare il successo del libro e dell'autore, fomentando l'ascolto, la curiosità, la voglia di leggere il libro originale, diventando

179 Petronio 2000, p.70.

180 Laura 1981, p.302.

181 V. e cfr. Bazzocchi 2021, p.284-89, Marnieri e Rimolo Bariatti 2006, p.70 e Id., p.303.

amplificatore di intrattenimento e di popolarità. Come già è successo nei primi decenni del Novecento, anche a questa altezza si ripropone un ulteriore supporto di diffusione, di creazione di un mito, come quelli rappresentati nei romanzi gialli, tra eroi, antieroi, super criminali e ladri inafferrabili. L'unica differenza, a distanza di molto tempo, è quella del mezzo d'intrattenimento ora più comodo, più alla portata di tutti e che potesse attingere in un ampio bacino di utenza. Tutto questo risulta facile per la televisione, perché il palinsesto del romanzo poliziesco si presta assai bene per una sua eventuale rappresentazione scenica teatrale o filmica.¹⁸² Portando degli esempi per chiarire la questione e le dinamiche, nel novembre del 1959 Mario Casacci (1920-1995) e Alberto Ciambricco (1920-2008), due autori, che si sono segnalati negli anni precedenti per un'imponente mole di novelle e romanzi di ambientazione straniera firmati con pseudonimo, danno vita a uno dei primi grandi successi della nostra tv: con la prima serie di «*Giallo Club*», dove entra in scena il tenente Sheridan, interpretato da Ubaldo Lay, che tiene gloriosamente il campo, con successi di ascolto e *share* molto elevati, fino al 1972 per un totale di 57 episodi tra puntate di sceneggiati ed episodi auto-conclusi. L'enorme successo fa sì che poi la Rai proseguisse nello sfruttamento delle risorse "interne": a prescindere dagli adattamenti televisivi del commissario Maigret di Simenon o del Nero Wolfe di Stout, infatti, Camillo Mastrocinque e Leo Chiosso già nel 1965 firmano come sceneggiatori la prima serie di *Le avventure di Laura Storm*, giallo-rosa peraltro ancora modellato su stereotipi stranieri; ma nel 1967 Piero Nelli e Mario Maffei, come registi, coordinano il lavoro di diversi sceneggiatori nella prima serie di *Triangolo Rosso*, una fiction totalmente italiana (negli autori e nei personaggi, che appartengono addirittura alla Polizia Stradale); poi tocca nel 1968 agli stessi Casacci & Ciambricco iniziare la fortunata produzione di *I ragazzi di padre Tobia*, giallo per ragazzi dal forte impatto nell'ambito della desertica programmazione pomeridiana dell'epoca. Persino un tentativo risolto in un flop, F.B.I. Francesco Bertolazzi Investigatore (Ugo Tognazzi alla regia e primo attore, Age & Scarpelli sceneggiatori) – siamo nel 1970 – testimonia comunque la vitalità di un movimento che sembra ormai libero da ipoteche esterofile e che si avvia di lì a poco a celebrare i fasti di *Qui Squadra Mobile* (la prima delle due serie è del 1973).¹⁸³

Attraverso il cinema e la televisione il poliziesco così facendo si conquista tutto il pubblico, proprio perché sentito vicino e molto fruibile all'ascolto e alla visione di una vasta gamma di persone. Ma il genere non ha finito di apportare ancora ulteriori novità, soprattutto in Italia!

182 Basta pensare alle numerosissime serie tv riproposte oggi tra straniere e italiane. (Tanto per fare qualche esempio: *Nero Wolfe* (1 stagione da otto episodi), ad opera della Rai creata nel 2012 con l'attore Francesco Pannofino nei panni dello stesso investigatore privato o ancora la fortunatissima serie tv inglese di *Sherlock* (4 stagioni da 3 episodi ciascuna), rivista in chiave moderna e contemporanea, con attori d'eccezione come Benedict Cumberbatch (Sherlock Holmes), Martin Freeman (dottor John Watson) e Andrew Scott (prof. James Moriarty).

183 Milanese 2009, p.202-03.

Nel novembre del 1962 la rivoluzione investe il fumetto; due miti, le sorelle milanesi, Angela (1922-1987) e Luciana (1928-2001) Giussani danno vita, con l'ausilio di una squadra di disegnatori sempre più capaci, al capostipite del fumetto nero italiano, finalmente concorrenziale coi mostri sacri d'Oltreoceano: "*Diabolik*". Il nuovo fumetto lancia in orbita un eroe fortemente negativo: in calzamaglia nera o indossando maschere di lattice che gli fanno assumere altre fisionomie, ruba (soprattutto gioielli e denaro) e uccide (usando il pugnale o, a volte, gas asfissianti o narcotici). Ha però, a modo suo, un'etica "professionale": tutela i più deboli e ha il senso dell'amicizia e della riconoscenza. Accanto a lui la sua donna, Eva Kant: bionda, occhi verdi, fedele ma autonoma, non sfiorata dal femminismo, ma tuttavia femminista *ante litteram*; assieme costituiscono una coppia perfetta in cui le rapine divengono la metafora (e la sublimazione) della loro fantasiosa sessualità. E di certo non può mancare l'antagonista, l'ispettore Ginko della polizia di Clerville, che prova in tutti i modi a catturarlo. L'ambientazione delle storie, inizialmente realistica, si indirizza poi verso città immaginarie come Clerville o Ghenf: la prima, capitale dell'omonimo stato, è però una metropoli moderna che ricorda Parigi, mentre la seconda, città portuale, è debitrice, per le sue linee urbanistiche, di Genova o Marsiglia. Non si può disconoscere la carica eversiva di questo fumetto *made in Italy* e di quanto riesce ad incidere, ancora oggi,¹⁸⁴ sulla memoria collettiva della gente.¹⁸⁵

In questo contesto culturale in cui cinema, tv e fumetto affrontano consapevolmente la sfida di un prodotto interamente italiano si inserisce negli anni Sessanta la figura di Leonardo Sciascia (1921-1989).

Questo autore, nato a Racamulto, rappresenta una grande rivoluzione letteraria e si presenta come un caso unico nel panorama letterario italiano.

I suoi romanzi generalmente presentano omicidi e investigazioni poliziesche classiche, ma c'è un fattore che è del tutto nuovo e inusuale. Le storie avvengono in Sicilia, come in molti racconti del famoso e apprezzato premio nobel Luigi Pirandello o come nei romanzi veristi di fine Ottocento di Giovanni Verga. Tuttavia Sciascia non è interessato all'analisi della miseria dei pescatori siciliani, né allo sdoppiamento degli individui. L'autore siciliano compie una operazione assai originale e anche pericolosa; crea infatti storie di mafia. (Spesso ispirandosi da fatti realmente accaduti nella sua terra). Con una lingua personale, espressionista, forte come le scene che racconta, Sciascia ci fa entrare nella Sicilia dei misteri e dell'omertà. Gli ingredienti del poliziesco sono tutti presenti e la direzione che il lettore prende è quella di trovare la soluzione del caso. E qui sta la grande originalità di Sciascia. Il crimine commesso, per quanto semplice, porta ad un labirinto di supposizioni, la polizia deve indagare su più fronti e la soluzione si allontana inesorabilmente. I commissari e gli investigatori di Sciascia, sebbene dotati di raziocinio e di volontà, si scontrano con la

184 Infatti dal 2021 a fine novembre di quest'anno sono usciti al cinema tre film dedicati a *Diabolik* adattati tutti seguendo i fumetti delle sorelle Giussani con la regia dei Manetti Bros.

185 Milanese 2009, p.204-06.

realtà locale del segreto insondabile e del silenzio atavico. Nello scrittore agrigentino il giallo non è né un capriccio né un esperimento, bensì la via più piana ad una metafora abbastanza esplicita sui grandi problemi civili della sua Sicilia.¹⁸⁶

Dopo di lui, segue, con una idea diversa del giallo, una terza punta di diamante per il genere in Italia in piena decade anni Sessanta, mi sto riferendo a Giorgio Scerbanenco (1911-1969). Scerbanenco, nato a Kiev, naturalizzato italiano, è direttore di diffusissimi rotocalchi femminili, per lungo tempo titolare con lo pseudonimo di Adrian di una famosa rubrica di corrispondenze con le lettrici e autore di romanzi e racconti «rosa». Insomma presenta tutte le caratteristiche per venir catalogato e liquidato come scrittore di terza fila. E invece proprio grazie alla lettura poliziesca egli cogli, sul finire della vita, i pieni riconoscimenti critici a cui ha diritto.

Già in periodo fascista l'autore inframmezza all'attività giornalistica e a quella di narratore per signorine una piccola serie di sei romanzi polizieschi di cornice statunitense, che hanno per protagonista un archivista della polizia, Arthur Jelling, con cui collabora uno psicopatologo italiano, il professor Tommaso Berra. Ma non ha grandi risultati ne tanto meno successo.¹⁸⁷

Le vere novità introdotte dallo Scerbanenco nella nostra tradizione si affacciano negli anni Sessanta col ciclo di romanzi e racconti imperniati sulla figura del Duca Lamberti, dove, ed è visibile nell'es. di *Venere privata* (1966), egli mette in scena una singolare rappresentazione di una Milano contemporanea che è allora letterariamente tutta da scoprire, con le sue durezze di capitale degli affari, i suoi traffici, la sua delinquenza e i suoi *slums*. Su questo scenario realistico campeggiava un personaggio non copiato da alcun modello: Lamberti è infatti un medico radiato dall'ordine con l'accusa di aver praticato l'eutanasia, il quale, in attesa di potersi difendere e di essere riabilitato, collabora con la polizia a risolvere casi criminali, filtro fra una Milano di sempre e l'inquietudine, la contestazione ed il malessere collettivo degli anni Sessanta.¹⁸⁸

Quando nel 1966 Giorgio Scerbanenco pubblica *Venere privata*, a cui seguiranno, fino al 1969 altri tre romanzi del ciclo di Duca Lamberti più altri inediti e ristampe, ribadisce con Sciascia, pur seguendo un suo autonomo percorso culturale e letterario, l'inscindibile rapporto tra narrativa d'indagine e precisa ambientazione geo-sociale che fanno del giallo italiano una sorta di moderna riedizione del regionalismo di fine Ottocento.

L'autore, ormai libero dai lacci censori del regime e da quelli editoriali del "periodo rosa", distilla una miscela esplosiva che squarcia con violenza inaudita le fragili ipocrisie del "giallo" italiano.

186 V. e cfr. Bazzocchi 2021, p.345-54, Marnieri e Rimolo Bariatti 2006, p.70 e Laura 1981, p.303-04.

187 Cfr. Laura 1981, p.308.

188 V. Id., p.309.

Al centro delle sue nuove storie c'è Milano, epicentro del boom economico, erosa da una industrializzazione selvaggia e da un consumismo rampante. Scerbanenco ritrae con occhio rabbioso la lenta metastasi della metropoli nelle cui vie si muove un'umanità che coniuga ricerca del benessere e assenza di qualsiasi scrupolo, invocando le garanzie della legge, ma di quest'ultima ignorando le più elementari norme; la casistica esemplare dell'autore presenta dunque l'organizzazione "scientifica" della prostituzione, il contrabbando di armi, il terrorismo altoatesino e il traffico di droga che fa la sua prima, massiccia comparsa all'orizzonte italiano.¹⁸⁹

Scerbanenco, completamente disorientato dalla metamorfosi, reagisce con rabbia; il suo giudizio è manicheo, ma sincero e mai senza appello: solo per i criminali non c'è pietà e l'estrema barriera della razionalità ferma Scerbanenco appena al di qua della soglia che conduce all'esaltazione del Giustiziere tipico del romanzo "d'appendice".

Duca Lamberti, il suo eroe, parla con la stessa rabbia del suo creatore ed è, a suo modo, un reazionario; nasce però come medico che ha sulla coscienza (qui Scerbanenco è molto meno tradizionalista) un pietoso caso di eutanasia. Dopo aver pagato in modo salato il suo debito alla società con una serie di guai personali, la vocazione, tutta simenoniana, di "aggiustatore di destini" lo porta prima casualmente e poi professionalmente sulla strada dell'investigazione: prima come ex medico, poi come rappresentante di medicinali; infine, negli ultimi due romanzi del ciclo, finalmente come poliziotto per raggiungere, nel finale dell'ultima storia, la sospirata riabilitazione senza condizioni. L'autore sconta d'altra parte la difficoltà di disegnare ex novo una figura di detective credibile nell'Italia del boom economico: improponibili, per ragioni diverse, l'investigatore privato, il poliziotto puro o il carabiniere (lo sbirro di ottocentesca memoria) e il detective dilettante, Scerbanenco crea questo medico-investigatore, coadiuvato da un'eccentrica sociologa e appoggiato, sullo sfondo, da due veri poliziotti della questura milanese.

Naturalmente l'exploit del ciclo di Duca Lamberti non può far dimenticare che l'autore non aveva in pratica mai smesso di scrivere storie d'indagine, e così Scerbanenco, a partire da *Venere privata*, si libera dai condizionamenti editoriali e dalle sovrastrutture da romanzo "rosa" che spesso caratterizzano i suoi romanzi del secondo dopoguerra e non esita a essere finalmente sé stesso.¹⁹⁰

In definitiva, tra il 1959 e il 1972 una serie di autori, diversissimi tra loro, impressero al giallo italiano una svolta faticosa ma irreversibile. Ci si libera dalle ipoteche straniere in modo sempre più marcato: dalla orgogliosa affermazione della propria identità pur in un contesto ancora esterofilo (Casacci & Ciambricco, ma anche le sorelle Giussani) alla presa di distanza da moduli non più soddisfacenti (lo Scerbanenco "nero" che si libera del suo

189 Milanesi 2009, p.209.

190 Id., p.210.

alter ego “rosa”), e l’inserimento della struttura d’indagine in un contesto di impegno letterario (Sciascia).¹⁹¹

Chiunque, nel proprio campo, senza evidenti o comunque continui raccordi con gli altri, mette la propria pietra per la costruzione dell’autonomia del genere; manca ancora il passo conclusivo, la saldatura fra le tre caratteristiche ampiamente consolidate del genere: regionalismo, successo di pubblico e consenso della critica.

La donna della domenica di Fruttero & Lucentini del 1972, dunque, rappresenta quel passo finale e deflagra con la sua carica dirompente dichiarando chiuso il “decennio lungo”,¹⁹² di faticosa e fruttuosa sperimentazione e consacrando lo spessore, pur a diversi livelli di percezione estetica, del giallo italiano contemporaneo.¹⁹³

Per quanto riguarda gli autori successivi, dopo il grande successo di *La donna della domenica* (1972), sono debitori a queste forme. Non è un caso che il legame tra la letteratura e la città o, più in generale, con il territorio, è particolarmente vero per l’Italia, caratterizzata, per il suo tormentoso passato, da una storia e una cultura estremamente policentriche, che hanno visto la nascita e il proliferare di numerosi dialetti e di letterature con caratteristiche specificatamente locali. Carlo Dionisotti per primo ha introdotto il concetto di una geografia della letteratura italiana, evidenziandone peculiarità e caratteristiche. Massimo Carloni ha poi sviluppato questo concetto, applicandolo all’interno del genere poliziesco.¹⁹⁴

Infatti la produzione italiana è stata da sempre radicata nel territorio, e il giallo italiano ha fornito irresistibili ritratti delle città. Uno dei casi più celebri, come vedevamo già qui sopra, è stata la serie con protagonista Duca Lamberti, scritta da Giorgio Scerbanenco (1911-1969) e ambientata nella Milano degli anni ’60. Una Milano preda di una criminalità violenta e spietata, dei cosiddetti “traditori di tutti”, dove corruzione e perversione si annidano nei luoghi più impensati. Non può essere dimenticata la Torino di Carlo Fruttero (1926-2012) e Franco Lucentini (1920-2002), autori che, con occhio disincantato, hanno saputo cogliere i vizi e le virtù del capoluogo piemontese. E un altro caso molto celebre sono state le avventure del sergente Sarti Antonio, della Questura di Bologna di Lorianò Macchiavelli (1934). L’autore uno dei pochi esempi di longevità in una serie italiana,

191 Id., p.216.

192 Terminologia usata dalla critica per evidenziare questo lasso di tempo, interessante ai fini dell’ultima evoluzione del giallo italiano. Genere che dopo gli esempi di Gadda, Sciascia e Scerbanenco finalmente diventa sempre più autonomo dalla letteratura gialla straniera, regionale e apprezzato dal pubblico e dalla critica.

193 Inoltre ricordo che nel 1975 esce nelle sale un adattamento cinematografico di Luigi Comencini intitolato *La donna della domenica* con musiche di Ennio Morricone, Marcello Mastroianni e Jacqueline Bisset tra il cast di attori protagonisti.

194 Nel nostro caso specifico ci interessa, perché tocca da vicino il nostro romanzo poliziesco, che a breve analizzeremo, dove emergono grandi temi riguardanti la lingua regionale, le differenze culturali tra nord e sud, i vizi e le virtù di una società borghese di città.

proprio per la lunga avventura che lo ha accompagnato a Sarti, non ha solamente scattato un'istantanea di una città, di un qui e ora, ma ha descritto Bologna, topograficamente e sociologicamente, per trent'anni. Anche la nuova ondata degli scrittori di romanzi gialli, cominciata negli anni '90, si è caratterizzata da un forte radicamento nel territorio. Carlo Lucarelli (1960) ha preso il testimone da Macchiavelli nel raccontare una Bologna nera; Piero Soria (1944) descrive una Torino orgogliosa e sorprendente sulla scia di Fruttero e Lucentini. A Milano, Andrea G. Pinketts (1961-2018), Gianni Biondillo (1966), Sandrone Dazieri (1964) e Giuseppe Genna (1969) hanno raccolto l'eredità di Giorgio Scerbanenco, come anche Antonio Perria (1924-2004), Renato Olivieri (1925-2013) e Secondo Signoroni (1947).¹⁹⁵

¹⁹⁵Id., p.421-24.

II parte:

*Analisi testuale La donna della domenica di Fruttero &
Lucentini*

3.0 I meccanismi del genere giallo

All'interno di questo capitolo, ci immergeremo nella lettura del romanzo poliziesco *La donna della domenica* (1972) della coppia di autori Carlo Fruttero & Franco Lucentini, affrontando le caratteristiche del giallo e confrontandolo in seguito con un caposaldo della lettura poliziesca francese *Pièr il Lettone* (1931) di Georges Simenon.

