



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale  
in Filologia e letteratura italiana

Tesi di Laurea

*Il romanzo poliziesco  
da Edgar Allan Poe ad  
Andrea Camilleri*

—

Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

*Il genere, le caratteristiche,  
la figura del detective*

**Relatore**

Prof. Alberto Zava

**Co-relatori**

Prof. Alessandro Scarsella

Prof. Aldo Maria Costantini

**Laureanda**

Claudia Donin

**Matricola**

883122

**Anno Accademico**

2020/2021

## Sommario

INTRODUZIONE.....	4
<b>1. LE STRUTTURE E LE TECNICHE CHE DEFINISCONO IL GENERE .....</b>	<b>7</b>
1.1. Le storie sotto l’etichetta di “giallo” .....	8
1.2. Sul valore artistico del “giallo” e sulla sua natura in quanto genere letterario.....	13
<b>2. LE ORIGINI DEL GENERE, IL SUO SVILUPPO, IL SUO SUCCESSO.....</b>	<b>30</b>
2.1. Auguste Dupin: il primo detective della storia della letteratura, figlio di Poe e di un mistero.....	34
2.2. Un genere in progressiva definizione: il giallo classico prima di Arthur Conan Doyle	38
2.3. Arthur Conan Doyle e il mito di Sherlock Holmes.....	42
2.4. Le regole e la fede: Freeman, Van Dine, Chesterton.....	44
2.5. Da Hercule Poirot a Miss Marple: Agatha Christie e i segreti di un successo planetario .....	50
2.6. I «ragazzi duri» d’Oltreoceano: l’ <i>hard boiled</i> di Hammett e Chandler .....	55
2.7. Un detective dal volto umano: il Maigret di Simenon.....	57
2.8. Tre statunitensi dai modi molto britannici: Perry Mason, Nero Wolfe ed Ellery Queen .....	59
2.9. Due coraggiose innovatrici del giallo classico: Dorothy L. Sayers e Patricia Highsmith .....	61
<b>3. UN GIALLO CHE NON S’AVEVA DA FARE: IL ROMANZO POLIZIESCO ITALIANO .....</b>	<b>64</b>
<b>DA MASTRIANI A CAMILLERI .....</b>	<b>64</b>
3.1. Alle origini del poliziesco italiano: il romanzo d’appendice sfida il <i>feuilleton</i> .....	68
3.2. L’evoluzione del poliziesco italiano nelle collane dedicate .....	75
3.3. I padri nobili della letteratura italiana e le loro incursioni nel romanzo poliziesco.....	84
3.4. I pionieri del romanzo poliziesco contemporaneo: Giorgio Scerbanenco e Andrea Camilleri.....	89
CONCLUSIONI .....	97

<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	100
<b>Bibliografia generale</b> .....	100
<b>Bibliografia critica sul poliziesco</b> .....	100

## INTRODUZIONE

Anche se il mercato dell'intrattenimento oggi è più ricco che mai, i romanzi polizieschi riescono ancora ad assicurarsi una porzione importante del tempo libero a disposizione: capita di frequente, infatti, di vedere lettori immersi in un giallo sui mezzi pubblici, nelle sale d'attesa, sotto l'ombrellone; in molti li leggono la sera, prima di addormentarsi (e qualcuno addirittura sottrae qualche ora al sonno per sciogliere un enigma appassionante), altri s'immergono in lettura dopo una giornata di lavoro e non pochi si collegano ai social network per parlarne con chi condivide la stessa passione in gruppi dedicati. Come si spiega il successo del romanzo poliziesco anche in un mercato editoriale saturo e dalle alterne fortune? Cercando una risposta a questo interrogativo, la giallista e studiosa del giallo Eleonora Carta ha riflettuto:

il romanzo giallo arriva a più livelli e con una diversa profondità. Esplora le pieghe dell'animo e gli aspetti più torbidi, spesso in maniera brutale. Senza porsi limiti di forma né di sostanza. Senza preoccuparsi di urtare la sensibilità o il buon gusto. Apriamo un romanzo giallo e sappiamo che potremo vivere un'esperienza estrema, disturbante, perfino morbosa. È questo? La libertà di passare il limite? O la tendenza voyeuristica che si annida in ognuno di noi? Guardare dal buco della serratura l'altrui dolore, l'altrui tormento, perfino l'altrui morte? Sempre protetti dal meccanismo per cui, in fondo, è solo fiction. Più di molte altre narrazioni, il giallo è catartico. Rivela la nostra essenza inconfessata, ma non dobbiamo temere un giudizio o sentirci in colpa, perché tutto rimarrà racchiuso nel rapporto magico e segreto tra libro e lettore. Simone Weil scrisse che è necessario amare il male per poter avere accesso alla realtà

e alla verità. Forse è questa la funzione preziosa del romanzo giallo. Un viaggio nella parte ineliminabile del nostro essere. La nostra metà oscura, libera di emergere.<sup>1</sup>

In altri termini, secondo la studiosa, il romanzo poliziesco permette un' esplorazione da una distanza di sicurezza dei confini del male: un' occasione preziosissima da cogliere, dal momento che nel contesto della vita quotidiana è invece necessario reprimere gli impulsi, soffocare le passioni e cercare di aggirare i problemi con una buona dose di diplomazia. Tali meccanismi, interiorizzati e resi automatici con l' educazione, sono fondamentali per la vita associata; tuttavia essi talvolta saltano e assistere a questo fenomeno innesca una ricerca introspettiva che conduce inevitabilmente a una diversa comprensione di sé stessi e degli altri. Per questo, afferma Carta riprendendo le parole di Bertolt Brecht (il riferimento è allo studio del 1938-40 *Über die Popularität des Kriminalromans*), si può dire che «il romanzo giallo è un' abitudine intellettuale»<sup>2</sup>. Un' abitudine che si è evoluta con il tempo, a mano a mano che il genere stesso evolveva e assumeva le caratteristiche peculiari che lo avrebbero reso discernibile dagli altri tipi di narrazione, anche se da essi non di rado contaminato.

Il presente lavoro si propone di esplorare le caratteristiche generali del romanzo poliziesco, chiarendo altresì che cosa esattamente nello specifico caso italiano vada comunemente sotto l' etichetta di “giallo”. Il primo capitolo, pertanto, sarà dedicato a un' indagine teorica di questo tipo di narrativa e del suo protagonista, il detective: attraverso le riflessioni degli autori di romanzi e racconti gialli, che supporteranno questa indagine, si esamineranno i criteri di appartenenza al genere e la progressiva definizione del canone, avvenuta anche attraverso la stesura di precisi e piuttosto categorici elenchi di buone e cattive pratiche da parte degli autori, nonché attraverso successive rivisitazioni ed esplorazioni di

---

<sup>1</sup>ELEONORA CARTA, *Breve storia della letteratura gialla*, Perugia, Graphe.it edizioni, 2019, p. 151.

<sup>2</sup>Ivi, p. 153.

queste norme; non si trascurerà, del resto, di esaminare le diverse sottocategorie di romanzi polizieschi venute definendosi nel corso del tempo anche in risposta a mutamenti del contesto sociale e culturale, nonché dei gusti stessi del pubblico cui questa letteratura si è rivolta. Il secondo capitolo, invece, si concentrerà sull'evoluzione del romanzo poliziesco anglosassone e francese, prendendone in considerazione la genesi e gli sviluppi ad opera dei primi pionieri fino alle trasformazioni relativamente recenti avvenute in questo genere di narrativa nel contesto statunitense ed europeo. Il terzo capitolo, infine, sarà dedicato alla specificità del caso italiano, con particolare riferimento all'imitazione-emulazione, concretizzatasi poi in un duello ingaggiato da parte degli autori italiani di romanzi d'appendice nei confronti dei colleghi francesi e al successivo sviluppo del romanzo poliziesco italiano, che in Italia più che in altri paesi assume caratteristiche peculiari, facendosi strumento di critica sociale e politica, ma anche mezzo d'espressione delle molteplici identità regionali che compongono quella nazionale anche sul versante del crimine e del tentativo di assicurare per via letteraria i criminali alla giustizia.

## 1. LE STRUTTURE E LE TECNICHE CHE DEFINISCONO IL GENERE

Che cos'è un "romanzo/racconto giallo"? La risposta, in apparenza estremamente intuitiva quantomeno per i frequentatori del genere (sia in forma scritta, sia nelle popolari forme del cinema, della serialità televisiva e della sempre più influente produzione videoludica), è in realtà piuttosto complessa. Anzitutto perché "giallo" è un'etichetta valida soltanto in Italia per classificare un certo tipo di narrazione: nei Paesi anglofoni, infatti, si parla perlopiù di *detective story*, *thriller*, *mystery*, *crime* a seconda dei temi, dello stile e delle modalità in cui è affrontata la narrazione, mentre in quelli francofoni si parla di *roman policier* ma, di fatto, nessuna di queste categorie esaurisce in sé l'etichetta di "giallo" che, piuttosto, come si avrà modo di vedere risulta più che altro una macro-etichetta che assomma in sé un notevole numero di sottogeneri piuttosto diversi tra loro. Come mai, però, in Italia si utilizza proprio questa etichetta e perché essa risulta tanto ampia quanto imprecisa? La ragione è di carattere storico e circostanziale, poiché dipende dalla vicenda editoriale dei primi romanzi dotati di caratteristiche afferenti al genere che si sono affacciati nel panorama italiano.

Correva l'anno 1929:<sup>1</sup> Arnoldo Mondadori e Lorenzo Montano, avendo appurato il grandissimo successo riscosso all'estero dai romanzi polizieschi, decisero di dedicare a essi una collana, pubblicando come prima opera *La strana morte del signor Benson* di S.S. Van Dine, autore reso celebre dall'investigatore dandy Philo Vance. Le storie incluse nella nuova collana avrebbero avuto trame investigative o mystery: proprio per marcarne la peculiarità si

---

<sup>1</sup>La breve panoramica della storia editoriale del "giallo" in Italia si avvale delle notizie ricavate dal primo capitolo di ELEONORA CARTA, *Breve storia della letteratura gialla*, Perugia, Graphe.it edizioni, 2019, pp. 12-21.

scelse di realizzare un nuovo tipo di copertine. Mondadori all'epoca pubblicava una collana dedicata ai misteri e ai drammi della storia, le cui pubblicazioni uscivano con un'elegante livrea verde; agli autori italiani in edizione economica spettava una copertina azzurra; al solo Simenon, precursore dei tempi d'oro del giallo, era stata dedicata una collana in nero. Lasciandosi ispirare dall'editore londinese Victor Gollancz, per la nuova collana fu scelto il giallo canarino, collocando in bella vista, cerchiata in rosso, un'illustrazione – per oltre quarant'anni a cura di Carlo Jacono – della scena principale. Incuriositi dalla novità, a poco a poco i lettori si sarebbero fidelizzati alla nuova collana: già nel 1933, quando la collana si reinventava in versione economica, la tiratura a fascicolo non faticava a raggiungere le ventiseimila copie: un successo che solo il regime fascista, nel 1941, sarebbe riuscito a ostacolare, con l'interruzione forzata della pubblicazione, ma non reprimere, poiché il ritorno della libertà ha ben presto significato anche il ritorno della pubblicazione dei gialli.

### **1.1. Le storie sotto l'etichetta di “giallo”**

Chiarita l'origine del termine e la sua peculiarità tutta italiana, è opportuno precisare che cosa ricade, quantomeno nella Penisola, sotto la classificazione di “giallo”, ossia che cosa è possibile trovare in queste collane (ormai non più esclusivamente Mondadori, naturalmente). Riassumendoli schematicamente, è possibile affermare che fanno parte dell'etichetta di “giallo” le seguenti storie:<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup>Anche in questo caso ci si avvale della classificazione della già citata Eleonora Carta. Meno autorevole dal punto di vista accademico rispetto a figure come Tzvetan Todorov, Leonardo Sciascia e Yves Reuter, delle teorizzazioni dei quali si avrà modo di discutere oltre, la scrittrice e giallista vanta tuttavia una lunga esperienza di lavoro nel mondo dell'editoria, collaborando attivamente con Piemme, Newton Compton e Feltrinelli: a parere di chi scrive, di conseguenza, essa risulta una fonte attendibile e aggiornata su quanto reperibile sul mercato editoriale nella categoria presa in esame in questo lavoro di ricerca. Per quanto riguarda lo schema classificatorio, si rimanda ivi, pp. 80-85.



- *Detective story/romanzo poliziesco*: storie che ruotano intorno alle indagini in seguito a un crimine e che dedicano particolare attenzione all'operato degli inquirenti, sia che si tratti delle forze di polizia sia che si tratti di investigatori dilettanti. La vicenda, di norma, si dipana dal delitto, oppure dalle sue immediate vicinanze temporali (ad esempio, la scoperta di un cadavere) alla soluzione del caso. Sono esempi di romanzo poliziesco i gialli di Andrea Camilleri che hanno per protagonista il commissario Salvo Montalbano;
- *Police procedural*: questa categoria, espressa in modo particolarmente felice nella produzione di Michael Connelly, dedica un'attenzione certosina non solo all'indagine su cui s'incentra, ma anche ai metodi investigativi delle forze di polizia in generale o del singolo investigatore in particolare;
- *Giallo classico/giallo deduttivo/giallo all'inglese/giallo whodunit*:<sup>3</sup> come nel caso del romanzo poliziesco, la vicenda ruota intorno all'indagine successiva alla scoperta di un crimine, solitamente violento; a differenza della precedente classe, però, le indagini non si avvalgono in particolar modo delle prove forensi e dei metodi proprie della polizia e dei detective specificamente formati, ma del ragionamento logico-deduttivo/abduzione<sup>4</sup> messo in atto da un detective o una detective particolarmente

---

<sup>3</sup>Come si avrà modo di precisare in seguito, allorché si chiarirà lo sviluppo storico di ciò che va sotto l'etichetta di "giallo", *whodunit* altro non è che una crasi di "who has done it?" ("chi è stato?"), ossia la domanda attorno alla quale ruota questo tipo di narrazione, volta allo svelamento del colpevole.

<sup>4</sup>Occorre precisare fin da subito che, pur essendo invalso in queste opere e nel giallo in generale il termine "deduzione" per descrivere il ragionamento euristico del detective, si tratta in effetti di una imprecisione. Una deduzione, infatti, è un ragionamento che va dal generale al particolare e che, dunque, serve solitamente ad attribuire a un individuo concreto proprietà che condivide con una certa specie o categoria più generale; il suo contrario, in termini logici, è l'induzione, ossia il ragionamento che conduce dal particolare al generale, astraendo (fallibilmente, dunque rivedibilmente) da un certo numero di casi o individui delle proprietà più generali. L'inquirente ritratto nel romanzo giallo non fa, perlopiù, né l'una né l'altra cosa: il ragionamento che applica, invece, è di tipo abduzione. Ciò significa che il detective (o la detective) valuta determinate ipotesi a partire dalle informazioni disponibili, ricostruendo per via probabilistica i nessi di causa ed effetto. Nel rispetto della terminologia prevalente, nel corso del presente lavoro si parlerà comunque di "deduzioni", pur utilizzando anche il termine "abduzione" come suo sinonimo per descrivere più specificamente il processo mentale del detective. Per l'approfondimento terminologico, si rimanda a MARCELLO FRIXIONE, *Come ragioniamo*, Roma, Laterza, 2007.

- brillante. Gli esempi di questo tipo si sprecano, poiché a questa categoria di storie appartengono le avventure dei detective più iconici e amati, dal primo Auguste Dupin di Poe allo Sherlock Holmes di Conan Doyle e all'Hercule Poirot di Agatha Christie;
- *Giallo storico*: la vicenda ruota intorno a un'indagine ambientata in un'epoca storica passata, pertanto gli strumenti e la mentalità degli investigatori si adeguano al contesto. Un esempio italiano non canonico in quanto giallo classico ma particolarmente noto, anche grazie alla trasposizione cinematografica, di questo tipo di romanzo giallo è senz'altro *Il nome della rosa* di Umberto Eco. Esempi più canonici, invece, si ritrovano nella produzione di Danila Comastri Montanari, che ha ambientato numerosi romanzi nella Roma repubblicana;
  - *Hard-boiled*: il termine è mutuato per via metaforica dalla culinaria, ove fa riferimento al grado di cottura dell'uovo sodo. Fuor di metafora, s'intende una storia dura, talora anche difficile da digerire: nella vicenda, infatti, non trova spazio tanto l'indagine quanto la descrizione del contesto sociale, spesso degradato, mentre protagonisti sono detective non molto dissimili per retroterra, abitudini e metodi dagli stessi criminali. L'esempio forse più illuminante di questo genere è offerto dalle opere di Raymond Chandler che hanno per protagonista l'iconico e ruvido detective Philip Marlowe; un esempio italiano, inoltre, è offerto da Antonio Manzini, dall'inventiva del quale è nato l'amato commissario-criminale Rocco Schiavone;
  - *Legal thriller/giallo legale/giallo giudiziario*: le vicende ruotano intorno a un'indagine, ma a esserne protagonista non è chi opera le indagini bensì chi è chiamato a portare in tribunale le prove raccolte per assicurare i colpevoli alla giustizia (oppure, più raramente, chi è chiamato a difendere un colpevole o qualcuno

del quale la colpevolezza è incerta in apertura della storia). Tra gli autori più amati di questo genere, meritano di essere ricordati John Grisham e Scott Turow;

- *Noir*: derivato dall'*hard-boiled* di matrice statunitense, il *noir* si concentra sull'analisi del contesto e dei personaggi coinvolti nella vicenda, che non di rado non si conclude affatto con la ricomposizione dell'ordine costituito (come avviene di norma nel giallo classico) e in certi casi non prevede neppure la scoperta di un colpevole. Tra gli autori di questo filone possono essere ricordati James Ellroy e Jean-Claude Izzo, ma meritano una menzione anche Giorgio Scerbanenco e Giorgio Faletti;
- *Noir mediterraneo*: alle caratteristiche del *noir*, in questo tipo di romanzi si aggiunge l'importanza dedicata alla critica sociale e all'impegno, al punto che la narrazione talvolta sembra sconfinare nell'inchiesta. Autori che figurano come esponenti di spicco per questa categoria a causa della loro produzione sono Manuel Vázquez Montalbán e Massimo Carlotto;
- *Noir scandinavo*: affacciatosi al panorama letterario mondiale in tempi relativamente recenti, questa categoria si contraddistingue (e affascina) per le ambientazioni cupe, stranianti e claustrofobiche, nonché per i numerosi riferimenti al complesso sistema legislativo e giudiziario dei Paesi scandinavi. Gli esponenti più noti di questa categoria sono Stieg Larsson, Camilla Läckberg e Jo Nesbø;
- *Thriller*: la narrazione ha per oggetto un atto criminale (o una serie di atti criminali) che, a differenza di quanto avviene nella maggior parte delle altre classi, non per forza di cose deve essersi già verificato. Tratto peculiare di questo tipo di romanzi, infatti, è la tensione che si mantiene elevata e avvince il lettore, dosando abilmente per una buona riuscita azione e colpi di scena, nonché pause e repentine accelerazioni

del ritmo narrativo e, soprattutto, asimmetrie conoscitive tra quanto il lettore conosce e quanto conoscono i personaggi – o almeno alcuni di essi. Sono esempi di questo tipo i romanzi di Jeffrey Deaver e Tom Clancy, ma anche quelli di Maurizio De Giovanni, Donato Carrisi e Carlo Lucarelli;

- *Thriller medico*: le vicende dei romanzi appartenenti a questo tipo si concentrano in particolar modo su dettagli e metodi scientifici, dando particolare rilievo appunto alla polizia scientifica e alla figura del medico legale, sia che si tratti di risolvere casi recenti sia che si tratti di riaprire e risolvere casi archiviati con l’ausilio delle più moderne tecniche d’indagine. Alcuni tra i migliori esempi di questo sottogenere sono offerti dai lavori di Patricia Cornwell e Kathy Reichs.

Escluse dalla categorizzazione offerta da Eleonora Carta nella sua *Breve storia della letteratura gialla* (2019), a chi scrive sembra tuttavia importante prendere in considerazione almeno altre due sottocategorie del romanzo giallo:<sup>5</sup>

- *Thriller/giallo psicologico*: per lo sviluppo della vicenda, in questo tipo di romanzi riveste un’estrema importanza l’indagine introspettiva dei personaggi, tra i quali non di rado figurano eroi negativi. Talvolta, peraltro, si verificano rovesciamenti prospettici tra vittime e carnefici, o tra l’identità e il modo di sentire del detective e quello del colpevole; tale rovesciamento, così come l’importanza dell’introspezione nell’intera narrazione, ha ricadute anche sul piano dello stile di scrittura: infatti, a differenza degli altri tipi, il periodare è più ampio e articolato e il ritmo narrativo si

---

<sup>5</sup>Di queste categorie è possibile trovare notizia nei primi due capitoli di STEFANO CALABRESE, ROBERTO ROSSI, *La crime fiction*, Roma, Carocci, 2019.

fa più ricco di pause, meno serrato, anche se non per questo perde la propria presa sul lettore. Tra gli autori di maggiore interesse per questo tipo, particolarmente importante è la figura di Patricia Highsmith.

- *Spy story/giallo di spionaggio*: forse più affine alla letteratura d'azione che al giallo, le storie di spionaggio nondimeno presentano elementi di contiguità con la categoria presa in esame tanto rispetto alla caratterizzazione dei protagonisti e del sistema dei personaggi quanto riguardo lo stile di scrittura. Ad esempio, opere nelle quali sono presenti dispositivi narrativi compatibili con la categoria di giallo sono i romanzi di Ian Fleming dedicate alla celebre figura dell'Agente 007.

Fatto ordine dal punto di vista terminologico, appare evidente la grande varietà di storie (e dunque di stili e, presumibilmente, di temi e di dispositivi narrativi) raggruppate sotto l'etichetta di "romanzo giallo". Risulta lecito, pertanto, domandarsi se abbia senso parlare di un vero e proprio genere, nonché di quali siano le sue caratteristiche. Inoltre, poiché è un tema particolarmente dibattuto e non sarebbe affatto onesto dal punto di vista intellettuale aggirare il problema, risulta inevitabile soffermarsi almeno un momento a interrogarsi sul valore letterario di questo genere, ammesso che di genere si possa parlare.

## **1.2. Sul valore artistico del "giallo" e sulla sua natura in quanto genere letterario**

Fin dal suo affacciarsi sulla scena letteraria, il "giallo" ha suscitato accese discussioni sul proprio valore artistico. Erede di una tradizione letteraria complessa e stratificata, che comprendeva l'epica e il romanzo cavalleresco, il gotico, l'indagine psicologica e delle passioni via via sempre più raffinata che andava in scena nei *feuilleton*, esso aveva vocazione inevitabilmente popolare, anche perché, come si avrà modo di ribadire in seguito, ereditava

un pubblico rimasto orfano di una letteratura in grado di esprimerne compiutamente l'orizzonte valoriale e di intercettarne paure e aspirazioni: la borghesia, nonché, successivamente, la classe media, che certo non potevano più ritrovarsi nei valori dell'epica, né ritenersi soddisfatti dalle passioni vibranti e infine stucchevoli della prima epoca romantica. Nondimeno, come risulta evidente fin dal suo esordio, con la produzione di Edgar Allan Poe, il giallo fa riferimento anche a una scala di valori per certi versi ancora aristocratica, o comunque in grado di intercettare e avvincere una parte di pubblico di più elevato ceto sociale e di più elevata formazione culturale, quasi interpellasse una sorta di 'aristocrazia dello spirito': soprattutto il giallo deduttivo, infatti, invita il lettore a confrontarsi con il mistero del delitto e con la mente criminale che l'ha commesso, seguendo con avvinta curiosità l'indagine del detective, cercando di stare al passo con le sue deduzioni e le sue ipotesi o, meglio ancora, anticipandone le mosse.

Non tutti, però, nel tempo sono stati concordi nell'attribuire alla lettura di romanzi gialli l'etichetta di "attività intellettualmente stimolante", né di "attività intellettuale" *tout court*. Lo scrittore e critico letterario Leonardo Sciascia, ad esempio, guardava a questo tipo di racconti e romanzi con particolare sospetto.<sup>6</sup> A suo parere, infatti,

la principale ragione per cui un pubblico vastissimo, in ogni parte del mondo, legge (sarebbe dir meglio consuma) romanzi polizieschi – "gialli" in Italia [...] – crediamo di trovarla in Alain, *Sistema delle arti*, quando dice che «l'effetto certo dei mezzi di terrore e di pietà, quando li si adopera senza precauzione, è lo sgomento e la fuga dei pensieri, insomma una meditazione senza distacco, come nei sogni». [...] Nei romanzi di questo genere, sono impiegati senza precauzione – senza la precauzione, cioè, che è dell'arte – dei mezzi che con notevole approssimazione si possono definire di terrore: e l'effetto è la fuga dei pensieri, una meditazione senza distacco. La lettura

---

<sup>6</sup>Non sfugga, a questo proposito, la problematicità delle posizioni espresse da Sciascia, a sua volta autore di almeno un romanzo poliziesco, *Il giorno della civetta* (1961). Su questo apparente paradosso si avrà modo di tornare nel corso del terzo capitolo, nel quale verrà discusso approfonditamente il giallo italiano e si prenderà in considerazione, naturalmente, anche la produzione di Sciascia.

di un poliziesco è, nel senso più proprio della parola, passatempo: il tempo non è più portatore di pensiero o di pensieri, non è più scandito da condizioni o condizionamenti, è come sommerso da una fluida e opaca corrente emotiva; e la mente diventa una specie di *tabula rasa* che passivamente registra tutti quei dati che solo la mente dell'investigatore sa e deve decifrare, trascogliere, coordinare e infine sommare e risolvere. Il medio lettore di polizieschi, cioè il miglior lettore di questo genere narrativo, è insomma colui che non si pone come antagonista a risolvere in anticipo il problema, a “indovinare” la soluzione, a individuare il colpevole: il buon lettore sa che la soluzione c'è già, alle ultimissime pagine (che si guarda bene dallo sfogliare nel timore che anche subliminalmente il nome del colpevole gli entri nell'occhio a disintensificare le sue due ore di lettura), e che il divertimento, il passatempo, consiste nella condizione – di assoluto riposo intellettuale – di affidarsi all'investigatore, alla sua eccezionale capacità di ricostruire il crimine e di raggiungerne l'autore.<sup>7</sup>

La critica di Sciascia al giallo si concentra prevalentemente su un aspetto: quello della passività della fruizione. I romanzi polizieschi non sarebbero da considerarsi letteratura in senso proprio, secondo l'autore, per il fatto che il lettore medio nella loro fruizione si troverebbe nella stessa condizione di uno spettatore cinematografico, accompagnato nell'azione eppure totalmente al sicuro da essa e senza che sia necessario un suo benché minimo intervento. A chi scrive sembra che anche sulla effettiva passività dello spettatore cinematografico potrebbe esserci da discutere: da tempo, infatti, la ricerca neuroscientifica e psicologica ha evidenziato come la fruizione di qualsiasi prodotto culturale non presupponga, da parte del cervello e del sistema nervoso, una passività ma piuttosto una ricettiva plasticità; di conseguenza, nel momento in cui si fruisce una narrazione, anche in maniera superficiale e senza porsi troppo addentro a ciò che viene narrato, una misura pur minima di impegno attivo, anche al di sotto del livello di consapevolezza, potrebbe esserci;<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup>LEONARDO SCIASCIA, *Il metodo di Maigret e altri scritti sul giallo*, a cura di Paolo Squillacioti, Milano, Adelphi, 2018, pp. 52-53.

<sup>8</sup>Un'interessante, ancorché da aggiornare, summa di queste ricerche si trova in JEFFREY ZACKS, *Flicker: Your Brain on Movies*, Oxford, Oxford University Press, 2014. È interessante notare, peraltro, come nel capitolo

del resto, anche senza scomodare la ricerca neuroscientifica, già moltissime teorie della ricezione precedenti individuavano il ruolo cooperativo del lettore nella costruzione del significato del testo, andando ben oltre la fruizione passiva.<sup>9</sup> La critica dello scrittore siciliano, tuttavia, può essere considerata funzionale al genere nel suo prendere in considerazione l'atteggiamento del lettore medio, che non proverebbe a risolvere l'enigma ma lo lascerebbe fare all'investigatore, condividendo la relativa passività dei personaggi che (come Watson rispetto a Sherlock Holmes) accompagnano la detection senza però tenerne le redini: da questo punto di vista, il lettore può solo contemplare l'eccezionalità intellettuale del detective, le cui doti culturali, razionali e intuitive eccedono quelle dell'uomo comune, che dunque è più che giustificato a non entrare in competizione.

Bisognerebbe, inoltre, considerare un altro aspetto. Nel testo citato, Sciascia afferma che gli autori di romanzi polizieschi utilizzino «senza la precauzione che è propria dell'arte» dei «mezzi di terrore»: ciò risponde a verità? A confutare l'affermazione di Sciascia, a parere di chi scrive, è sufficiente la mole e la complessità dei saggi composti dagli autori di romanzi polizieschi per discutere, illustrare e problematizzare il proprio lavoro. Basti pensare, ad esempio, a *The Philosophy of Composition* (1846), in cui Edgar Allan Poe formulava delle affermazioni riguardo alla propria poetica in generale (che saranno approfondite nel corso del prossimo capitolo) tranquillamente e fruttuosamente applicabili alla produzione specificamente giallistica dell'autore; se Poe, però, sembra un riferimento non adatto, in virtù del particolare genio dell'autore nonché del fatto che non si trattasse nello specifico di un giallista, si guardi allora alle riflessioni di S.S. Van Dine e alle sue venti regole per la scrittura di un buon giallo (delle quali si discuterà nel capitolo successivo), al decalogo di Ronald

---

introduttivo l'autore evidenzi che la plasticità e la reattività neuronale e cognitiva non sia un correlato del solo stimolo visivo, ma questi fenomeni si verificano anche durante l'ascolto o la lettura di una storia.

<sup>9</sup> Un esempio di questa posizione è stato offerto, insieme a una panoramica delle teorie della ricezione del testo, da Umberto Eco, ad esempio in UMBERTO ECO, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1985.



Knox per la creazione di un efficace giallo deduttivo o alle *Casual Notes on the Mystery Novel* (1949) di Raymond Chandler: tutto può sembrare, leggendo queste sintesi per la realizzazione di un buon racconto, fuorché che non vi sia arte. Sia lecito prendere in esame brevemente proprio le raccomandazioni di Chandler:

1. Il romanzo giallo deve essere motivato in maniera credibile sia come situazione originale, sia come conclusione.

2. Il giallo deve essere tecnicamente esatto per quanto riguarda i metodi del crimine e dell'indagine.

3. Il romanzo poliziesco deve essere realistico per quanto riguarda personaggi, ambiente e atmosfera. Deve trattare di persone vere in un mondo vero.

4. Il romanzo giallo deve avere un autentico valore come storia, a parte l'elemento poliziesco.

5. Il romanzo poliziesco deve avere una semplicità di struttura fondamentale, sufficiente a rendere facili le spiegazioni quando è il momento.

6. Il mistero insito nel romanzo poliziesco deve eludere un lettore ragionevolmente intelligente.

7. La soluzione, una volta rivelata, deve apparire inevitabile.

8. Il romanzo poliziesco non deve cercare di fare tutto in una volta. Se è una storia misteriosa in un clima mentale freddo, non può essere contemporaneamente una storia di violente avventure o di amore appassionato.

9. Il romanzo poliziesco deve punire il criminale in un modo o nell'altro, non necessariamente mediante il giudizio di un tribunale... Senza la punizione, il romanzo diventa simile a un accordo non risolto in musica. Lascia un senso di irritazione.

10. Il romanzo giallo deve essere ragionevolmente onesto con il lettore.<sup>10</sup>

Come emerge chiaramente dalle raccomandazioni di Chandler, non è assente negli scrittori di romanzi gialli la preoccupazione di creare storie di qualità, che impegnino il

---

<sup>10</sup>Queste raccomandazioni provengono da un discorso pronunciato da Chandler nel 1949 nel corso di una lezione sulla scrittura creativa tenuta ad Harvard; la traduzione italiana qui riportata compare in Oreste Del Buono, *Prefazione*, in RAYMOND CHANDLER, *Il grande sonno*, tr. it. di GIANNI PANNOFINO (Los Angeles 1939) Feltrinelli, Milano, 2001, pp. X-XII.

lettore in una fruizione non soltanto di svago, passiva, ma anche piacevole, interessante, capace di stimolarlo e catturarlo. Una menzione particolare, poi, merita a parere di chi scrive la raccomandazione numero 9, quella più legata allo sviluppo della narrazione che allo stile e alla logica del romanzo in sé: si potrebbe spingersi ad affermare che si tratti di una raccomandazione di carattere psicologico, se non addirittura morale. Qualcosa del genere sembra esulare dal semplice intrattenimento, apparentando piuttosto questo tipo di romanzi con quella tradizione rappresentativa e narrativa chiamata a lavorare sui vissuti e sulle passioni dei lettori, a renderli più trasparenti o quantomeno a esorcizzarli. Se così fosse, ci si potrebbe spingere ad affermare che anche nel romanzo giallo si trovi all'opera il meccanismo della *catharsis* descritto dal filosofo greco Aristotele nella *Poetica*<sup>11</sup> concettualizzando l'azione purificatrice della tragedia sugli animi degli spettatori, ai quali veder rappresentate sulla scena le passioni e i loro esiti funesti avrebbe permesso di riuscire a dominarsi con maggiore efficacia o di liberarsi dalle emozioni e dalle pulsioni più deteriori.

Anche senza spingersi a tanto, del resto, c'è un ultimo ma non meno importante argomento che depone a favore del possibile valore artistico di questo tipo di romanzi:<sup>12</sup> la loro capacità, cioè, di ispirare altri autori, di subire feconde ibridazioni, al punto di contribuire alla nascita essi stessi di nuovi generi letterari. Il caso specifico cui si fa riferimento in questa sede è quello del realismo magico, che avrebbe tratto spunti fecondi da alcuni stilemi del giallo per il tramite di Jorge Luis Borges, uno dei primi e dei più felici traduttori di Edgar Allan Poe in spagnolo, avido lettore di gialli e che si era sperimentato egli stesso giallista nel racconto *La muerte y la brújula* (1942), poi inserito nella raccolta

---

<sup>11</sup>Tale rimando, peraltro, non è sfuggito alla coltissima giallista Dorothy L. Sayers: si veda DOROTHY SAYERS, *Aristotle on Detective Fiction*, in «Journal of the English Association», 1, n. 1, 1936, pp. 23-35.

<sup>12</sup> Si tratta, naturalmente, dei migliori esponenti del genere; là dove si assiste all'applicazione meccanica degli schemi narrativi propri del poliziesco allo scopo di produrre in serie narrativa di intrattenimento che avvenga per il tempo della lettura e non oltre, lasciandosi subito dimenticare, chiaramente non è possibile di parlare di valore artistico rilevante.

*Ficciones* (1944); proprio Borges, secondo Angel Flores, avrebbe importato la gestione del ritmo narrativo e della *suspense* propria dei romanzi gialli nelle opere letterarie che avrebbero fatto da capostipiti per il realismo magico latino-americano, cioè *Historia universal de la infamia* (1935), che segna la nascita del genere, e *Antología de la literatura fantástica* (1940), stilata a sei mani con Silvina Ocampo e Adolfo Bioy Casares, altri maestri del genere che avevano una certa familiarità con il giallo.<sup>13</sup>

L'insieme di queste considerazioni risultano, a parere di chi scrive, sufficienti a provare in maniera convincente il valore letterario del giallo: infatti, pur mirando senz'altro alla più larga diffusione possibile delle proprie opere, gli autori più maturi e talentuosi dei romanzi di questa tipologia non mancano delle consapevolezze, dell'attenzione critica e della tendenza a problematizzare il proprio lavoro che sono proprie di autori istituzionalmente riconosciuti e accademicamente legittimati, mentre le loro opere sono riuscite e riescono tuttora a generare un dibattito e delle innovazioni vivaci e stimolanti, ben oltre le possibilità e i fini della letteratura di consumo.

Chiarito questo punto, risulta ora opportuno interrogarsi sulla specificità del giallo come genere letterario, chiedendosi anzitutto se possa essere considerato tale. Non è mancato chi, come la già citata Eleonora Carta, a questa domanda abbia offerto una risposta tendenzialmente negativa: a suo parere, infatti,

più di molte altre narrazioni, il giallo è catartico. Rivela la nostra essenza inconfessata, ma non dobbiamo temere un giudizio o sentirci in colpa, perché tutto rimarrà racchiuso nel rapporto magico e segreto tra libro e lettore. Simone Weil scrisse che è necessario amare il male per poter avere accesso alla realtà e alla verità. Forse è questa la funzione preziosa del romanzo giallo. Un viaggio nella parte ineliminabile del

---

<sup>13</sup>Questa genealogia è ricostruita in ANGEL FLORES, *Magical Realism in Spanish American Fiction*, in Lois Parkinson Zamora, Wendy Faris, *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham, Duke University Press, 1995, pp. 109-117.

nostro essere. La nostra metà oscura, libera di emergere. Questa, a mio avviso, più che l'insopprimibile aspirazione umana alla giustizia – da qualcuno invocata – è la ragione del successo del romanzo giallo. Non tanto la lotta vittoriosa e l'ordine ristabilito, quanto l'esplorazione dei confini del male. La vita quotidiana ci insegna a evitare conflitti, a soffocare sentimenti, ad aggirare i problemi. Col tempo ci abituiamo a una serie di meccanismi automatici che ci proteggono dalla realtà ma nel contempo limitano il pensiero. Davanti a un omicidio però, tutto si ferma. Il meccanismo si inceppa. La nostra armatura si rompe e ci ritroviamo privi di protezione. E dobbiamo pensare. Chi era la vittima? Chi il colpevole? Quanto è stata forte la spinta che ha mosso l'istinto omicida? Potrebbe succedere ancora? Potrebbe succedere a me? Sono domande reali, sebbene inquadrare nello schema di una narrazione. La società in cui si muovono è reale. Le riflessioni che innesca sono reali. La ricerca introspettiva che provoca è reale. Ecco perché non può esistere un limite di genere, riferendoci al giallo.<sup>14</sup>

Secondo Carta, in altri termini, classificarlo come “genere letterario” depotenzierebbe il giallo, relegandolo a una posizione subordinata rispetto alla letteratura alta per il fatto di ridurlo a nicchia di consumo all'interno del mercato editoriale. Il problema con questa argomentazione è piuttosto evidente: come avviene anche in altri punti del testo, Carta nel negare la validità della categoria di “genere letterario” per il giallo, al tempo stesso la presuppone e la assume sotto traccia, compiendo una fallacia nel ragionamento. Inoltre, a prescindere dalla sua validità a livello costruttivo, l'argomentazione di Carta ha un difetto ancora più evidente: non è psicologicamente persuasiva (e non è veritiera) perché cozza inevitabilmente con l'esperienza dei lettori, tanto dei più smaliziati quanto di chi è appena all'inizio delle proprie esperienze di lettura e sta formando il proprio gusto. Chiunque si avvicini alla sezione “Gialli/Mistero” in qualsiasi biblioteca o libreria, solitamente lo fa con la consapevolezza che in quella sezione troverà un determinato tipo di storie: vicende spesso contorte e difficili da dipanare, al centro delle quali si trova un delitto del quale bisogna

---

<sup>14</sup>E. CARTA, *Breve storia della letteratura gialla*, cit., pp. 120-121.

scoprire l'autore, indagarne le motivazioni e le modalità di messa in opera, seguendo le indagini di un detective o di una squadra di detective che possono essere figure professionali o dilettanti. Non solo: tendenzialmente ci si aspetta anche un certo tipo di personaggi e un preciso stile di scrittura, che usualmente si caratterizza per un periodare secco, conciso, senza troppi fronzoli e che anzi comunica una sensazione come di concitata schiettezza, pur concretizzandosi in maniere diverse nei diversi autori.

A riunire i diversi tipi di storie elencate in apertura, insomma, prima che una certa serie di caratteristiche sembra che sia, riprendendo la concettualizzazione del filosofo Ludwig Wittgenstein, «una certa aria di famiglia», un insieme di somiglianze e familiarità che fa percepire come immediatamente affini due oggetti non meno che se fossero due membri di una medesima famiglia imparentati tra loro.<sup>15</sup> Tale punto di vista permette di arrivare a discutere, per quanto concerne le finalità del presente lavoro, il concetto di “genere letterario”, arrivando a precisare perché, lo si anticipa fin d'ora, si possa e si dovrebbe parlare a proposito del giallo di genere letterario. I generi letterari, è doveroso ricordarlo, non sono entità immutabili: fin dalla loro prima formulazione, nella già citata *Poetica* di Aristotele, la loro definizione e la loro fisionomia è andata soggetta a ridefinizioni, negoziazioni, ampliamenti e ricostruzioni successive; più volte nel corso della storia della letteratura occidentale, peraltro, i generi sono stati messi in dubbio e in crisi da autori e critici: molte volte, in particolar modo (secondo uno schema che, si noti, la stessa Eleonora Carta sopra criticata ha seguito), con lo scopo di rivendicare la libertà creativa degli autori e, al tempo stesso, la dignità dei loro prodotti letterari, impugnando una classificazione che riduceva i

---

<sup>15</sup>La nozione di *somiglianze di famiglia* è stata sviluppata dal filosofo austriaco nelle sue *Philosophische Untersuchungen* (1953): egli se ne serviva per spiegare il funzionamento dei concetti e, in particolare, il loro utilizzo, che a suo parere avviene più per intuizione di somiglianze che per una verifica cognitiva, sia pure inconscia, di un elenco di proprietà che individui ed eventi ricadenti sotto il concetto dovrebbero avere. Si veda CARLO PENCO, *Introduzione alla filosofia del linguaggio*, Bari, Laterza, 2004, pp. 53-78.

generi letterari di origine recente o particolarmente popolari alla stregua di paraletteratura. È opportuno chiedersi, perciò, a che punto sia oggi la nozione di genere letterario e come esso venga impiegato. Una risposta particolarmente puntuale è offerta da Massimo Fusillo che, dopo aver ripercorso brevemente le vicissitudini storiche di questa nozione, chiarisce:

il postmoderno vede un ritorno consistente dei generi [...] perché incrina la separazione fra letteratura alta e paraletteratura, recuperando tutti i generi ritenuti “bassi” (giallo, fantascienza, fumetto, rosa, *noir*, pornografia), spesso comunque riassorbiti nella logica d’autore. [...] Inoltre, il postmoderno ha recuperato e ibridato generi ormai desueti, come il romanzo storico o la stessa epica [...]; oppure ha creato nuovi generi letterari basati sulla contaminazione tra reale e fittizio.<sup>16</sup>

È lo studioso stesso, peraltro, a chiarire l’impiego e il valore conoscitivo della nozione di “genere letterario”, scrivendo:

Sarebbe meglio considerare i generi come schemi mentali che vanno tenuti presenti durante la lettura o la scrittura, per poi essere trascesi e trasformati. O, per usare un’efficace metafora visiva molto amata dalla sociologia, dall’antropologia e da svariati ambiti della teoria culturale contemporanea: cornici che servono a inquadrare l’oggetto, ma che devono poi essere continuamente spostate e riposizionate. [...] Finita l’epoca in cui erano insiemati di norme, o categorie ideali e filosofiche, i generi rinascono come tracciati deboli e instabili per mappare i discorsi polimorfici dell’immaginario contemporaneo.<sup>17</sup>

Chiarita dunque la natura di «schema mentale», per utilizzare la terminologia di Fusillo, del genere letterario e la sua applicabilità, in luce della riconoscibilità dei romanzi appartenenti alla macro-famiglia del giallo, al tipo che si sta prendendo in esame in questa sede, occorre indagare più da vicino la natura dello schema mentale implicato nel

---

<sup>16</sup>MASSIMO FUSILLO, *Estetica della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 2009, p. 128.

<sup>17</sup>*Ibidem*.

riconoscimento di un giallo. Che cosa rende tale, insomma, un romanzo di questo tipo? Che cosa fa sì che esso sia immediatamente riconoscibile come ‘membro della famiglia’?

La domanda è tutt’altro che recente: uno dei primi a porsi è stato l’acutissimo teorico della letteratura Tzvetan Todorov, che nel 1966 affrontava la questione in un saggio, *Typologie du roman policier*, successivamente incluso nella monumentale raccolta *La poétique de la prose* (1971). La prospettiva nella quale lo studioso si pone è quella strutturalista: di conseguenza, la sua analisi prosegue cercando le strutture costanti che contraddistinguono questo tipo di prodotto letterario<sup>18</sup>. Un compito non semplice dal momento che, come Todorov stesso ammette, il genere letterario (come si è già avuto modo di rilevare, del resto) è una realtà che evolve storicamente: ciò ha fatto sì che, come è avvenuto per altri generi, anche il romanzo poliziesco abbia rinegoziato le proprie regole e che non pochi autori, percependole come eccessivamente costrittive, le abbiano infrante o beffate, dando esito a tipi di romanzo parzialmente diversi. Di conseguenza, concludeva Todorov, all’epoca in cui scriveva il romanzo poliziesco, sulla base degli elementi che lo caratterizzavano più propriamente, poteva essere suddiviso in tre differenti tipi coesistenti: il *romanzo a enigma*, il *romanzo nero* e il *romanzo a suspense*. In questa sede si è scelto di mantenere l’articolata classificazione formulata in apertura; nondimeno, una ricognizione delle categorie formulate da Todorov può risultare estremamente utile per delineare con maggior precisione la fisionomia del genere che si sta prendendo in considerazione in questa sede.

Prendendo spunto dal romanzo di Michel Butor *Passing Time* (1956), Todorov elabora la categoria di “romanzo a enigma” per descrivere il funzionamento di quei gialli in cui coesistono due storie: quella del crimine e quella dell’inchiesta. Logicamente precedente

---

<sup>18</sup>TZVETAN TODOROV, *La tipologia del romanzo poliziesco*, in *Poetica della prosa*, trad. it. di EMANUELE CERCIARELLI E., Santarcangelo di Romagna, Theoria Edizioni, 1989 (Paris 1971), pp. 128-196.

nella fabula, la storia del crimine (ossia di quando, come, dove, perché e soprattutto da chi il delitto sia stato commesso) è assente all'inizio del romanzo: la storia dell'inchiesta serve precisamente alla sua ricostruzione. A livello dell'intreccio, perciò, con un sapiente impiego delle principali tecniche narrative, dalla disseminazione celata di indizi al dosaggio della focalizzazione nei personaggi, il romanzo a enigma narra perlopiù la vicenda dal suo punto centrale (l'omicidio, la scoperta del cadavere o un punto temporale nelle immediate vicinanze di questi momenti cruciali) o da un punto prossimo allo scioglimento, ossia lo svelamento da parte dell'investigatore dell'identità del colpevole. Questo tipo di romanzo, insomma, si struttura intorno a un enigma complesso; nel suo scioglimento, che si dipana sotto gli occhi del lettore lungo tutto il testo, un elemento cruciale è il tempo, nel continuo rimbalzo dialogico tra l'"ora" dell'inchiesta e l'"allora" del crimine, con eventuali più articolate analessi che permettano di chiarire le motivazioni profonde che hanno condotto l'omicida a pianificare e mettere in pratica il delitto.

Nel tipo di *romanzo nero* (sovrapponibile con il *noir*, ma per certi aspetti anche con l'*hard-boiled*), secondo Todorov «il romanzo nero è un romanzo poliziesco in cui le due vicende si fondono, o meglio: la prima storia viene soppressa in favore della seconda».<sup>19</sup> con ciò lo studioso intende affermare che, a differenza di quanto avviene nel romanzo a enigma, non c'è tanto un'attenzione retrospettiva al momento, alle modalità e alle motivazioni con cui il crimine è stato perpetrato. In altri termini, non è la risoluzione del mistero il motore principale dell'azione: la pulsione del lettore, a suo parere, non è intellettuale ma emotiva, poiché ad avvicinare alla narrazione sono le emozioni suscitate dall'immedesimazione con i protagonisti, detective disillusi, pronti all'azione, spesso fisicamente in pericolo e disposti ad agire anche in maniera decisa per ristabilire l'ordine, nonché un'ambientazione in zone

---

<sup>19</sup>Ivi, p. 140.



urbane chiaroscurali, spesso mal frequentate e avvolte da un'aura di mistero o di degrado morale o sociale.