Per caratteristiche del giallo si intende ciò che rientra nella definizione di “*meccanismi*”, ovvero tutti quei fattori che intervengono e formano il genere poliziesco. Alcuni meccanismi sono, ad esempio: la paura, la suspense, l'ansia ma soprattutto la presenza rassicurante della figura del poliziotto, vero elemento fulcro dell'intera vicenda.¹⁹⁶ Quindi attraverso alcune sezioni di brani scelti tra i due testi in rapporto, mostrerò in azione tali meccanismi.

I due autori torinesi¹⁹⁷ propongono un classico romanzo giallo che segue le sue regole strutturali come i suoi meccanismi, proponendo un crimine – l'assassinio dell'architetto Garrone e in seguito l'omicidio del ragioniere Riviera –, un'indagine – condotta dai commissari Santamaria e De Palma della polizia giudiziaria di Torino – e infine una soluzione – con l'arresto e la confessione della signora Tabusso.

Niente di nuovo sembra apportare al genere tale romanzo, ad una prima lettura superficiale, eppure viene considerato un punto di svolta importante per la tradizione della letteratura poliziesca italiana.¹⁹⁸

Quali sono questi punti fondamentali apportati dalla coppia Fruttero & Lucentini?

Innanzitutto è la scelta di prendere come ambiente e come momento cronologico di riferimento il loro periodo storico contemporaneo, gli anni Settanta. Una mossa questa che nel contesto italiano è stata intrapresa solo da pochi.¹⁹⁹²⁰⁰ In definitiva a questo proposito, la decisione di usare Torino, la loro città, descrivendola passo per passo con estrema accuratezza e con precisione topografica, è stata l'intuizione che portò al successo questo romanzo.²⁰¹

196 Specie in questo caso di *La donna della domenica* dove la figura dell'investigatore è ricoperta da un commissario di polizia.

197 Fruttero torinese di nascita, Lucentini torinese d'adozione perché originario del Lazio.

198 V. e cfr. sopra p. #64.

199 V. e cfr. Sciascia per es. o anche Scerbanenco con il ciclo del Duca Lamberti.

200 Infatti la maggior parte dei giallisti nostrani, in merito alla scelta di ambiente, prima e durante preferiscono inseguire strade più semplici come retro datare ambienti e personaggi riecheggiando i fasti in cui è nato il poliziesco oppure proponendo un romanzo ambientato fuori dall'Italia come negli Stati Uniti, in Inghilterra o in Francia dove il poliziesco è più forte e rappresentativo o ancora rielaborando una storia basata sui modelli europei di successo.

201 V. l'es. del Balun, il mercato d'antiquariato ancora presente e attivo in centro Torino o all'argine pedonale Lungo Po.

Un secondo punto di novità,²⁰² è l'uso del racconto giallo ai fini di una critica sociale con ironia, descrivendone gli agi, i lati oscuri, le ombre e le passioni.

Scegliendo un esempio è quel ritratto che ripropongono a p. 68-74 quando una delle protagoniste Anna Carla è intenta insieme a una amica a comprare un vestitino per la bambina facendo due chiacchiere.

«Ah,» disse Anna Carla, «anche tu.»

«Oh, ciao,» disse la sua amica Bona, voltandosi appena e subito rimettendosi a guardare imbronciata il vestitino rosso che teneva alto davanti a sé, a braccia tese.

«Come ti sembra, a te?»

«Un po' rosso,» disse Anna Carla, «ma niente male. È per Isa?»

«Oui,» fece la sua amica Bona, lasciando cadere il vestito sul banco di noce.

«Tu cosa cercavi?»

«Qualcosa di un po' leggero,» disse Anna Carla soprattutto alla commessa, che se ne stava lì tutta soave, preparata a qualsiasi pazienza.

«Mi muore di caldo, poverina.»

[...]

La bambina restò impalata, con un'aria da monumento ai Caduti.

«Su, forza, vedrai com'è bello,» l'incoraggiò Bona, spingendola all'indietro per darle l'avvio.

Francesca, che non aveva corso il minimo pericolo di cadere, gettò un urlo di morte.

«Francesca!» gridò Janine.

«Niente, niente,» disse Bona, brusca. «Va tutto bene. Vero che va tutto bene, uccellino? Adesso facciamo subito un altro bel gioco, stá a vedere.»

Senza tante storie si sedette sul parquet e si prese in grembo la bambina.

[...]

La commessa lasciò cadere sul banco una pila di scatoloni e gridò: «Ma signora contessa, aspetti che le prendo una sedia!»

«Macché sedia,» disse Bona, «noi stiamo molto meglio così, vero Francesca? Non c'interessano niente, le loro sedie.»

I tempi in cui facevano insieme i campeggi in montagna cantando canzoncine idiote intorno a un fuoco di scout, erano, pensò Anna Carla, molto lontani. Bona aveva un marito, tre figli, due lauree. Ma doveva esserle rimasto il vizio del sedersi per terra.

[...]

Bona si rimise in piedi anche lei, ma non fece nemmeno il gesto di rassestarsi o spolverarsi la sottana; non gliene importava, una madre non si cura di queste cose, non ha tempo.

«Ha le mani forti, si vede,» disse. «Come il mio Andrea. Un distruttore nato. Non è che lo faccia per dispetto, è proprio che gli piace, vedi proprio che ne ha bisogno, se capisci cosa voglio dire. Invece, prendi la mia Isa. Lei niente, è già tutta in un'altra fase, rompere, spaccare, sfasciare non le dice più niente. Lei strappa.»

«Ah, sì?» disse Anna Carla studiando il delicato ricamo di un vestito rosa. «E cosa strappa?»

«Tutto. Giornali, soldi, lettere, libri, fotografie, la guida del telefono.»

«Ma è una rovina,» disse Anna Carla. «E tu come fai?»

202 V. e cfr sopra capitolo 2.2 p. #62-64; che già si è visto accennarsi in Scerbanenco.

«Lascio che strappi, cosa vuoi,» disse Bona. «Quando hanno la cosa della lacerazione, capisci, non ti conviene fermarli, vai ancora a rischio di creargli un blocco.»
«Già,» disse Anna Carla. «Cosa dici, bellino questo, no?»
«Mmm,» fece Bona storcendo la bocca. «Hanno sempre le stesse cose, qui dentro. Mai un'audacia, mai la minima...»
S'interruppe, vedendo la proprietaria (o la commessa) avvicinarsi. Ci fu uno scambio di sorrisi come di farsi a un incrocio, e la commessa (o la proprietaria) scivolò fino a un'altra cliente.²⁰³

Si noti che oltre a questa scelta temporale contemporanea e questa scelta d'ambiente regionale provinciale, gli scrittori hanno apportato anche un tenore dei dialoghi di tipo realista, regionale con uso marcato di diversi dialettismi, ricadendo perfino nell'utilizzo di alcuni detti popolari.²⁰⁴ Il regionalismo ha molta fortuna in Italia, specie nel giallo, e la cosa non stupisce vista la tradizione e storia politica, culturale e sociale frammentaria che contraddistingue l'Italia da altre realtà nazionali.²⁰⁵

Un terzo e ulteriore elemento sviluppato dagli autori è la scelta di creare un personaggio frutto di varie tradizioni letterarie poliziesche da cui trarne i pregi e le parti migliori. Infatti nella figura di Santamaria ben si vedono convivere due classici personaggi ereditati dal giallo Europeo.

Il primo è altro che il commissario Maigret di Georges Simenon. Un personaggio che al suo tempo, anni Trenta, rompe la tradizione dei grandi intelligentissimi, abilissimi e super dotati detective proponendo un uomo semplice, comune, fedele alla realtà che potesse rappresentare un qualsiasi commissario di polizia francese devoto e fedele alle sue responsabilità di agente di polizia. Tutte caratteristiche che anche Santamaria incarna alla perfezione.

Il secondo è il detective privato Hercule Poirot per quel suo spiccato fare ironico e per quei suoi curiosi baffi. Un personaggio questo, simile ma non uguale, a quello che Fruttero e Lucentini propongono per Santamaria. Un giovane poliziotto della Sicilia, che per motivi di lavoro si è trasferito al nord, in Piemonte, durante la seconda guerra mondiale si è alleato con i gruppi partigiani e di rivolta popolare contro quei regimi fascnazisti e ora, all'altezza degli anni Settanta, si è stanziato a svolgere il suo lavoro di commissario presso la questura di Torino.

In rapporto a questo romanzo ho voluto prendere in esame, per il mio confronto, la prima novella lunga di Simenon, in cui compare il commissario Maigret, intitolata *Pietr il Lettone* e pubblicata nel 1931, da quello stesso editore Fayard che ha imposto il ciclo di Fantômas della coppia Souvestre-Allain, nei primi anni del Novecento.²⁰⁶

203 Fruttero & Lucentini 1972, p. 68-71.

204 V. ad es. in id., p. 465 con “*La catina lavandera a treuva mai la buna pera*”.

205 V. e cfr. qui sopra p. #64.

206 V. e cfr. sopra p. #47 nota 139.

Nel libro l'autore racconta, nel giro di diversi giorni, la storia del commissario Maigret intento nel catturare un famoso criminale e truffatore di nome Pietr²⁰⁷ il Lettone. Durante la narrazione seguono una serie di colpi di scena, sparatorie, inseguimenti, caccia all'uomo, elementi fondativi della struttura giallo e caratteristici nello stile di Simenon ereditata dalla tradizione letteraria poliziesca francese. Nelle ultime scene la vicenda mette in luce una grande caratteristica (meccanismo) del giallo, il movente. La storia si conclude con il suicidio del Lettone e con Maigret che finalmente si lascia curare dai medici per quella ferita, tra il petto e il costato, che diverse scene prima si è procurato e che per poco non ci rimetteva le penne come il suo compagno l'ispettore Torrence.

Come mai in questa sede si è voluto proporre questo confronto tra un poliziesco italiano anni '70 e un giallo francese anni '30?

Domanda legittima, che ora provvedo a sciogliere, fornendo gli elementi che mi hanno spinto ad operare tale proposta.

In primo luogo per quanto possano sembrare così lontani, sia cronologicamente sia geograficamente, in realtà presentano diversi punti di contatto e di somiglianza. La base di un romanzo giallo risulta essere sempre la stessa.²⁰⁸ Nonostante ciascuno poi, si caratterizzi in base alle scelte dell'autore, comunque, rimane il fatto che i meccanismi, le regole strutturali, i personaggi principali siano sempre gli stessi che ruotano all'interno del poliziesco.

In secondo luogo entrambi con questo libro, chi usando la forma di un romanzo breve, come Simenon, chi con un più strutturato e ampio romanzo, Fruttero e Lucentini, forniscono la prima apparizione del loro personaggio principe: il commissario.

Inoltre, ci tengo a precisare che, Georges Simenon è stato il primo ad aver creato un personaggio comune, il commissario Maigret, il quale svolgesse bene il suo mestiere senza dover ricorrere a particolari doti di intelligenza, astuzia, acuto occhio d'osservatore di cui sono stati attribuiti tanti altri detective del tempo. Maigret può perdere, può sbagliare, come ogni essere umano, ma quando si tratta del lavoro fin che non lo porta a termine, non è soddisfatto e non si ferma davanti a niente, valori e caratteristiche che volgono anche per il commissario Santamaria.

In conclusione, con obiettivi diversi, entrambi, attraverso i loro racconti hanno lasciato una impronta indelebile e importantissima per la storia e per la cultura del romanzo giallo.

207 Nome non a caso usato anche nel titolo e che di conseguenza subito l'autore ci vuole informare che il fulcro della vicenda sono Maigret e Pietr. L'eroe e l'antagonista, il bene e la polizia contro il cattivo e il criminale.

208 V. e cfr. sopra p. #3.

3.1 La paura e la tensione unite dal ragionamento

Il martedì di giugno in cui fu assassinato, l'architetto Garrone guardò l'ora molte volte. Aveva cominciato aprendo gli occhi nell'oscurità fonda della sua camera, dove la finestra ben tappata non lasciava filtrare il minimo raggio. Mentre la sua mano, maldestra per impazienza, risaliva lungo le anse del cordoncino cercando l'interruttore, l'architetto era stato preso dalla paura irragionevole che fosse tardissimo, che l'ora della telefonata fosse già passata. Ma non erano ancora le nove, aveva visto con stupore; per lui, che di solito dormiva fino alle dieci e oltre, era un chiaro sintomo di nervosismo, di apprensione.²⁰⁹

Si apre così il romanzo *La donna della domenica*. Un inizio fuori dall'ordinario questo, perché fin da subito, attraverso una forma semplice e asciutta, viene presentato il personaggio della prima vittima. Fenomeno che in diversi romanzi gialli²¹⁰ non si presenta mai all'inizio del racconto, bensì si affronta più avanti dopo aver fatto una piccola panoramica generale di introduzione, magari con un avvio familiare o all'interno di mura domestiche come usa spesso fare Doyle o la stessa Christie. Invece con questa scelta, con tale *incipit*, così inusuale, innesta il primo meccanismo appartenente al giallo, ovvero l'ansia e la paura.

Dopotutto tutti i romanzi gialli prevedono come inizio una situazione misteriosa che stimoli a cercare una risposta, una soluzione da parte del detective.²¹¹ Ma qui sembra esserci dell'altro.

Vediamo su questa falsa riga, mettendo a confronto *incipit* contro *incipit*, come si comporta Simenon con *Pietr il Lettone*.

« C.I.P.C. a Surete Parigi

«Xvzust Cracovia vimontra m ghks triv psot uv Pietr il Lettone Brema vs tyz
btlomen».

Il commissario Maigret, della 1^a Squadra mobile, alzò la testa ed ebbe l'impressione che il brontolio della stufa di ghisa posta al centro dell'ufficio e collegata al soffitto da un grosso tubo nero si stesse affievolendo. Spinse da parte il telegramma, si alzò pesantemente, regolò la valvola e gettò tre palate di carbone nel focolare.

209 Fruttero & Lucentini 1972, p.3.

210 V. e cfr. le diverse opere di Chandler, Christie, Doyle, Ellery Queen, Sciascia, Simenon, Stout, e potrei continuare, e in nessuno di questi casi, all'incipit viene presentato ne tanto meno accertato che tal giorno è morto il suddetto tizio. Perciò tale forma rappresenta esemplarmente un netto stacco dalla tradizione e una novità.

211 Sormano 1979, p.6.

Poi, in piedi, con le spalle rivolte al fuoco, caricò la pipa e si allentò il colletto che, per quanto molto basso, gli dava fastidio. Guardò l'orologio, segnava le quattro. La sua giacca era appesa a un gancio piantato dietro la porta.²¹²

La donna della domenica, si differenzia da altri romanzi,²¹³ per questo avvio che tutt'altro ha di misterioso e molto punta, invece, su sensazioni legate alla paura. Infatti trovo significativo come fin dalla prima riga del libro si metta di fronte al lettore subito l'identità della prima vittima. È l'architetto Garrone che alla fine della giornata deve morire, a lui è stato assegnato il compito di essere la prima vittima della storia, dove tutto da lui ha inizio. E fin dal principio il lettore sa che è la prima vittima, di certo non l'ultima,²¹⁴ e attraverso questo uso di *suspense*, nell'attendere una morte imminente, il lettore è spinto a continuare a leggere il seguito per sapere "come" e "quando" questo architetto viene ucciso. E gli autori sono davvero bravi a creare l'atmosfera luttuosa, che mette i brividi attraverso l'uso sapiente della descrizione.

Una luce stenta si accese sulla sua testa e in quel cereo chiarore, stretto in quella bara verticale, l'architetto Garrone trasse febbrilmente di tasca una manciata di spiccioli, trovò un gettone e formò il numero del suo destino.²¹⁵

Parole queste pesantemente impregnate di morte, paura e di un qualcosa di inevitabile. Ma ancora non è morto l'architetto.

Bisogna arrivare a p. 34 del romanzo quando, gli autori, dopo aver raccontato tutta la giornata del Garrone, in quel martedì di giugno, viene ucciso. Scoccate le ore 22.30 qualcuno bussa alla porta del suo ufficio e dopo diverso tempo a parlare, alle 23.00 il suo ospite si rivela essere l'assassino e lo fa fuori senza pietà con un colpo alla testa.

La vita, pensò disperato, la vita.

Il colpo alla porta fu così discreto che, dopo essere scattato in piedi, restò un attimo immobile pensando di essersi sbagliato. Non aveva neanche sentito i passi nell'androne. Avanzò dubitoso, e aprì ancora senza credere, ancora trattenuto dal

212 Simenon 1931, p.11.

213 V. sopra e cfr. i due brani proposti.

214 Solitamente in un giallo classico non è sufficiente una sola vittima, spesso durante l'indagine, l'autore inserisce una seconda vittima che viene fatta fuori con lo scopo di fornire la pista o l'indizio determinante per incastrare l'assassino. In *La donna della domenica*, ad esempio segue proprio questa scaletta. La prima vittima è l'architetto Garrone, poi segue una seconda vittima: il ragioniere Riviera, che ficcanasando qua e là, inconsapevolmente scoprirà l'identità dell'assassino e quindi per non comprometterli l'assassino lo uccide. Una prima occasione si salva ma alla seconda per Riviera non c'è più scampo. Peccato che l'omicida proprio in quella sede, nella scena del crimine, gli cada un biglietto del tram, la prova decisiva che lo mette con le spalle al muro.

215 Fruttero & Lucentini 1972, p.6.

molle e tenace vischio d'innumerabili delusioni. Le mani gli tremavano, e sulle prime, nella penombra, quasi non riconobbe la persona che aspettava. Poi un largo sorriso incise sulla sua faccia fitti ventagli di rughe.²¹⁶

Con questo passaggio finale, con cui si conclude anche la parte relativa al primo capitolo che racchiude l'intera giornata di martedì,²¹⁷ finalmente il lettore può tirare un sospiro di sollievo. Ora che è morto l'architetto la *suspense* è finita. E invece no! Perché il meccanismo continua. Dopo essere morto Garrone, adesso spetta alla polizia dare la caccia a quel folle omicida che ha sconvolto la normale routine quotidiana. Qualcosa è stato turbato tra gli equilibri del normale circolo della vita. Si è svolta una violenza e al momento resta impunita e c'è bisogno di riassetare questo normale ciclo, così da ristabilire le due forze – il bene e il male – sullo stesso piano. È come una reazione a catena che non può finire finché non trova un ostacolo finale che la fa cessare di cadere.

Pertanto non è un caso che il primissimo meccanismo che interviene nel giallo sia l'ansia e la paura. Ma queste due emozioni primitive, non sono mai da sole nel giallo. Di fatti questo meccanismo è formato sia dalla paura sia dal ragionamento.