L'ultimo tipo individuato da Todorov è quello del romanzo *a suspense*, che lo studioso suddivide ulteriormente nelle sottocategorie della storia del *detective volubile* e della storia del *detective sospetto*. Discendente diretta delle prime due categorie, questa categoria include la produzione *hard-boiled* successiva a Hammett e Chandler, più marcatamente caratterizzata da un alto tasso di azione e violenza: a differenza del romanzo a enigma e conformemente al romanzo nero, le vicende raccontate da questi romanzi attribuiscono all'investigazione un'importanza fondamentale non tanto in quanto circostanza di raccolta delle informazioni necessarie alla risoluzione del mistero, ma in quanto contesto di interazione di un investigatore che, a differenza di personaggi come Auguste Dupin o Hercule Poirot, ha perso la propria immunità e la propria aura di eroica incorruttibilità e si trova, invece, a subire pestaggi, a compiere illeciti e a compiere scelte moralmente impegnative nel contesto delle quali, a differenza degli iconici detective appena citati (che pure frequentano quello stesso caos che cercano di domare e riportare all'ordine, non essendo estranei a bassifondi e a frequentazioni losche), il propendere del protagonista del romanzo a suspense per la scelta eticamente migliore è tutt'altro che scontato.

La classificazione di Todorov è stata ampiamente discussa, costituendo il primo importante quadro teorico per la discussione del romanzo poliziesco e, più in generale, del romanzo giallo; al di là di eventuali considerazioni circa la sua validità o la sua efficacia, è interessante notare come nel saggio Todorov riproponga in forma abbreviata l'elenco delle venti regole esposte da S.S. Van Dine nel 1928 per la scrittura di un buon poliziesco:

1. Il romanzo deve avere tutt'al più un detective e un colpevole e almeno una vittima (un cadavere).

2. Il colpevole non deve essere un criminale di professione; non può essere il detective e deve uccidere per motivi personali.
3. Non c'è posto per l'amore nel romanzo poliziesco.
4. Il colpevole deve essere di una certa importanza
  - A - Nella vita: non essere un cameriere o una domestica;
  - B - Nel libro: essere uno dei personaggi principali.
5. Tutto va spiegato razionalmente: l'elemento fantastico non è ammesso
6. Non c'è posto per descrizioni né per analisi psicologiche
7. Bisogna conformarsi alla seguente proporzione: "L'autore sta al lettore come il colpevole al detective".
8. Occorre evitare le situazioni e le soluzioni banali (Van Dine ne enumera dieci).

A partire da questa lista (che, come precedentemente accennato, sarà riproposta nella versione originale di Van Dine nel secondo capitolo e in quella sede discussa) è possibile estrapolare almeno alcuni dei tratti salienti che permettono di identificare con un sufficiente margine di certezza un romanzo come romanzo giallo.

Anzitutto, l'oggetto della narrazione, cioè la vicenda narrata: un romanzo giallo è un romanzo che verte intorno a un delitto (o a una serie di delitti) dei quali inizialmente si ignorano il colpevole, il movente e, non di rado, le modalità di esecuzione. Non solo: la vicenda, come ribadito da Todorov, Chandler e, come si avrà modo di vedere e Van Dine (e come concordano, del resto, tutti i giallisti che abbiano scritto un manuale o una raccolta di raccomandazioni sulla scrittura del genere), ha il vincolo di dover essere verosimile. A commettere il delitto, cioè, dev'essere stato un essere umano o un gruppo di esseri umani, mosso da un movente psicologicamente plausibile che viene svelato nel corso della narrazione, solitamente di carattere personale o pulsionale; questa persona (o gruppo), peraltro, deve essere presente in scena fin dall'inizio, o almeno essere in qualche modo familiare al lettore al momento della risoluzione del caso.

In secondo luogo, il sistema dei personaggi. Il romanzo giallo prevede sempre la presenza di un investigatore (o un gruppo di investigatori), che, sia pure con tentennamenti, incertezze e variazioni, costituisce il polo valoriale positivo, e di un colpevole (o un insieme di colpevoli), che s'identificano, anche in questo caso con interessanti giochi di attrazione e repulsione nel lettore, con il polo negativo. A questo proposito, si noti quanto rilevato da Sciascia che, proprio commentando il sistema dei personaggi in un romanzo giallo, scrive:

il giuoco dei divieti e delle infrazioni di essi; della profanazione e della ricostituzione dei tabù; delle ambivalenze, insomma: il lettore di "gialli" si trova a parteggiare, in eguale misura, per il colpevole non ancora individuato e per l'investigatore che accanitamente lo persegue; sicché la soluzione di quel cruciverba narrativo che è il romanzo poliziesco coincide nel lettore con l'insoddisfazione, sempre.<sup>20</sup>

Il giallo, secondo Sciascia,<sup>21</sup> è il genere in cui il lettore ha modo di vivere, tenuto al sicuro al di là del confine della finzione, le proprie più inconfessabili pulsioni: l'«insoddisfazione» che lamenta il brano citato non ha a che fare con il basso valore culturale e artistico del giallo (che pure l'autore deplorava<sup>22</sup>), ma con il fatto che la soluzione è sempre meno soddisfacente dell'enigma e dell'inebriante sensazione, talvolta condivisa fino all'ultimo da lettore e colpevole, di riuscire a farla franca. Va tenuto presente, peraltro, che questo tipo di identificazione, nonché in generale la tecnica narrativa, postulano una certa caratterizzazione del personaggio del detective, o meglio, una certa assenza di caratterizzazione. Si pensi all'iconico Sherlock Holmes e alla sua pipa, ai baffi impomatati

---

<sup>20</sup>L. SCIASCIA, *Il metodo di Maigret e altri scritti sul giallo*, cit., p. 51.

<sup>21</sup>Di questa opinione, peraltro, è anche Eleonora Carta, che si esprime in termini analoghi al termine del suo saggio, nonché la già citata giallista Dorothy L. Sayers, che esprime la medesima opinione nel saggio *Aristotle on Detective Fiction*, al quale si è già avuto modo di fare riferimento.

<sup>22</sup>Si veda, in particolare, L. SCIASCIA, *Il metodo di Maigret e altri scritti sul giallo*, cit., pp. 19-37.

e al cranio calvo di Poirot, alla corpulenza del sagacissimo Nero Wolfe: tratti visivamente indimenticabili; a questi fanno da contraltare personalità altrettanto iconiche, spesso magneticamente carismatiche, non di rado misogine o addirittura misantrope, anche in luce della consapevolezza della propria superiorità intellettuale. Eppure, anche così la maggior parte dei detective – Sciascia, come si avrà modo di vedere nel prossimo capitolo, individuerà un’importante eccezione a questa tendenza nel commissario Maigret di Simenon – è più un tipo che un individuo: essi soffrono di una certa staticità, che li rende plausibili solo nel ritmo serrato della narrazione e nel processo avvincente di risoluzione dell’enigma, ma indiscutibilmente non li rende figure particolarmente adatte alla fruizione della narrazione come un’occasione di introspezione psicologica. Del resto, va tenuto presente che, quale che sia l’orientamento del lettore nei confronti del detective nonché la sua eventuale simpatia nei confronti di quello, soprattutto nel romanzo giallo classico, che è quello che maggiormente soffre del limite appena denunciato, non è l’investigatore il primo tramite di immedesimazione bensì un personaggio (fisso, come il dottor Watson, oppure che varia di volta in volta) che al detective fa da spalla, assistendolo nelle indagini: proprio questo tipo di focalizzazione in un personaggio che è anche intellettualmente secondario e che può solo arrancare dietro al genio investigativo del detective, ponendogli domande e così aprendo spazio alle spiegazioni che il lettore non ha modo di richiedere direttamente, è responsabile di quella fruizione apparentemente passiva denunciata da Sciascia.<sup>23</sup>

Un terzo elemento si rivela cruciale nell’identificazione di un romanzo come giallo: la presenza nella narrazione della *suspense*, ossia di un insieme di tecniche ed espedienti funzionali a suscitare in chi legge incertezza e ansietà rispetto allo svolgersi degli eventi. Il ventaglio delle tecniche funzionali all’innesco di questi vissuti nel lettore allo scopo di

---

<sup>23</sup>L. SCIASCIA, *Il metodo di Maigret e altri scritti sul giallo*, cit., p. 54.

tenerlo avvinto alla narrazione è piuttosto ampio e variegato: tra le più comuni è possibile ricordare l'anticipazione di eventi rilevanti o di indizi legati allo scioglimento dell'enigma, nonché il cambio di scena in un momento di particolare tensione drammatica, che ha l'effetto di lasciare in sospeso il lettore rispetto a ciò che può essersi verificato negli istanti immediatamente successivi all'interruzione. Tali tecniche, comunque, hanno tutte a che fare con il ritmo narrativo del romanzo, con la scansione di accelerazioni, rallentamenti, pause, digressioni: come se si trattasse di una partitura musicale, un romanzo appartenente a questo genere si riconosce anche per la velocità della narrazione, per il suo ritmo, cadenzato da una concitazione sapientemente intervallata ma capace di mantenere il lettore in uno stato di costante tensione.

Chiarita, sia pure in abbozzo, la fisionomia del romanzo giallo, è il momento di indagarne le origini e lo sviluppo: in questa sede, coerentemente con il disegno di ricerca che ci si è proposti, le peripezie del giallo saranno ripercorse con particolare attenzione all'evoluzione della figura del detective e con una preferenza accordata al tipo del giallo a enigma che, come si avrà modo di argomentare nel terzo capitolo, risulta altresì quella cui maggiormente si accosta, pur nella sua specificità, il romanzo giallo italiano.

## 2. LE ORIGINI DEL GENERE, IL SUO SVILUPPO, IL SUO SUCCESSO

Formulate le doverose precisazioni sulla natura dell'oggetto della presente ricerca, anche in luce del successo di questo macro-genere letterario appare opportuno a questo punto indagare quale sia stato il suo percorso di sviluppo o, per porre la questione in termini narrativi, quale sia stata la sua storia. A questo proposito, è possibile rilevare come non siano mancati teorici che, non senza una punta di arguta ironia, hanno evidenziato come il giallo in sé sia un genere antico quanto l'uomo: Leonardo Sciascia e, dopo di lui, Oreste Del Buono hanno stilato godibili elenchi di spunti, temi e motivi giallistici attraverso la storia di tutta la letteratura mondiale ben prima del 1841, data alla quale, con la pubblicazione di *The Murders in the Rue Morgue* di Edgar Allan Poe, è canonicamente fissata la nascita del genere.<sup>1</sup>

Del Buono, ad esempio, rileva come addirittura nella *Genesi* (messa per iscritto tra il VI e il V secolo a.C.) sia presente almeno un episodio che riguarda un delitto e un'indagine, pur essendo in questo caso il detective indubbiamente avvantaggiato dalla peculiarità di essere onnisciente: l'assassinio di Abele per mano di Caino e l'interrogatorio di quest'ultimo da parte di Dio. Come rileva anche Eleonora Carta<sup>2</sup>, ci sono tutti gli ingredienti del giallo: il crimine, l'indagine, la scoperta del colpevole. Anche Sciascia, del resto, trova uno spunto giallistico nel testo biblico: nel libro di Daniele (V secolo a.C.), infatti, si narra di come il profeta abbia messo in atto per primo uno degli espedienti più noti a chi frequenta il romanzo

---

<sup>1</sup>La 'carrellata' di temi, spunti e motivi giallistici che segue fa tesoro per l'appunto di LEONARDO SCIASCIA, *Il metodo Maigret e altri scritti sul giallo*, a cura di PAOLO SQUILLACIOTI, Milano, Adelphi, 2018, e di ORESTE DEL BUONO, *I padri fondatori. Il giallo da Jahvè a Voltaire*, Torino, Einaudi, 1991.

<sup>2</sup>E. CARTA, *Breve storia della letteratura gialla*, cit., p. 50.

poliziesco, cioè l'interrogatorio separato di due sospettati per indurli a contraddirsi l'un l'altro e farli confessare. L'episodio è quello iconograficamente noto come *Susanna e i Vecchioni*, nel corso del quale il profeta interviene in difesa di una giovane e bellissima fanciulla condannata a morte per adulterio dopo essere stata incastrata dalle dichiarazioni mendaci di due anziani giudici: la ricerca della verità per salvare la vita della ragazza messa in atto da Daniele può essere letta, secondo Sciascia, come il primo *thriller* legale *ante litteram*.

Spostandosi nell'ambito della classicità greca, nell'*Edipo Re* sofocleo (430-420 a.C. circa) può essere trovato un archetipo della *detective story*, che non manca di elementi *noir* o addirittura *hard boiled*. Sagace come Auguste Dupin, Edipo ha tutto l'acume deduttivo necessario per affrontare e sciogliere l'enigma della sfinge, mostro sanguinario dall'intelligenza affilatissima che tiene in scacco la città di Tebe: premiato per la sua capacità di ragionamento e il suo coraggio, il giovane straniero ottiene in sposa la vedova del re della città, la regina Giocasta. Nello sposarla e diventare re di Tebe, però, Edipo compie la profezia che stava cercando di fuggire: un oracolo, infatti, gli aveva vaticinato che avrebbe ucciso il proprio padre, Laio, e sposato la propria madre. Proprio prima di giungere a Tebe, in effetti, in una banale lite Edipo, che scappava dalla città in cui era cresciuto credendo di salvare se stesso e coloro che riteneva i propri genitori, aveva affrontato e ucciso un arrogante straniero, trovandosi a doversi difendere da costui. Non aveva idea che si trattasse del padre che, avendo ricevuto il medesimo vaticinio molti anni prima, aveva fatto abbandonare da neonato in un bosco il giovane che ora gli stava davanti, cresciuto e scampato all'abbandono per volere degli Dei. Sopraffatto dall'orrore, dopo aver ricomposto i frammenti della vicenda Edipo si cava gli occhi: concluderà la sua vita, ramingo e cieco, nei pressi di Atene con solo una delle giovani figlie a confortarlo. In questo caso, come risulta evidente, l'ordine non

viene ricostituito e, anzi, la scabrosità del tema e la crudeltà delle scene permettono di ricollegare quest'opera alle varianti più dure del giallo, quelle destinate a chi non è debole né di stomaco né di cuore.

Non bisogna pensare, del resto, che il percorrere il giallo sia appannaggio esclusivo della cultura occidentale: anche la cultura orientale vanta un patrimonio non indifferente di episodi e temi in cui è facile rintracciare i motivi ispiratori del giallo. Ne *Le mille e una notte*, raccolta dalla lunghissima tradizione orale messa per iscritto intorno al X secolo d.C., uno dei racconti, *Le tre mele*, ha una struttura davvero vicina al romanzo poliziesco: esso, infatti, tratta dello scioglimento del mistero della morte di una donna, ritrovata da un pescatore in un baule in fondo a un lago, barbaramente fatta a pezzi. Aspetto particolarmente interessante (anche se poi respinto dalle regole canoniche del giallo venute definendosi nel Novecento) è che non sia un'indagine a far scoprire il colpevole, ma la confessione del medesimo.

Spostandosi in Cina, è nei racconti ispirati a Bao il Giusto (un giudice realmente vissuto intorno all'XI secolo a.C.) che si può individuare un precedente interessante per il giallo, in particolar modo per il romanzo a carattere legale o giudiziario: il giudice, infatti, riafferma l'ordine e punisce violenti e corrotti valendosi della propria moralità e degli strumenti offerti dalla legge. A rendere così interessanti questi racconti, peraltro, sono le note riguardo la società e i costumi proprie della tradizione novellistica cinese; se ciò dovesse sembrare inattuale, basti pensare a un caso contemporaneo di grande successo che non riguarda la letteratura ma la serialità televisiva: la serie *Law and Order* e i suoi numerosi *spin-off*, un giallo di carattere giudiziario che offre una panoramica completa e approfondita della società americana e delle sue numerose conflittualità e contraddizioni.

Tornando nel vicino Oriente, particolarmente popolare e variamente ripresa dagli studi di psicologia positiva negli ultimi anni, interessante dal punto di vista del giallo è la



fiaba *I tre principi di Serendippo*, tradotta da Cristoforo Armeno nel 1548: in essa, infatti, si assiste alla prima applicazione in campo narrativo del ragionamento abduittivo che caratterizzerà detective quali l'immortale Sherlock Holmes e il non meno famoso Hercule Poirot. Ai tre principi protagonisti della vicenda, in grado di determinare per abduzione a partire da vaghe tracce lasciate sul terreno del deserto e pochi altri indizi contestuali non solo la direzione di un cammello sfuggito a un cammelliere, ma perfino il suo sesso, l'aspetto e la natura del suo carico, si ispirò anche Voltaire nel proprio *Zadig o il destino. Storia Orientale* (1747).

Ora, è evidente che nessuna di queste storie in sé è compiutamente un giallo: secondo Carta,<sup>3</sup> l'elemento che più spiccatamente manca a queste narrazioni è la sensibilità nei confronti della singolarità del delitto. Perché questa potesse maturare e il genere giallo avesse modo di presentarsi finalmente sulla scena, dovevano ancora darsi specifiche condizioni storiche. Anzitutto, doveva aprirsi per questo genere uno spazio adeguato. Spazio che si sarebbe aperto soltanto allorché i canoni di altre narrazioni di successo avessero perso credibilità e autorevolezza: la letteratura d'avventura (ossia il romanzo cortese del XII-XIV secolo, quello cavalleresco XIII-XIV, il romanzo picaresco e la prosa barocca del Seicento) doveva diventare inattuale.<sup>4</sup> Lo sarebbe diventata, in effetti, con l'instaurarsi della morale borghese, che sarebbe stata in grado di tollerare lo spirito d'avventura solo se addomesticato dalla rispettabilità di una professione, fosse anche una professione insolita come quella di detective. Anche perché tali figure eccentriche, tanto nella realtà quanto in letteratura, avrebbero svolto una funzione sociologica essenziale: ridurre all'ordine il disordine caotico e violento delle pulsioni e delle emozioni umane, ricomponendo le ferite del tessuto sociale e il turbamento portati dalla perpetrazione di efferati delitti. Fino all'avvento del sottogenere

---

<sup>3</sup>Ivi, p. 54.

<sup>4</sup>Ivi, p. 40.

dell'*hard-boiled*, il detective sarebbe stato il sostituto borghese del cavaliere in armatura scintillante, armato della propria ragione per addomesticare l'irrazionale e l'irragionevole riportando la pace, la giustizia e il decoro nella società. È in questi termini che può essere concepita la nascita del giallo classico e del suo primissimo eroe, l'Auguste Dupin di Edgar Allan Poe.

## **2.1. Auguste Dupin: il primo detective della storia della letteratura, figlio di Poe e di un mistero**

Più noto come autore decadente di racconti del terrore e dell'incubo, Edgar Allan Poe (Boston 1809 – Baltimora 1849) è stato in effetti, come la critica da molti anni è concorde nel sostenere, anche l'iniziatore del romanzo giallo come lo conosciamo oggi, in particolare con la pubblicazione del suo già citato *The Murders in the Rue Morgue*. È interessante notare come non manchi in questo inizio un che di paradossale, per più di un aspetto. Anzitutto, sono stati insistentemente rimarcati<sup>5</sup> il razionalismo nell'opera di Poe, la fiducia post-illuministica nella scienza e nella razionalità umana, capace di mettere ordine nel disordine e penetrare, libera dal giogo dell'autorità ecclesiastica e finalmente in grado di esercitare la propria capacità critica, qualsiasi mistero; eppure, Poe fu anche un seguace del mesmerismo, un uomo profondamente tormentato e assai vicino ai segreti delle dottrine ermetiche, fatto che probabilmente lo orientò a una scrittura densamente intrisa di mistero. Ordine e caos, luce e oscurità, una scrittura capace di dare ordine e senso ma anche un universo che, sotto la superficie solidamente strutturata, presenta notevoli aspetti di non-senso: ecco sotto quale egida nasce il romanzo giallo. Un tipo narrativo che, stando alle parole del suo autore, in verità non lascia nulla al caso: la storia nel romanzo poliziesco va scritta con in mente un

---

<sup>5</sup>Ad esempio da Carta, in E. CARTA, *Breve storia della letteratura gialla*, p. 52, ma anche da Sciascia, in L. SCIASCIA, *Il metodo di Maigret e altri scritti sul giallo*, cit., pp. 59-61.

ben preciso disegno, partendo dalla fine e risalendo razionalmente e rigorosamente a ritroso, in modo tale che tutti gli elementi dell'ingranaggio narrativo s'incastino alla perfezione e siano in grado di funzionare. In Poe, in altri termini, l'ispirazione soggiace disciplinatamente a un metodo messo a punto con un rigore scientifico non solo illuminista, ma propriamente positivista. Lo scrittore stesso ne è consapevole e non ne fa mistero; ad esempio, come riporta Eleonora Carta nel suo saggio, l'autore americano ne *La filosofia della composizione* (1846) afferma:

Quasi tutti gli scrittori – i poeti in particolare – preferiscono lasciare intendere di comporre in una sorta di sottile frenesia – un'intuizione estatica – e rabbrivirebbero all'idea che il pubblico spiasse dietro le quinte per cogliere il complicato e barcollante formarsi del pensiero; sia le vere intenzioni che trovano espressione solo all'ultimo momento, sia gli innumerevoli dettagli di un'idea non pervenuta ancora in piena maturità, sia le fantasie perfettamente delineate ma scartate con disperazione. Da parte mia, io non nutro nessuna simpatia per la ripugnanza cui ho alluso, né ho la minima difficoltà a richiamare alla memoria i passi successivi di una qualsiasi delle mie opere né il fatto di mostrare il modus operandi grazie al quale un mio lavoro ha preso forma.<sup>6</sup>

Per la prima volta, in aperto contrasto all'interpretazione romantica e irrazionalistica del processo creativo, questo viene descritto come un procedimento consapevole, conoscibile e deliberato. Proprio per questa ragione, Carta rileva che

Poe apporta in letteratura una rivoluzione paragonabile a quella che Descartes introduce in filosofia. Come Cartesio dimostra che la ragione, per deduzione, può arrivare a spiegare tutti i fenomeni della natura e perfino l'esistenza di Dio, depurando il processo cognitivo da qualsiasi elemento irrazionale, così Poe dimostra che l'ispirazione del poeta è prodotto della ragione e che anche i suoi elementi costitutivi sono risultato di un processo deduttivo.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> ELEONORA CARTA, *Breve storia della letteratura gialla*, op. cit., p. 43.

<sup>7</sup>*Ibidem*.

Insomma, il romanzo giallo plasmato da Poe è una narrazione figlia del razionalismo illuministico e della modernità, fiduciosa nelle capacità umane (o, quantomeno, di alcuni uomini eccezionalmente rappresentativi del proprio tempo) di affrontare e risolvere gli enigmi che la perdurante componente misteriosa, insensata, irrazionale della vita continua inevitabilmente a proporre.

Tali capacità, del resto, si trovano compendiate nella personalità di Charles Auguste Dupin, investigatore dilettante protagonista del già citato romanzo inaugurale del genere nonché di *The Mystery of Marie Rogêt* (1842) e di *The Purloined Letter* (1845). Giovane uomo di famiglia precedentemente agiata e poi caduta in disgrazia, colto, cavaliere insignito della Legion d'Onore, dotato di un fine senso dello humor, Dupin è in primo luogo un esperto nell'utilizzo del ragionamento analitico. La capacità di muoversi dal generale al particolare e dal concreto all'astratto gli permettono invariabilmente di riuscire a risalire all'esatto svolgersi degli eventi, per quanto questo possa apparire improbabile, senza lasciarsi sviare da pregiudizi ed errori di ragionamento. È precisamente quanto accade, ad esempio, in *The Murders in the Rue Morgue*, opera nella quale l'investigatore dilettante si trova a confrontarsi con una morte ben presto definita "inspiegabile" dalla polizia: due nobildonne, Madame L'Espanaye e sua figlia Camille, vengono ritrovate barbaramente uccise nella propria abitazione, chiusa dall'interno. In assenza di testimoni oculari, l'investigatore può basarsi unicamente su ciò che è stato sentito: urla raccapriccianti e una voce, apparentemente maschile, che in un idioma sconosciuto alternava allarme e collera. Non gli occorre molto tempo, però, per rendersi conto di due dati di fatto fondamentali: anzitutto, che i testimoni possono mentire, o quantomeno cadere in errore e rivelarsi così inaffidabili; in secondo luogo, che quando si sono eliminate tutte le possibilità più credibili dopo averle passate al

vaglio della ragione e della scienza, l'incredibile può rivelarsi la verità. Non si tratta, come ha notato Leonardo Sciascia,<sup>8</sup> di illuminazione divina: nei racconti di Poe l'investigatore non è ancora una mente superiore e quasi guidata dalla grazia, pertanto infallibile; è una mente analitica, logica, metodica, che affronta un delitto come un problema: a partire dai dati, cioè dagli indizi, applicando il ragionamento, l'osservazione e, talora, un po' di psicologia, è sempre possibile pervenire a una soluzione, poiché semplicemente non esiste il delitto perfetto.

Che un ragionamento logico sistematicamente applicato possa essere sufficiente alla soluzione di un delitto lo dimostra, almeno in teoria, il successivo racconto di Poe: di nuovo ambientato a Parigi, esso in realtà si ispira a un crimine realmente avvenuto nei pressi di New York, cioè l'omicidio della giovanissima Mary Rogers. Documentandosi sui giornali, lo scrittore formula un'ipotesi che sviluppa nel racconto e che successivamente si rivela corretta; addirittura, in una successiva prefazione a *The mystery of Marie Rogêt*, Poe afferma che il suo romanzo si sarebbe rivelato fondamentale per lo sviluppo delle indagini.

Non si tratta però, va tenuto presente, dell'unico caso in cui le indagini di Auguste Dupin si mescolano in modo inestricabile con la realtà: proprio il primo romanzo che lo vede protagonista, al contrario, è in effetti coinvolto in un inestricabile mistero e in un possibile, sportivo e giocoso, reciproco plagio tra Edgar Allan Poe e Alexandre Dumas padre.<sup>9</sup> Sulla rivista «L'Indipendente», diretta da Dumas in quel periodo, tra il 1860 e il 1861 venne pubblicato a puntate un racconto intitolato *L'assassinio di Rue Saint-Roch*. La trama era pressoché identica a quella del racconto di Poe, fatti salvi alcuni significativi particolari: a risolvere il caso di Madame L'Espanaye e Mademoiselle L'Espanaye erano un medico legale

---

<sup>8</sup>L. SCIASCIA, *Il metodo di Maigret e altri scritti sul giallo*, cit., p. 60.

<sup>9</sup>Per il racconto e l'analisi di questa vicenda, si rimanda a E. CARTA, *Breve storia della letteratura gialla*, cit., p. 51.

di nome Paolo Dupin e un americano in visita a Parigi, Edgar Poe, che appassionandosi al caso, sarebbe stato grazie alla propria intelligenza acuta una risorsa fondamentale nella sua risoluzione. Possibile che Dumas si sia dedicato a un plagio tanto spudorato? In realtà, secondo Eleonora Carta, la questione è più complessa. In base alla testimonianza di Dumas, Poe sarebbe stato suo ospite nel 1832 a Parigi e forse nuovamente nel 1834, quando l'autore americano era già arruolato nella marina mercantile o addirittura in quella militare; durante il suo soggiorno, i due scrittori (uniti peraltro dalla comune appartenenza alla setta massonica Società di Cincinnati) avrebbero ricevuto la notizia dell'efferato omicidio che avrebbe effettivamente visto vittime madre e figlia L'Españaye e avrebbero deciso di investigare insieme, realizzando una sorta di sfida e *divertissement* letterario: in effetti, non sembra un caso che, mentre il medico legale di Dumas si chiama Dupin e il suo aiutante ha nome Edgar Poe, il medico legale che affianca Dupin si chiami precisamente Dumas, così come non sembra casuale il comune riferimento a Vidocq, figura semi-legendaria di malvivente evaso e successivamente incaricato di dirigere il primo nucleo di quella che sarebbe divenuta la Sicurezza nazionale francese. Anche in questo, dunque, *The Murders of the Rue Morgue* si configura come una pietra miliare: nel suo essere un gioco letterario di straordinario talento che si pone in un dialogo tra autori diversi che prendono ugualmente spunto dalla realtà per trasformarla in qualcosa di profondamente diverso e a tratti labirintico.

## **2.2. Un genere in progressiva definizione: il giallo classico prima di Arthur Conan Doyle**

Con Auguste Dupin si ha il primo protagonista del “giallo classico” o “giallo deduttivo”, un genere di narrazione che prevede, a partire da un crimine, la ricostruzione degli eventi e la scoperta del colpevole grazie a una catena di inferenze e all'osservazione

degli indizi contestuali. Di lì a non molti anni, avrebbe prepotentemente guadagnato la scena quello che è forse il detective più famoso di tutti i tempi; nondimeno, prima che Sherlock Holmes potesse fare la propria comparsa il genere doveva ancora compiere un progressivo percorso di codifica.

Una parte di esso viene compiuta grazie a un insospettabile, il romanziere Charles Dickens: della sua produzione monumentale, forse *Bleak House* (1852-1853) non è il primo dei romanzi che possano venire in mente; nondimeno, l'ispettore Bucket (ispirato, a detta dell'autore, ai detective londinesi di sua conoscenza) e le sue indagini sulle vicende criminose che vedono opporsi un corposissimo numero di personaggi che si contendono un cospicuo lascito testamentario sono valsi a generare il mito di Scotland Yard, nonché a costituire il germe del primo giallo di matrice giudiziaria. Il detective Bucket, peraltro, porta con sé un ulteriore indubbio merito: quello di aver ispirato a Wilkie Collins il personaggio del Sergente Cuff in *The Moonstone* (1868), detective iconico contraddistinto dalla peculiarità di avere un hobby, cioè la coltivazione delle rose. A partire da questo romanzo, amatissimo da T.S. Eliot e G.H. Chesterton, pressoché tutti i detective avrebbero avuto una particolare passione o un particolare passatempo: questo elemento sarebbe venuto a costituire uno dei tratti peculiari dell'investigatore come personaggio ben riconoscibile in una trama.

Mentre nel panorama anglofono veniva definendosi un nuovo paradigma narrativo, i Francesi non restavano certo a guardare. Del resto, come ha notato Leonardo Sciascia, «se Inghilterra e America sono la patria del poliziesco, senza dubbio la Francia è stata la parrocchia in cui il “genere” ha ricevuto battesimo e cresima letteraria»:<sup>10</sup> basti pensare che a recepire per primi l'opera di Poe, traducendola e contribuendo al diffondersi della sua fama

---

<sup>10</sup> L. SCIASCIA, *Il metodo di Maigret e altri scritti sul giallo*, cit., p. 38.

mentre in America era sostanzialmente ignorato, furono a Parigi intellettuali del calibro di Baudelaire e Mallarmé. Facendo tesoro dell'esperienza dei *feuilleton*, senza farsi scrupolo di parodizzarla e metterla alla prova, numerosi autori sfruttavano le memorie in corso di pubblicazione di personaggi censurabili come Vidocq, nonché la sempre maggior disponibilità di testate e bollettini che si occupavano specificamente di cronaca nera. Portavoce di successo di questa nuova tendenza fu Émile Gaboriau, che diede vita a un romanzo poliziesco in cui «il lettore è chiamato a scoprire il colpevole, lo scrittore a depistare il lettore».<sup>11</sup> Il suo primo romanzo giallo fu *L’Affaire Lerouge* (1866), che s’ispirava a un delitto realmente accaduto e mai risolto. In esso faceva la propria comparsa Monsieur Lecoq, un poliziotto allievo dell’ispettore Tabaret, personaggio ispirato ai naturalisti che, ricorrendo all’osservazione delle sole ossa di un animale erano in grado di ricostruirne l’anatomia; particolarmente amato dal pubblico, a poco a poco Lecoq sarebbe progressivamente divenuto protagonista delle vicende, soppiantando il maestro e il pragmatico collega Gevrol, riuscendo a risolvere i casi più intricati grazie all’unione di osservazione e ragionamento. Audace come Vidocq e acuto come Dupin, ancorché più umile, Lecoq deve la propria fortuna letteraria a una felice commistione di intelligenza e umanità; a contribuire a essa, inoltre, sono da considerare anche l’importanza della figura del mentore e l’adozione da parte di Gaboriau di tecniche narrative audaci come il flashback nella ricostruzione degli eventi o nella comprensione di indizi chiave per la soluzione del caso.

Un ultimo espediente particolarmente importante per il giallo classico viene configurandosi in questo periodo: la comparsa in scena dell’investigatore nel finale che, ricostruendo tutti i passi della propria osservazione e del proprio ragionamento, svela infine chi sia il colpevole del delitto. A mettere in atto questo schema, nonché a plasmare la

---

<sup>11</sup>Citato in E. CARTA, *Breve storia della letteratura gialla*, p. 56.



*detective story* canonica costituita di delitto, indagine, esame dei possibili colpevoli, raccolta di prove, soluzione dell'enigma, fu una donna, Anna Katharine Green. Indicata come la «madre del romanzo poliziesco negli Stati Uniti»,<sup>12</sup> fu per molti aspetti una assoluta pioniera. Anzitutto, per prima si firmò senza utilizzare uno pseudonimo, dedicandosi interamente alla letteratura gialla: nel fare questo, incontrò l'ammirazione di scrittori come il già citato Wilkie Collins, nonché di Arthur Conan Doyle, ma anche critiche e sospetti di ogni sorta; addirittura quando, nel 1878, venne pubblicato *The Levenworth Case*, una commissione in Pennsylvania si riunì per discutere la possibilità che l'autrice del testo fosse effettivamente una donna. Incurante di tutto ciò, comunque, Green continuò a scrivere e innovare, rendendo il personaggio di Ebenezer Gryce il primo detective autenticamente seriale nel panorama americano: costui era particolarmente amato dal pubblico perché, acume investigativo a parte, aveva l'aspetto e il comportamento di un qualsiasi buon cittadino americano; a Gryce, inoltre, affiancò per la prima volta una detective donna altrettanto arguta e brillante, spesso capace di risolvere enigmi che il partner/avversario non era in grado di districare: dapprima si trattò dell'aristocratica e indipendente zitella Amelia Butterworth, che si avvaleva delle sue conoscenze e di un peculiare sguardo femminile per ricomporre il rompicapo del crimine, poi della giovane Violet Strange, giovane carismatica e grintosa detective dilettante, rappresentante della nuova generazione di donne dell'epoca, via via sempre più istruite e sicure di sé.<sup>13</sup> Perché un'altra donna giallista potesse avere altrettanto successo, sarebbero dovuti trascorrere alcuni decenni; nondimeno, il lavoro della Green si sarebbe rivelato di ispirazione per la nascita di un grandissimo (ancorché decisamente misogino) detective.

---

<sup>12</sup>JENNIFER MCCOLLUM, KELLEY GRIFFITH, *"A Quietus and a Kiss". Anna Katharine Green and the Criminal Romance*, Greensboro, University of North Carolina Press, 2000, p. 33 (la traduzione è di chi scrive)

<sup>13</sup>Ivi, p. 45. Si noti, peraltro, come la prima, Amelia Butterworth, avrebbe in seguito ispirato un'altra celeberrima detective dilettante di mezza età tanto pettegola e curiosa quanto sagace: l'iconica Miss Marple di Agatha Christie.

### 2.3. Arthur Conan Doyle e il mito di Sherlock Holmes

Quando, nel 1887, Sir Arthur Conan Doyle (Edimburgo, 1859 – Crowborough, 1930) pubblicava *Uno studio in rosso*, forse non aveva idea che con quel romanzo si sarebbe fatto un pezzo considerevole della storia della letteratura gialla: proprio allora, infatti, vedeva la luce Sherlock Holmes, un connubio tra le doti intellettuali di Auguste Dupin e l'acume (nonché la fisionomia) di Joseph Bell, professore di medicina di Conan Doyle dalle straordinarie abilità diagnostiche. Proprio Bell, in effetti, avrebbe suggerito allo scrittore l'ossatura del metodo investigativo di Sherlock Holmes:

spirito di osservazione e di un'immaginazione capace di imbastire una teoria o di rimettere insieme gli anelli di una catena spezzata o di districare un filo impigliato: questi gli strumenti di lavoro di un diagnostico di successo.<sup>14</sup>

Come notato da Carta, Sherlock Holmes è il prodotto peculiare della società coeva, una società dominata da un atteggiamento razionalista, scienziato, oppressivamente positivista e moralista. Il detective è colui che, come un chirurgo, è in grado di asportare in modo preciso e netto la cancrena rappresentata dal crimine, dalla devianza, dalle irregolarità; non occorre che sia un brav'uomo, pur avendo una sua etica: il cavaliere in armatura scintillante, che a modo suo lo stesso Dupin era stato, si sta allontanando. Infatti, Sherlock Holmes è un aristocratico che ritiene dovuto alle proprie straordinarie doti intellettuali il proprio privilegio; di conseguenza,

tratta con disprezzo i poveracci, si disinteressa delle donne con spiccato maschilismo, legge poca letteratura, non si cura di questioni filosofiche, non si cura di

---

<sup>14</sup>E. CARTA, *Breve storia della letteratura gialla*, cit., p. 63.

quale sia l'origine del male che quotidianamente combatte, non si colora di ideologie e non indulge in sentimentalismi.<sup>15</sup>

Nonostante questo, o proprio per questo, Sherlock Holmes è un personaggio amatissimo: amato al punto che, probabilmente per la sua capacità di riordinare e ricomporre il caotico oltre che per il suo carisma, per il suo autore, volendo liberarsene facendolo morire con una caduta da una cascata, ciò si è rivelato di fatto impossibile e Arthur Conan Doyle ha dovuto precipitosamente resuscitarlo a furor di popolo.

Non ha condiviso il giudizio positivo del pubblico Leonardo Sciascia, che nel praticare l'investigazione come una scienza, senza alcun riferimento di carattere morale, vedeva il più grande limite dell'investigatore:

Sherlock Holmes [...] è puro arabesco, puro esercizio di capacità razionali e deduttive. Sherlock Holmes è insomma l'esteta dell'investigazione, l'Oscar Wilde della criminologia. Ma quel che lo rende personaggio, e gli conferisce cioè una certa umanità, è la causa che muove le sue azioni – una causa di fede da cui scaturiscono azioni ed effetti da calcolatore elettronico. Quel che lo rende umano è insomma la sua fede nella ragione positiva, la sua assoluta negazione di ogni mistero, umano o trascendente che sia: nel negare il mistero egli mette quella passione che altri mette nell'accettarlo; per cui i dati positivi, gli "indizi", assumono carattere di rivelazione mistica, religiosa. Come i santi hanno la visione di Dio, come don Chisciotte vede nei mulini a vento giganti terribili, Sherlock Holmes vede in una traccia di polvere, nella cenere di un sigaro, nel cuoio di una scarpa i dati che, assunti in un processo razionale, rivelano l'assenza di mistero (l'assenza di Dio e dei mulini a vento) e il trionfo della universale ragione.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup>*Ibidem.*

<sup>16</sup>L. SCIASCIA, *Il metodo di Maigret e altri scritti sul giallo*, cit., pp. 122-123.

## 2.4. Le regole e la fede: Freeman, Van Dine, Chesterton

Radicalmente diverso dall'atteggiamento e all'approccio di Sherlock Holmes è quello del detective generato dall'ingegno di Gilbert Keith Chesterton, Padre Brown. Non a caso definito da Carta «il più cattolico tra tutti gli autori di polizieschi»,<sup>17</sup> secondo Chesterton «tutta la scienza, anche la scienza divina, è una sublime storia gialla. Solo che non è impostata per rivelare perché un uomo sia morto, ma il segreto più oscuro del perché egli viva».<sup>18</sup> Ecco perché, pur non tralasciando l'osservazione e la conoscenza scientifica, Padre Brown si lascia guidare dalla propria conoscenza dell'animo umano e dai propri saldi principi morali<sup>19</sup> fin dalla prima raccolta dei racconti di cui è protagonista, *The innocence of Father Brown* (1911). Avendo avuto questa raccolta tra le mani durante la prigionia, in una delle sue *Lettere dal carcere* (1947) Antonio Gramsci ha scritto:

Padre Brown è il prete cattolico che attraverso le raffinate esperienze psicologiche date dalla confessione e dal lavoro di casistica morale dei padri, pur senza trascurare la scienza e l'esperienza, ma basandosi specialmente sulla scienza e sull'introspezione, batte Sherlock Holmes in pieno, lo fa apparire un ragazzino pretenzioso, ne mostra l'angustia e la meschinità.<sup>20</sup>

Se con il Padre Brown di Chesterton si assiste a una variazione di paradigma rispetto a Sherlock Holmes nel giallo deduttivo, prendendo piuttosto la via dell'introspezione che sarà poi battuta dal giallo psicologico, con Richard Austin Freeman e S.S. Van Dine si assiste

---

<sup>17</sup>E. CARTA, *Breve storia della letteratura gialla*, cit., p. 70.

<sup>18</sup>Riportato *ibidem*.

<sup>19</sup>Va tenuto presente, d'altra parte, che la figura di Padre Brown s'ispira a un personaggio realmente esistito che ha avuto un'importanza fondamentale per la maturazione spirituale dell'autore e per la decisione di Chesterton di convertirsi al cattolicesimo, Padre Joseph O'Connor. Si veda in proposito E. CARTA, *Breve storia della letteratura gialla*, cit., p. 76.

<sup>20</sup>Ivi, p. 80.

piuttosto a una codifica più stringente ed esplicita dei canoni e delle regole del genere che, paradossalmente, va però di pari passo con importanti innovazioni.

Il primo a formulare una riflessione esplicita in merito è Richard Austin Freeman, inventore del detective medico legale dr. John Evelyn Thorndyke, protagonista della prima avventura nel 1907 con *The Red Thumb Mark*. Quest'opera, in effetti, inaugura il giallo *medical*, innestandosi altresì nel filone dell'indagine giudiziaria: trentacinquenne avvenente, carismatico e dalla cultura scientifica enciclopedica, il dottor Thorndyke anticipa per molti versi i metodi d'indagine scientifica più moderne, raccogliendo, catalogando e analizzando le prove sulla scena del crimine; inoltre, è consapevole del carattere probabilistico delle proprie inferenze e si rifiuta nel modo più categorico di formulare ipotesi prima di essersi fatto un'idea degli eventi che sia sostenuta da solide evidenze empiriche. Nondimeno, Freeman ha anche formulato in maniera rigorosa lo schema classico del giallo deduttivo nei termini di un presentarsi del problema, cioè il delitto (1), della raccolta degli indizi essenziali alla sua soluzione (2), dello sviluppo dell'inchiesta, ossia della collocazione degli indizi nella prospettiva corretta (3) e della dimostrazione della colpevolezza del personaggio reo attraverso una discussione sistematica degli indizi (4).<sup>21</sup> Per la linearità dello schema, nonché per la maestria del gestirne lo sviluppo, arricchendolo con una prospettiva di indagine innovativa, del lavoro di Freeman Sciascia, riprendendo le parole del critico Thomas Narcejac, ha scritto:

Per Freeman il romanzo poliziesco è una inchiesta vera, reale, condotta con tutte le risorse del metodo scientifico e, per conseguenza, non solo il lettore è chiamato a verificarne a ogni istante la progressione logica ma anche a sostituirsi, se vuole, all'investigatore, per il piacere di scoprire con i propri mezzi la soluzione del problema,

---

<sup>21</sup>Tale schema si vale della discussione di Sciascia in L. SCIASCIA, *Il metodo di Maigret e altri scritti sul giallo*, cit., p. 65.

il che gli procurerà una soddisfazione che nessun altro genere letterario gli potrà mai dare.<sup>22</sup>

Se per Thorndyke la scienza è il metodo stesso (e non più lo strumento) dell'attività investigativa, lo stesso non vale per Philo Vance, detective uscito dalla penna di S.S. Van Dine (pseudonimo di Willard Huntington Wright): simile a Sherlock Holmes nel suo atteggiamento vanesio e *bohémien*, Vance è un uomo tanto bello quanto crudele, esasperatamente razionale ma morbosamente attratto dalla ricerca di elementi psicologici che stanno dietro ai rompicapi che deve risolvere a qualsiasi costo. Proprio nella sua crudeltà, nella scarsa empatia nei confronti delle vittime e nella sua assenza di scrupoli, numerosi critici hanno individuato in questo detective uno dei precursori dei più iconici personaggi del genere *hard-boiled*; quest'interpretazione, tuttavia, risulta corretta solo a metà: fin dalla prima avventura, *The Benson Murder Case* (1926), appare evidente l'abissale distanza di Vance da, ad esempio, un Marlowe. In realtà, nell'aspetto come nell'atteggiamento aristocratico e nella cultura raffinatamente elitaria, la figura di Vance si avvicina molto di più a un dandy di fine Ottocento o dei primi anni del secolo, accostandosi in misura decisamente maggiore a un Lord Henry Wotton, ad esempio, o a un giovane (ma non troppo) Dorian Gray.

Il lavoro di Van Dine merita di essere ricordato anche sul piano teorico: questo autore, infatti, ha formulato per primo un elenco inequivocabile di regole per la scrittura di un giallo di successo. Contenute nell'articolo *Twenty Rules for Writing Detective Stories* pubblicato nel 1928 su «The American Magazine», esse erano introdotte da una premessa

---

<sup>22</sup>Ivi, p. 64. È doveroso precisare, però, che Sciascia è piuttosto scettico rispetto all'interpretazione di Narcejac: a suo parere, il piacere che deriva dalla lettura di un romanzo giallo non deriva dall'impegno intellettuale ma, al contrario, dal disimpegno; il lettore, secondo Sciascia, non desidera contribuire attivamente allo scioglimento dell'enigma, ma solo osservare passivamente l'investigatore che se ne occupa, venendo piacevolmente intrattenuto dalla fruizione senza dover operare uno sforzo.

che costituiva una chiarissima dichiarazione d'intenti: il romanzo poliziesco è un gioco intellettuale; anzi, uno sport addirittura. Perciò, per scrivere romanzi del genere ci sono leggi molto precise: non scritte, forse, ma non per questo meno rigorose, e ogni scrittore poliziesco, rispettabile e che abbia rispetto di sé stesso, le deve seguire.<sup>23</sup> Tali regole sono le seguenti:

1. Il lettore deve avere uguali opportunità rispetto a quelle del detective per risolvere il mistero. Tutti gli indizi, perciò, devono essere chiaramente indicati e descritti.

2. Nessun trucco deliberato o inganno volontario possono essere rifilati al lettore dal narratore, tranne quelli che il criminale mette in opera ai danni del detective.

3. Niente storie d'amore importanti. Un romanzo giallo mira ad assicurare un criminale alla giustizia, non a far arrivare una coppia innamorata all'altare.

4. Né il detective né uno degli altri investigatori dovrebbero rivelarsi il colpevole. È un trucco sleale e pigro nei confronti del lettore, sarebbe come offrire un penny luccicante in cambio di un pezzo da cinque dollari.

5. Il colpevole dovrebbe poter essere determinato ragionando logicamente – non a casaccio, per coincidenza o in base a una confessione immotivata; risolvere un enigma criminale in questo modo sarebbe come mandare il lettore a girare in tondo, dicendogli, dopo che ha fallito nella sua ricerca, che si è sempre avuto nascosto nella manica ciò che lui stava cercando. Un autore che si comporta così è semplicemente un furfante.

6. Il romanzo poliziesco deve avere un investigatore; e un investigatore non è tale se non investiga e risolve il caso. La sua funzione è quella di raccogliere indizi che alla fine porteranno alla persona che ha commesso il delitto nel primo capitolo; e se l'investigatore non raggiunge le sue conclusioni attraverso un'analisi degli indizi a disposizione, è come se risolvesse il suo problema come fa un ragazzino che fa i compiti di matematica sbirciando le soluzioni in fondo al libro.