La paura è quell'elemento inspiegabile, che intacca il quotidiano, che crea rottura rispetto alla routine consueta, che mette in crisi le sicurezze acquisite, la fiducia in sé stessi e negli altri e nell'ordine che ci circonda. Tutto questo rappresenta, sempre però controbilanciato sul piano dallo stimolo al ragionamento, dall'indagine, alla ricerca di una soluzione.²¹⁸

Il lettore, dalla soluzione, si aspetta che l'ordine venga ricostruito e il mistero svelato, così che possa tutto ritornare al proprio posto.

Questi passaggi, che rappresentano solo la prima parte del romanzo, spiegano come l'emozione o la sensazione, definita "paura" non manchi mai, all'interno del genere giallo. Senza questa il lettore non può sentire efficacemente quella percezione di *suspense*.

Suspense, che vuol dire «tensione» e rappresenta quel momento topico in cui si spinge al massimo sull'attesa, per creare più aspettative possibili e amplificare l'effetto scaturito dal colpo di scena sull'azione o sulla scena in corso.

Si fece dare il rapporto e cominciò a riguardarlo scuotendo la testa. Uno come il morto, col tipo di gente che doveva venirgli in quello "studio", avrebbe potuto ammazzarlo chiunque. Lo strano, semmai, era che con quell'affare che si teneva in casa insieme alle altre porcherie, nessuno gli ci avesse spaccato la testa prima. "Una scultura oscena di pietra" rilesse "raffigurante l'organo genitale maschile, completo di testicoli alla base, dell'altezza di circa cm. 29, e del peso di chilogrammi due e mezzo". La morte, che era stata istantanea e non sembrava risalire a più di un'ora prima del ritrovamento, era stata provocata da un colpo solo, vibrato alla nuca, ma data la pesantezza dell'oggetto era impossibile dedurne nulla circa la forza fisica dell'assassino.

216 Id., p.34.

217 Il romanzo *La donna della domenica* è suddiviso in dieci capitoli e l'azione si svolge in sei giornate (da martedì a domenica durante il mese di giugno).

218 Sormano 1979, p.5.

Sì, chiunque, e per qualsiasi motivo (rapina esclusa), avrebbe potuto ammazzarlo: una prostituta non pagata, un travestito o un pappone molestato, un infimo biscazziere, un complice in qualche truffa o altro reato minore... Il che significava: primo, che le “ricerche nei soliti ambienti” sarebbero state laboriosissime; e secondo, che con tutta probabilità non avrebbero portato a niente.²¹⁹

Nel testo citato l'elemento dominante è il ragionamento. Il commissario De Palma, collega e collaboratore di Santamaria, meridionale, legge con attenzione e riflette sul verbale riguardante l'arma del delitto e, attraverso la voce narrante, si espongono i possibili moventi che il suo ragionamento ha elaborato. Sono solo ipotesi, ma già si predispone verso una indagine legata alla sfera della prostituzione. Ad avvalorare tale tesi c'è di fatto l'uso di un corpo contundente molto particolare: un itifallo di pietra, che richiama immediatamente la sfera sessuale. Proseguendo:

«Ecco il fatto! Traversando via San Massimo non guardavo verso casa. Guardavo,» disse il pensionato quasi scusandosi, «via San Massimo. Lei capisce...»

«Capisco benissimo,» l'approvò De Palma.

«Verso casa, ci stavo guardando un momento prima e sul marciapiede non c'era nessuno. Ci ho riguardato un momento dopo, e c'era quella donna che pareva uscita dal mio portone e che veniva giù dalla mia parte. Ma non è che l'abbia vista uscire con i miei occhi. Non so se mi spiego...»

«Si spiega perfettamente. Quando l'ha vista, a che distanza era dal portone?»

«Io?»

«La donna.»²²⁰

«Pochi passi. E siccome l'altro portone è parecchio più in su, ho pensato che fosse uscita dal mio. Ma come ripeto, non l'ho vista proprio con i miei...»²²¹

[...]

«Bionda e di aspetto equivoco. Piuttosto alta. Di media età. [...] «La predetta indossava un impermeabile del tipo trasparente di plastica, rigonfio e legato da cintura, con pantaloni arancione e guanti scuri, nonché, appesa alla spalla sinistra, una grossa borsa pure arancione, ornata sul davanti da stellone tipo Italia, a cinque punte. Parentesi. Opportunamente interrogato, il teste non ha saputo fornire altri elementi in ordine al presunto aspetto equivoco della persona, tranne l'impressione di un trucco molto vistoso prima che la donna si coprisse col predetto fazzoletto da naso. Chiusa parentesi. La donna impugnava nella mano destra un oggetto cilindrico arrotolato in carta di giornale e lungo una sessantina di centimetri, di cui il teste ha avuto l'impressione [...] “... che fosse piuttosto pesante: per esempio un tubo di ferro o di piombo...”²²²

[...]

Di fatto, la bionda descritta da Bauchiero²²³ non risultava dotata di particolare bellezza (né eleganza), ma di un solido tubo di ferro (o di piombo) come quelli di cui erano

219 Fruttero & Lucentini 1972, p.47.

220 Colei che ha dato il titolo al romanzo. *Della domenica* perché sarà arrestata proprio il giorno della domenica.

221 Id., p.40-41.

222 Id., p.45-46.

abituamente munite per difesa (e offesa) le prostitute di collina o dei boschi intorno Stupinigi.²²⁴

Questo ci rimanda all'analisi di un passo tratto da Simenon: che perfettamente spiega la "paura obbligatoria".²²⁵

Maigret era in piedi vicino al secondo binario, dove la folla aspettava la *Stella del Nord*. Tutti i grandi alberghi, senza contare l'agenzia Cook, avevano un loro rappresentante. Rimaneva immobile. Altri, invece, si spazientivano. Una giovane donna tutta avvolta in un visone ma con le gambe inguainate di seta invisibile andava su e giù martellando il suolo con i tacchi.

[...]

Spuntò in lontananza la luce gialla del treno. E fu il trambusto: le grida dei portabagagli, lo scalpiccio dei viaggiatori che si avviavano faticosamente verso l'uscita. Ne sfilarono duecento prima che lo sguardo di Maigret potesse cogliere tra la folla un uomo di bassa statura con un cappotto verde a scacchi dal taglio e dal colore di stile decisamente nordico.

[...]

Maigret non si agitò. Cercò l'orecchio. E gli fu sufficiente.

L'uomo in verde gli passò vicinissimo. Uno dei portabagagli urtò il commissario con una valigia.

Nel medesimo istante uno degli addetti al treno si mise a correre, gridando in fretta qualche parola al collega che si trovava in testa al binario, vicino alla catenella che consentiva di sbarrare il passaggio.

La catenella fu tirata ed esplosero le proteste.

L'uomo con il cappotto verde era già all'ingresso.

Il commissario fumava, con piccoli sbuffi affannati. Si avvicinò all'impiegato che aveva teso la catenella.

«Polizia! Che succede?».

«Un delitto... Hanno trovato... ».

«Carrozza 5?».

«Credo di sì».²²⁶

Senza la suspense visibile anche in questi ulteriori esempi²²⁷ sono tutte espressioni, chi più chi meno in modo esplicito, servono a caricare il momento di tensione, rendendo il flusso discorsivo rapido come la folla che passa e scende dal treno al binario 2. Così tutto si

223 Geometra pensionato che per primo ha ritrovato il corpo del Garrone morto nel suo studio in via Mazzini.

224 Id., p.42.

225 Con "Paura obbligatoria" si intende indicare il meccanismo primario, quello della paura che in maniera "obbligatoria" e ricorrente torna all'interno del giallo.

226 Simenon 1931, p.14-15.

227 «Altri, invece, si spazientivano», o la donna che «andava su e giù martellando il suolo con i tacchi», oppure «Maigret non si agitò». Sono frammenti di tensione e suspense che caricano il momento, prese dal passo precedente. V. e cfr. nota 226.

svolge velocemente e, giunti al culmine dell'azione, la narrazione conduce al colpo di scena inaspettato che sorprende. All'improvviso, quando proprio in quel momento Maigret prende contatto con il suo sospettato, gli viene sbarrata la strada. Il motivo? Sembra ci sia stato un omicidio a bordo del treno sulla toilette della carrozza 5. Lì è riverso il corpo di un uomo, un uomo ucciso con un'arma da fuoco. Maigret è bloccato lì ed è costretto a farsi largo tra la folla per arrivare prima di altri sulla scena del crimine. Infine, una volta salito a bordo e mostrato il suo tesserino, il commissario analizza il corpo e attraverso l'utilizzo di un secondo colpo di scena scopre qualcosa di davvero inatteso.

Allora rovesciò la testa dell'uomo e strinse ancor di più la pipa fra i denti.

Se non avesse visto uscire il viaggiatore con il cappotto verde, se non l'avesse visto dirigersi verso un'automobile in compagnia di un interprete del Majestic, avrebbe potuto avere qualche dubbio.

Stessi connotati. Stessi baffetti biondi tagliati a spazzola, sotto un naso dal profilo aguzzo. Stesse sopracciglia chiare e rade. Stesse pupille di un grigio verdastro.

In altre parole, Pietr il Lettone!

Maigret non riusciva a muoversi in quell'angusta toilette, dove il rubinetto che qualcuno aveva dimenticato di chiudere continuava a gocciolare e un getto di vapore usciva da una guarnizione difettosa.

Aveva le gambe contro il cadavere. Gli sollevò il busto e vide, all'altezza del petto, sulla camicia e sulla giacca, tracce di bruciatura provocate da un colpo d'arma da fuoco sparato a brevissima distanza.

Era come una grossa macchia nerastra, cui si mescolava la porpora violacea del sangue.²²⁸

L'elemento dominante risulta ancora essere la paura, alla quale il ragionamento si aggiunge da qui in avanti.

In conclusione, come dimostrato da questi passaggi, la *suspence*, la tensione, la paura stretta con un doppio filo conduttore al ragionamento sono gli elementi che servono.

Il meccanismo è sempre lo stesso. C'è bisogno della paura che richieda l'intervento della ragione per ricostruire il quieto vivere delle persone. Senza uno o l'altro il giallo non esisterebbe.

228 Simenon 1931, p.17.

3.2 Le situazioni di pericolo

Altro dispositivo, *cult* del giallo sono le situazioni di pericolo che spaziano dall'inseguimento al pedinamento, dalla sparatoria al ferimento del detective, dalle minacce di morte tramite biglietti minatori a imboscate o operazioni speciali di ricerca e cattura.

Infatti

Non c'è giallo che si rispetti che non metta il lettore di fronte a situazioni in cui il protagonista corre dei pericoli mortali, e riesce a salvarsi grazie al suo coraggio, alla sua astuzia o (perché no?) alla fortuna.²²⁹

Come per l'elemento di *suspense* e paura connaturato con il ragionamento, anche la situazione di pericolo è una costante del giallo, un elemento senza il quale esso perderebbe buona parte del suo fascino e del suo intreccio. Questo perché se proviamo ad analizzare le diverse situazioni rischiose che il giallo ci presenta, ci accorgiamo che esse servono a far crescere la statura del personaggio, a caratterizzarlo come uomo audace, forte, astuto ad eroicizzarlo;²³⁰ altre invece,²³¹ servono a sviluppare sì, il personaggio, ma in senso opposto, negativo. Dove il personaggio non sconfigge, non affronta la paura, ma la subisce e cerca di esorcizzarla.

Guardò l'orologio: le due.

Il night-club si svuotava. Una ballerina eseguiva il suo numero nell'indifferenza generale. Uno straniero ubriaco, con tre donne al suo tavolo, faceva da solo più rumore di tutti gli altri avventori insieme.

Il ballerino, che era rimasto fuori solo un quarto d'ora, aveva invitato qualche altra signora. Ma adesso era tutto finito. Si respirava aria di stanchezza.

[...]

Maigret ebbe l'impressione che il ballerino, in piedi accanto al sassofonista, mentre parlava lo guardasse con aria preoccupata.

Chiamò il capocameriere, che lo fece aspettare.

Perse così alcuni minuti.

Quando finalmente il commissario poté uscire, l'automobile degli americani girava l'angolo di rue Notre-Dame-de-Lorette. Lungo il marciapiede c'era una mezza dozzina di taxi liberi.

Si diresse verso uno di questi.

Un colpo d'arma da fuoco risuonò all'improvviso: Maigret si portò la mano al petto, si guardò intorno, non vide niente, ma udì dei passi che si allontanavano in rue Pigalle.

229 Sormano 1979, p.17.

230 Così succede per Maigret che nemmeno dopo essere stato ferito, alla spalla destra, da un colpo di pistola lo desiste dall'abbandonare il caso e la sua caccia a Pietr il Lettone.

231 Come risulta dall'esempio proposto all'interno di *La donna della domenica*.

Percorse ancora qualche metro, come trascinato dalla forza d'inerzia. Il portiere accorse e lo sostenne. Un po' di gente usciva dal Pickwick's per vedere che cosa stesse succedendo. Fra questi Maigret notò il volto contratto del ballerino.

[...]

Allora l'uomo, in un batter d'occhio, aiutò il portiere che sorreggeva il commissario senza sapere che farne. Dopo meno di trenta secondi il taxi si allontanava con Maigret all'interno.

Procedette così per una decina di minuti, poi si fermò in una via deserta. Il tassista scese, aprì la portiera e vide il suo cliente seduto quasi normalmente, con una mano infilata sotto la giacca.

«Vedo che non è niente, come pensavo. Dove la devo portare?»

Maigret aveva comunque l'aria un po' scossa, proprio perché la ferita era superficiale. Sul petto, un'ampia lacerazione. Il proiettile aveva sfiorato una costola ed era fuoriuscito vicino alla scapola.²³²

Nel brano qui proposto, tratto da Simenon, è evidente che la fuga dalla morte da parte dell'eroico commissario, il fenomenale colpo di scena all'interno di quella atmosfera *noir* e la sensazionale scena di pericolo, nell'insieme sono serviti a valorizzare il carattere tutto d'un pezzo, forte e robusto del commissario Maigret. Nemmeno di fronte a tale situazione di pericolo, si arresta per farsi medicare in ospedale,²³³ preferisce continuare la sua indagine e dirigersi in Questura piuttosto che fermarsi per una piccola lacerazione al petto.

Georges Simenon, secondo il primo caso proposto, segue il meccanismo dettato dalla situazione di pericolo per attribuire al suo personaggio il ritratto di un uomo sicuro, coraggioso e soprattutto efficiente. Lo vuole caratterizzare ancor di più. La ferita lo fortifica e non lo indebolisce.

Passiamo adesso al secondo caso., quando tale situazione invece di fortificare il personaggio lo sviluppa negativamente.

Tornando verso la sua auto, Lello passò accanto alla 124 blu, ancora parcheggiata in un angolo di piazza Carlo Alberto. Dentro non c'era nessuno, il tizio doveva abitare da quelle parti. Oltre alla chiazza di mastice grigio sul parafrangente, aveva anche il paraurti contorto, sempre dalla parte destra. Mancata precedenza e impatto angolare. Lello, che da quando aveva la macchina leggeva ogni giorno la cronaca di tutti gli incidenti stradali, pensò cupamente che presto o tardi una cosa del genere sarebbe capitata anche a lui. [...]

Partì piano piano, sebbene sapesse che la guida prudente non rappresentava purtroppo una garanzia; c'erano sempre gli altri, con cui bisognava fare i conti. Al terzo semaforo di via Roma riconobbe la 124 tra le auto che aveva dietro di sé; e gli venne un sospetto che immediatamente respinse come assurdo. Doveva per forza trattarsi di un caso. [...]²³⁴

232 Simenon 1931, p.67-70.

233 Che tra l'altro è visitato e curato solo alla fine di tutta l'indagine presso casa sua, nemmeno andando in ospedale.

234 Fruttero & Lucentini 1972, p.306.

A questo punto Lello²³⁵ è inseguito da una Fiat 124 blu. Lui non lo sa²³⁶, ma inconsapevolmente ne ha paura e prova a seminarla o quanto meno a convincersi che sia solo una fatalità.

Cose dell'altro mondo, pensò tra divertito e scandalizzato. Torino era arrivata al punto che un ragazzo perbene non poteva più girare in auto da solo dopo il tramonto senza essere seguito, molestato, scambiato per un giovinastro di vita o peggio. I giornali avevano proprio ragione, era una vergogna e uno scandalo, senza contare il pericolo. Cosa diavolo faceva la polizia? [...]

Svoltò in corso Sommeiller e si addentrò tra i neri, rigidi blocchi di quel quartiere sempre schiacciato da un tampone di oscurità e silenzio; con un po' di batticuore, prese a destra, poi a sinistra, poi di nuova a destra, in una greca dettata dai sensi unici. Accelerava, rallentava, aspettava, ricompariva. E ogni volta, dall'incrocio precedente, sbucavano i due fari, la sagoma della 124 si arrestava un momento, poi, con minacciosa lentezza, infilava la via dove si trovava lui.

Non poteva essere una coincidenza: qualcuno lo seguiva.

Lello rise nervosamente. Cosa doveva fare? Fermarsi, scendere, affrontare il seccatore? Era una possibilità, ma comunque non qui, in questi corridoi avari di luci e di passanti. Meglio tornare verso il centro, anche perché mettì il caso che sulla 124 fossero in tre o in quattro: lui non ci teneva per niente a farsi pestare a sangue e ripulire le tasche. Nel portafogli aveva 9.000 lire e al polso l'Omega d'oro che gli aveva regalato Rino...

Aprì la bocca, e il nome gli scese come un sasso fino in fondo alla stomaco. Era Rino, era l'ingegner Costamagna, che lo stava seguendo! Non poteva essere che lui. Si dette dello stupido per non averci pensato subito. Dove aveva visto per la prima volta la 124? Nei pressi dell'ufficio, dove appunto Rino veniva ad aspettarlo ogni sera ai tempi della loro relazione, tre anni fa.²³⁷

In conclusione, tirando le fila di questo meccanismo potremmo evidenziare come altri due aspetti attirano l'attenzione del lettore.

Il primo è quello dell'ammirazione, come in Maigret; sentimento dell'ammirazione che nei protagonisti del giallo nasce dal fatto che il lettore stesso si vuole identificare con esso, indistintamente dal motivo e dallo scopo per cui esso si batte. Perciò il lettore facendo questa scelta si sente più vicino ai personaggi positivi della storia che spesso lottano contro la criminalità provando un senso di ammirazione e rispetto verso le forze dell'arma e una spinta ad affrontare le scene e i fatti come fosse lui in prima persona.

235 Il personaggio del ragioniere ficcanaso che nel giro di cinquanta pagine trova la morte all'interno di un magazzino del Balun.