7. In un romanzo poliziesco deve sempre esserci un cadavere: da più tempo o peggio è morto, meglio è. Un crimine minore rispetto all'omicidio non è sufficiente. Per un crimine diverso dall'omicidio, trecento pagine sono un'esagerazione. Dopo tutto, il

---

<sup>23</sup>S. S. VAN DINE, *Twenty Rules for writing Detective Stories*, in «The American Magazine», Settembre, 1928; il testo originale, del quale le parti riportate sono in traduzione a opera di chi scrive, è reperibile nella banca dati *Internet Archive* al link [web.archive.org/web/20070626121005/http://gaslight.mtroyal.ab.ca./vandine.htm](http://web.archive.org/web/20070626121005/http://gaslight.mtroyal.ab.ca./vandine.htm), consultato l'ultima volta in data 12/01/2022.

problema e il dispendio di energia del lettore devono ben valerne la pena.

8. L'enigma del delitto deve poter essere risolto con procedimenti aderenti alla realtà. Tavolette magiche, tarocchi, telepatia, sedute spiritiche, sfera di cristallo e simili sono tabù: non vanno bene per scoprire la verità in questo tipo di narrazioni. Un lettore ha una possibilità di risolvere il mistero quando si misura con un detective razionalista e razionale, ma se deve competere con il mondo degli spiriti e andare a caccia della quarta dimensione metafisica, è sconfitto in partenza.

9. Ci dovrebbe essere un solo detective, un solo protagonista del gioco deduttivo, un solo *deus ex machina*. Aggiungere le menti di tre, quattro, una intera banda di detective per affrontare il problema non solo disperde interesse del lettore e interrompe il filo logico della narrazione, ma apporta uno svantaggio al suo processo inferenziale: se c'è più di un detective, infatti, il lettore non sa con chi si stia davvero misurando. Sarebbe come far correre un solo velocista contro una staffetta.

10. Il colpevole deve essere una persona che ha avuto un qualche ruolo nella vicenda: qualcuno che il lettore conosce, al quale ha avuto modo di fare caso.

11. Bisogna evitare di scegliere come colpevole il maggiordomo. È una soluzione troppo facile, troppo ovvia. Il colpevole dev'essere una persona più che di fiducia, qualcuno che di solito non verrebbe mai sospettato.

12. Dev'esserci un unico colpevole, non importa quanti siano i delitti perpetrati. Certo, il colpevole può avere un aiutante o un complice minore, ma la responsabilità deve essere tutta e interamente sua: lo sdegno del lettore deve concentrarsi sulle nefandezze di un'unica anima nera.

13. Società segrete, camorra, mafie e simili non trovano posto in un romanzo poliziesco. Un omicidio affascinante e ben riuscito è irrimediabilmente rovinato da un numero così grande di colpevoli. Sì, l'assassino può e dovrebbe avere un vantaggio, ma il supporto di una società segreta o di un'organizzazione criminale è veramente troppo. Nessun assassino di alta classe e con un briciolo di rispetto di sé ne ha bisogno.

14. Le modalità in cui l'omicidio avviene e viene scoperto devono essere razionali, oggettive, empiricamente verificabili. Pseudoscienze e dispositivi speculativi o immaginari non sono ammessi nel romanzo poliziesco: quando un autore spazia, alla maniera di Jules Verne, nei reami della fantasia, è decisamente al di là dei confini di questo genere letterario.

15. La verità dell'enigma deve sempre essere evidente – posto che, naturalmente, il lettore sia abbastanza attento da accorgersene. Con questo intendo che se il lettore, dopo aver scoperto la soluzione, rileggesse il libro, si renderebbe conto di aver avuto la



soluzione sotto il naso costantemente – dal momento che tutti gli indizi puntavano davvero sul colpevole - e che, se fosse stato furbo come il detective, avrebbe potuto risolvere il mistero senza leggere il capitolo finale. Che il lettore scaltro risolva spesso il problema prima del finale, infatti, va da sé.

16. Un romanzo poliziesco non dovrebbe contenere lunghi passaggi descrittivi, perdersi a raccontare problemi collaterali, analizzare troppo approfonditamente i personaggi e le loro vicende, costruire atmosfere liriche inutili. Questi espedienti, infatti, rallentano l'azione e introducono questioni non pertinenti allo scopo principale, che è quello di indicare un problema, analizzarlo e portarlo a una risoluzione. Ovviamente, però, ci devono essere una quantità di descrizioni e un approfondimento psicologico sufficienti a conferire verosimiglianza alla narrazione.

17. Un criminale professionista in un romanzo poliziesco non deve essere il colpevole. I delitti commessi da ladri e banditi sono faccenda per i dipartimenti di polizia reali, non per i detective letterari. Un crimine davvero affascinante è quello commesso da un pilastro della chiesa e della comunità, o da una zitella che si prodiga costantemente in atti di carità e nella beneficenza.

18. Un delitto in un romanzo poliziesco non può rivelarsi un incidente o un suicidio. Questo genere di romanzi sono odissee investigative e concluderle così è anti-climatico: sarebbe un inganno nei confronti del lettore che si è generosamente messo alla prova nell'impresa.

19. Nel romanzo poliziesco, il movente del delitto deve essere personale. Intrighi internazionali, politiche di guerra e simili appartengono a una diversa categoria di narrazioni, cioè per esempio le storie sui servizi segreti e le spie. Una storia che riguardi un omicidio, invece, dev'essere una questione privata. Deve riflettere le esperienze quotidiane del lettore e dargli, per così dire, una valvola di sfogo anche per le emozioni che vive ogni giorno e che quotidianamente, com'è ovvio, reprime.

20. E per dare ancora più sostanza al mio credo, ecco una lista di trucchi che uno scrittore di polizieschi che si rispetti non utilizzerebbe nemmeno per sogno. Infatti, sono stati usati e abusati e chiunque abbia un minimo di familiarità coi polizieschi li conosce già a memoria. Usarli perciò denota un'incapacità di fondo dell'autore e una mancanza di originalità.

(a) Determinare l'identità del colpevole confrontando il mozzicone di sigaretta lasciato sulla scena del crimine con il marchio fumato da un sospetto.

(b) Una falsa seduta spiritica organizzata apposta per spaventare il colpevole fino a farlo confessare.

- (c) Impronte digitali falsificate.
- (d) Un finto alibi.
- (e) Il cane che non abbaia e quindi rivela il fatto che il colpevole è una persona di casa.
- (f) Il colpevole risulta un gemello, o un sosia del sospetto, che quindi è innocente.
- (g) Siringhe ipodermiche e gocce di sedativo versate opportunamente nelle bevande.
- (h) La perpetrazione di un delitto in una stanza chiusa a chiave in cui la polizia ha già fatto effettivamente irruzione.
- (i) La libera associazione di parole come test di colpevolezza.
- (j) Un codice, o una lettera cifrata, che alla fine viene decifrato dall'investigatore.<sup>24</sup>

In modo ironico ma assolutamente autorevole, in luce dello straordinario successo di Philo Vance, in questi termini S.S. Van Dine tracciava i confini tra lecito e illecito, valido e non valido, ben eseguito e raffazzonato nel romanzo poliziesco. Le regole, tuttavia, possono essere esplorate e in qualche caso perfino infrante: non a caso, di lì a poco si sarebbe affacciata sulla scena del genere una donna che di tutti questi dettami si sarebbe fatta sistematicamente beffa, ottenendo un successo planetario che dura tutt'oggi: Agatha Christie.

## **2.5. Da Hercule Poirot a Miss Marple: Agatha Christie e i segreti di un successo planetario**

Per presentare Agatha Mary Clarissa Christie, Lady Mallowan, nata Agatha Mary Clarissa Miller (Torquay, 1890 – Winterbrook, 1976), semplicemente nota come Agatha Christie, sia lecito riprendere le parole di Leonardo Sciascia nel profilo dedicato all'opera della donna giallista più famosa di tutti i tempi:

---

<sup>24</sup>*Ibidem.*

C'è una pagina di George Orwell, l'ultima di *Omaggio alla Catalogna*, che mi affiora alla memoria ogni volta che comincio a leggere (o a rileggere) un romanzo di Agatha Christie:

«E finalmente l'Inghilterra: l'Inghilterra meridionale, forse il più dolce paesaggio del mondo. È difficile, quando lo si attraversa, soprattutto mentre ci si riprende dal mal di mare con il velluto di un treno internazionale sotto la testa, credere che qualcosa stia succedendo nel mondo. Terremoti in Giappone, carestia in Cina, rivoluzioni in Messico? Non preoccupiamoci, il latte sarà sulla porta di casa domani mattina, il "New Statesman" uscirà puntualmente venerdì. Le città industriali erano lontanissime, macchia di fumo e di miseria nascosta dalla curva della superficie terrestre. Qui era ancora l'Inghilterra della mia infanzia: la linea ferroviaria scavata nella parete rocciosa e nascosta dai fiori di campo, i prati profondi dove i grandi cavalli lustrati pascolano meditando, i lenti rivi orlati di salici, i verdi seni degli olmi, le peonie nei giardini dei cottages; e poi l'immensa desolazione tranquilla della Londra suburbana, le chiatte sul fiume limaccioso, le strade familiari, i cartelloni che annunciano gare di cricket e nozze regali, gli uomini in cappello duro, i colombi di Trafalgar Square, gli autobus rossi, i policemen in blu: tutto dormiente del profondo, profondo sonno dell'Inghilterra, dal quale temo a volte che non ci sveglieremo fino a quando non ne saremo tratti in sussulto dallo scoppio delle bombe». [...] È il «profondo, profondo sonno dell'Inghilterra» che mi fa come da overture e da sottofondo – e ho l'impressione che di quel sonno Agatha Christie stia raccontando un sogno: un sogno quieto e terribile, senza oscurità e dispersioni, netto, logico; un sogno che, a differenza di quel che Cartesio diceva dei sogni, può ripetersi, si ripete; un sogno in cui quei sussulti che Orwell si aspettava dalle bombe tedesche vengono – anticipazione e premonizione – preparati in casa, in famiglia: domestiche manufatture di tramandata, tradizionale pazienza; piccoli, pazienti, delicati congegni criminali costruiti in segreto da chi ne ha il talento e messi in moto al momento prestabilito, come nelle famiglie del meridione d'Italia il presepio. Ed ecco: a pensarci bene, una storia poliziesca di Agatha Christie ha sempre un che di natalizio – come una reversione e una perversione, come una parodia freddamente e sottilmente feroce, di quelle che sono le festività natalizie – tra Natale ed Epifania – nei paesi cattolici mediterranei.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup>L. SCIASCIA, *Il metodo di Maigret e altri scritti sul giallo*, cit., pp. 137-139.

Agatha Christie, lo ammette lo stesso Sciascia (che pure nei suoi testi critici aveva palesato numerosi dubbi riguardo il valore letterario di questo genere), ha talento. Un talento straordinario nel costruire raffinatissimi congegni narrativi, tanto sofisticati da potersi porre alla stregua di enigmi estremamente macchinosi, risolvibili soltanto dai solutori più arditi ed esperti. Contrariamente alle raccomandazioni di Van Dine, ma anche alle preoccupazioni di verosimiglianza che erano state di Conan Doyle, Agatha Christie non risulta minimamente interessata a costruire storie plausibili, realistiche, che potrebbero avere luogo nel mondo reale o che concedano al lettore qualche vantaggio, fosse anche solo quello di vedere tutto ciò che l'investigatore vede e sapere tutto ciò che sa il personaggio (che solitamente non è l'investigatore) attraverso lo sguardo del quale passa tutta la vicenda. Va precisato, con Carta, che in effetti quando il raffinato, eccentrico, tutt'altro che avvenente detective belga Hercule Poirot fa la sua comparsa, in *The Mysterious Affair at Styles* (1920), i tempi sono notevolmente cambiati dall'epoca in cui Philo Vance aveva visto la propria gestazione: traumatizzata dalla prima guerra mondiale e dalle pesanti incertezze economiche, politiche e sociali del periodo immediatamente successivo, la classe media, ossia il pubblico più ampio per il racconto poliziesco, non desiderava più impegnarsi in duelli intellettuali che avessero in palio la verità, ma essere stupita e piacevolmente intrattenuta in un'attività abbastanza complessa da potervicisi immergere dimenticando le questioni politiche e le angosce sociali. Semplici sulla carta (anche se complicatissime da replicare, in virtù del talento insuperato dell'autrice), i passi alla base di un romanzo della Christie sono essenzialmente sempre tre: creazione di un mistero fittissimo, dipanarsi di un ragionamento logico stringente, sorprendente risoluzione del caso. La popolarità di queste opere, al di là del loro valore letterario, risiede anche e forse soprattutto nel loro potere consolatorio e rasserenante: presentando la soluzione di casi apparentemente assurdi e insolubili in modo logico,

razionale e semplice, l'investigatore in fin dei conti rinnova la fiducia del pubblico che anche nella realtà i casi più complessi, grazie a una buona dose d'intelligenza, possano essere alla fine dipanati con successo.

Inoltre, è possibile ipotizzare che una parte considerevole della popolarità del detective belga Hercule Poirot nello specifico (protagonista di ben trentatré romanzi e cinque antologie di racconti della scrittrice) sia dovuta anche a un'importante novità che prende corpo con l'opera di Christie: il fatto, cioè, che l'investigatore inizi a perdere i tratti stereotipati che precedentemente lo caratterizzavano e a diventare più profondamente umano attraverso una sottile evoluzione. È vero, Poirot è descritto come un uomo eccentrico e piuttosto vanitoso, che impomata con cura i propri baffi e di notte arriva a indossare un apposito, ridicolo congegno perché mantengano la foggia desiderata, e presenta atteggiamenti e modi di parlare che lo avvicinano molto al comico; nondimeno, anche se l'autrice non rivela mai una cronologia completa e coerente dei suoi casi, è possibile vedere un'evoluzione del suo aspetto e del suo carattere, dei cedimenti o quantomeno dei dissidi morali e soprattutto una fine gloriosa ma precedentemente forse inammissibile per un detective.<sup>26</sup>

Le novità tematiche e di caratterizzazione, del resto, sono sostenute dalle novità di costruzione cui si accennava in precedenza: Christie, infatti, si è rivelata una maestra indiscutibile nella gestione del colpo di scena narrativo, violando palesemente il principio non scritto ma comunemente accettato dell'attendibilità del narratore in romanzi come *The Murder of Roger Ackroyd* (1926), in cui platealmente sbugiardava il pregiudizio secondo il

---

<sup>26</sup>Rispetto ai cedimenti, si pensi ad esempio a *Murder on the Orient Express* (1934), in cui la natura del delitto e le sue motivazioni inducono l'investigatore a insabbiare quanto aveva scoperto, oppure a *The Big Four* (1927), nel quale l'amore dell'investigatore per la ladra di gioielli Vera Rossakoff lo spinge a permetterle di farla franca. Rispetto alla fine, invece, si ricorda che in *Curtain: Poirot's Last Case* (1975), il detective muore a causa di complicazioni cardiache in seguito a una lunga malattia, ma soprattutto a causa dello stress e del senso di colpa provocatogli dall'aver assassinato, per fermarlo una volta per tutte, un pericoloso serial killer.

quale in un romanzo poliziesco il narratore non può mai essere il colpevole, *Murder on the Orient Express* (1934), dove si faceva beffa della regola secondo la quale può sempre esserci soltanto un colpevole, e *Ten Little Niggers* (1939), in cui violava il riguardo il fatto che i colpevoli debbano sempre essere presenti, ben riconoscibili e chiaramente vivi o morti.

Un'ulteriore, importantissima novità introdotta da Agatha Christie è stata la creazione di un detective donna indipendente e sagace, non più aiutata o spalleggiata da un uomo ma del tutto indipendente e capace di risolvere i propri casi in autonomia: l'anziana detective dilettante miss Jane Marple, in forza nel villaggio di St. Mary Mead e attiva dal 1930, anno di pubblicazione della raccolta di racconti *Miss Marple and the Thirteen Problems* e del romanzo *The Murder at the Vicarage*. Zitella benevola e alla mano, Miss Marple è una donna appassionata di cucito, giardinaggio e *birdwatching*. Come lei stessa ammette, però, la sua più grande passione è «la Natura Umana»: <sup>27</sup> Miss Marple, cioè, ama osservare le persone, studiarne i comportamenti e i gesti, costruendo nella propria mente una sorta di 'banca dati' di gesti, reazioni e motivazioni dell'agire umano. Se Poirot opera per logiche concatenazioni di ragionamenti a partire da indizi empiricamente rilevabili nel contesto, magari soltanto abbastanza evasivi da sfuggire a un occhio inesperto, Miss Marple ragiona piuttosto per analogia, in maniera probabilistica e orientata dal buonsenso, facendosi guidare dall'intuizione che discende da una certa familiarità con l'umano, la stessa che induce chi è particolarmente abituato a trattare coi propri simili a fidarsi o diffidare di qualcuno anche solo basandosi su una rapida occhiata. Stante la differenza di metodo, tuttavia, il congegno narrativo in cui questi due abilissimi investigatori si muovono senza

---

<sup>27</sup>Si veda l'estratto dal primo racconto della sopracitata raccolta riportato in E. CARTA, *Breve storia della letteratura gialla*, cit., p. 80: «il mio passatempo è sempre stato La Natura Umana. Così varia e così affascinante! E naturalmente in un piccolo villaggio, senza altre distrazioni, non manca il modo di approfondire questo studio. Si finisce per classificare le persone proprio come se fossero uccelli, fiori, gruppo così e così, genere tale, specie talaltra. Qualche volta capita di sbagliare, naturalmente, ma col passare del tempo gli errori sono meno frequenti. E poi si fanno le riprove...».

destare sospetti, anzi, apparendo piuttosto inoffensivi ai colpevoli in virtù del loro eccentrico aspetto e dei loro bizzarri comportamenti, è identico e perfettamente funzionante: al punto di riuscire ad appassionare e sorprendere ancora oggi milioni di lettori in tutto il mondo.

## 2.6. I «ragazzi duri» d'Oltreoceano: l'*hard boiled* di Hammett e Chandler

Nel presentarli ripercorrendo l'evoluzione del giallo nel panorama internazionale, non senza una certa inquietudine nei loro riguardi Leonardo Sciascia si esprimeva così: «ecco arrivare dagli Stati Uniti gli investigatori privati di Los Angeles e di Chicago: ragazzi duri, con la rivoltella sotto l'ascella e pronti a tirarla fuori in un lampo; nervosi, scazzottatori, un tantino loschi e perversi. E malinconici anche, e solitari, un po' misantropi e misogini».<sup>28</sup> Che cosa inquietasse tanto l'intellettuale italiano è perfettamente sintetizzato da Carta allorché rileva come, a differenza di quanto accadeva in Europa (dove il crimine, in particolare in Inghilterra, costituiva una transitoria increspatura dell'ordine costituito da addomesticare e ben presto dimenticare), negli Stati Uniti «dominati da un capitalismo sfrenato, e dilaniati dalle lotte tra gang per il controllo dei racket, il crimine è un concetto quasi accettato, e diviene regola».<sup>29</sup> Non solo: come rileva lo stesso Sciascia, a mano a mano che ci si allontana dalla seconda guerra mondiale dilaga un atteggiamento di generale sfiducia e insofferenza verso le istituzioni, la legge, l'ordine costituito che induce la pericolosa tendenza a ritenere che sia legittima la scelta di farsi giustizia da soli.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> L. SCIASCIA, *Il metodo di Maigret e altri scritti sul giallo*, cit. p. 68.

<sup>29</sup> E. CARTA, *Breve storia della letteratura gialla*, cit., p. 90.

<sup>30</sup> Il parere di Sciascia, in particolare, è piuttosto severo nei confronti di Mike Hammer, il detective uscito dalla penna del terzo capostipite del genere, Mickey Spillane, la cui prima avventura s'intitola *I, the Jury* (1947): il titolo fa riferimento propriamente alla tendenza del protagonista di farsi giustizia da sé. A questo proposito, Sciascia commenta laconicamente che «il libro si è venduto in milioni di copie: il che è brutto segno» (cfr. L. SCIASCIA, *Il metodo di Maigret e altri scritti sul giallo*, cit., p. 70). Va tenuto presente, comunque, che rispetto ai colleghi letterari Philip Marlowe e Samuel Spade, Hammer è mosso da un vitalismo tenace, da una violenza brutale e da un profondo disprezzo per la legge; pur elevando a valore assoluto il proprio senso di giustizia, il detective nondimeno rispetta il lavoro della polizia, di cui riconosce la difficoltà.

Prototipi dell'investigatore sulla scena americana nel genere *hard-boiled* sono i detective Sam Spade di Dashiell Hammett e Philip Marlowe di Raymond Chandler: uomini cinici e disillusi che non credono particolarmente nel proprio ruolo di tutori dell'ordine e che non di rado frequentano le zone d'ombra dei locali malfamati, s'intrattengono con prostitute, lasciano affondare sul fondo di numerosi bicchieri di troppo il proprio malessere nei confronti della vita e del lavoro. In questo tipo di romanzi, l'indagine in sé perde importanza e difficilmente si arriva a una ricostituzione dell'ordine: il motivo è da ricercare nel fatto che queste storie non riguardano tanto un delitto, ma sono piuttosto il ritratto di una società intera, il versante in ombra sempre più evidente e ingombrante che i benpensanti preferirebbero forse non vedere (in questo senso, non a caso, il genere è precursore diretto del *noir*). Il detective cessa completamente di essere l'eroe dall'armatura scintillante: in un universo narrativo intriso di realismo, che non teme di mostrare il degrado effettivamente presente nella società, il confine tra bene e male diventa estremamente labile e gli assoluti suonano come parole vuote.

Non a caso, del resto, uno dei due fondatori del genere, Dashiell Hammett, prima di diventare scrittore era un detective privato: è più che probabile, rileva Eleonora Carta, che le vicende che vedono protagonisti prima Continental Op e poi il più iconico Sam Spade (a partire, nel 1929, con *The Maltese Falcon*) abbiano tratto ispirazione dall'esperienza professionale dell'autore.<sup>31</sup>

Ammiratore del lavoro di Hammett, sarà Raymond Chandler a diventare l'autore simbolo del genere *hard-boiled* grazie al detective privato di Los Angeles Philip Marlowe, apparso per la prima volta, dopo alcuni racconti minori pubblicati a puntate in cui compariva con altri nomi, in *The Big Sleep* (1939). Duro e ruvido, ma con una solida etica, Marlowe

---

<sup>31</sup> E. CARTA, *Breve storia della letteratura gialla*, cit., p. 91.



ama la poesia, la filosofia e gli scacchi non meno di quanto ami il tabacco, l'alcol e il caffè: la sua vita è quella di un solitario che vive per il lavoro, nel quale s'impegna puntigliosamente e senza risparmiarsi; non teme di ferirsi ma, a differenza del Mike Hammer di Spillane, non ama la violenza e non la ritiene il modo preferibile per regolare i conti e ristabilire una sorta di ordine. A differenza degli eroi del giallo classico, Marlowe non ragiona deduttivamente e non dispone di un'ordinata visione del mondo: il suo è piuttosto l'atteggiamento di un malinconico pistolero che cerca di fare la cosa giusta, non senza una certa dose di cinismo, ferite e autoironia, in un mondo che non è assolutamente possibile salvare.

Questo significa, forse, che con la comparsa dei primi eroi dell'*hardboiled* e, successivamente, dei loro epigoni dai tratti decisamente antieroi, si debba dire addio al giallo classico? In realtà, niente affatto.

## **2.7. Un detective dal volto umano: il Maigret di Simenon**

Pur avendo vantato romanzieri di primo piano, come il già citato Gaboriau o Gaston Leroux, autore di *Le Mystère de la chambre jaune* (1907) in cui faceva per la prima volta la sua comparsa il giovanissimo giornalista-investigatore Rouletabille, in Francia fino all'esordio di Georges Simenon e del suo Maigret, avvenuto nel 1931 con la pubblicazione di *Pietr-le-Letton*, era mancato un interprete di assoluto rilievo del poliziesco.<sup>32</sup> Pur sviluppando il giallo deduttivo, tuttavia, Simenon nei settantacinque romanzi e ventotto racconti dedicati alla figura di Jules Amédée François Maigret, segna anche una cesura col

---

<sup>32</sup>Non erano mancati, invece, giallisti più eversivi, come Maurice Leblanc, che nel 1905 dava vita all'immortale ladro gentiluomo Arsène Lupin (tanto immortale da proseguire la propria vicenda letteraria perfino dopo la morte dell'autore, facendo conoscere e amare la propria avventurosa figura in opere teatrali, fumetti, lungometraggi e perfino un cartone animato), o Marcel Allain e Pierre Souvestre, che nel 1911 davano vita al quasi altrettanto longevo genio criminale Fantômas.

modello canonico inglese anzitutto sul versante della metodologia d'indagine: il commissario francese, infatti, ama immergersi emotivamente nei casi di cui è chiamato a occuparsi e le sue indagini procedono tanto più efficacemente quanto più egli ha modo di immedesimarsi con persone, eventi, luoghi implicati nel crimine; non è questione, per Maigret, di vincere una sfida intellettuale con se stesso o con il colpevole, ma semplicemente di arrivare a comprendere meglio la natura umana. È un processo (si noti, in questo, un secondo notevole elemento di novità) per approssimazione, del tutto fallibile: il mistero può non essere risolto del tutto, o esserlo dopo molti anni; del resto, la giustizia può fare il suo corso in modo insoddisfacente: quando il commissario affida alla procura i responsabili dei delitti, è conscio che costoro potrebbero cavarsela con poco e lo accetta, avendo assolto il proprio dovere. Non esiste in Maigret l'epos dell'investigazione, né Simenon parlerebbe di «odissea investigativa» nei termini in cui lo aveva fatto ad esempio Van Dine nelle sue regole per la scrittura di un buon poliziesco; per Simenon sembra trattarsi più che altro, attraverso Maigret, dell'immersione in un paesaggio urbano e umano peculiare, quello della classe media e di quella più umile parigina, ben lontane dagli sfarzi ostentati dal giallo britannico, che era un'opera che perlopiù vedeva in scena aristocratici. Quasi dimesso, anche se dotato di un'importante solidità e una notevole fibra morale, Maigret è più che altro il fulcro di una narrazione profondamente introspettiva. Motivo che ha reso il commissario di Simenon particolarmente caro a Sciascia, che di lui ha scritto:

diverso da tutti gli altri investigatori è il commissario Jules Maigret [...] perché è un personaggio e non un tipo. Un personaggio che ha avuto un'infanzia, che ha dei ricordi, che si è sposato, che ha il cruccio di non aver figli, che va in pensione. Dal 1930 [...], lo abbiamo visto diventare sempre più vivo, più umano, più reale. Tanto reale che ad un certo punto è arrivato a sdoppiarsi, ad assumere una duplice esistenza: personaggio reale e personaggio fantastico [...]; e il personaggio reale che polemizza con l'autore del personaggio fantastico, affermando la propria realtà e i propri diritti in quanto

personaggio reale.<sup>33</sup>

## **2.8. Tre statunitensi dai modi molto britannici: Perry Mason, Nero Wolfe ed Ellery Queen**

Non bisogna credere che dire “Stati Uniti d’America”, tuttavia, voglia significare per forza di cose romanzi *hardboiled*: più o meno contemporaneamente a Maigret, infatti, vedono la luce sulla scena americana tre detective che a buon diritto potrebbero considerarsi, per più di un aspetto, accattivanti epigoni del giallo deduttivo.

Il primo è Perry Mason, figlio della penna di Erle Stanley Gardner, la cui prima avventura, *The Case of the Velvet Claws*, vede la luce nel 1933: si tratta della consacrazione presso il grande pubblico del giallo giudiziario, dal momento che il protagonista delle storie di Gardner (a suo tempo avvocato) è un brillante avvocato difensore che, in oltre ottanta tra romanzi e raccolte di racconti brevi, s’impegna a scagionare i propri clienti, solitamente ingiustamente accusati di omicidio. Intuitivo e scaltro, grazie alla propria sagacia e all’aiuto del fidato investigatore Paul Drake e della segretaria Della Street, riesce a far trionfare, anche grazie alla propria straordinaria dialettica, la verità in aula.

Il secondo, Nero Wolfe, uscito dalla penna di Rex Stout, fa la sua comparsa nel 1934 in *Fer-De-Lance* e fin da questo primo romanzo si impone con particolare evidenza la somiglianza dell’indolente, abitudinario, corpulentissimo e raffinato investigatore montenegrino tanto con Edgar Allan Poe quanto con Sherlock Holmes. Con il primo (si pensi

---

<sup>33</sup> L. SCIASCIA, *Il metodo di Maigret e altri scritti sul giallo*, cit., p. 73. Quando definisce gli altri detective «tipi», Sciascia sta dichiaratamente (poiché lo cita nella pagina precedente) facendo propria una concettualizzazione di Prezzolini, che tracciava un parallelo tra le maschere della commedia dell’arte e il comportamento letterario degli investigatori del giallo, sempre uguali a se stessi e perciò incapaci di evolvere, di adattare il proprio comportamento alle circostanze, finendo per mancare inevitabilmente di umanità. La superiorità di Maigret, secondo Sciascia, risiede proprio in questo: non si tratta di un tipo, di una maschera, di uno stereotipo; l’incontro con il commissario di Simenon, al contrario, offre al lettore l’esperienza di un incontro con un individuo reale, di carne e pensieri.

al caso di Mary Rogers trasformato dal genio inventivo di Poe in *The mystery of Marie Rogêt*), Wolfe condivide la capacità di risolvere efferati e complicatissimi omicidi basandosi sulle informazioni raccolte dai giornali e dalle indagini del suo assistente, Archie Goodwin, senza bisogno di muoversi dalla propria abitazione; con il secondo, invece, condivide misoginia, una cultura elitaria, i gusti raffinati e un certo disprezzo per la palese esibizione di ignoranza o scarsa intelligenza. Assolutamente inedita, invece, è l'indolenza: per Nero Wolfe il lavoro, a differenza di quanto avveniva per gli altri investigatori, non è né una missione sacrale né tantomeno un'appassionante sfida cui dedicare anima e corpo; si tratta, piuttosto, di un molesto dovere cui dedicare, in tempi prestabiliti e rigidamente scanditi, il proprio tempo per potersi garantire il tenore di vita elevato che ama condurre (in modo non dissimile da Philo Vance, peraltro, anche se in assenza del suo impegno attivo e spasmodico) ed essere libero di gustarsi i piaceri della tavola, della cultura, della musica e il raffinato hobby della coltivazione delle orchidee, cui si dedica con delicatezza e passione in un'apposita serra all'ultimo piano della propria dimora.

Infine, un caso piuttosto particolare è rappresentato da Ellery Queen, a un tempo protagonista dei romanzi e pseudonimo dei due cugini di origine ebraica Manford Lepofsky e Daniel Nathan: protagonista di circa quaranta romanzi, questo detective ha iniziato la propria carriera nel 1929 con *The Roman Hat Mystery* e l'ha proseguita gloriosamente, arrivando a diventare negli anni Sessanta addirittura una sorta di *franchise*, sotto il nome del quale venivano raccolte opere anche non scritte dai due autori originari (anche se, naturalmente, con la loro approvazione). Ciò fa di Ellery Queen un caso unico, dotando il detective (un giovane giornalista laureato ad Harvard con la passione per i misteri e i casi insoliti) di tratti di personalità e parti di biografia non sempre perfettamente convergenti; inoltre, a causa della passione degli autori originari per il giallo deduttivo inglese (una

direttiva seguita anche dai *ghostwriters* successivamente ingaggiati), le vicende della serie di Ellery Queen pullulano di rimandi ai detective più amati del filone e alle loro avventure, in particolar modo a Sherlock Holmes. Addirittura, in un audace gioco letterario, sarà proprio Ellery Queen ad assistere il proprio beniamino nella soluzione di un caso, seguendo attraverso la distanza temporale che li separa gli indizi disseminati dall'investigatore britannico per la soluzione dell'enigma: una narrazione evocativa fin dal titolo, *A Study in Terror* (1966), che riecheggia quell'*A Study in Scarlet* (1887) con il quale Sherlock Holmes aveva fatto il proprio ingresso sulla scena letteraria.

## **2.9. Due coraggiose innovatrici del giallo classico: Dorothy L. Sayers e Patricia Highsmith**

A dare i definitivi colpi di grazia alle regole esposte da Van Dine sono state, in modo particolare, due donne, che con la propria opera hanno saputo sfidare profondamente il giallo classico di stampo deduttivo, pur rimanendo comunque all'interno del filone del genere.

La prima è stata Dorothy Leigh Sayers, aristocratica coltissima che iniziò a scrivere mirando a garantirsi un'indipendenza economica: sotto la spinta di questa pressione, forse non nobile ma senz'altro decisiva, nacque l'acutissimo detective dilettante aristocratico Lord Peter Wimsey, che faceva la propria comparsa in *Whose body?* (1923). Formalmente rispettosa dell'impianto deduttivo tradizionale del genere, Sayers recepisce tuttavia la lezione di Christie, elaborando congegni narrativi che, pur funzionando nel rispetto dei vincoli della logica più stringente, non mostrano grandi pretese di realismo e verosimiglianza. La più importante innovazione introdotta dall'autrice, tuttavia, è la rottura del vincolo posto da Dine (e dalla tradizione del genere) alla presenza di storie d'amore in questa tipologia di romanzi: secondo lo scrittore, infatti, doveva trattarsi al massimo di brevi

avventure galanti funzionali alla scoperta di elementi rilevanti per il caso; in Sayers, invece, si fa la progressiva conoscenza di Harriet Vane, che, dapprima sospettata di aver commesso un delitto, viene scagionata dal protagonista e ne diviene la compagna non solo nelle attività investigative ma anche nella vita privata, coronata da un matrimonio che segna anche la fine dell'attività di detective dei due protagonisti, impegnati a tempo pieno da quel momento in poi nell'attività di genitori.

La seconda, di maggior successo, è stata Patricia Highsmith, con la quale il giallo classico si approfondisce di un versante psicologico che via via lo fa virare al thriller con una caratterizzazione delle emozioni e dei pensieri dei protagonisti di una raffinatezza ancora mai visti nel genere. L'esempio probabilmente più famoso è quello del personaggio di Mr. Ripley (protagonista peraltro anche di un fortunatissimo adattamento), un criminale sociopatico che fa la propria comparsa nel 1955 in *The Talented Mr. Ripley*. La particolarità della scrittura e del punto di vista adottati da Highsmith hanno l'effetto di calare il lettore nello sguardo e nel modo di sentire di un assassino, quasi costringendolo a empatizzare con lui, o quantomeno a trovarsi perennemente davanti a un bivio morale: respingere con tutte le proprie forze qualsiasi tentativo di giustificazione dei suoi atti, oppure prenderne le parti potendo capire, pur non condividendolo del tutto, il suo punto di vista sulla realtà. Con questa tecnica, veniva meno un altro dei capisaldi di Van Dine, forse il più importante dal punto di vista etico per quanto riguarda la fruizione del giallo.

Come risulta evidente, in questa breve panoramica, attraverso una galleria dei detective e dei personaggi più iconici del romanzo-enigma e dei generi liminari, si è cercato di prendere in considerazione lo sviluppo del genere, con particolare attenzione alla figura del detective e delle sue caratteristiche. Nel prossimo capitolo si prederà in esame più il caso italiano, valutando la specificità dei più famosi e letterariamente riusciti commissari italiani,

nonché esaminando gli aspetti sociologici legati alla scrittura e alla fruizione di romanzi gialli nel panorama italiano.

### 3. UN GIALLO CHE NON S'AVEVA DA FARE:

#### IL ROMANZO POLIZIESCO ITALIANO

#### DA MASTRIANI A CAMILLERI

Come è stato notato da Eleonora Carta, la letteratura poliziesca di un determinato Paese ne restituisce un'istantanea complessa e fedele; per quanto riguarda il panorama italiano, chiarisce la studiosa,

quello che in Italia chiamiamo “giallo”, con il passare del tempo e l'evolvere degli stili, è divenuto uno strumento efficace, forse il più efficace, per definire i conflitti all'interno della società. In grado di mostrarci i legami familiari, il rapporto tra cittadino e istituzioni, il modo in cui viene esercitato il potere, i movimenti di pensiero e l'identità di un luogo, il *genius loci*.<sup>1</sup>

Nel presente capitolo ci si concentrerà proprio sull'analisi del romanzo poliziesco italiano, sforzandosi di metterne in luce l'evoluzione storica e la specificità sul piano tematico, stilistico e letterario. Introducendo quest'argomento, non si può fare a meno di notare un curioso paradosso legato a uno dei primi e più autorevoli studiosi a dedicare sistematicamente la propria attenzione al romanzo poliziesco, nonché uno dei primi letterati italiani di spicco a misurarsi nella scrittura di romanzi gialli: il già ampiamente citato Leonardo Sciascia. Nel 1980, l'autore de *Il giorno della civetta* scriveva infatti che a suo parere il romanzo poliziesco in Italia avrebbe stentato ad affermarsi ancora a lungo per almeno due ragioni. In primo luogo, per dirlo con le parole di Sciascia,

il romanzo poliziesco presuppone una metafisica: l'esistenza di Dio, della Grazia – e della Grazia che i teologi definiscono Illuminante. Il detective è appunto il portatore della

---

<sup>1</sup>E. CARTA, *Breve storia della letteratura gialla*, cit. p. 130.



Grazia Illuminante, come Lucia nella Divina Commedia: «Lucia, nimica di ciascun crudele».  
Ma in un paese cattolico com'è cattolica l'Italia, la Grazia Illuminante non è di casa.<sup>2</sup>

Con ciò Sciascia faceva probabilmente riferimento al dogmatismo di una religione vissuta in maniera farisaica, con un'ipocrisia tale da non permettere che la Grazia, di qualsiasi tipo essa fosse, si facesse strada nei cuori e nelle menti degli individui: il modo di ragionare che era proprio di Maigret, o di Alphonse Dupin, o anche di Sherlock Holmes, non poteva trovare terreno fertile in Italia.<sup>3</sup> La seconda ragione, invece, risiedeva per lo scrittore nell'assenza di ordine che caratterizzava la vita del paese. Un ordine da intendere anzitutto in senso sociale e civile, in primo luogo perché «di ogni mistero criminale molti conoscono i colpevoli, ma mai la soluzione diventa ufficiale»<sup>4</sup> e in secondo luogo perché, a causa del pesantissimo retaggio del fascismo, la parola stessa “ordine” risultava pressoché impronunciabile sulla scena pubblica senza suscitare una eco sinistra; ma anche un ordine assente in senso letterario: secondo Sciascia, infatti, «la tecnica del racconto non ha mai preoccupato lo scrittore italiano»<sup>5</sup>, ma la tecnica è (sposando la prospettiva proposta da Borges) l'ordine del raccontare per farsi leggere. Pur non essendo particolarmente esplicito, lo scrittore siciliano sembra suggerire quindi una serie di fattori concomitanti sfavorevoli all'affermarsi del romanzo poliziesco radicati nella mentalità del popolo italiano e della sua élite culturale, che si potrebbero riassumere in un rifiuto dei lettori a farsi accompagnare in un percorso investigativo e degli scrittori a guidarli facendosi inseguire, quasi che la lettura fosse un obbligo e non, in qualche misura, un dialogo tra autore e lettore che deve essere anche accattivante, nonché, in ultimo, l'indisponibilità di entrambe le parti a credere in una Grazia Illuminante capace di gettare luce sull'incomprensibile, specie laddove il mistero riguardi la comprensione del male e lo

---

<sup>2</sup> Si veda L. SCIASCIA, *Il metodo di Maigret e altri scritti sul giallo*, cit., pp. 76-77.

<sup>3</sup> La questione della religione cristiana nella produzione letteraria e nella visione del mondo di Sciascia è quantomeno controversa: per una prima disamina di questo problema, si rimanda a OTTORINO GURGO, *La religione di Sciascia*, in «L'Informazione», 20 novembre 1994.

<sup>4</sup> L. SCIASCIA, *Il metodo di Maigret e altri scritti sul giallo*, cit., p. 77.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

scioglimento dell'intrigo che tale male ha creato. Insomma, nel 1980 secondo Leonardo Sciascia – che pure era a sua volta (come si avrà modo di argomentare) autore di alcuni romanzi considerabili come appartenenti al genere poliziesco – il successo per il romanzo poliziesco italiano non sembrava vicino, anzi, sarebbe potuto non arrivare mai.

Un giudizio forse ingeneroso, se si tiene conto che già negli anni Trenta, dopo diversi decenni di tentativi che, ispirati dai feuilleton francesi e dai tentativi della letteratura europea nell'ambito della narrativa poliziesca, avevano già dato esito a felici pubblicazioni ascrivibili al genere poliziesco e al *noir*, gli scrittori e gli intellettuali italiani che si sentivano più vicini a questo tipo di narrativa si ponevano il problema della sua dignità letteraria e di come dar vita a un filone che fosse autenticamente italiano. Si veda, ad esempio, quanto scriveva Augusto De Angelis, l'inventore del Commissario De Vincenzi, nell'intervento di apertura (riportato da Crovi) di una conferenza che avrebbe dovuto porre in dialogo i principali giallisti della fine del terzo decennio del nuovo secolo in difesa della letteratura poliziesca nazionale:

Ho voluto e voglio fare un romanzo poliziesco italiano. Dicono che da noi mancano i detectives, mancano i policemen e mancano i gangsters. Sarà, a ogni modo a me pare che non manchino i delitti. Non si dimentichi che questa è la terra dei Borgia, di Ezzelino da Romano, dei Papi e della Regina Giovanna [...]. Il romanzo poliziesco è il frutto rosso di sangue della nostra epoca. È il frutto, il fiore, la pianta che il terreno poteva dare. Nulla è più vivo, e aggressivo della morte, oggi. Nel romanzo poliziesco tutto partecipa al movimento, al dinamismo contemporaneo: persino i cadaveri che sono, anzi, i veri protagonisti dell'avventura. Nel romanzo poliziesco ci riconosciamo quali siamo: ognuno di noi può essere l'assassino o l'assassinato.<sup>6</sup>

Il critico letterario Emilio Radius nello stesso periodo poneva il problema del romanzo poliziesco da un punto di vista diverso: come scriveva in un articolo (anch'esso riportato nella rassegna di

---

<sup>6</sup>L'intervento di De Angelis è citato in LUCA CROVI, *Storia del giallo italiano*, Venezia, Marsilio, 2020, p. 5.

Crovi) pubblicato su «Il Corriere della Sera» del 29 aprile 1939, era quanto mai urgente che questo tipo di narrazioni assumesse una specifica identità nazionale in quanto

il problema del romanzo giallo è un problema autarchico ed è un problema morale. Il romanzo giallo italiano, se è destino che si debba scrivere anche noi romanzi gialli, per non importarne troppi e per non importare, con la carta stampata, costumi, usi e vezzi, dovrebbe uniformarsi al vero ragionevolmente drammatizzato e non cadere in una manieraccia dalla quale è poi impossibile spremere una stilla di commozione o di interesse non effimero: ingegnarsi di descrivere davvero la lotta della giustizia contro la delinquenza, fare un uso prudente ed accorto dei necessari artifici e lasciar posto alla realtà.<sup>7</sup>

Lo scrittore e critico Alberto Savinio, amico di De Angelis ed estimatore del suo lavoro, restava tuttavia scettico sulle possibilità che si affermasse in Italia il romanzo poliziesco a causa dell'intrinseca diversità temperamentale degli italiani rispetto agli inglesi e ai francesi e soprattutto a De Angelis obiettava: «Le nostre città tutt'altro che tentacolari e rinettate dal sole non “fanno quadro” al giallo né può “fargli ambiente” la nostra brava borghesia. Dove sono i mostri della criminalità, dove i re del delitto?». <sup>8</sup> Non a torto, nel ricostruire l'evoluzione del romanzo poliziesco italiano Luca Crovi ribatte a Savinio facendo presente con quale successo gli autori italiani e stranieri successivi avrebbero ambientato le vicende nate nella loro fantasia o ispirate a fatti di cronaca sul suolo italiano e in mezzo a quella «brava borghesia» ritenuta incapace di commettere efferatezze; del resto, è fondamentale notare che alla fine degli anni Trenta in realtà il processo era già pienamente avviato: infatti, la narrativa poliziesca aveva iniziato a definire i propri nuclei fondamentali fin dalla metà dell'Ottocento, costruendo a poco a poco la propria identità attingendo alla cronaca e al paesaggio umano di numerose città italiane pur mantenendo un serrato dialogo con quanto stava accadendo nel genere in Europa.

---

<sup>7</sup>Citato *ivi*, p. 7.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

### 3.1. Alle origini del poliziesco italiano: il romanzo d'appendice sfida il *feuilleton*

Secondo Luca Crovi, alle origini del romanzo poliziesco italiano sta una sorta di “sfida a distanza” ingaggiata dagli autori del Bel Paese con i colleghi francesi: in particolare, la pubblicazione di grandi *feuilleton* dall'atmosfera noir come *Notre-Dame de Paris* (1831) e *Les Mystères de Paris* (1842) e il loro successo internazionale avrebbe stimolato la ricerca da parte degli scrittori italiani di una nuova forma di romanzo popolare, capace di attirare l'attenzione del grande pubblico senza per questo dover abdicare alla specificità del panorama culturale e sociale italiano;<sup>9</sup> significativamente, peraltro, tale ricerca sarebbe stata più fervente e fortunata a Napoli e, successivamente, a Milano, cioè due tra le città nelle quali più profondamente l'Illuminismo aveva attecchito. Inizialmente, questa produzione volta ad avvicinare alla narrativa popolare un più vasto pubblico possibile, accontentando così le richieste degli editori, vide una forte commistione di elementi: le opere di pionieri come Alessandro Sauli, Francesco Mastriani, Emilio De Marchi, Carolina Invernizio, per esempio, miscelavano spunti provenienti dal gotico, dai progenitori del *crime*, atmosfere noir e perfino suggestioni dell'horror, pescando dalla cronaca e dai documenti pubblici dei processi giudiziari nell'ottica della denuncia sociale, con l'intento di mantenersi fedeli alla vocazione di narrare anche gli strati più marginali della popolazione.

Proprio il già citato Francesco Mastriani si può ritenere l'autore della prima opera a costituire una pietra miliare nel percorso che conduce al romanzo poliziesco italiano, *Il mio cadavere*, pubblicato in appendice sulla rivista «Omnibus» tra il 13 dicembre 1851 e il 24 aprile 1852. Del resto, lo scrittore napoletano aveva già manifestato una certa propensione al giallo, pubblicando sempre nei primi mesi del 1851 per la casa editrice della rivista *La cieca di Sorrento*: in questo romanzo il protagonista e investigatore, Gaetano Pisani, è un giovane studente di

---

<sup>9</sup> L. CROVI, *Storia del giallo italiano*, p. 14.

medicina chiamato a riabilitare il nome della propria famiglia in un crescendo di tensione drammatica e colpi di scena. Soltanto nel romanzo successivo, tuttavia, apparirà la figura di un vero detective, il Dottor Weiss, dotato di competenze da anatomopatologo degne della migliore Kay Scarpetta e capace di arrivare alla verità con gli strumenti della ragione e con la propria esperienza dell'umano. Il lavoro di Mastriani fu particolarmente apprezzato da Benedetto Croce e Matilde Serao; il primo, nello specifico, elogiò le capacità dello scrittore nel costruire una trama coinvolgente, mentre la seconda ne apprezzò la capacità di restituire le atmosfere sordide e corrotte dei vicoli di Napoli, di quei bassifondi fisici e morali nei quali il protagonista della narrazione deve non di rado immergersi per poter trovare la verità.<sup>10</sup>

Una seconda pietra miliare può essere ritrovata nella raccolta di novelle *Pipa e boccale*, pubblicata dallo scrittore e giornalista Salvatore Di Giacomo nel 1893. Anche le storie raccolte in quest'opera incontrarono il favore di Benedetto Croce, che le definì «paurose e straordinarie», apprezzandone la capacità di mescolare elevazione e abbruttimento, ferocia e tenerezza.<sup>11</sup> L'autore, del resto, vantava un'esperienza di primissima rilevanza cui attingere: non solo, infatti, Di Giacomo aveva scritto per anni di cronaca nera su quotidiani e periodici napoletani<sup>12</sup>, bensì anche era stato arrestato e detenuto con l'accusa di aver commesso l'omicidio di una giovane, Antonella Testa.