236 Non lo sa che quell'auto appartiene all'assassino, o almeno così il lettore viene spinto a pensare in un primo momento. Poi però Lello dice di riconoscere l'auto, e che dovrebbe appartenere all'amico Rino, il suo ex-compagno. Affermazione che tranquillizzerebbe chiunque e così esorcizza la sua paura pensando che fosse l'ossessivo ex-ragazzo non soddisfatto del suo rifiuto.

237 Fruttero & Lucentini 1972, p.306-07.

Il secondo sentimento è quello della paura, come in Lello che è terrorizzato dalla 124 blu. La paura è quella sensazione,²³⁸ ricercata dagli autori ai fini della *suspense*. Il pubblico che legge però, all'interno del meccanismo di una situazione di pericolo si sente più dalla parte della vittima, di colui che soffre in questa sensazione e che rimane impietrito e passivo e si lascia travolgere dai fatti e dalle scene.

Pur essendo due sentimenti diversi, stimolano in modo incredibile il lettore perché è concreto il bisogno d'avventura, di rivalse sulle avversità, di evasione da un quotidiano spesso piatto e banale che vuole leggere il pubblico.²³⁹

238 Come già ho segnalato nel cap. precedente. V e cfr. sopra cap. 3.1 p. #73.

239 V. e cfr. Sormano 1979, p.17.

3.3 La figura del commissario

L'elemento più importante all'interno del giallo è la figura del detective, che può essere privato o delle forze di polizia.

La polizia, come l'investigatore privato, ha un ruolo decisivo nel poliziesco, rappresenta la figura centrale che risolve il mistero, ma a differenza del detective privato, ci viene presentata in modo disomogeneo. Dipende essenzialmente dal fatto che essa può giocare, all'interno del romanzo, due ruoli diversi: può essere la protagonista (v. il caso classico del commissario Maigret, come anche per il commissario Santamaria) o l'antagonista (caso in cui è di secondo piano e spesso si rivela più brutale degli stessi criminali).²⁴⁰

Nel primo caso, la polizia, viene rappresentata in modo estremamente rassicurante: gli uomini che ne fanno parte grazie alla loro efficienza, alla dedizione, alla pazienza, all'organizzazione, ci danno un senso di sicurezza e di fiducia. I loro metodi non sono brillanti o geniali come quelli dei detective, ma raggiungono per altre vie lo stesso scopo, cioè la scoperta della verità, la soluzione del mistero. Proprio per questo, a volte, fra investigatore e polizia non corre buon sangue: il genio mal sopporta la lentezza e l'apparente banalità della routine della polizia, il suo apparato burocratico, la sua incapacità di intuizioni brillanti; a volte giunge addirittura allo scontro aperto, a dei pesanti giudizi di sfiducia, ad un disprezzo che non tenta neppure di celare.²⁴¹

Ma non sempre la polizia assume nel romanzo giallo questo aspetto rassicurante. A volte rivela un volto completamente diverso: il volto della sopraffazione e della violenza. È una violenza fisica e psicologica che mira semplicemente a distruggere la personalità dei malcapitati che cadono nelle sue mani, ad estorcere in qualsiasi modo le loro confessioni, giocando sulla loro impossibilità di resistere oltre un certo limite alla sopraffazione.²⁴²

Pertanto, il lettore è così posto di fronte ad una realtà estremamente complessa e differenziata che provoca in lui sentimenti contrastanti attraverso una gamma che può andare dalla fiducia più completa all'odio.²⁴³

240 Anche se in realtà questa seconda possibilità è davvero molto rara all'interno del panorama poliziesco. Spesso, anche per andare incontro a quelle scelte educative e propositive, soprattutto per le letture destinate ai ragazzi, dove si vuole dare una buona impressione, un buon modello di riferimento e valori nell'immagine collettiva del corpo di polizia.

241 Emblematici fra tutti gli scontri tra Sherlock Holmes (detective/consulente investigativo) e l'ispettore Lestrade (ufficiale di polizia) all'interno del romanzo «Uno studio in rosso» (1887).

242 Un es. che si avvicina a questa rappresentazione è il ritratto della polizia sezione omicidi offerta da Chandler nel suo ultimo romanzo con Marlowe in «Il lungo addio» (1953). V. e cfr. Chandler 1953, p. 54-61. Oppure anche il ciclo di libri gialli (*Thriller*) del detective Bosch scritto e creato da Michael Connelly (1956) seguono questa stessa lunghezza d'onda. Una polizia che non si fa scrupoli di usare maniere forti, minacce e/o violenza sui sospettati.

243 Sormano 1979, p.40.

Per il nostro caso, qui sotto, con la tabella, ho voluto mettere a confronto le due figure di commissario Santamaria contro Maigret; raccogliendo diversi passaggi dove si viene presentato: il personaggio per la prima volta, le sue descrizioni più attente, i suoi tratti distintivi e caratteriali e le sue relazioni personali.²⁴⁴ Insomma, come dice la stessa figlia di Fruttero, riportando le parole del padre:

Nel momento in cui tu inventi un personaggio devi sapere esattamente: quanti anni ha?, Con chi è sposato?, Cosa mangia a colazione? e quale libro legge prima di andare a dormire?. I dettagli sono fondamentali.²⁴⁵

<p><i>La donna della domenica</i> (1972) di C. Fruttero & F. Lucentini.</p> <p>Prima apparizione:</p> <p>Il commissario Santamaria, con le mani dietro la schiena, stava guardando fuori dalla finestra aperta sul corso. Dopo una passata di vento stamattina, un'aria di nuovo ferma, una giornata di nuovo troppo calda, appiccicosa, perlomeno rispetto al vestito che lui portava. In questa stagione non si sapeva mai cosa mettere. Gli operai che lavoravano sul controviale, dentro una larga fossa scavata nell'asfalto, erano tutti in canottiera e avevano le spalle lucide di sudore. Una perforatrice continuava implacabile ad allungare la fossa verso il portone centrale della questura.²⁴⁶</p>	<p><i>Pietr il Lettone</i> (1931) di G. Simenon.</p> <p>Prima apparizione:</p> <p>« C.I.P.C. a Surete Parigi «Xvzust Cracovia vimontra m ghks triv psot uv Pietr il Lettone Brema vs tyz btlo men».</p> <p>Il commissario Maigret, della 1^a Squadra mobile, alzò la testa ed ebbe l'impressione che il brontolio della stufa di ghisa posta al centro dell'ufficio e collegata al soffitto da un grosso tubo nero si stesse affievolendo. Spinse da parte il telegramma, si alzò pesantemente, regolò la valvola e gettò tre palate di carbone nel focolare. Poi, in piedi, con le spalle rivolte al fuoco, caricò la pipa e si allentò il colletto che, per quanto molto basso, gli dava fastidio. Guardò l'orologio, segnava le quattro. La sua giacca era appesa a un gancio</p>
--	---

244 Legenda:

In ho evidenziato i tratti cui segnalavo per quanto riguarda il commissario Maigret.

In invece, ho sottolineato i tratti corrispondenti il commissario Santamaria.

245 Rai 2019, min. 4.

246 Fruttero & Lucentini 1972, p.52.

	piantato dietro la porta. ²⁴⁷
<p>Tratti peculiari e caratteristiche descrittive:</p> <p>E in quell'assordante, ubiqua frenesia di restauri, ogni velleità di meridionale abbandono era stroncata sul nascere. Non che lui, veramente, avesse spesso il tempo o la voglia di mettersi a leggere il giornale su una panchina, di passeggiare lungo i viali con la giacca sbottonata, di fermarsi su un angolo a guardare senza impegno una piazza; ma gli dispiaceva pensare che in ogni caso sarebbe stato impossibile.</p> <p>Il commissario Santamaria tolse le mani da dietro la schiena e le appoggiò al davanzale della finestra. Non era – considerò – specialmente portato alla perplessità né alla divagazione; le cose, se appena poteva, le faceva subito, senza starci a girare intorno; e non si poteva dire che quella che doveva fare adesso, che avrebbe già dovuto fare almeno da un quarto d'ora, fosse una cosa di per se stessa straordinaria. Una telefonata, ecco tutto.²⁴⁸</p> <p>[...]</p> <p>Il commissario Santamaria non s'interessava di sport. Era siciliano anche lui, ma non aveva bisogno di quel genere di attaccamenti un po' artificiali per non sentirsi un immigrato. Durante la guerra, ancora da ragazzo, le circostanze l'avevano portato a fare il partigiano nelle valli piemontesi. E</p>	<p>Tratti peculiari e caratteristiche descrittive:</p> <p>Maigret si diresse verso una porta che si apriva su un armadio a muro, si lavò le mani a un lavabo di smalto, si passò un pettine fra i capelli ispidi, di un castano scuro dove si distingueva appena qualche filo bianco sulle tempie, poi si aggiustò alla meno peggio una cravatta che non riusciva mai ad annodare correttamente.²⁵¹</p> <p>[...]</p> <p>Lui stava lì, enorme, con quelle spalle impressionanti che disegnavano una grande ombra. Lo urtavano, e non oscillava più di quanto avrebbe fatto un muro.²⁵²</p> <p>[...]</p> <p>La presenza di Maigret al Majestic aveva inevitabilmente qualcosa di ostile. Era come un blocco di granito che l'ambiente rifiutava di assimilare. Non che somigliasse ai poliziotti resi popolari dalle caricature. Non aveva ne baffi ne scarpe a doppia suola. Portava abiti di lana fine e di buon taglio. Inoltre si radeva ogni mattina e aveva mani curate. Ma la struttura era plebea. Muscoli duri risaltavano sotto la giacca e deformavano in poco tempo anche i pantaloni più nuovi.²⁵³</p> <p>[...]</p> <p>Maigret aveva afferrato la pipa e</p>

247 Simenon 1931, p.11.

248 Fruttero & Lucentini 1972, p.53.

dopo la guerra, quando era entrato nella polizia, i primi incarichi li aveva avuti a Torino. Il suo trasferimento così, era stato praticamente un ritorno...

Cercò di ritrovare una remota eco valligiana nello strepito di mitra che insisteva dalla strada, ma la sola associazione ancora un po' viva che ne risultò, fu quella con le rapine Cavallero degli anni '60.

Adesso, quando ci ripensava, gli pareva la storia d'un altro. Ma gli erano rimasti degli amici, di quell'epoca inverosimile, e delle "conoscenze", come dicevano certi suoi ingenui colleghi [...]. In realtà, l'unico vero vantaggio che gliene fosse venuto – il commissario capiva anche questo – era di non sentirsi un estraneo, a Torino, sebbene a essere pignoli la città gli fosse debitrice soltanto di qualche festoso colpo di Sten sparato in aria a cose finite, sul ponte di piazza Vittorio. Ma bastava perché lui, adesso, potesse continuare tranquillamente a portare i baffi, invece di tagliarseli come molti suoi colleghi che non volevano avere l'aria del questurino meridionale.²⁴⁹

[...]

Corretto abito scuro, cravatta sobria, alto, sui quaranta, baffi, aria di chi sa quello che vuole.²⁵⁰

una borsa per il tabacco che ormai conteneva solo un po' di polvere scura. Con un gesto meccanico, Torrence gli porse il suo pacchetto di trinciato.

Vi fu un attimo di silenzio. Il tabacco sfrigolò, poi si udì un rumore di passi e un tintinnare di bicchieri dietro la porta, che Torrence aprì.

Il cameriere della Brasserie Dauphine entrò e posò sul tavolo un vassoio con sei birre e quattro enormi panini imbottiti.

«Basterà?» volle assicurarsi constatando che Maigret non era solo.

«Andrà benissimo».

Senza smettere di fumare, il commissario si mise a mangiare e a bere, ma solo dopo aver passato una birra al brigadiere.²⁵⁴

[...]

Maigret agiva come gli altri. E come gli altri si serviva degli eccezionali strumenti che i Berlitton, i Reiss, i Locard hanno messo nelle mani della polizia. Ma lui cercava, aspettava, spiava soprattutto la «crepa». Il momento in cui, in altri termini, dietro il giocatore appare l'uomo.²⁵⁵

249 Id., p.56-57.

250 Id., p.179.

253 Simenon 1931, p.20.

252 Id., p.15.

251 Id., p.13.

254 Id., p.29.

255 Id., p.46.

<p>Età:</p> <p>Quanti anni poteva avere il commissario? Quaranta, un po' più di quaranta... Un bell'uomo²⁵⁶</p>	<p>Età:</p> <p>Il commissario aveva quarantacinque anni. Torrence solo trenta. Ma c'era già in lui qualcosa di massiccio che ne faceva una copia appena ridotta di Maigret.²⁵⁷</p>
<p>Sfera affettiva:</p> <p>Sapeva di Jole, senza averla mai conosciuta, e di quella "relazione" intercittadina vedeva soltanto, e ne disapprovava, le complicazioni logistiche, la "schiavitù ferroviaria", come la chiamava lui.²⁵⁸</p>	<p>Sfera affettiva:</p> <p>«Io vado nel mio ufficio. C'è un treno per Fecamp alle cinque e mezzo. È inutile che torni a casa e svegli mia moglie. Ah, senta... La Brasserie dev'essere ancora aperta. Passando, mi ordini una birra...».</p> <p>«Una?» ripeté Torrence, con aria innocente.</p> <p>«Sì, vecchio mio! Il cameriere è abbastanza furbo da capire tre o quattro. E gli dica di metterci anche qualche panino imbottito».²⁵⁹</p>

I due commissari per aspetto fisico ed età anagrafica si differenziano.

Uno adora stare al caldo vicino alla stufa in ghisa quando c'è freddo e fuori piove (Maigret). L'altro invece caloroso e dall'animo mediterraneo preferisce zone in ombra e fresche per sfuggire al caldo afoso di una città di pianura in pieno giugno (Santamaria). E le loro differenze potrebbero continuare ancora.

Per quanto riguarda, però, la loro natura umana di poliziotti, la loro figura di forze dell'ordine, tra i due si possono riscontrare diversi punti di contatto, come qui dimostrato.

256 Fruttero & Lucentini 1972, p.139-40.

257 Simenon 1931, p.29.

258 Fruttero & Lucentini 1972, p.217.

259 Simenon 1931, p.35.

Non sono uno la copia dell'altro, ma Maigret rappresenta il modello, la figura principe da cui è stato tratto parte del ritratto del commissario Santamaria. Infatti entrambi condividono diverse cose: dal vizio del fumo all'appartenenza nelle forze di polizia in una città in espansione, dalla visione territoriale di quartiere a quella più ampia di città e/o regione (aspetto più presente e caratteristico in Fruttero e Lucentini che in Simenon) e infine dal carattere umano del commissario capace di amare e di innamorarsi (v. Santamaria che si innamora della sospettata Anna Carla, mentre Maigret, marito fedele)²⁶⁰ alla sua capacità di restare fedele e rispettare quel giuramento e quel senso del dovere professato per il suo lavoro.

Ultimo elemento, di carattere formale e stilistico, che da ambedue gli autori emerge è l'uso delle descrizioni molto dettagliate. Pregio e caratteristica della letteratura gialla, soprattutto quella francese,²⁶¹ che la coppia Fruttero & Lucentini importa nel romanzo poliziesco italiano.²⁶² Descrizione che, nel quadro di *La donna della domenica* (1972), risulta importante per due aspetti: in primo luogo per dare quella sensazione di realismo e di movimento all'interno di uno spazio fisico vero e tangibile appartenente e cristallizzato in quella Torino anni '70; e in secondo luogo vuole fornire tutte le informazioni necessarie per far immaginare al meglio, al lettore, la scena, avvicinandola ad una realtà borghese familiare con quella sua impostazione di criticare e visualizzare la società torinese.

260 Marito fedele Maigret che sempre pensa alla moglie casalinga dove nelle ultime pagine del romanzo si preoccupa per lui dopo che viene operato in casa per asportargli due costole a causa di quella famosa ferita tra costato e spalla.

261 V. tutti i frammenti proposti del romanzo di *Pietr il Lettone* (1931) dove la descrizione, magari a volte più asciutta, altre davvero dettagliata, compare sempre.

262 E da questo romanzo attraverso queste caratteristiche ovvero di raccontare un giallo racchiuso in una realtà ben descritta e regionale rappresenta la nuova scuola del giallo italiano prossimo e futuro. Basta pensare agli scritti, nominando alcuni autori a noi contemporanei, di Camilleri o di Di Giovanni o ancora di Carofiglio. Inutile evidenziare ancora come il romanzo di *La donna della domenica* (1972) ha fatto scuola nel panorama letterario italiano giallo e rappresenta un pilastro fondamentale per la sua evoluzione.

3.4 *Il movente*

L'ultimo elemento, che certo non può mancare in un poliziesco, è il movente. Esso solitamente viene introdotto durante la soluzione quando viene smascherato il colpevole, oppure all'interno di un momento puramente logico e riflessivo prima di arrivare alla faticosa soluzione.²⁶³

In questa materia il giallo si può sbizzarrire presentandoci una vasta gamma di "moventi" che tuttavia, al di là delle loro differenze specifiche, sono riconducibili ad alcune situazioni-tipo, per esempio: dalla disperazione alla passione, dal desiderio di ricchezza al bisogno di vendetta.²⁶⁴

Alle spalle di questi moventi stanno, in genere, delle storie personali, squallide o tristi, segnate da molte delusioni che certo non vogliono giustificare il delitto, ma vogliono renderlo tuttavia comprensibile. A volte cogliamo dagli stessi autori di gialli attraverso la figura del detective una certa pietà verso il colpevole.²⁶⁵

263 Soluzione spesso data ai delitti impossibili. Infatti non esiste il delitto perfetto per quanto possa sembrare possibile, nemmeno nei romanzi che spesso vogliono essere, nel giallo, ritratti realisti e assolutamente simili al mondo reale. Di conseguenza come scrive la Christie nel romanzo *The Murder on the Orient Express* (1934): «Dimostri che l'impossibile può essere possibile!»
«Bella frase, questa, mio caro Bouc», approvò Poirot. «L'impossibile non può essere accaduto; quindi l'impossibile deve essere possibile, nonostante le apparenze.»

264 Un es. particolare, invece, è rappresentato dal commissario Ricciardi, personaggio che attraverso strani poteri paranormali riesce a vedere gli spettri delle vittime le quali gli forniscono spesso l'indizio decisivo per la soluzione, che sostiene esistano soli due moventi. Nato dalla penna dello scrittore italiano Maurizio De Giovanni (1958). Nel 2006, quando esce il suo primo romanzo giallo *Il senso del dolore. L'inverno del commissario Ricciardi*, l'ufficiale di polizia della questura di Napoli informa già il lettore che per lui, alla base di ogni delitto il movente del colpevole si possono ricondurre alla fame o all'amore.