Per reperire le origini del filone noir italiano, occorre invece tornare a Mastriani, compiendo però una breve incursione oltralpe. Infatti, tra il 1843 e il 1844 Eugène Sue pubblicava *Les Mystères de Paris*: quest'opera avrebbe decretato nel cinquantennio successivo in Italia

---

<sup>10</sup> Si veda L. CROVI, *Storia del giallo italiano*, cit., p. 20, in cui è riportato uno stralcio dell'articolo di Serao apparso il 7 gennaio 1891 su «Il Corriere di Napoli» in occasione della morte di Maistrani.

<sup>11</sup> Ivi, p. 23.

<sup>12</sup> Quest'esperienza, come nota Crovi (*ibidem*), deve essere risultata decisiva in particolare per l'elaborazione di un racconto, *Odocanthura melanura*, che è a tutti gli effetti la prima narrazione italiana esplicita di un'indagine poliziesca: esso, infatti, segue le ricerche da parte della polizia di uno scienziato, che si scopre essere stato assassinato da un accademico rivale.

l'esplosione della passione letteraria per i misteri, ma avrebbe altresì preparato il terreno per il feuilleton di impianto e di critica sociale. Come molti altri autori, che ambientarono nelle loro città opere di questo genere con l'intento di alimentare la fascinazione per il lato oscuro spesso nascosto dietro le vestigia di un passato glorioso o di una gloriosa modernità, anche Mastriani fu autore di un testo simile, *I misteri di Napoli*, pubblicato tra il 1869 e il 1870. Tuttavia, la narrazione delle vite e delle azioni di ladri, assassini e vittime, nonché delle indagini della polizia che spesso si rivelano inconcludenti, ha in quest'opera (come in *I vermi*, *I figli del lusso* e *Le ombre*, romanzi con i quali si può dire che venga a costituire la prima quadrilogia popolare noir italiana) un'importante funzione sociale. Mastriani stesso dichiarava esplicitamente, in effetti, di voler fare del romanzo un'occasione per opporre al modello criminale quello virtuoso: come si legge in uno stralcio riportato da Crovi, lo scrittore affermava:

Occulti fatti si compiono nel seno delle popolose città. I grandi delitti, le opere inique, i luttuosi avvenimenti sono rivelati dalle cronache della stampa periodica: i lettori ricercano con avidità questo pasto giornaliero della loro curiosità [...]. Il contagio del vizio, che è una delle più grandi piaghe delle popolose città, troverebbe efficace corrispettivo nello esempio del bene, dove la stampa si occupasse a ricercare i misteri della virtù collo stesso ardore onde si occupa a ricercare e rivelare i turpi fatti del vizio [...]. Quest'opera avrà dunque lo scopo di additare la virtù cozzante co' vizi della presente società e co' mali inseparabili da' presenti ordinamenti sociali.<sup>13</sup>

Nel solco del filone dei "misteri" si colloca anche la produzione di Jarro, pseudonimo di Giulio Piccini, che scegliendo come teatro i più loschi vicoli della sua Firenze mette in scena le avventure del primo eroe seriale della narrativa poliziesca italiana, il commissario Lucertolo. Protagonista di una saga articolata in quattro storie (*I delitti del vicolo della luna*, *Il processo Bartelloni*, *I ladri di cadaveri* e *La figlia dell'aria*) pubblicate tra il 1883 e il 1884 e lette con gusto tra gli altri da

---

<sup>13</sup>Citato ivi, p. 30.

Gabriele D'Annunzio e Luigi Capuana, il commissario Domenico Arganti – chiamato “Lucertolo” per la sua abilità di intrufolarsi ovunque, superando qualunque ostacolo per seguire le piste suggeritegli dal suo impareggiabile fiuto investigativo e dalla sua capacità di interpretare tracce e indizi che sfuggono all'attenzione dei colleghi – è un uomo del popolo che fa carriera grazie al rigore analitico della sua mente, ma anche alla capacità di comprendere la psicologia dei criminali e di camuffarsi per riuscire all'occorrenza a raccogliere testimonianze e confidenze altrimenti difficilmente accessibili. Abilità che il grande pubblico rivedrà pienamente dispiegate solo quattro anni dopo in un investigatore ben più famoso di Lucertolo: lo Sherlock Holmes di Conan Doyle.

Altri due autori decisivi per la nascita del giallo e del noir italiano contemporanei di Jarro sono, d'altro canto, lo scapigliato Cletto Arrighi, autore di *La mano nera* (1883), ed Emilio De Marchi, autore di *Il cappello del prete* (1887). Al primo, in particolare, va riconosciuto il merito di aver dato spazio al disagio esistenziale e sociale nel cuore di Milano, mostrando all'opera gli efferati membri di un'organizzazione criminale nota come “La Mano Nera” ed esplorando il crimine e la degradazione nelle sue varie sfumature, non ultimi gli smarrimenti dei membri delle forze dell'ordine; il secondo, invece, si pose l'obiettivo dichiarato di concentrare l'attenzione sulle colpe e sui colpevoli, dando maggiore spazio ai risvolti psicologici e più genericamente umani delle vicende giudiziarie con l'intento di costruire una narrazione originale, fruibile dai lettori ma che al tempo stesso fosse capace di discostarsi dai modelli esteri: uno scopo perseguito da De Marchi avvalendosi non solo delle fonti giudiziarie, ma anche della conoscenza del mondo clericale e dei suoi vizi. A rendere notevole *Il cappello del prete*, peraltro, è anche la strategia di lancio adottata dai due giornali, il milanese «L'Italia» e «Il Corriere di Napoli», che adottarono una massiccia campagna promozionale, mandando in strada strilloni con cartelli al collo per proclamare l'arrivo di un'alternativa italiana al romanzo d'appendice francese e facendo affiggere grandi manifesti recanti l'immagine di un cappello da prete come quello raccontato che nell'opera

costituiva un indizio fondamentale.<sup>14</sup> L'autore, del resto, com'era possibile evincere dalla premessa scritta per la prima edizione dell'opera in volume – andata in stampa presso i fratelli Treves di Milano nel 1888 – nutriva l'intento dichiarato di compiere un'operazione rivoluzionaria.

Come si legge in Crovi, che ne riporta un ampio stralcio, l'autore dichiarava:

Questo non è un romanzo sperimentale, tutt'altro, ma un romanzo d'esperimento, e come tale vuol essere preso. Due ragioni mossero l'autore a scriverlo. La prima per provare se sia proprio necessario andare in Francia a prendere il romanzo detto d'appendice, con quel beneficio del senso morale e del senso comune che ognuno sa; o se invece, con un poco di buona volontà, non si possa provvedere da noi largamente e con più giudizio ai semplici desideri del gran pubblico. La seconda ragione, fu per sperimentare quanto di vitale e di onesto e di logico esiste in questo gran pubblico così spesso calunniato e proclamato come una bestia vorace che si pasce solo di incongruenze, di sozzure, di carni ignude, e alla quale i giornali a centomila copie credono necessario di servire troguolo. L'esperimento ha dimostrato già a quest'ora le due cose, cioè che anche da noi si saprebbe fare come gli altri, e col tempo forse molto meglio per noi; e poi che il signor pubblico è meno volgo di quel che l'interesse e l'ignoranza nostra s'ingegnano di fare.<sup>15</sup>

Col suo romanzo, in altri termini, De Marchi accettava la sfida di provare a mostrare l'Italia umbertina per ciò che era: una nazione che – fatto che la società di Napoli nella quale il romanzo è ambientato rispecchiava fedelmente – stentava a vedere l'affermarsi di valori etici e politici forti, mentre la moralità civile era associata ai pochi volonterosi presenti nelle forze dell'ordine e soprattutto alle indagini e alle denunce dei giornalisti.

La fine dell'Ottocento, del resto, si caratterizza per la pubblicazione di opere di carattere poliziesco da parte di due figure cui si sarebbero legati con particolare evidenza i destini della letteratura italiana: Aron Hector Schmitz, successivamente noto come Italo Svevo, nel 1890

---

<sup>14</sup>La strategia dei manifesti, ricorda Crovi (ivi, p. 43), fu ideata in particolare dal direttore della testata milanese, il veronese Dario Papa: questi, infatti, ricordava degli effetti di notevole risonanza sortiti nella sua città da una campagna analoga messa in atto per promuovere *La tigre della Malesia* di Salgari.

<sup>15</sup>Citato ivi, p. 48.



pubblicava sotto lo pseudonimo di Ettore Samigli il racconto *L'assassinio di via Belpoggio* su «L'Indipendente»; nel 1892, invece, usciva *Il delitto di via Chiatamone* presso l'editore napoletano Perrella a opera di colei che raccoglieva a pieno titolo il testimone di Mastriani – avendo peraltro raccontato i segreti, i vicoli bui e i vizi della città in opere come *Il ventre di Napoli* (1884) e *Il paese di cuccagna* (1891), che si collocavano nella tradizione dei misteri di cui anche Mastriani era stato prolifico e fortunato autore. Contemporanea di Serao, peraltro, fu anche un'altra prolifica scrittrice di opere tra il giallo e il noir, Carolina Invernizio. Oltre che per l'abile tecnica narrativa, che traeva ispirazione da Alexandre Dumas, Eugène Sue, Ponson du Terrail e Xavier de Montépin, riuscendo a introdurre una ricchissima varietà di vicende criminali, personaggi e moventi, la scrittrice merita una menzione anche per essere stata la prima a introdurre, nel primo decennio del Novecento, un'investigatrice femminile come protagonista di un (proto)romanzo poliziesco: l'operaia Nina, accusata della morte dell'amante, il conte Carlo Sveglia, s'impegnava con le sue indagini a scagionarsi e riabilitarsi in *Nina la poliziotta* (1909).

Oltre che con Svevo e con Serao, d'altro canto, il romanzo d'appendice che recava in sé i semi del poliziesco iniziava a guardare in misura crescente alla letteratura accademicamente legittimata, arrivando ad ambire consapevolmente allo status di opera d'arte con Federico De Roberto: nel 1896, infatti, l'autore de *I Viceré* scriveva all'amico Domenico Oliva che «troppo spesso, per non dire quasi sempre, i romanzi nostri sono dichiarati noiosi. Io mi sono proposto di scriverne uno che non si possa dire tale. Ci sarà dentro quella sospensione di curiosità che ricercano i lettori d'appendice, e sarà anzitutto un romanzo d'appendice con questo: che vorrà anche essere un'opera d'arte. La conciliazione di queste due cose mi tenta». Tale premessa precedeva il racconto della gestazione di un romanzo uscito tra il 1896 e il 1897 a puntate su «Il Corriere della Sera», *Spasimo*: un dramma giudiziario che ruota intorno all'indagine indiziaria su un caso scabroso ambientato in una villa sul lago di Ginevra. A rendere notevole il romanzo è, com'è stato

notato da Massimo Onofri nell'introduzione al volume riedito da Donzelli<sup>16</sup>, in primo luogo il suo protagonista, il magistrato Francesco Ferpiere: attraverso i suoi occhi, i suoi dubbi, il suo agire al limite delle regole e la sua capacità di immedesimarsi nei panni dei diversi personaggi per escludere le piste sterili o ripensare quelle apparentemente solide, i lettori vengono accompagnati nella ricostruzione di una vicenda emblematica, nella quale «s'incarnano le contraddizioni e i dilemmi di quel fine secolo: le positivistiche certezze della ragione e il richiamo della fede in un Dio pietoso; l'instinguibile lotta tra il bene e il male, tra l'ardore delle passioni e le convenzioni sociali, tra la tentazione intimista e l'afflato rivoluzionario».<sup>17</sup> Né la ricerca di una dignità letteraria per il romanzo d'appendice poliziesco e noir si sarebbe interrotto con De Roberto: nel 1901, infatti, conscio dei risultati straordinari raggiunti da De Marchi (che poteva vantare oltre centomila lettori), toccò allo scrittore verista Luigi Capuana misurarsi con questo genere, pubblicando *Il Marchese di Roccaverdina*. Il tema, reso classico da *Delitto e Castigo* e già esplorato, per esempio, da Svevo in *L'assassinio di via Belpoggio*, è quello del crimine impunito che spinge sull'orlo della follia anche persone in precedenza apparentemente rispettabili; un tema rimasto caro a Capuana, che vi tornò anche nella novella dell'anno successivo *Il delitto ideale*.

Prima di proseguire nella ricognizione della vicenda del romanzo poliziesco italiano, è opportuno rilevare un aspetto che caratterizza questo genere e il modo di pensare dei protagonisti delle indagini che esso mette in scena: la presenza, cioè, di un importante elemento fantastico che entra in tensione con la razionalità positivista dell'epoca. Come osservato da Andrea De Luca,

[nel XIX secolo] gli ambienti culturali più diversi sono dominati dal positivismo e da un forte impulso a estendere le metodologie scientifiche alle scienze dell'uomo: antropologia, sociologia, demografia politica. Nello stesso periodo, però, alla vasta ricognizione delle tradizioni popolari e dei culti ancestrali si accompagna una crescente curiosità per l'aldilà, per

---

<sup>16</sup>MASSIMO ONOFRI, *Introduzione*, in FEDERICO DE ROBERTO, *Spasimo*, Donzelli, Milano, 2010, pp. X-XXI.

<sup>17</sup>Ivi, p. XVI.

il mistero, per tutto ciò che non può essere spiegato con fredde logiche biologiche e meccaniche. All'ignoto, al mistero, all'occulto vengono allora applicate nuove metodologie d'indagine, fondate sulle scienze naturali: nasce così il romanzo d'investigazione o giudiziario che sfrutta entrambe le tendenze, per spiegare con la scienza il mistero della morte.<sup>18</sup>

Tuttavia, non si tratta soltanto di una temperie culturale. Il momento tra la Restaurazione e il Risorgimento fu, in tutta Italia, particolarmente turbolento sul piano politico e sociale; ciò impose agli intellettuali e agli scrittori di adottare determinate precauzioni per non incorrere nelle punizioni riservate agli oppositori: per questo motivo, ipotizza ancora De Luca, autori come Mastriani o Serao scelsero di edulcorare la pesante critica sociale presente nelle proprie opere con elementi di carattere fantastico. Insomma, l'interesse per lo spiritismo che animava i salotti borghesi dell'epoca – e che arrivava ad informare perfino la produzione di Conan Doyle – risultava, oltre che in linea con i gusti del pubblico, almeno in certe aree del paese estremamente funzionale nel permettere agli scrittori di garantirsi una maggiore libertà espressiva.

### **3.2. L'evoluzione del poliziesco italiano nelle collane dedicate**

I romanzi di De Marchi, Serao, Invernizio e degli altri pionieri del poliziesco e del noir contribuirono in misura significativa ad accendere l'interesse nel pubblico per questo tipo di narrativa; inoltre, progressivamente si iniziarono a stampare e tradurre anche opere crime anglosassone: tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento vennero pubblicati i romanzi e i racconti di Poe, nonché le opere di Conan Doyle, Stevenson e Collins, che tra il 1910 e il 1930, con l'apertura delle prime collane dedicate al romanzo poliziesco, a poco a poco trovarono sempre maggiore spazio rispetto agli autori italiani. Queste collane, del resto, contribuirono tanto a formare le attese del pubblico quanto a decretare definitivamente l'affermazione del romanzo

---

<sup>18</sup>ANDREA DE LUCA, *La scienza, la morte, gli spiriti. Le origini del romanzo noir nell'Italia tra Otto e Novecento*, Marsilio, Venezia, 2019, p. 31.

poliziesco come genere narrativo di largo consumo in Italia; tra esse, meritano di essere ricordate «I Romanzi Polizieschi», inaugurata da Sonzogno nel 1919, subito imitata nel 1921 da Varietas con «Il Romanzo Poliziesco» e, nello stesso anno, da Bemporad con la «Collezione di Avventure Poliziesche» – avviata con la pubblicazione dell'intero ciclo dei romanzi di Gaston Leroux; Mondadori giunse solo successivamente, nel 1926, con la collana «I Libri Gialli», che decollò nel 1929 anche grazie alla peculiare grafica di copertina che ancora oggi identifica il romanzo poliziesco in Italia.

A dominare la scena in questo periodo furono le *dime novel* di importazione: le vicende di Nick Carter, Nat Pinkerton e soprattutto, anche in luce delle sue origini italiane e dell'aderenza alla figura storica del poliziotto italoamericano da poco assassinato a Palermo cui il personaggio si ispirava, Joe Petrosino<sup>19</sup>; uno dei pochi autori in grado di contrastare lo strapotere delle avventure di questi detective d'oltre Oceano fu Luigi Natoli, che sotto lo pseudonimo di William Galt tra il 1909 e il 1910 aveva pubblicato il romanzo *I beati Paoli*, dedicato a una consorteria di uomini impegnati nel punire chi aveva impunemente infranto la legge e oppresso i più deboli, riuscendo nel 1930 a riscuotere un notevole successo con *La vecchia dell'aceto*, un noir che ripercorreva le indagini sulla più efferata avvelenatrice italiana, Giovanna Bonanno, responsabile di aver procurato sul finire del Settecento veleni e filtri utili a commettere decine e decine di omicidi, prevalentemente aiutando coniugi adulteri o insoddisfatti a liberarsi dei consorti.<sup>20</sup> A

---

<sup>19</sup>Come ricorda Crovi (L. CROVI, *Storia del giallo italiano*, cit., p. 57), tra le ragioni del successo di Petrosino a partire dalla fine degli anni Venti si cominciò ad annoverare, oltre all'evidente legame d'origine con l'Italia, una certa somiglianza – alimentata ad arte dalla casa editrice che ne curava la pubblicazione – con il prefetto fascista Mori, elogiato dalla stampa come indefesso avversario delle organizzazioni malavitose meridionali.

<sup>20</sup>Numerose case editrici, va ricordato, scelsero di porsi in continuità con la tendenza inaugurata dalle dime novel per sfruttarne il successo. Si può ricordare, ad esempio, la serie *Le avventure del poliziotto americano Ben Wilson*, firmata tra il 1914 e il 1920 da Ventura Almanzi per la casa editrice Bietti; un altro esempio interessante è poi costituito dall'attività di Fernando Bellini, scrittore e fondatore delle Edizioni Illustrate Americane nel 1928 che firmò avventure apocriefe di Nick Carter, Buffalo Bill e Lord Lister (una strategia molto seguita anche da altre case editrici, come la Nerbini, che si affidò a esperti narratori per perpetrare serie di particolare successo) e ideò poliziotti, ladri, avventurieri e investigatori esotici, accattivanti e sagaci abbastanza da misurarsi direttamente – come di fatto avviene in alcuni romanzi – perfino con Sherlock Holmes (si veda L. CROVI, *Storia del giallo italiano*, cit., p. 61).

partire dal 1931, però, si assistette a un'inversione di tendenza: il regime fascista, infatti, cominciò a obbligare le case editrici a pubblicare nelle proprie collane non meno del 15% di autori italiani, perciò si rese necessario concedere maggiore spazio agli scrittori nazionali e non furono pochi autori di altri generi a cimentarsi, spontaneamente o su invito, con il romanzo poliziesco. Non solo: nacquero anche riviste specializzate, dalla grafica accattivante e dagli slogan sensazionali, capaci di fare da pungolo e da volano per la crescita della narrativa poliziesca italiana invitando scrittori e aspiranti scrittori a collaborare all'evoluzione del genere. Tra queste, la principale fu senz'altro «Il Cerchio Verde», fondata nel 1935 ed edita fino al 1937. Dalle sue colonne, nei primi numeri la redazione lanciava questo appello a scrittori e aspiranti tali: «La letteratura gialla è nata fuori Italia, ma noi vorremmo creare il “giallo” italiano. Cerchiamo scrittori “gialli”. Mandateci novelle gialle. Ma elaborate, avvincenti, emozionanti: belle novelle. Affermate anche in questo campo il prodotto nazionale».<sup>21</sup>

Tra i primi a rispondere a questo appello fu uno scrittore che aveva già dimostrato una grande predisposizione giallistica: Alessandro Varaldo. A partire dal 1931, infatti, con la pubblicazione di *Il sette bello*, per opera della sua penna aveva fatto la sua comparsa il commissario di polizia romano Ascanio Bonichi, cui si sarebbe aggiunto in seguito anche l'investigatore privato Gino Arrighi. Profondo conoscitore della letteratura poliziesca internazionale e ammiratore di Simenon, Varaldo padroneggiava le tecniche narrative adatte per tenere avvinto il lettore all'indagine fino all'ultima pagina, ma anche la maestria necessaria per non disorientarlo, mostrandogli ambienti familiari e decifrabili come sfondo di vizi e virtù della società italiana: più che di denuncia e di indagine sociale, com'era stato per il romanzo d'appendice tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, si trattava – come rileva Crovi – di una commedia di costume che nemmeno volendo avrebbe potuto scavare più a fondo nelle tensioni ideologiche

---

<sup>21</sup> Citato ivi, p. 70.

dell'epoca, a causa dello sguardo attento e censore del regime.<sup>22</sup> Del resto, come scriveva nell'articolo *Dramma e romanzo poliziesco*, che costituiva una sorta di manifesto per il giallo all'italiana, lo scopo della narrativa di cui si occupava era intrattenere i lettori e far loro conoscere, entro i confini come all'estero, l'interesse e la vivacità della nazione. In Covi, che ne riporta un ampio estratto, si legge:

Come gli autori inglesi ci hanno abituati a considerare di quasi pubblico dominio Piccadilly e lo Strand, come gli autori americani ci abituanano alla Quinta Strada e ai quartieri di Brooklyn, come noi conosciamo palmo a palmo per virtù di scrittori stranieri le loro nazioni, non vi sembrerebbe ottima cosa che anche i nostri scrittori, specialmente quelli che trattano un certo genere alla moda, parlassero un po' dell'Italia?<sup>23</sup>

In merito a come riuscirci, Varaldo non sembrava avere dubbi già quando, nel 1925, intervistato da Augusto De Angelis per il mensile «Comoedia» sulle modalità di lavoro impiegate, spiegava di lavorare con due cartelline aperte sulla scrivania: da una parte i nomi e le informazioni principali dei personaggi, dall'altra gli appunti storici acquisiti attraverso un'attenta documentazione per conferire credibilità alla vicenda. Tali materiali dovevano essere lavorati attraverso i “ferri del mestiere” maturati nel confronto con la narrativa italiana e straniera di genere: bisognava saper non annoiare, creando ad arte un senso di mistero, ma anche depistando il lettore e spingendolo ad attenzionare come colpevole qualcuno che di fatto non lo era.<sup>24</sup>

Contemporaneo di Varaldo e a lui affine per la predilezione di ambienti di campagna, osterie e aie contadine, un altro autore seppe distinguersi in questo periodo grazie all'invenzione

---

<sup>22</sup>Ivi, p. 79. Covi, peraltro, ricorda che non mancò del tutto chi più apertamente osasse mostrarsi critico dei vizi della società italiana, azzardandosi a inserire elementi satirici e umoristici nelle proprie narrazioni. Il riferimento, in particolar modo, è ad Arturo Lanocita, grande estimatore delle opere di Agatha Christie alla quale, nel romanzo *Otto giorni d'angoscia* (1945) tributò un personale omaggio ispirandosi a *The Murder of Roger Ackroyd* (1926).

<sup>23</sup> Citato *ibidem*.

<sup>24</sup>Tale affermazione, non sfugga, segna una certa distanza rispetto alle regole di lì a poco elaborate da Van Dine per la scrittura di un buon poliziesco: secondo Varaldo – così come successivamente per Agatha Christie – ingannare il lettore in un certo senso si può, si può distrarlo allo scopo di sorprenderlo e complicare la sfida di individuare il colpevole.

di due personaggi tra loro agli antipodi: Tito Antonio Spagnol, ideatore in *L'unghia del leone* (1932) dell'investigatore privato Alfred Gusman (precursore, in Italia, di personaggi tipici dell'hard-boiled come Philip Marlowe e Sam Spade) e di Don Poldo, anziano sacerdote del paesino di Formeniga appassionato tanto di scienze naturali quanto del cuore umano, di cui si rivelava un attento e fine conoscitore quanto il più celebre Padre Brown di Chesterton fin dalla prima indagine, narrata in *La bambola insanguinata* (1935).