265 Un classico es. è «L'assassinio sull'Orient-Express» (1934) della Christie; nel quale durante il finale, dopoché Poirot ha riunito tutti in un vagone, ha illustrato i fatti, il movente e ha rivelato che i colpevoli sono stati tutti i tredici passeggeri del vagone, decide di sua volontà di non riferire niente alla polizia Jugoslava e di affidare il caso ai passeggeri. Come a dire che non ha accettato il fatto che abbiano tolto la vita ad una persona, in quanto atto criminale sbagliato (nonostante la vittima non fosse uno stinco di santo, anzi è stata una persona cattiva e crudele che diversi anni prima ha ucciso una innocente bambina di sei anni, e sfasciato così un'intera famiglia dal dolore. Storia, tra l'altro, che lega segretamente tutte queste persone), ma allo stesso tempo li comprende e mosso dalla pietà decide di lasciarli liberi. Ora che si sono liberati di quel mostro, adesso potranno guardare ad un futuro e a una nuova vita. «A questo punto,» dichiarò Poirot «avendovi fornito la mia soluzione, ho l'onore di abbandonare il caso...» Conclude lo stesso investigatore belga.

Personaggio particolare quello dell'assassino/colpevole perché è quasi sempre una figura complessa e articolata da spiegare attraverso il suo movente. Definire perfettamente il personaggio dell'assassino con tratti marcati è difficile dal momento che al suo interno concorrono molti fattori contraddittori, molte sfumature diverse, spesso tale personaggio non è nemmeno globalmente e totalmente "cattivo". A volte ha anche una coscienza umana che lo spinge a confessare e ammettere il suo grave peccato. Altre invece, specie quando i colpevoli sono serial killer, il movente sembra non esserci. Il detective brancola nel buio, perché apparentemente sembra non esserci nessun apparente collegamento tra una vittima e l'altra. È compito del detective e del lettore scoprirlo sotto le righe visto che non esiste delitto senza un movente. C'è sempre qualcosa che spinge il colpevole a superare questo limite e togliere la vita a un'altra persona. E il detective è chiamato in campo proprio per capire, comprendere e risolvere questo problema e molto spesso l'autore ricorre, attraverso la voce dell'investigatore, a spiegazioni psico-sociologiche proprio per creare quel profilo che motiva le azioni di un pazzo.

Dopo la motivazione che ha spinto ad uccidere e dopo l'aver compreso il personaggio che si è spinto a compiere un atto criminale, emerge, a questo punto, una terza componente d'azione molto riflessiva, cioè il lavoro che compie l'eroe come se stesse risolvendo un puzzle, per giungere alla soluzione. Questa operazione, del tutto logica, altre volte anche con l'intervento di scene di viva azione,²⁶⁶ può presentare in modo velato una componente moralistica, cioè una netta discriminazione fra chi è tra i "buoni" e chi è tra i "cattivi".²⁶⁷ Però, allo stesso modo, non è sempre detto che l'eroe sia per forza l'angelo, così come non è necessariamente obbligatorio che il criminale sia per forza solo il demonio. Interessante e affascinante poi, quando l'autore riesce a mischiare il bene con il male creando certe sfumature realistiche con riflessi sia positivi sia negativi che esistono e appartengono ad ognuno di noi.²⁶⁸ Infondo se non può esistere il delitto perfetto, allo stesso modo non può esistere l'assassino perfettamente sadico, cattivo e incrollabile.

Ora dalla teoria passiamo alla pratica e vediamo come tale meccanismo si applica all'interno del romanzo.

Qui sotto ho riportato il dialogo tra i due commissari Santamaria e De Palma durante quella domenica presso la casa della signora Tabusso alla quale racconteranno una bella storia svelando così l'assassino e il movente con un simpatico tono ironico,²⁶⁹ proprio per cogliere in fallo l'omicida, non lasciandogli spazio di manovra.

266 Specie nei romanzi polizieschi americani e inglesi (dalla Christie in poi) che seguono il filone del *hard boiled* o del *thriller*, preferiscono più scene d'azione che la classica scena del detective che riunisce tutti i sospettati in una stanza dove con le sue abilità intellettuali svela e risolve il caso.

267 In special modo se il racconto è dedicato per una fascia giovanile, dove l'obiettivo primario non è solo fornire una buona lettura come strumento di lettura e apprendimento, ma anche di modello educativo e morale. Il cattivo è completamente cattivo e il buono lo deve sconfiggere.

268 Sormano 1979, p.48.

Erano arrivati al dunque, e c'erano solo due strade – o il rosso o il nero – per gli “indiziati”. O prendevano la cosa di petto, si stupivano, s'indignavano, scoppiavano in dinieghi e escandescenze [...]; oppure sceglievano l'elusività, lo svincolamento, il silenzio. [...] La signora Tabusso, facendo forza – il commissario ne era certo – alla propria natura, scelse la seconda strada. Una donna intelligente.

[...]

Lei può fare il pesce finché le pare, o confessare tutto [...] Per noi, glielo dico subito, è lo stesso: abbiamo tutti gli assi in mano.»

«Quali assi?» disse la signora Tabusso. «Di che sta parlando?»

Ma non era riuscita a mettere abbastanza stupore, nel suo tono. Nemmeno sfida, d'altra parte. Era piuttosto il suo senso pratico, pensò il commissario, che sembrava essere stato stimolato.

«Sappiamo, tanto per cominciare, che lei voleva lottizzare il suo “prato”. Ottima idea, ottima speculazione: vivere di rendita dev'essere diventato piuttosto difficile, al giorno d'oggi.»

«Hanno qualche alloggetto,» disse il commissario, «e una casa in via Barbaroux che gli dà solo fastidi. [...] La Tabusso fece una mezza smorfia.

«Per questa lottizzazione,» continuò De Palma, «la signora si rivolse a uno studio serio, Tresso e Campana, e gli chiede un progetto che sfrutti tutte le possibilità del terreno. Valore del terreno?»

«Non saprei,» disse il commissario, «cento, duecento milioni. Bisognerà vedere.»

«Una bella somma, in ogni modo. Da starsene tranquille tutte e due per il resto dei loro giorni... A questo punto si fa vivo il Garrone, vero signora?»

[...]

«Il Garrone,» riprese De Palma, «un bel giorno telefona, chiede un appuntamento e si presenta con un nuovo progetto, fatto da lui. Non è un urbanista, non è un architetto che sappia fare il suo mestiere, o qualsiasi altro mestiere. È la classica» sorrise «cativa lavandera; e del resto anche il suo progetto è solo un progetto di massima, niente di dettagliato, di utilizzabile da un geometra, da un capomastro... [...] Ma quel pezzo di carta...» De Palma tirò fuori il pacchetto di sigarette «...che del resto la signora ha già pagato o dovrà pagare a Tresso e Campana, per quel pezzo di carta, Garrone chiede... quanto le chiese, signora?»

Aspettò, mentre estraeva una sigaretta. «Molto, certamente. Una somma inverosimile, assurda. E la signora gli ride in faccia. Vero, signora?»

[...]

«Sì, gli ride in faccia. Garrone allora le spiega che c'è poco da ridere, che se lei non “accetta” il suo progetto [...] se insomma non gli sgancia quello che chiede, lui conosce un modo per far bloccare l'altro progetto, quello vero, quello dei professionisti affermati, e per mandarle all'aria l'affare.

[...]

«La signora si accorge di aver commesso un errore di valutazione. Quella di Garrone non era una sbuffonata, un bidone, una delle solite panzane del tizio che conosce l'onorevole o il cardinale. No: Garrone conosce *davvero* qualcuno, è *davvero* in grado di

269 Che molto sembra ricordare i classici dialoghi ironici tra Hastings e Poirot nei libri di Agatha Christie. Di fatti non è sbagliato dire che la coppia Fruttero & Lucentini hanno preso spunto da quella vena ironica, cara alla cultura poliziesca inglese, per la creazione del loro personaggio. Si v. e si cfr. p. #69 e le pagine conclusive di Christie 1936, p. 230-32.

bloccare il suo progetto, se lei non sgancia. Il ricatto,» disse De Palma aspirò, «è un *vero* ricatto.»

[...]

«Garrone,» disse De Palma, «aveva, sì, il coltello per il manico. Ma non era un coltello, era un temperino. Chissà cosa avrà raccontato a lei, signora, ma noi sappiamo che tutta la sua forza stava in un vincolo addirittura ridicolo. Vero Santamaria?»

«E inapplicabile, nel caso specifico delle Buone Pere, mi hanno assicurato.»

«Tu dici che la cosa prima o poi si sarebbe caduta da sé?»

«Oh, non c'è dubbio. È un vincolo che, interpretato alla lettera, permette effettivamente di fermare un progetto come questo. Ma era un cavillo, un pretesto assurdo: bastava chiedere un sopralluogo per far constatare il nuovo stato di fatto e tutto sarebbe andato a posto, perfino con la nostra burocrazia. Certo,» disse pensoso, «bisognava conoscere il vincolo.»

«E così,» disse accavvallando le gambe, «non restava che farlo fuori.» Si volse al commissario. «Nota: questo è l'unico punto che mi fa dubitare dell'intelligenza della signora.»

«Tu dici che avrebbe potuto trovare un altro modo per aggirare l'ostacolo?»

«No, no. Dico che niente le assicurava che, una volta ucciso il Garrone, il progetto sarebbe stato sbloccato.»

«Glielo assicurava il Garrone. Le avrà detto che tutto dipendeva da lui.»

«Sì, una bella fesseria; ma Garrone era un fesso. Mentre è strano che la signora ci abbia creduto. E se, dopo, avesse scoperto che il "vincolo" c'era sempre? Coi ricatti non si finisce mai, lo sanno anche i bambini. Tu sganci i milioni, credi di aver sistemato tutto, e di lì a un mese tornano alla carica, te ne chiedono altrettanti.»²⁷⁰

Il movente è chiaro, si tratta di un ricatto! La signora Tabusso vuole fare dei soldi dal suo terreno perché non se la passa in acque buone e un "fesso" si mette in mezzo bloccando la sua idea di fortuna. Che cosa può fare? Subito pensa sia uno scherzo di pessimo gusto. Ma poi con il passare dei mesi si rende conto che l'architetto Garrone è in grado di poter bloccare il suo progetto. Allora dato che non si può darla vinta così, cedendo al ricatto, l'unico modo per eliminare il problema è ucciderlo! Eliminato il problema tutto torna come prima, no!? Ma non è così!

Dopo il Garrone, anche il ragionier Riviera inizia a ficcare il naso su questa storia spinto da una provocazione dei suoi colleghi e pronto a dimostrare quanto fosse bravo e intelligente al suo amante Massimo. Spesso sembra essere anche qualche passo avanti allo stesso commissario, altre invece viene battuto solo per una questione di tempo, ma è lui il primo a parlare con la signora Tabusso, ha il sospetto che sia lei l'assassina, ma non ha prove. Allora l'assassino informato della cosa, prontamente decide di rimandare a lunedì l'incontro con Riviera, così da trovarsi il tempo necessario per farlo fuori. È diventato uno di troppo. Deve ucciderlo prima che possa dire qualcosa. Errore fatale questo ultimo delitto per la signora Tabusso, perché proprio durante quel secondo delitto, utilizzando lo stesso modus operandi, ovvero colpendo alla testa la vittima con un oggetto di pietra, in questo caso un pestello di mortaio nascosto in borsa, alla signora Tabusso dalla borsa cade un

270 Fruttero & Lucentini 1972, p.475-79.

biglietto del tram convalidato nel 1953, prova che convalida la sua colpa. Leggiamo la parte finale di questa sua incriminazione.

De Palma si alzò, come se volesse congedarsi.

«Lei ci deve perdonare, signora,» disse, «se abbiamo cercato di forzarle la mano.»

«Oh!» gridò la Tabusso, «volevo ben dire! Venirmi a fare tutto questo cine in casa, e di domenica, solo perché avete trovato dio sa dove un pezzo di carta che fra l'altro non ha nemmeno la mia firma! Ma dove siamo?»

«Non mi sono spiegato,» disse De Palma, improvvisamente gelido. «Sul Garrone non abbiamo prove. Ma noi non siamo venuti per quello.»

[...]

«E per cosa siete venuti?» disse, ogni aggressività caduta.

Quando si erano difesi così a lungo e così bene, e si credevano vicini al successo, la rovina veniva poi rapidamente.

«Per l'altro,» disse De Palma. «Per il biondino. È con quello che non può farla franca, signora. Troppi testimoni, troppe prove.» [...]

«Ieri mattina, cioè,» disse il commissario, raccogliendo la pausa che De Palma gli lanciava, «la signora s'è alzata presto, sempre con la stessa idea. Togliere di mezzo Il Riviera immediatamente, prima di lunedì, prima che andasse a parlare con altri della faccenda. Ma doveva trovare un altro travestimento, e ne ha scelto uno molto ingegnoso, col poco tempo che aveva a disposizione.»

[...]

«Che macchina ha, signora?» interruppe De Palma. «Una 124 blu?»

La signora Tabusso chinò la testa.

«Che è stata in carrozzeria di recente?»

La signora Tabusso chinò ancora la testa.

«Con questa 124 blu, ben riconoscibile e che molti testimoni ricordano bene,» disse il commissario, «la signora ritornava a casa del Riviera. Nella borsa c'è il martello o l'arma già destinata al Garrone; e possiamo anche immaginare, data la sua intelligenza, che la signora abbia perfino un mazzo di fiori in mano, per completare il suo travestimento. Non mi stupirei.»

[...]

«Ormai è quasi l'una, tutti se ne stanno andando; ma quando ogni speranza sembra perduta, ecco che si presenta l'occasione favorevole. Il biondino resta solo, entra in un magazzino semideserto, la signora lo segue con una mano già infilata nella borsa...» il commissario infilò una mano nella borsa, «già stretta attorno al pestello. Gli arriva alle spalle in un angolo buio, alza la sua arma di pietra...»

Il commissario si interruppe, tolse dalla borsa la mano che stringeva il biglietto del tram, lo lasciò cadere sul tavolino.

«Nella borsa c'erano anche due vecchi biglietti del tram, rimasti dentro dai tempi in cui la signora non aveva la macchina, nel 1953, e per andare al cimitero prendeva il 12. Tutti i mercoledì. Qualche volta da sola, e qualche volta...»

«Con Virginia?» disse De Palma.

Il commissario si tolse dal portafogli l'altro biglietto, riprese il primo dal tavolino, li confrontò tenendoli uno in ciascuna mano.

«Identici. Tutti e due staccati nel 1953. Tutti e due nello stesso giorno. Sulla linea 12. E i numeri di serie» aggiunse «sono consecutivi.»

[...]

«E ditemi qual era quel vincolo.»

«È un vecchio vincolo,» disse il commissario, «del 1824, sotto Carlo Felice, credo.»

«Che vincolo?» urlò la signora Tabusso. «Mi dica cos'era quel vincolo, santo cristo!»

«Ma il lavatoio pubblico, signora» disse il commissario.

«Erano le Buone Pere, il vincolo.»²⁷¹

Restando perfettamente rigida, con le mani sulle ginocchia, e senza muovere un muscolo della faccia, la signora Tabusso si mise a piangere.²⁷²

Per quanto riguarda invece il romanzo di Simenon, con *Pietr il Lettone* (1931), la parte legata al movente si muove in modo differente all'esempio appena visto con Fruttero & Lucentini. Anzi riprende proprio quel modello che ho spiegato nell'introduzione di questo capitoletto.²⁷³ Leggiamo ora il passo così d'averli entrambi a confronto e in relazione.

Sarebbe forse esagerato affermare che, nel corso di molte inchieste, si stabiliscono rapporti cordiali fra la polizia e colui che essa deve indurre a confessare.

Quasi sempre, tuttavia, a meno che non si tratti di un essere ottusamente brutale, si instaura una sorta di intimità. E questo dipende probabilmente dal fatto che per settimane, a volte per mesi, poliziotto e malfattore si sono occupati solo uno dell'altro. L'investigatore si accanisce a esplorare il passato del colpevole, tenta di ricostruire i pensieri, di prevederne le minime reazioni.

Per entrambi è in gioco la pelle.

E quando si incontrano, ciò avviene di solito in circostanze così drammatiche da sciogliere l'educata indifferenza che nella vita di ogni giorno governa i rapporti umani.

[...]

Era finita! Non avevano bisogno di parlarne per capirlo!

Allora si lasciarono cadere sulle sedie, allungarono le mani verso il bricco, guardarono distrattamente lo scaldino di smalto azzurro che serviva loro da intermediario.

Fu il Lettone ad afferrare la bottiglia di rum e a preparare con gesti precisi i grog.

Quando ebbe bevuto qualche sorso, Maigret domandò:

«Voleva ucciderla?»

La risposta arrivò subito, e fu pronunciata con la stessa semplicità:

«Non ho potuto».

[...]

«Pietr era suo marito? ...Lui e Olaf Swann erano la stessa persona, vero? ...»

Il Lettone, incapace di star fermo, si alzò, cercò intorno a sé delle sigarette, e sembrò dispiaciuto di non trovarne. Passando accanto al tavolo su cui si trovava lo scaldino, si versò dell'altro rum.

«Non è da lì che bisogna cominciare!» disse.

Poi, guardando in faccia il suo compagno:

«Insomma, lei sa tutto, o quasi tutto?».

271 Qui il commissario si riferisce al detto torinese che “*La cattiva lavandera a treuva mai la buna pera*”: ovvero che la cattiva lavandaia non trova mai la buona pietra. Un gioco ironico di parole e metaforico per indicare la vittima Garrone (la *cattiva lavandera*) e la *buna pera* (il progetto per il terreno e un richiamo anche all'arma del delitto che è in pietra).

272 Id., p.484-88.

273 V. e cfr. sopra p#87.

«I due fratelli di Pskov... Due gemelli, suppongo. Lei è Hans, quello che contemplava l'altro docile e ammirato...»
«Fin da quando eravamo piccoli si divertiva a trattarmi come un domestico...[...]»²⁷⁴

E da questo punto in poi attraverso una storia biografica del Lettone racconta l'inizio della sua vicenda da criminale insieme al fratello e poi lentamente verso il motivo che l'ha spinto ad uccidere il gemello, agli alti e bassi sgradevoli degli eventi (v. l'uccisione di un poliziotto, la morte del socio contabile di Pietr), fino alla sua stessa tragica fine. Tutto questo secondo la didascalia di una lunga e sofferente confessione, con uso strategico di momenti di *suspense* che caricano sempre più il finale ad effetto. Leggiamo alcuni passi che ci guideranno verso questa uscita.

«Eravate insieme all'Università di Tartu...» riprese Maigret.
[...]

«Sì, è lì che tutto è cominciato! Mio fratello era lo studente migliore. Tutti i professori si occupavano di lui. Gli allievi subivano il suo fascino. Al punto che, sebbene fosse uno dei più giovani, fu eletto presidente dell'Ugala.

«Bevevamo molta birra nelle taverne. Specialmente io! Non so perché mi sono messo a bere così presto. Non avevo motivi. Insomma, ho sempre bevuto. [...]

«Pietr era molto duro con me. Mi dava dello "sporco russo". Lei non può capire. La nostra nonna materna era russa e da noi, in particolare dopo la guerra, i russi venivano considerati pigri, ubriaconi, sognatori.

«All'epoca ci furono delle sommosse fomentate dai comunisti. Mio fratello si è messo alla testa della Corporazione Ugala. Sono andati a prendere le armi in una caserma e hanno dato battaglia in piena città. [...]

«Mio fratello, capo dell'Ugala, diventava sempre più importante e anche le persone più autorevoli lo tenevano in grande considerazione. Non aveva ancora i baffi e già parlavano di lui come di un futuro uomo di stato dell'Estonia liberata.

«Ma una volta ristabilito l'ordine venne alla luce uno scandalo, che si dovette soffocare. Facendo i conti, si accorsero che Pietr si era servito dell'Ugala soprattutto per arricchirsi.

«Era membro di dividersi comitati e aveva manomesso tutti i conti.

«Ha dovuto lasciare il paese. È andato a Berlino, da dove mi ha scritto di raggiungerlo. È lì che abbiamo cominciato entrambi».

Maigret osservava il volto troppo animato del Lettone.

«Chi era il falsario?».

«Pietr mi ha insegnato a imitare qualsiasi calligrafia, mi ha fatto frequentare un corso di chimica... Abitavo in una stanzetta e lui mi dava duecento marchi al mese... Dopo qualche settimana, si comprò un'automobile per portare a passeggio le sue amanti...

«Riciclavamo soprattutto assegni... con un assegno da dieci marchi, io fabbricavo un titolo di credito da diecimila marchi che Pietr piazzava in Svizzera, in Olanda e una volta persino in Spagna... [...] Un giorno, senza volerlo, ho rischiato di farlo arrestare, a causa di un falso meno riuscito degli altri.

«Mi ha picchiato con il bastone... [...]

«Dopo l'assegno andato male, abbiamo dovuto trasferirci in Francia [...]

274 Simenon 1931, p.145-47.

«Pietr non lavorava più da solo. Si era associato a diverse bande internazionali... [...]»

«Un giorno mi ha annunciato che partiva per l'America, per un affare colossale, che avrebbe fatto di lui un miliardario. Mi ha ordinato di sistemarmi in provincia, perché a Parigi l'Ufficio stranieri mi aveva già fermato più volte. [...]»

«Contemporaneamente mi ha commissionato tutta una serie di passaporti falsi, che gli ho fornito.

«Sono andato a Le Havre...».

«Lì ha incontrato quella che sarebbe diventata la signora Swann...».

«Si chiamava Berthe...». [...]»

«Che voglia ho avuto allora di diventare "qualcuno"! ...Lei era la cassiera dell'albergo in cui abitavo... Mi vedeva tornare ogni giorno ubriaco... Mi sgridava...»

«Era giovanissima, ma seria. E per me significava una casa, dei bambini...»

[...]

«In mezzo a tutti questi alti e bassi, mi restava un'unica ancora di salvezza, e continuo a domandarmi perché. Forse perché è l'unica volta in cui io abbia intravisto una possibile felicità: Berthe...»

«Ho avuto l'infelice idea di andare da lei il mese scorso... Berthe mi ha dato dei consigli... E ha aggiunto:

«"Perché non segue l'esempio di suo fratello? ... «.

«Allora, improvvisamente mi è venuta un'idea.

Non ho capito come mai non ci avessi pensato prima...»

«Potevo essere Pietr ogni volta che lo avessi voluto! [...]»

«Sono andato ad aspettarlo a Bruxelles. Sono salito sul treno dalla parte opposta al marciapiede e mi sono nascosto dietro alcune valigie fino a quando non l'ho visto alzarsi per andare alla toilette. Ci sono arrivato prima di lui.

«L'ho ucciso! Avevo appena mandato giù un litro di acquavite di ginepro. La cosa più difficile è stata spogliarlo e mettergli i miei vestiti...».

[...]

L'aria era pesante per il fumo, e faceva più caldo.

I contorni degli oggetti sfumavano.

«È venuto qui per uccidere Berthe... » proferì Maigret.

Il Lettone beveva. Vuotò il bicchiere prima di rispondere, reggendosi al caminetto:

«Per farla finita con tutti! E con me stesso!... Ne ho abbastanza, di tutto!...»

[...]

Il Lettone la guardò con aria allucinata. Il commissario la vedeva al contrario ma percepiva l'ammirazione del bambino più biondo per il fratello.

«Mi hanno portato via la rivoltella insieme con i vestiti!» disse d'un tratto Hans con voce piatta, senza accento, guardandosi intorno.

Maigret era rosso in viso. Indicò goffamente il letto, dove era posata la sua.

Allora il Lettone si staccò dal caminetto. Non vacillava più. Era evidente che faceva appello a tutte le sue energie.

Passò a meno di un metro dal commissario. Erano entrambi in vestaglia. Avevano condiviso le bottiglie di rum.

Si potevano ancora vedere le due sedie una di fronte all'altra, ognuna da un lato dello scaldino.

I loro sguardi si incrociarono. Maigret non aveva il coraggio di voltare la testa dall'altra parte. Si aspettava un attimo di tregua.

Ma Hans passò rigido e si sedette sul bordo del letto facendo cigolare le molle.

C'era ancora un po' di alcol nella seconda bottiglia tintinnò contro il bicchiere.

Bevve lentamente. O faceva piuttosto finta di bere? Tratteneva il respiro.
E infine una detonazione. Mandò giù d'un fiato il contenuto del bicchiere.²⁷⁵

Maigret, come visto nel brano, non prova nemmeno a fermalo, forse perché troppo debole ancora per la ferita o perché mosso dalla pietà e compassione della sua storia gli offre una possibilità di fuggire da questo mondo, piuttosto che marcire in cella per il resto dei suoi giorni. Comunque si voglia interpretare l'atto del commissario, una cosa è certa: l'assassino dopo la sua lunga e dettagliata confessione decide di spararsi in bocca, preferendo la morte, facendola finita al più presto.

Il movente in questo brano è molto articolato e complesso.

La causa scatenante è l'odio, l'invidia e la frustrazione di essere sempre stato considerato uno schiavo da parte del fratello, dal quale decide di ribellarsi. Infatti stanco dei continui soprusi e offese da parte del fratello Pietr, nonostante Pietr si servisse di lui per il lavoro di criminale, un giorno decide di incontrare il fratello in treno, durante uno dei suoi tanti viaggi di "lavoro" per ucciderlo e nascondere nel bagno così da prendere il suo posto. Hans sembra avercela fatta, ma non è così. Prima viene scoperto da Berthe, la moglie di Pietr che lo stesso Hans ama e poi da Mortimer, l'americano contabile che insieme a Pietr stava progettando una grande truffa.

Gli altri filoni che portano alla morte di altri personaggi, secondari o principali della trama, come moventi hanno motivazioni legate ad esempio all'amore per una donna che non viene ricambiato, l'amore di una donna (Anna) per Hans che non la contraccambia ma che per lui farebbe di tutto perfino uccidere l'americano contabile che ha scoperto l'inganno del finto Pietr, o al killer assoldato e appartenente alla banda di Pietr che fa fuori un poliziotto perché vicino alle sue tracce.

Una volta capito l'errore Hans capisce di non voler aver più niente a che fare con tutto questo e decide di confessare a Maigret e poi di spararsi in bocca con la pistola d'ordinanza del poliziotto lasciata lì sul letto incustodita.

Certo questo non è il più bel finale che un lettore di gialli si aspetterebbe, come è successo in *La donna della domenica* (1972). Allo stesso tempo però ritrae l'unico possibile finale per un personaggio così tormentato, inetto²⁷⁶ nell'animo e corroso da un vizio di dipendenza, quello dell'alcol, che ugualmente prima o poi l'avrebbe ucciso. Finale che ripropone un tipico atteggiamento e situazione degli uomini contemporanei in quel momento storico che niente può contro tutto quello che è successo e sta accadendo.

275 Id., p.148-59.

276 Inetto perché non riesce nel suo intento, non riesce a prendere il posto del fratello gemello che tanto ammira e piuttosto che affrontare le cose di petto decide di subirle, di confessare tutto al commissario e poi di spararsi. Preferisce morire subito che sopportare ancora questa sua incapacità di vivere. Personaggio quello dell'inetto, come può essere Hans Pskov, che molto rappresenta il protagonista modello nei romanzi del primo Novecento. Basta pensare agli scritti di Svevo con il suo inetto per eccellenza Zeno Cosini.

4.0 *La struttura del romanzo giallo*

La tipica struttura del romanzo giallo, come ho scritto all'inizio di questo lavoro,²⁷⁷ si può dividere nel seguente schema:

$$(SI + D) > I > (S + P) = SF^{278}$$

- 1) La situazione iniziale (SI) viene alterata dal delitto (D) e rappresenta quella prima parte del romanzo che solitamente si può definire con la presentazione del crimine.
- 2) La vicenda che segue, comporta la creazione di un'inchiesta (I) detta anche indagine da parte del detective privato o da parte della polizia.²⁷⁹
- 3) Infine attraverso la scoperta (S) e la punizione (P) del colpevole, si arriva alla conclusione con una situazione finale (SF) e con il ristabilimento della situazione iniziale. Conclusione che nel giallo spesso coincide con la soluzione del caso.

Con una lettura di *La donna della domenica* romanzo di Fruttero & Lucentini del 1972 analizzeremo questi tre capisaldi.

²⁷⁷ Cfr. e v. sopra p. #3.

²⁷⁸ Fornendo la lettura di questa formula sarebbe: (Situazione Iniziale più Delitto) > comporta una Indagine > che a sua volta porta alla (Scoperta più Punizione) ottenendo così = la Soluzione Finale.

²⁷⁹ Nel nostro caso è un'indagine condotta dalla polizia giudiziaria di Torino.

4.1 *Il crimine*

Il primo pilastro, a livello strutturale, essenziale nel poliziesco è il crimine. All'interno della categoria crimine rientrano diverse tipologie quali l'omicidio, il rapimento di persona, la rapina, la truffa, il furto e così via. Solo ad un'unica cosa deve fare attenzione lo scrittore di polizieschi: non deve deludere le attese del lettore. Esse devono essere soddisfatte, perché quando il pubblico legge un libro "giallo" sa cosa vuole trovare e cosa non vuole, per non restare deluso.

In che cosa consiste questa situazione criminale?

Come ho mostrato qui nel capitolo introduttivo,²⁸⁰ il romanzo parte da una situazione iniziale che viene perturbata da un delitto o da un qualche atto criminale che sconvolge la scena.

Dal tipo di crimine si possono addirittura individuare all'interno del genere ulteriori motivi. Famoso è quello detto della "stanza chiusa", come nel caso della "camera gialla" dal titolo di un romanzo di Gaston Leroux,²⁸¹ dove l'omicidio ha luogo in una camera ermeticamente chiusa dall'interno, sicché non si capisce come l'assassino ne sia uscito.²⁸²

Naturalmente, al posto della camera chiusa, possiamo avere una cerchia ristretta di persone radunate in un luogo inaccessibile ad altri, sicché il colpevole non può essere che tra quelle, con tutte le combinazioni possibili. Ed ecco allora i delitti in treno, in nave, in aereo, in una villa isolata da un temporale o da un qualsiasi altro incidente o evento atmosferico imprevedibile e catastrofico. (Affascinante, far notare come tutte queste occasioni siano state utilizzate come punto di intreccio nelle trame da parte della Christie nei suoi romanzi)²⁸³

Infatti intorno al tema base del delitto, si possono avere per le motivazioni e per le modalità una serie di varianti. Per quante e quali ragioni non si può fare fuori un uomo! Il giallo offre, da questo punto di vista, un campionario ricco delle passioni umane e delle relazioni sociali; anche se lo offre nei modi suoi propri, secondo le leggi della sua particolare natura.²⁸⁴

280 V. e cfr. sopra il cap. 4.0, p. #96 e p. #3.

281 A cui si accenna in precedenza. V. e cfr. sopra p# 25.

282 Non dimentichiamo che il primo a sviluppare questo meccanismo della stanza chiusa è stato Edgar Allan Poe nel 1841 con «I delitti della Rue Morgue».

283 Basta pensare ai romanzi come «Il mistero del treno azzurro», «Poirot sul Nilo», «Dieci piccoli indiani», «Carte in tavola», «Delitto in volo» o ancora «La sagra del delitto». E la lista potrebbe proseguire ancora.

284 Argomento analizzato in precedenza sulla questione del meccanismo del movente. V. e cfr. sopra p.#87.

Altre varianti ancora sono legate alla personalità del criminale che può andare dall'ambiente sociale in cui vive alle ragioni che lo inducono al delitto o all'animo con il quale compie l'omicidio.²⁸⁵

Queste serie di varianti danno luogo a un numero incalcolabile di combinazioni, il che fa capire il fascino di questi libri, e allo stesso tempo la difficoltà di poterli catalogare nel genere, offrendo al lettore una pietanza di cui gli ingredienti base sono noti, ma le varianti sono ogni volta nuove, e quindi il ritrovamento del noto e la scoperta del nuovo si intrecciano e danno piacere.²⁸⁶

Concludo questo primo passaggio proponendo alcuni brani di Fruttero & Lucentini dove viene presentata questo primo punto del crimine.

Il cadavere del professionista – spiegava con qualche inesattezza la prima edizione – era stato trovato da un pensionato abitante nello stesso stabile, il geom. Baschiero, che rincasava col suo cane. Il Faschiero aveva notato lo spiraglio illuminato della porta, rimasta socchiusa; ma poi era stato l'intelligente animale a spingere il battente, mettendo così il padrone di fronte al raccapricciante spettacolo.

L'architetto giaceva dietro il suo tavolo da lavoro, col cranio sfondato. Il lume sul tavolo stesso era rovesciato, e l'arma del delitto (che poteva costituire un indizio importante, ma sul quale, per altro la polizia non aveva voluto fornire particolari) era in terra accanto alla vittima. Quest'ultima, a quanto pareva, era stata colpita alle spalle mentre era voltata alla libreria. Il resto dello studio era in ordine e nulla sembrava essere stato asportato. Una bottiglia di cognac e due bicchieri adoperati facevano pensare, d'altra parte, che il Garrone conoscesse il suo assassino o che comunque l'avesse ricevuto senza sospetto. Era ancora troppo presto – specificava il breve e affrettato resoconto aggiunto all'ultimo momento in cronaca – per parlare di un orientamento preciso delle indagini; ma al giornale risultava con certezza che gli inquirenti annettevano la massima importanza alle dichiarazioni di un passante, certo Panchero, il quale, poco prima della scoperta del delitto, aveva notato una bella ed elegantissima signora bionda uscire di fretta dal portone dello stabile.²⁸⁷

[...]

«E Lello? Ha poi deciso di non venire?» disse.

«Ah, sì... cioè... doveva fare una telefonata, e ha detto di non aspettarlo se...»

«Ma laggiù che è successo?» disse il Bonetto guardando in fondo alla piazza.

«Già,» disse Anna Carla. «Cos'è?»

«Police,» disse Sheila indicando la macchina che s'era appena fermata davanti a un alto portale aperto, tra gente che gesticolava.

La macchina era dei vigili urbani e non della polizia, veramente; ma dal trambusto e dalla folla che s'andava raccogliendo, era chiaro che i divieti di sosta non c'entravano. Un

285 V. il nostro caso con la signora Tabusso, l'assassina di Garrone e Riviera. È spinta a farli fuori per ragioni personali legati ad un animo turbato e spaventato d'essere scoperto, per ragioni sociali, perché vuole risanare quel terreno sulla collina di sua proprietà che è diventato il vallone delle puttane, ottenendo così un buon guadagno per le sue tasche.

286 Petronio 1985, p.18-19 e Petronio 2000, p.76-77.

287 Fruttero & Lucentini 1972, p.41-42. Scritto usando la tipologia di un testo di giornale che in qualche modo lo si può vedere come un tributo o un eco a quello che propone Poe.

momento dopo, del resto, arrivarono anche una camionetta della polizia e un'ambulanza a sirene spiegate.

[...]

«C'è un morto, pare,» annunciò impressionato e dimenticandosi perfino di tradurre.

«Un giovanotto,» precisò qualcuno che tornava con notizie resche.

«Un meridionale?» chiesero in diversi.

«No, un suicidio.»

«Ah...»

«E come ha fatto? ...»

«S'è sparato? ...»

«In testa,» confermò un tranviere in arrivo. «Un biondo.»

«Ah...»

«E si sa chi è? ...»

«Si sa perché? ...»

L'interesse però era diminuito. L'ulteriore particolare fornito dal tranviere, che il biondo portava una maglia gialla, non appassionò nessuno.

[...]

«L'han masàlu!...» gridò lugubre e trafelato, senza fermarsi, agitando il braccio in segno di sciagura. L'han masàlu!...»

«L'hanno ammazzato,» annunciò il padrone del chiosco.

[...]

«La signora Dosio?» le chiese, dopo un cenno cortese di saluto a tutti e tre. «Piacere. Commissario De Palma. Stavo parlando col dottor Campi, quando li ho visti entrare, e il dottor Campi mi ha spiegato che erano insieme. Allora,» disse indicando le sedie, «se hanno la cortesia di aspettare un momento qui, poi...»

«Ma cos'è successo?» chiese Anna Carla restando in piedi.

«Me lo dica, per favore. Noi abbiamo saputo soltanto che... Ma è Riviera davvero?...

È morto?... Com'è successo? ...»

De Palma si strinse nelle spalle.

«Per il momento non ne sappiamo niente anche noi. Ma per morto...» allargò le braccia, «è morto.»²⁸⁸

[...]

De Palma rialzò la testa, la fissò un momento indeciso.

«Non si tratta di suicidio,» disse continuando a fissarla, «e non ci sono rivoltelle di mezzo. Riviera è stato ucciso esattamente come l'altro.»

Anna Carla cercò la spalliera della seggiola, dietro di sé, e si sedette.

«Come il Garrone?» articolò.

De Palma annuì.

«Con un...»

«No, non proprio, ma siamo lì,» disse De Palma. «Un arnese di pietra,» aggiunse, continuando a guardarla. Poi si scusò: «Ma adesso devo tornare di là. Se loro hanno la cortesia di aspettare un momento qui...».

Anna Carla lo guardò che se ne andava, e nello stesso momento un ricordo si precisò. Ma i Fratelli Zavattaro non c'entravano. Il ricordo era di stamattina stessa... di appena un'ora fa...

«Commissario...» lo richiamò.

De Palma si fermò, ma con una certa impazienza, voltandosi solo a metà.

«Sì?»

288 Id., p.353-57.

«L'arnese...» esitò Anna Carla, «è per caso un pestello da mortaio?»
Il commissario De Palma si voltò del tutto.²⁸⁹

[...]

Tornarono in corridoio e De Palma prese la testa a grandi passi, era di quelli che hanno l'impressione di lavorare di più se si muovono in fretta. Ma di colpo si fermò.

«Ah,» disse girandosi, «ci sono notizie del biglietto del tram.»

Oltre al pestello insanguinato e a due fiammiferi, un mozzicone di sigaretta calpestato, una vite arrugginita e una stagnola di chewing-gum, la Scientifica aveva raccolto vicino al cadavere un biglietto tranviario nuovo, della rete torinese, ma di un verde turchese che non corrispondeva a nessuno dei colori usati attualmente dall'azienda municipale.

«C'è voluto un po' di braccio di ferro perché ci procurassero uno che andava a ripescare le vecchie serie, di sabato pomeriggio. Ma insomma, adesso sappiamo che è un biglietto staccato sulla linea 12.»

«Dove va la linea 12?»

«Non va più da nessuna parte, l'hanno soppressa,» disse De Palma. «Ma una volta andava al Cimitero. Il biglietto è del 1953.»²⁹⁰

289 Id., p.358.

290 Id., p.373.

4.2 L'indagine

Altrettante combinazioni consente il secondo elemento costitutivo del romanzo giallo cioè il detective e la sua indagine. Probabilmente è qui forse che le varianti si fanno essenziali e danno luogo a tipi di polizieschi assai diversi tra loro. Scoperto il delitto (cioè: preso atto che vi è stato un omicidio, o qualche volta appreso che un delitto sarà commesso) ha inizio l'indagine. Molto spesso il suo corso è punteggiato di altri delitti, che servono a togliere di mezzo dei testimoni scomodi e pericolosi, a deviare le ricerche, a portare a termine il piano di cui il primo crimine è solo l'inizio. Ma in ogni caso è l'indagine a costituire la parte centrale del romanzo, l'elemento il quale determina tale argomento il fulcro del genere.

All'interno della trama, l'investigatore può essere un singolo o può essere un gruppo. Se è un singolo, può essere un poliziotto privato, dilettante o professionista, o un poliziotto di mestiere che ha intorno a sé dei collaboratori ma che emerge tanto fra essi da metterli tutti in ombra: Sherlock Holmes e Philo Vance, dilettanti geniali; Poirot tra il dilettante e il professionista ma prima, nella sua patria, poliziotto statale; Marlowe, professionista privato solitario; Maigret come Santamaria, poliziotto ufficiale, con tutta la polizia accanto a lui, ma in sostanza un lupo solitario anche lui. Se poi è un gruppo, può essere una squadra intera che lavora, come ad esempio quelle serie americane dove raccontano le avventure di un distretto di polizia o i casi che coinvolgono un'intera squadra della polizia scientifica.²⁹¹ Oppure ci sono le coppie siamesi, quelle in cui l'uno è il braccio l'altro la mente e Nero Wolfe insieme ad Archie Goodwin ne sono l'esempio classico. Archie svolge le missioni, se necessario fa a botte, spara, cattura i colpevoli, li insegue mentre Nero Wolfe dalla comoda poltrona di casa sua ricostruisce il caso, risolve il mistero utilizzando solo la sua mente.

Parlando sempre di coppie, quante e quali combinazioni esse possono dare origine? La risposta è diversa: dai rapporti di collaborazione a quelli di conflitto tra il privato e la polizia, dalla tensione all'interno di un gruppo ai rapporti di amore e odio tra una coppia costretta a lavorare insieme, e si potrebbe continuare ancora.

²⁹¹ Tantissimi sono gli esempi, soprattutto televisivi che in America quanto in Europa spopolano per la loro fruibilità rivolgendosi ad un grande pubblico, fornendo storie poliziesche originali, intriganti e con emozionanti colpi di scena. Basta pensare a serie tv come *N.C.I.S.* (Serie tv che parla del dipartimento della polizia scientifica della marina militare americana che vanta oltre 20 stagioni da 24 episodi ciascuna della durata di 40 minuti), *C.S.I. New York – Miami* (Squadra della scientifica sezione omicidi della polizia di New York, ma anche Miami), *Chicago P.D.* Oppure citando qualcosa di italiano, che reputo al pari livello di tali mostri sacri della tv poliziesca, mi riferisco a: *R.I.S.-Delitti imperfetti*, incentrata sul Reparto Investigativo Scientifico dei carabinieri di Parma. Uno dei fiori all'occhiello, il nucleo R.I.S di Parma, in ambito investigativo e scientifico che abbiamo in Italia a livello nazionale.

È vero che il giallo racconta sempre la stessa storia, perché dettato da quelle regole rigide, da quei meccanismi ricorrenti e da quella struttura a tre pilastri insostituibili; ma è vero anche che la può raccontare ogni volta a modo suo grazie all'arte e all'ingegno che distingue ogni autore.²⁹²

Una libertà, questa possibilità che offre il giallo, che permette allo scrittore di poter offrire un'altrettanto varia scelta del metodo d'indagine. Metodo che deve essere adeguato alla natura dello stesso poliziotto. Tale operazione può spaziare: dalla indagine che segue i protocolli legali, aule di tribunali e processi come succede con l'avvocato-detective Perry Mason, alla classica indagine sul campo secondo i metodi della polizia ordinaria con rilevamenti scientifici, prove, verbali, interrogatori, arresti e catture,²⁹³ dalle ricerche per conto di detective privati che spesso collaborano o meno con la polizia e seguono piste molto più particolareggiate legate soprattutto ai dettagli come fossero dei segugi o da loro proprie intuizioni,²⁹⁴ all'indagine più distaccata che si basa solo sui racconti, sulle testimonianze e prove portate da terzi, senza nemmeno muoversi sul campo, facendo lavorare solo quell'impressionante e geniale cervello che possiedono.²⁹⁵

Vediamo ora a testo come si comportano i personaggi e come funziona l'azione all'interno dell'indagine.

«Dunque,» ricapitolò De Palma, «quando lei è uscito col cane saranno state le undici, e il portone era aperto.»

«Lo lasciano sempre aperto. E ormai, cosa vuole, lo lascio aperto anch'io...»

«Ma la porta del Garrone, non ha notato proprio, non sa proprio dirci se fosse già socchiusa o no? Perché questo, vede, è un dettaglio importante.»

«Lo so,» disse il geometra Bauchiero. «Se era aperta, la cosa poteva essere già successa. Se no...»

«Appunto.»

«Ma purtroppo non mi ricordo. Non l'ho notato.»

«Va bene. Veniamo al suo rientro. Lei era arrivato fino al Lungopò.»

«Fino a Lungopò.»

«Era rimasto lì dieci minuti un quarto d'ora a far passeggiare il cane, poi era tornato su per lo stesso marciapiede.»²⁹⁶

[...]

Tutt'a un tratto, gli parve socialmente importante prendere subito l'iniziativa. Ed era quasi disposto malgrado il caldo – e senza averne l'aria, beninteso, – a inseguire il signor Campi per la strada.

292 Petronio 1985, p.20-21 e Petronio 2000, p.78-79.

293 V. i personaggi come il commissario Santamaria e Maigret o i tanti ispettori che affollano i polizieschi.

294 V. Sherlock Holmes o Philo Vance.

295 V. le figure di Nero Wolfe, Miss. Marple o Hercule Poirot.

296 Fruttero & Lucentini 1972, p.39. Es. di dialogo da interrogatorio e testimonianza di colui che ha ritrovato la prima vittima. Forma molto utilizzata questa, all'interno del poliziesco, che serve soprattutto a dare più scorrevolezza e velocità al testo fornendo un quadro realista.

Ma non ce ne fu bisogno. Lo vide fermo tra due o tre pensionati, vicino allo scavo, che guardava quei ragazzi in canottiera curvi sui loro appalto. Gli si mise a fianco, e restò qualche momento senza parlare.

«Comincia a far caldo, eh?» disse alla fine.

Il signor Campi si voltò, e sulla sua faccia attenta di magro passarono nel giro di qualche secondo tutte le cose che il commissario si aspettava: costernazione per essere stato interpellato da uno sconosciuto, terrore di non potersene liberare educatamente, riconoscimento, sorpresa, sollievo, e in ultima la solita, straordinaria contentezza. Poi si ricompose, e accettando il piccolo scherzo del commissario come un amichevole invito a lasciare da parte le formalità, disse:

«Ma la sera si gela. Pensi che ieri sera ero in collina dai miei, e abbiamo provato a cenare sul terrazzo. Sa che dopo dieci minuti abbiamo dovuto tornare dentro?»

«Eh, in collina, lo credo,» disse comprensivo il commissario, rimandando a più tardi ogni considerazione sull'alibi che l'altro gli aveva istantaneamente rifilato.²⁹⁷

[...]

Pina Garrone non era bionda, e non doveva aver mai posseduto o indossato un paio di pantaloni, arancione o no. Ma odiava suo fratello dell'odio implacabile, rovente, di chi, al principio, ha amato, ha ammirato, ha "creduto".

E in sussulto di rivolta, in uno scatto d'ira, era pur stata capace di fare quella che per lei, col suo bilancio, era una "pazzia": comprarsi un paio di scarpe di lusso, e per di più rosse. E il suo alibi, ad ogni buon conto, era inverificabile: aveva passato la sera in casa, ad ascoltare la radio, o a battere a macchina qualche tesi di laurea. Testimone, la madre.

Il commissario passò dal tabaccaio e in due o tre bar intorno Peyron: tutti conoscevano bene l'architetto, l'avevano visto telefonare molte volte, ma quella sera, la sera del "telefono d'oro", non era dal loro apparecchio che aveva chiamato.²⁹⁸

[...]

Il commissario uscì, andò fino all'ufficio di De Palma, e vedendo la porta socchiusa mise la testa dentro senza bussare.

«Ah. Sei tornato.»

De palma, in maniche di camicia, si stava infilando tra le labbra una sigaretta della stessa marca di quelle della signora Tabusso, e pure di contrabbando.

«Ho di là una che ha visto la tua bionda,» disse il commissario.

De Palma accese la sigaretta, soffiò fuori il fumo.

«Ne ho già interrogati sei, che l'hanno vista. Una è sicurissima che è l'amica di suo marito. Un altro giura che la descrizione corrisponde perfettamente alla sua padrona di casa...»

Il commissario si strinse nelle spalle.

297 Id., p.75-76. Es. di interrogatorio mascherato, nel senso che si entra in contatto con il sospettato cordialmente a volte fingendo la casualità dei fatti, si inizia una semplice conversazione, come in questo caso e tra una domanda e l'altra emergono fatti curiosi utili all'indagine senza che l'altro sappia d'essere sotto interrogatorio. Poi in questo caso specifico, Santamaria accompagna dentro il commissariato il signor Campi, senza obbligarlo, dove nel suo ufficio continua la conversazione e passa all'interrogatorio vero e proprio.

298 Id., p.129. Altro es. che mostra come il commissario si muova all'interno dell'indagine. Questo è il punto in cui sente per la prima volta il familiare più vicino alla vittima e dopo il loro colloquio ne trae questo resoconto.

«Sai, anche questa non è che te la do per buona. Intanto, è una storia di seconda mano perché non l'ha vista lei, ma sua sorella. Poi c'è dimezzo un loro prato in collina dove vanno abusivamente le puttane e che noi non siamo capaci di ripulirgli...»

«E lì cha l'ha vista?»

«Così dice. Ma capisci, potrebbe essere una scusa per farci andar su a estirpare la piaga della prostituzione eccetera dalla loro proprietà.»

E perché non se la cintano?»

«E che ne so? Comunque, c'è un piccolo particolare, una precisazione diversa, rispetto alla descrizione di Bauchiero riportata dai giornali, che sembrerebbe interessante.»

«Va bene, vengo,» disse De Palma. «Giacca?»

«Sì, meglio.»

La signora Tabusso fumava tranquilla.

«Questo,» disse il commissario, presentandoglielo, «è il dottor De Palma, che si occupa più direttamente delle indagini.»

«Piacere,» disse la signora Tabusso, senza entusiasmo.

«Vuole avere la cortesia di ripetere a lui quello che ha già raccontato a me?»²⁹⁹

[...]

Gli restava da guardare nella cartellina di Garrone, ma ormai a che avrebbe servito? Con un formicolio che gli saliva dalla nuca per tutta la testa, ebbe d'un tratto la convinzione d'essere finalmente caduto in una trappola mortale, che l'aspettava da sempre al fondo di una lunga fila innocente di piccole umiliazioni. Così giocava con gli uomini il destino: per bontà d'animo, per gentilezza di carattere, per cristiana indulgenza, per compassione, per affetto, per amore, lui aveva sempre lasciato correre, fingendo di non vedere, non sentire, porgendo l'altra guancia, soffrendo, magari, e ingoiando, non per debolezza o indifferenza, ma per un senso quasi di dovere verso i suoi simili. E invece, quello sforzo su se stesso che aveva giornalmente ripetuto, quel paziente lavoro di accettazione e sublimazione, l'aveva condotto qui, a questo martirio di scoronamento e vergogna. Un povero fesso, che oggi, chissà perché, s'era messo in mente di fare il furbo. Una cosa da niente s'era trasformata in una condanna che gli sarebbe rimasta attaccata addosso tutta la vita.³⁰⁰

[...]

Un lungo corteo funebre lì fermò davanti il cimitero.

«È fuori Torino?»

«No. Ci siamo quasi. E non abbia paura: dopo quello che mi ha detto, sono sicura che è la pista buona.»

«Come l'ha trovata?»

«Un amico di mio marito. Stamattina mi ha mandato da un fattorino la documentazione; si è fatto in quattro, poveretto.»

«Ma quale pista?»

«La pista dell'itifallo!» fece lei, in un sussurro teatrale.

Prese la borsa, l'aprì, cominciò a frugare. Un grosso camion che incombeva dietro di loro fece sentire le sue trombe. Il corteo era passato, la via era libera.

299 Id., p.190-91. Es. di colpo di scena all'interno dell'indagine, utilizzato dagli autori soprattutto quando i poliziotti arrivano ad un punto morto della ricerca che non porta a niente.

300 Id., p.209-10. Es. di momento di indagine condotto dal ficcanaso Riviera presso lo studio delle pratiche dei progetti urbanistici. Momento reso carico di *suspense* e terrore, perché in queste parole, l'autore condanna già il ragioniere ad essere la prossima vittima dell'assassino e così è a p. 353.

«Cerchi lei: è un cartoncino giallo.»

Gli buttò la borsa sulle ginocchia e ripartì.

Il commissario, impreparato a quella disinvoltura (eccessiva? Cameratesca? infantile? Regale?) mise le mani nella borsa con lo stesso animo con cui avrebbe disinnescato una mina; rimosse delicatamente un foulard appallottolato, gli occhiali neri, le chiavi, sigarette, accendino e vari altri oggetti comunissimi ed esplosivi. Finalment scorse il cartoncino che sporgeva da uno scomparto.

«Questo?»

Lei gettò un'occhiata.

«Sì.»

“Impresa Flli Zavattaro” – c’era scritto – “Marmi, Pietre, Graniti, Lavorazioni Edili e Artistiche. Corso Regio Parco 225.”³⁰¹

Ecco dunque che la natura, la cultura dell’investigatore, il paese e l’età in cui agisce, l’ambiente sociale nel quale deve operare, consentono o impongono di lavorare in modo diverso ogni detective. Infatti uno giovane è più portato a calarsi nei panni del detective imprudente che corre rischi, che va subito all’avventura e alla ricerca; mentre uno più anziano come Poirot, Nero Wolfe o Miss. Marple preferiscono risolvere i delitti e crimini senza dover ricorrere all’azione e risolvendo tranquillamente da casa l’arcano problema.

Tutte queste libertà di scelta sono la chiave che differenzia lo scrittore da ogni altro autore e che possono determinare il successo o il fallimento dell’opera. Rappresentano quella parte lasciata all’inventiva e all’originalità, che come ho scritto a più riprese in precedenza, il resto è noto e ripetitivo; ma è proprio in questo che il poliziesco mostra la sua peculiarità e la sua piacevolezza in come possa ogni volta sorprendere il lettore nonostante proponga un qualcosa che in linea di massima già uno si aspetta cioè: un delitto, un’indagine e una soluzione.

301 Id., p.256-57. Es. di indagine sul campo portata avanti dalla signora Dosio in collaborazione con il commissario Santamaria. Pista che porta alla scoperta della provenienza dell’arma del delitto. Collaborazione questa, insolita tra un detective e un sospettato, che mostra quanto loro due siano innamorati uno dell’altro.

4.3 La soluzione

Terzo e ultimo elemento strutturale all'interno di questo genere è la soluzione. Infatti nel giallo la soluzione rappresenta spesso la conclusione della storia poliziesca: dallo scioglimento di un enigma allo scoprimento (con l'uso della *detection*) di un mistero. Non solo, dunque, c'è la conclusione (il nodo che per un certo periodo di tempo ha avvicinato e intrecciato le fila di alcune vite, si scioglie; ognuno ritorna a casa sua, la reclusione forzata nella villa o nell'isola ha termine; la vita riprende il suo ritmo), ma c'è lo scioglimento di quel mistero (*whodunit?*)³⁰² che ha impegnato l'investigatore o i *detectives* e che ha tenuto il lettore col fiato sospeso. L'ordine è ristabilito, ma la soddisfazione non è solo morale, è anche intellettuale: ora, finalmente, sappiamo, l'intelligenza ha vinto. Se le strade per le quali si arriva allo scioglimento sono infinite, i modi nei quali questo scioglimento ha luogo e viene comunicato ai partecipanti all'azione e al lettore, sono anch'essi vari.

La soluzione, per sua natura, è legata strettamente a elementi che sono prima di essa, impliciti nella stessa struttura-base del libro, e perciò deve articolarsi in tanti moduli quanti sono i moduli fondamentali del "giallo". Il giallo "classico" permette scioglimenti che non sono possibili nel modulo del "giallo d'azione": come immaginare Marlowe che spiega (a chi?) il processo di induzioni e deduzioni con cui è arrivato a scoprire e a catturare il criminale? Una cosa è se l'eroe è un detective privato, un'altra se il protagonista è un funzionario ufficiale: il primo ha dei clienti, che lo pagano e ai quali deve dare soddisfazione e dar prova delle sue abilità per il servizio reso, il secondo deve rendere conto ai superiori e al magistrato con scadenze sempre più pressanti quando le cose si complicano.

Ma è proprio qui, nella soluzione, che si è avuta a un certo momento una svolta che ha chiuso tutta un'età del poliziesco e ne ha aperta un'altra, quella di oggi; una svolta così radicale che uno dei maggiori scrittori di questo genere, Friedrich Dürrenmatt (1921-1990), ha potuto addirittura porre a sottotitolo di un suo romanzo *Requiem per il giallo: fine del giallo*.³⁰³

302 V. e cfr. sopra p. #31 nota 83.

303 Il romanzo a cui alludo è *Das Versprechen Roman* «La promessa» (1958) opera di Dürrenmatt in cui il suo commissario di polizia Mätthai tende una trappola al suo assassino pronto a catturarlo, ma per colpa del caso e di un destino crudele l'assassino non cadrà mai nella trappola ben pensata dal poliziotto perché morirà in un incidente stradale prima di potervi cadere dentro. Il valido detective aspetterà in vano per giorni e settimane pensando che la cosa sia solo una questione di tempo e da lì finirà in rovina e tristemente a fare il benzinaio per una pompa di benzina.

Questa svolta è avvenuta perché a un certo momento, per un cumulo di ragioni storiche e culturali,³⁰⁴ il giallista non se l'è sentita più di chiudere una sua storia con una conclusione, non ha saputo più pensare che un caso criminale debba avere per forza una soluzione.³⁰⁵ Così dopo il “giallo classico” se ne è avuto un altro “aperto”, dove la soluzione o appare addirittura impossibile o appare possibile ma non può avere gli sbocchi pratici tradizionali: la rivelazione del nome del colpevole e il suo arresto.³⁰⁶

In *La donna della domenica* la soluzione rispetta appieno il canone del “giallo classico”, nel vero termine della parola. C'è lo scioglimento del mistero,³⁰⁷ l'arresto dell'assassina (la signora Tabusso) per poi concludersi con una scena d'affetto sopra il letto tra il commissario Santamaria e l'amante Anna Carla, che parlano degli atti finali del caso.

«Per la rabbia, povera donna.»

«Be', un po' per tutto, immagino.»

«No, per la rabbia, sono sicura. Ormai credeva di avercela fatta e invece niente... Avrei pianto anch'io. Dov'è finito l'accendino?»

«Qui.»

«Grazie... E dopo ha confessato tutto.»

«Sì, ha confessato.»

«L'avete portata in questura?»

Sì, l'avevano portata in questura, messa su una sedia della questura, e lei aveva cominciato a parlare senza riserve e senza rimorsi, ritrovando tutta la sua indomita, colorita arroganza, non più per negare, non più per difendersi, ma per spazzar via dal tavolo della sua vita quelle briciole che erano stati il Garrone e il Riviera, un porco e un pederasta, due viziosi, due degenerati da quattro soldi che non meritavano altra fine.

«Un po' una matta? Genere Savonarola?»

«Be', sì, un po' fanatica. Per forza.»

[...]

«Eppure a me fa pena.»

«Ha ammazzato due persone. E solo per dei soldi, alla fine.»

«È considerato “motivo abietto”?»

«Credo di sì.»

«Be', io trovo che ce n'è di molto più abietti. Ma dove diavolo è quel portacenere?»

304 Siamo tra la Svizzera e la Germania durante gli anni '50 e '60 in piena guerra fredda e innumerevoli tensioni tra l'est sovietico e l'ovest capitalistico americano.

305 Esempio questo di una mancata conclusione che già Gadda nel (1947) con l'opera *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, per primo ha pensato e scritto non dando al lettore la soluzione del caso e non arrestando il colpevole. (Per ulteriori informazioni v. e cfr. sopra p. #59). Qui però con Dürrenmatt il passaggio fa uno step in più perché non solo non viene offerta la soluzione al caso, ma viene offerta anche la rovina e la fine del detective che di fronte a questa variabile non prevista del “caso” si deve arrendere.

306 Petronio 1985, p.22-25 e Petronio 2000, p.80-82.

307 V. e cfr. sopra p. #89-92, dove sul cap. 3.4 riguardante il movente riporto il brano che rappresenta il movente e anche la soluzione del romanzo.

«Qui.»

«Ah, sì, grazie. No, dico, perché lei i soldi mica li voleva prendere: non li voleva dare. È diverso. In fondo, delle attenuanti le aveva.»

Era quello che aveva pensato il commissario tornandosene a casa, lasciandola a metà della sua digrignata confessione, che ormai spettava a De Palma e agli altri ascoltare fino all'ultima goccia, ordinare, strutturare, precisare, condensare in un rapporto ufficiale, in soddisfatte dichiarazioni alla stampa.

[...]

Il commissario accese la luce, guardò l'orologio.

«Sono le sette e venti.»

«Oh, mipovradona!» disse ridendo Anna Carla. «Ma è tardissimol!»

Scese dal letto leggera, e cominciò in fretta a rivestirsi.³⁰⁸

308 Fruttero & Lucentini 1972, p.488-90. Parti ricostruite del capitolo finale e conclusivo dell'opera.

5.0 Conclusioni

All'inizio di questa ricerca nella prima parte ho voluto offrire un percorso storico ed evolutivo del romanzo giallo principalmente tra l'Europa e l'America, per poi fare uno “*zoom in*” specifico sull'Italia. Da lì sono partito per affrontare la storia poliziesca italiana, con il proposito infine, nella seconda parte, di analizzare un romanzo poliziesco specifico – *La donna della domenica* (1972) – osservandone i meccanismi confrontandolo con *Pietr il Lettone* (1931).

Obiettivamente può essere sembrata lunga questa prima parte nozionistica e di delucidazione per la genealogia del romanzo poliziesco, ma allo stesso tempo io sono convinto di una cosa: «Se non si conosce concretamente le cause, le conseguenze, la storia, il passato culturale, politico, linguistico che c'è stato in quel paese e come abbia influito la cultura letteraria con tutto questo nel genere: come posso permettermi di giudicare, analizzare o criticare ciò che è nato dopo?».

Inoltre – e questa è la ragione più personale che mi ha spinto ad avvicinarmi al giallo – ho voluto operare in tal modo perché io in *primis* sono un grande lettore e appassionato del genere. Un così grande “*fan*” che ha piacere di divulgare e far conoscere la storia di questo genere romanzesco fin troppe volte confinato a letture di viaggio o considerato di basso livello per una cultura letteraria. Pensiero a cui voglio proprio andar contro.

Dopo aver visto passo per passo la sua evoluzione, la sua costruzione e la sua composizione, è innegabile che esso sia un romanzo buono tanto quanto un romanzo storico o rosa o d'avventura o qualsiasi altro genere dir si voglia.

Il giallo resta sempre una tipologia di romanzo molto aperto al pubblico, proprio perché incontra il suo gusto, perché nasce seguendo i voleri di un pubblico vasto e in espansione, perché offre un meccanismo³⁰⁹ che cattura e affascina lo stesso lettore. Quindi è corretto definirlo un romanzo popolare, “*pop*”, ma non per questo bisogna disprezzarlo ed etichettarlo come qualcosa di non letterario e di bassa caratura. Bisogna saper vederlo con una accezione positiva questo termine.

Tutti i generi possiedono degli ottimi e a volte dei pessimi libri, ma non per questo bisogna generalizzare. Un libro non riuscito non fa certo sistema.

Nonostante ciò, però, molti non la pensano come me e continuano a dire che il giallo non può essere considerato un *classico* al pari dei *Promessi Sposi* o dei *Malavoglia*. Ma il mio intento non è questo.

Il mio scopo è quello di ridare vita e valore ad un genere romanzesco, quello poliziesco, che secondo la mia visione, fin troppe volte è stato messo da parte, tenuto chiuso in un angolo perché gli si attribuisce l'identità di “para-letteratura”, quindi declinata come una

309 Mi riferisco al meccanismo legato al fattore “*problem solving*” che fa parte della suspense legato alla paura e logica. V. e cfr. sopra p.# 73-80.

lettura bassa e che non merita d'essere approfondita, perché nemmeno considerata letteratura. Cosa che mi auguro d'aver fatto ricredere a chiunque avesse letto questo mio lavoro, mostrando l'evoluzione, i testi e molto altro che contraddistingue e interessa il giallo.

Un'ultima questione è rimasta in sospeso con cui vorrei chiudere questo mio racconto “*Alla scoperta del romanzo giallo*”.

Qual è la differenza di fondo che ha portato quei romanzi come *I promessi sposi*, *I Malavoglia*, *Il fu Mattia Pascal* o ancora *Il sentiero dei nidi di ragno* – e la lista potrebbe continuare all'infinito – a stare un gradino sopra, a essere definiti “classici” rispetto a un qualsiasi romanzo giallo³¹⁰?

Dando una prima risposta approssimativa e offrendo una panoramica complessiva direi che a loro modo entrambi sia i gialli sia i grandi classici della letteratura sono tutti dei libri che hanno avuto molta fortuna tra il pubblico perché offrono una materia, una tematica, uno specchio della società, una visione culturale che attira il pubblico lettore.

In seconda battuta, scavando più affondo sui motivi aggiungerei che alcuni romanzi più di altri, presentano anche una forma stilistica e un obiettivo sociale – senza contare il bagaglio intellettuale e culturale che possiedono gli autori – che a questo punto è stato l'ago della bilancia che ha decretato l'oblio per il giallo. (Si intende a livello di critica letteraria, specie in Italia). E questo perché? Il poliziesco è nato con l'obiettivo di mirare più alla sostanza, alla creazione del crimine, dei moventi, alla suspense, alla paura, all'azione e di tutto quello che segue tralasciando spesso la forma scritta letteraria prendendo tratti molto parlanti, dialogati e meno aulici e molto spesso senza nemmeno porsi un proposito su cosa trasmettere al lettore. Si vede ad esempio come fa Verga nel suo romanzo (*I Malavoglia* 1881), nel quale vuole comunicare al lettore quel panorama di verità che contraddistingue la Sicilia in quel momento; raccontando le vicende di una famiglia che provando a salire la scala sociale per ottenere una posizione più agiata si è ridotta alla miseria sotto il segno negativo del progresso e dell'evoluzione tecnologica³¹¹.

Inoltre non dimentichiamoci mai che inizialmente il giallo non è stato visto di buon occhio dagli stessi autori ed è sempre stato considerato come una qualcosa appartenente ad una cultura e tradizione estera piuttosto che nostrana. Lo stesso poeta Umberto Saba (1883-1957) dice che:

Il bel canto è italiano, il cinematografo è americano, il romanzo poliziesco inglese.

E aggiunge, poi riferendosi al giallo che è:

310 Domanda che si limita a considerare solo il contesto italiano.

311 Definita dallo stesso Verga la *fiumana del progresso* che investe e sommerge coloro che non hanno la forza di resistere alla corrente del fiume progresso. Pensiero alla base del ciclo dei vinti, serie di cinque romanzi incompiuti in cui l'autore mostra come ogni classe sociale potesse soccombere sotto questo segno.

La sola letteratura contemporanea che sia veramente una letteratura popolare.³¹²

Infine diversi autori che si sono approcciati al giallo spesso e volentieri lo hanno fatto per passione o per curiosità di voler sperimentare un genere nuovo non certo per diventare famosi o essere considerati soli scrittori di romanzi polizieschi.

Tutti fattori determinanti, dalla mia prospettiva soprattutto in Italia, sapendo che il nostro paese è stato ed è per elementi politici, culturali, storici e sociali molto conservatore e legato molto alla forma e all'eleganza stilistica dello scritto.³¹³

Quindi perché studiare il giallo se di fondo non ha queste opzioni che altri romanzi offrono? Perché studiarlo se si sa che piace, funziona e vende?

In effetti è così, però ci si è mai chiesti: Perché piace, funziona e vende così tanto, più di altri generi? Come ha fatto nella sua recente storia a sbancare il lunario surclassando in numero di vendita – non parlo di qualità – romanzi di alto tenore letterario?

Io me lo sono chiesto e con questa ricerca mi sono voluto dare delle risposte e offrirle a tutti coloro che fossero interessati alla materia gialla.

Infatti ritengo sia giusto, perlomeno, nominare il genere poliziesco come un grande genere del romanzo offrendo delle direttrici generali, soprattutto in un contesto ampio come può essere la letteratura italiana contemporanea o internazionale; soprattutto se si ha avuto la fortuna di avere grandi autori-intellettuali che hanno dato nuova vita e colore al giallo³¹⁴.

Per tanto concludo osservando che il giallo è stato e sarà sempre un grande genere per il romanzo e che non smetterà mai di appassionare e piacere dato che la sua fortuna si trova nelle sue regole, nelle sue strutture e nei suoi meccanismi. E non sono io a dirlo, ma sono le scelte di alcune case editrici³¹⁵ che pubblicano solo romanzi di genere giallo o le sempre più dilaganti serie tv e film che parlano di poliziesco e misteri da risolvere. Il crimine affascina e ha sempre entusiasmato e mai finirà di farlo.

312 Cit. prese da Petronio 2000, p.24.

313 Ricordiamo infatti che Alessandro Manzoni (1785-1873) prima di tutto è stato un poeta e poi un romanziere, anche perché *I Promessi Sposi* (1847) è stato la sua unica opera in prosa sul romanzo storico. Gli altri nomi come Giovanni Verga, Luigi Pirandello e Italo Calvino sono stati dei grandi intellettuali oltre che ottimi autori di novelle e romanzi, che hanno saputo trasmettere qualcosa in più della semplice storia chiusa che offre il poliziesco. Allo stesso modo però la difficoltà di scrivere un buon giallo risiede proprio in questo, non ricadere nel banale vincolato da quello schema chiuso e ciclico.

314 V. autori italiani come Gadda e Sciascia che rappresentano il punto più alto della letteratura gialla partenopea, poi vengono molti altri come Fruttero e Lucentini, Scerbanenco, De Angelis, Spagnol, fino ad arrivare a quelli minori e di nicchia perché scritto poco o perché unicamente specializzati sul giallo che gli ha resi relegati solo a quella fascia.

315 V. la case editrici: Neri Pozza o Sette Chiavi tanto per citarne qualcuna.

Bibliografia e Sitografia

- Alfano e de Cristofaro 2018 = G.A. e F.d.C. (a cura di), *Il romanzo in Italia*, Roma, Carrocci, vol. III e IV, a cura di G. Alfano e F. de Cristofaro.
- Arrighi 1883 = C.A., *La Mano Nera*, Milano, Casa editrice Guigoni.
- Bazzocchi 2021 = M.A.B. (a cura di), *Cento anni di letteratura italiana 1910-2010*, Torino, Einaudi, (PBM: Piccola Biblioteca Einaudi Mappe Saggistica letteraria e linguistica 86).
- Cremante e Rambelli 1980 = R.C. e L.R. (a cura di), *La trama del delitto Teoria e analisi del racconto poliziesco*, Parma, Pratiche Editrice.
- Chandler 1953 = R.C., *Il lungo addio*, (traduzione di Gianni Pannofino), Milano, Adelphi, 2022.
- Christie 1936 = A.C., *La serie infernale*, (traduzione di Grazia Maria Griffini), Milano, Mondadori, 2019.
- Del Monte 1962 = A.D.M., *Breve storia del romanzo poliziesco*, Bari, Laterza.
- Doyle 1892 = A.C.D., *Le avventure di Sherlock Holmes*, (traduzione di Maria Gallone), Milano, Mondadori, 2013.
- Doyle 1893 = A.C.D., *Le memorie di Sherlock Holmes*, Trento, Lorenzo Barbera Editore, 2008.
- Doyle 1903 = A.C.D., *Il ritorno di Sherlock Holmes*, (traduzione di Maria Gallone), Milano, Mondadori, 2021.
- Doyle 1917 = A.C.D., *L'ultimo saluto di Sherlock Holmes*, (traduzione di Maria Gallone), Milano, Mondadori, 2018.
- Fruttero & Lucentini 1972 = C.F. & F.L., *La donna della domenica*, Milano, Mondadori, 2022.
- Laura 1981 = E.G.L., *Storia del giallo: da Poe a Borges*, Roma, Studium.
- Mariotti, Scalfani e Stancanelli 1996 = A.M., M.C.S., A.S., *Libro giallo: romanzo, cinema, fumetto*, Messina, G. D'Anna.
- Marnieri e Rimolo Bariatti 2006 = M.T.M. e A.M.R.B., *Un fenomeno letterario: il giallo all'italiana*, «Revista de Lenguas Modernas», N°5, pp. 69-70.
- Milanesi 2009 = C.M. (a cura di), *Il romanzo poliziesco la storia, la memoria*, Bologna, Astræa Editrice, vol.1.
- Petronio 1985 = G.P., *Il punto su: Il romanzo poliziesco*, Bari, Universale Laterza.
- Petronio 2000 = G.P., *Sulle tracce del giallo*, Roma, Gamberetti.
- Pistelli 2006 = M.P., *Un secolo in giallo: storia del poliziesco italiano (1860-1960)*, Roma, Donzelli.
- Poe 1841 = E.A.P., *I delitti della Rue Morgue*, (traduzione di D. Cinelli), Torino, Amazon Italia Logistica S.r.l.

- Poe 1845 = E.A.P., *Le indagini di Auguste Dupin, I delitti della Rue Morgue, Il mistero di Marie Rogét, La lettera rubata*, (introduzione di R. Galofari), (traduzione di D. Palladini), Roma, Newton Compton editori, 2021.
- Queen 1932 = E. Q., *Il mistero delle croci egizie*, (traduzione di Gianni Montanari) Milano, Oscar Gialli Mondadori, 2016.
- Raiplay 2019 = Intervista presa dal repertorio Rai ep. 1, st. 3 del programma *L'altro 900*, (<https://www.raipplay.it/programmi/laltro900>).
- Reuter 1998 = F. Sorrentino (a cura di), *Il romanzo poliziesco*, prefazione di Andrea Camilleri, Roma, Armando Editore.
- Sciascia 1966 = L.S., *A ciascuno il suo*, Milano, Gli Adelphi, 2023.
- Seaber e Serafini 2021 = L.S. e C.S. (a cura di), *Il genere poliziesco nel novecento letterario italiano ed europeo*, quaderni del '900, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore.
- Simenon 1931 = G.S., *Pietr il Lettone*, (traduzione di Yasmina Mélaouah) Milano, Adelphi, 2022.
- Sormano 1979 = E.S., *Il romanzo giallo e i suoi meccanismi*, Torino, Paravia.
- Spillane 1947 = M.S., *Ti ucciderò*, (introduzione e traduzione di Luca Briasco), Roma, Fanucci editore, 2021.