Con l'aumento della pressione ideologica da parte del regime – si pensi che nel 1937 il Ministero della Cultura Popolare ammoniva gli scrittori e le case editrici, precisando che nei romanzi polizieschi l'assassino doveva sempre essere assicurato alla giustizia e che non poteva essere in alcun modo di nazionalità italiana – la maggior parte degli autori di romanzi polizieschi preferì ripiegare su ambientazioni estere per le proprie trame, dal momento che era inconcepibile creare intrighi orditi nell'ombra e che mettersero in difficoltà i funzionari di un sistema che faceva (almeno sulla carta) di ordine, disciplina ed efficienza i propri principi cardine;<sup>25</sup> scelsero di ambientare in Italia i propri romanzi, perlopiù, gli autori particolarmente vicini al regime, che non esitarono a fare dei polizieschi uno strumento di propaganda: è il caso di Carlo Brighenti, ideatore dell'ispettore Orazio Grifaci, prototipo del virile ardimento e della volitività dell'uomo mussoliniano.

La cautela nell'ideazione delle trame e nelle ambientazioni, comunque, non bastò agli scrittori per allontanare i sospetti del regime: il Ministero della Cultura Popolare, infatti, sorvegliava la produzione di romanzi polizieschi molto attentamente e cercava in tutti i modi di

---

<sup>25</sup> Per esempio, vale la pena di ricordare che sono ambientati a Boston i primi romanzi di Giorgio Scerbanenco: tra il 1940 e il 1942, infatti, furono pubblicate cinque storie (*Sei giorni di preavviso*, *La bambola cieca*, *Nessuno è colpevole*, *L'antro dei filosofi* e *Il cane che parla*) aventi per protagonista Arthur Jelling, geniale archivista della direzione generale della polizia, che già rivelavano l'eccezionale talento narrativo dell'autore. Un altro autore a optare per questa scelta fu Ezio D'Errico, ideatore della fortunata serie di romanzi con protagonista il commissario Emilio Richard, debitore per molti aspetti del Maigret di Simenon ma impegnato nelle proprie indagini in una Parigi evidentemente immaginaria, uno dei pochi teatri possibili concessi dal regime per lo svolgimento di un'azione criminale e una conseguente indagine il cui esito non apparisse scontato.

dissuadere il pubblico (soprattutto quello più giovane) dalla loro fruizione, ritenendo che questo genere di letture fiaccasse la moralità degli italiani e facesse nascere in loro propositi delittuosi. Contro questa tendenza prese fermamente posizione il già citato scrittore e giornalista Augusto De Angelis, scrivendo nel saggio *Conferenza sul giallo (in tempi neri)*:

C'è da tempo, sott'acqua, la questione grossa se il "giallo" letterario sia morale o immorale, s'esso inquina le menti e le coscienze e, soprattutto, finora s'è detto soltanto che occorre proteggerne la gioventù come dalla varicella e dal morbillo [...]. Ma può questo genere di letteratura influire in senso malsano sui lettori? Lo può, certo; ma non più d'ogni altro genere letterario. Il romanzo giallo può indurre al delitto? Oh, io non lo credo [...]. Ma, ad ogni modo, per la stessa ragione e con la medesima forza, i romanzi di Bourget possono spingere le mogli all'adulterio; quelli di Prévost le fanciulle alla perversione; quelli dello Zola gli uomini all'abbruttimento. E perché non dire che le commedie di Pirandello potrebbero dolcemente, insensibilmente, per un vialetto di rose ed anemoni, condurre qualcuno alla follia?<sup>26</sup>

Per De Angelis la questione della dignità artistica del romanzo poliziesco non trovava un potenziale ostacolo in un argomento indegno dell'attenzione e della conoscenza dei lettori; se qualcosa impediva al poliziesco di poter essere legittimamente riconosciuto come genere capace di includere in sé opere d'arte, ciò era dovuto unicamente al proliferare di opere scadenti, mal congegnate e mal documentate, edite per rispondere alla domanda di testi da parte del mercato. In altri termini secondo De Angelis, come il lavoro di Varaldo e di altri validi giallisti metteva in luce, la dignità letteraria del romanzo poliziesco dipendeva unicamente dalla capacità e dalla disponibilità degli autori a prendere sul serio il proprio ruolo.<sup>27</sup> Una posizione, in verità, che De Angelis non si limitò a enunciare, ma tentò di inverare attraverso il proprio lavoro di romanziere, dando vita al commissario Carlo De Vincenzi. Le principali inchieste che lo vedevano protagonista

---

<sup>26</sup> Citato in L. CROVI, *Storia del giallo italiano*, cit., p. 96.

<sup>27</sup> La stessa opinione, ricorda Crovi, sosteneva anche tra gli altri il critico letterario Antonio Bruers, che rimarcava come i romanzi gialli, anziché stimolare le fantasie criminali dei lettori, mettessero invece in scena la lotta del bene contro il male e perciò costituissero una potenziale occasione di edificazione morale (ivi, p. 104).



(tra cui si ricordano *Il banchiere assassinato*, *Sei donne e un libro*, *Il candeliere a sette fiamme*, *La barchetta di cristallo*, *L'albergo delle Tre Rose*, *Il mistero della Vergine*, *La gondola della morte*, *Il mistero di Cinecittà*) furono pubblicate tra il 1935 e il 1946 e si caratterizzarono proprio, oltre che per la qualità della ricerca letteraria, per l'eccentricità del protagonista: un uomo che, come lo descriveva De Angelis in *Sei donne e un libro* (1936),

era abituato, ormai ad andare a letto quando il sole era già alto, ch  tutte le notti o quasi le passava in questura, a lavorare o a leggere. Eppure, ogni mattina sospirava. Poich  ogni mattina, alla vista del nuovo giorno senza volerlo, pensava a quella sua casettina di campagna, nell'Ossola, dove era nato e dove sua madre viveva ancora, con le galline, il cane e la domestica. Era giovane, neppure trentacinque anni, eppure si sentiva vecchio. Aveva fatto la guerra ed era uno spirito contemplativo. Qualche suo compagno, in collegio, lo chiamava poeta, per riderne naturalmente. E lui era tanto poeta che si era messo a fare il commissario di polizia.<sup>28</sup>

Si tratta di un personaggio estremamente colto: nelle notti insonni, infatti, De Vincenzi legge Platone, Wilde, Lawrence, Freud e le lettere paoline. Ci  non appare una novit : colti erano anche Dupin, Sherlock Holmes e Padre Brown; la vera novit  nelle opere di De Angelis consiste nel fatto che l'investigazione non mira tanto a sciogliere un enigma, vincendo un duello intellettuale, n  a sbattere in prigione un colpevole, ristabilendo la giustizia, ma piuttosto in un'acuta indagine dell'anima umana e dei suoi labirinti: non a caso, l'autore per primo introdusse nei romanzi elementi di psicoanalisi freudiana e suggestioni provenienti dai pi  recenti studi sulla psiche; inoltre, attraverso lo sguardo disincantato del commissario traspare l'analisi degli elementi che corrompevano la moralit  della borghesia filofascista: come si legge in *L'impronta del gatto* (1943), De Vincenzi guardando all'ambiente che lo circondava si sentiva a disagio, avvertendo «un grande amaro in bocca e un senso di oscura desolazione nel cuore.   un sensitivo, in fondo,

---

<sup>28</sup>Citato ivi, p. 109.

un romantico a cui lo studio dell'anima umana, a ogni nuova esperienza, procurava soltanto dolore».<sup>29</sup> Tale dolore derivava dal fatto che De Vincenzi per individuare il colpevole si avvaleva meno dei rilievi dei colleghi della polizia scientifica e maggiormente degli indizi psicologici e morali: ritenendo che un delitto fosse una derivazione di una personalità, nonché il prodotto degli effetti di un determinato ambiente sull'individuo, il commissario doveva concentrarsi sui luoghi in cui il delitto era avvenuto e cercare – come faceva il Maigret di Simenon – di identificarsi con una natura talvolta anche profondamente distante dalla propria, decentrandosi fino a correre il rischio di smarrirsi.

Nonostante i tentativi dei giallisti italiani di costruire una narrativa che potesse coesistere con i dettami del regime, il 30 agosto 1941 un provvedimento del Ministero della Cultura Popolare concludeva bruscamente l'esperienza del poliziesco italiano: la pubblicazione di romanzi gialli veniva vincolata al nulla osta da parte del Ministero stesso, mentre agli editori si imponeva il ritiro delle opere italiane e straniere – in verità numerosissime – che il regime riteneva offensive e pericolose per l'intelligenza e la morale dei cittadini italiani; tra la fine del 1941 e la fine del 1942 tutte le collane di polizieschi, comprese le due della Mondadori, vennero chiuse: i romanzi pronti per la pubblicazione, tra cui quelli di De Angelis, Scerbanenco e D'Errico, tuttavia, trovarono ospitalità in sordina nella collana «I Romanzi della Palma», dedicata perlopiù a racconti d'avventura e sentimentali. Si sarebbe dovuto attendere il 1946 per rivedere un poliziesco al di fuori dei circoli più o meno clandestini e dell'offerta di piccoli e piccolissimi editori: in quell'anno, infatti, su «La Letteratura» Carlo Emilio Gadda cominciò a pubblicare a puntate la prima versione di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*; l'anno successivo, invece, ricominciò l'attività della

---

<sup>29</sup>Citato ivi, p. 113. Naturalmente, ricorda lo studioso, a causa del suo pessimismo, della sua malinconia (ritenuta “poco virile” sotto il regime) e soprattutto delle sue opinioni apertamente antifasciste, il personaggio di De Angelis non fu particolarmente apprezzato negli anni Trenta e Quaranta; la sua fortuna, invece, crebbe negli anni Settanta, sia in virtù di un recupero editoriale sia grazie a una riduzione televisiva resa molto amata dall'interpretazione di Paolo Stoppa.

collana «I Libri Gialli» della Mondadori con la pubblicazione di *Perry Mason e l'avversario reale* di Erle Stanley Gardner, seguito a breve distanza dalla diciannovesima e ultima inchiesta del commissario Richard di D'Errico, *La nota della lavandaia*. A partire da quel momento, anche per l'impegno dell'editor Alberto Tedeschi, la Mondadori s'impegnò a rilanciare e promuovere la diffusione della narrativa poliziesca in Italia e a stimolare gli autori italiani nello sperimentare costruzioni e scelte narrative originali.

Un invito cui, in effetti, gli autori non tardarono a rispondere. Un primo e interessante esempio è offerto dal lavoro di Giuseppe Ciabattini, prima che romanziere fortunatissimo ideatore di radiodrammi Rai aventi per protagonista un sagace e spiazzante antieroe, il barbone Tresoldi: adattate in romanzi, le avventure radiofoniche del clochard spalleggiato da Boero, altro senza fissa dimora, uscirono in volume come *Tre Soldi e la donna di classe* (1956) e *Tre Soldi e il Duca* (1956). Sullo sfondo di una città senza nome ma dall'aspetto molto simile a Milano, le avventure di Tresoldi colpirono da subito il grande pubblico per la vivace gergalità del protagonista, per il modo buffo in cui storpiava i proverbi e per come traeva spunto dai giornali – che raccoglieva per venderli come carta straccia – e dai romanzi gialli racimolati dove capitava per risolvere un caso intricato, rimanendo sempre un passo avanti al commissario Daniele Leoni, che puntualmente se lo vedeva spuntare davanti sulle scene del delitto; profondamente diverse dalle storie di ordine e moralità posticcia costruite sotto il regime, le vicende escogitate da Ciabattini vedevano in scena prostitute, ubriacconi e marginali d'ogni sorta, caratterizzati però – quantomeno nel caso di Tresoldi e Boero – anche da un'invincibile dignità, da una profonda umanità e dalla capacità di rimanere liberi, altra ragione cui si può ascrivere il successo dei radiodrammi e dei romanzi.

A suo modo altrettanto antieroeico fu un altro personaggio che fece la sua comparsa nel 1960 in *Doppia morte al Governo Vecchio*: il commissario romano Dindo Baldassarre, un poliziotto «mite e pigro, lento a ragionare, puttaniere quando capita, laborioso per necessità,

disposto alla crapula ma non al mal di fegato né alla sberla proditoria»<sup>30</sup> frutto della penna di Ugo Moretti, autore di gialli prolifico già attivo dalla metà degli anni Cinquanta dietro diversi pseudonimi. Come nel caso di Ciabattini, anche in Moretti si evidenziava la dimestichezza con un altro medium narrativo; non quello della radio, bensì quello del cinema: le gag satirico-grottesche che alleggerivano la tensione di un intreccio avvincente ma estremamente complesso, infatti, costituivano un espediente mutuato dalla commedia di costume all'italiana. Un'ulteriore prova di come, all'inizio degli anni Sessanta, il romanzo poliziesco fosse un genere ormai maturo abbastanza da trarre spunto da diversi media e adattarsi a essi in modo duttile ed estroso: pronto insomma per raccontare spaccati inediti della vita moderna.

### **3.3. I padri nobili della letteratura italiana e le loro incursioni nel romanzo poliziesco**

Secondo un giallista lungimirante e profondo qual era Gilbert Keith Chesterton, come ricordato da Crovi, il romanzo poliziesco poteva considerarsi la prima (se non l'unica) forma di letteratura popolare che potesse esprimere in qualche modo non solo la brutalità della vita moderna e l'alienazione che poteva comportare, ma anche la sua complessità e addirittura la sua poesia.<sup>31</sup> Con il rifiorire di questo genere letterario dopo la caduta del regime fascista, furono molti gli intellettuali e i romanzieri accademicamente blasonati a intuire le potenzialità del romanzo poliziesco come strumento d'indagine morale e di critica sociale, recuperando la tradizione che scrittori come Mastriani e Serao avevano inaugurato.

Uno dei primi autori a servirsi dei meccanismi del giallo per stimolare nei lettori la curiosità rispetto alla psicologia umana e alla realtà in cui gli individui si trovano a interagire fu Carlo Emilio Gadda, nel già citato romanzo *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. Tale romanzo

---

<sup>30</sup> Ivi, p. 115.

<sup>31</sup> Ivi, p. 123.

merita ancora qualche parola, non ultimo perché tra la sua pubblicazione a puntate nel 1946 e l'edizione in volume per Garzanti nel 1957 intervenne un sostanziale mutamento: la scelta di lasciare, nella versione pubblicata in volume, il caso irrisolto, elemento che sarebbe diventato un punto cardine del noir italiano. Un altro elemento che sarebbe diventato canonico – anche se in realtà, come precedentemente sottolineato, non era estraneo alla produzione poliziesca già dai feuilleton – era la scrupolosa documentazione e la commistione di diversi casi, soprattutto irrisolti, di cronaca nera: nello specifico, secondo le ricerche più recenti sembra che il romanzo in questione possa essere stato ispirato dai particolarmente efferati delitti Tirone e Barrauca, avvenuti rispettivamente nel 1945 e nel 1946 a Roma.<sup>32</sup> Questa commistione rispondeva a un intento che Gadda aveva dichiarato già nel 1928, quando in una nota a *Novella Seconda* aveva scritto:

mio desiderio è di essere romanzesco, interessante conandoyliano: non nel senso istrionico (Ponson du Terrail), ma con fare intimo e logico. Piuttosto Conan Doyle, ricostruttore logico. Voglio differire però da lui perché ormai il pubblico lo sa a memoria e non ci si diverte più. In tal caso non basta lo schema tragico del processo, della tragedia [...] voglio interessare anche il grosso pubblico [...] il pubblico ha diritto ad essere divertito. Troppi scrittori lo annoiano senza misericordia.<sup>33</sup>

Strumento adeguato allo scopo è il commissario Francesco Ingravallo, noto anche come “Don Ciccio”, un dimesso poliziotto in servizio presso la squadra mobile di Roma: un filosofo malinconico come il commissario Vincenzi di De Angelis, ma più lento nei gesti e nei ragionamenti e tutt'altro che convinto di poter riuscire a riconoscere il delitto come il prodotto di una ben precisa personalità; secondo il commissario d'origine molisana, il crimine era piuttosto il

---

<sup>32</sup> A queste conclusioni sono giunti, riporta Covi (ivi, p. 140), sia Franco Contorbis sia Stefano Panizza attraverso ricerche indipendenti.

<sup>33</sup> Citato *ibidem*.

frutto di un vortice di concause, una matassa ingarbugliatasi chissà quanto tempo prima, chissà come e chissà perché.

Anche Piero Chiara produsse una singolare opera nel panorama del poliziesco italiano, *I giovedì della signora Giulia*: come per *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, anche questo romanzo nell'edizione in volume del 1970 fu lasciato senza soluzione, essendo a disposizione degli inquirenti soltanto prove indiziarie su due sospettati, mentre la versione a puntate del 1962 prevedeva l'individuazione certa di un colpevole. Ambientato sul Lago Maggiore, il romanzo racconta i vizi della borghesia italiana di provincia al cuore del boom economico: a indagare sulla scomparsa della raffinata e abitudinaria Giulia Esengrini, moglie di vent'anni più giovane di un noto avvocato, è il commissario Sciancalepre, palermitano di nascita, napoletano d'adozione e ben stabilito nella piccola comunità lombarda. Fin dalla prima pagina del romanzo è possibile ricavare una gustosa descrizione dell'investigatore:

Dotato di un fiuto particolare, cioè di quella speciale forma mentale che conferisce ai grandi poliziotti la possibilità di immedesimarsi nel delinquente, il dottor Sciancalepre aveva raccolto molti successi e non era lontano da una meritata promozione [...]. Ormai assimilato all'ambiente, padrone perfino del dialetto e circondato da un timore reverenziale, che era la prima condizione dei suoi successi, il dottor Sciancalepre era particolarmente amato dai delinquenti, che quasi godevano nel farsi acciuffare da lui, tanto li sapeva trattare: nel dialetto napoletano, che gli era familiare più del nativo palermitano, perché a Napoli aveva vissuto nei primi anni della sua carriera, usava dire: "Che vvulite, a mme u delinquente me piace assai!" Era nato per il delinquente, come il cacciatore per la selvaggina.<sup>34</sup>

Simile a Ingravallo e a Maigret per l'atteggiamento fatalistico nei confronti dell'esistenza, Sciancalepre tuttavia risulta meno malinconico, anche in virtù della complicità con la moglie, una verace emiliana che tende a rimpinzarlo di piatti della tradizione. Trovata una vetta con questo

---

<sup>34</sup> Citato ivi, p. 144.

romanzo, tuttavia, la vena noir di Chiara non si esaurì con esso: in numerosi altri racconti diede spazio al proprio interesse per i grandi e piccoli peccati di provincia, che ebbe modo di esplorare anche realizzando tra il 1967 e il 1970 una sceneggiatura per un'ulteriore avventura di Sciancalepre mai giunta sullo schermo, *Due ipotesi per la scomparsa del Prof. Tagliaferri*.

L'interesse per la provincia e le sue ipocrisie, peraltro, fu condiviso anche da Carlo Levi, che diede vita a Carlo Aldara, spiantato e balzubente architetto in servizio presso il Ministero degli Interni e detective suo malgrado in *Ritratto di provincia in rosso* (1975) e *Delitto in piazza* (1976); l'ambientazione provinciale sarebbe tornata anche in *Un agguato, una sera, al mare* (1978). Proprio Levi, dal canto suo, influenzò indirettamente il lavoro di Luciano Anselmi, che attraverso le otto indagini del commissario Giulio Boffa pubblicate tra il 1970 e il 1992 raccontò una terra che non aveva mai trovato spazio nel poliziesco italiano, cioè una provincia marina marchigiana: un racconto non tenero, anzi, decisamente caustico, dal momento che lo stesso Anselmi apertamente dichiarava che «il giallo è un pretesto. Forse una forma di condanna, di negazione di ribellione. Una condizione che mi consente di essere critico e spietato fin in fondo»<sup>35</sup>.

Meno spietato, invece, anche se ugualmente sensibile alla varia umanità della provincia, è lo sguardo di Mario Soldati, nonché quello del suo commissario Gigi Arnaudi, un vecchio e navigato maresciallo dei carabinieri in servizio tra i paesini di provincia della Pianura Padana ne *I racconti del maresciallo* (1967) – e, nuovamente, in luce del successo riscosso dai primi quindici racconti, nei *Nuovi racconti del maresciallo* (1984). Burbero e profondamente radicato nel proprio ambiente al punto di orientarsi nei labirinti morali postigli di fronte dalla professione attraverso le frasi fatte di una saggezza popolare e di un approccio al mondo che si avviano a svanire, Arnaudi racconta a Soldati stesso – che con un'inedita scelta narrativa si rende personaggio e ascolta i

---

<sup>35</sup> Ivi, p. 153.

racconti dell'amico carabiniere al tavolo di un'osteria o seduto con lui nello scompartimento di un treno – i casi che ha affrontato e risolto, spesso non nascondendo di aver arrestato il malvivente a malincuore, o di averlo lasciato andare, affermando:

Sono un carabiniere da trentasei anni, e maresciallo da diciassette. Ma le più belle soddisfazioni della mia carriera sono segrete: quando cioè sono stato costretto ad agire non da maresciallo, ma da uomo, da amico: senza fare niente contro la legge, si capisce, e tuttavia mettendo a profitto la mia esperienza di poliziotto e anche [...] il mio fiuto.<sup>36</sup>

Mentre Soldati con il suo antieroinico maresciallo lasciava aperto uno spiraglio consolatorio, ben diversa era la situazione nella produzione di Leonardo Sciascia, che esordendo nel 1961 con *Il giorno della civetta* palesava con la massima evidenza l'intento di misurarsi con lo sfascio culturale e civile che affliggeva la sua terra, la Sicilia. Incentrata sulle indagini del giovane capitano dei carabinieri Bellodi e del maresciallo Ferlisi sulla morte di un modesto impresario che aveva rifiutato di pagare alla mafia il diritto di esercitare la propria attività e sulla scomparsa di un potatore, l'opera mostra in tutta la sua crudezza la pratica frequente degli insabbiamenti, terminando non con gli indiziati alla sbarra, ma con la punizione dei due galantuomini, l'uno trasferito in un'altra località e l'altro spedito in licenza per aver posto le domande giuste. Ancor più angosciante nel racconto dell'omertosa indifferenza che circonda le violenze e le malversazioni della criminalità organizzata risultava *A ciascuno il suo* (1966), nel quale l'indagine del professor Laurana, insegnante di liceo, si conclude con la morte dello stesso, punito per il disperato senso di giustizia che ne aveva fatto un detective per caso, e con il procedere ordinario della vita della comunità, che sembra voler credere che le solenni celebrazioni religiose in onore di Maria Bambina bastino a cancellare gli avvenimenti criminali recenti. La propensione di Sciascia a servirsi del romanzo come strumento di esplicita denuncia sociale, consolidato da una puntuale

---

<sup>36</sup> citato ivi, p. 148.



indagine storica e dei delitti di cronaca nera, sarebbe risultata evidente anche in tutte le opere successive; in luce di questa impostazione, nonché della peculiarità dell'esperienza dell'intellettuale siciliano, risulta evidente il motivo per cui secondo Sciascia il romanzo poliziesco italiano non potesse avere un epilogo simile a quello degli omologhi anglosassoni e francesi: in Sicilia, e più in generale in Italia, infatti, poteva esistere soltanto

un "giallo" senza soluzione, un pasticciaccio. Che può anche essere inteso come parabola, di fronte alla realtà come nei riguardi della letteratura, dell'impossibilità di esistenza del "giallo" in un paese come il nostro: in cui di ogni mistero criminale molti conoscono la soluzione, i colpevoli – ma mai la soluzione diventa "ufficiale" e mai i colpevoli vengono, come si suol dire, assicurati alla giustizia.<sup>37</sup>

Con Sciascia, nonostante la sua posizione sul romanzo poliziesco italiano, il genere riceve definitivamente il crisma di terreno fertile per l'opera d'arte, costituendo una sfida ancora più allettante per gli scrittori italiani.

### **3.4. I pionieri del romanzo poliziesco contemporaneo: Giorgio Scerbanenco e Andrea Camilleri**

Attivo dagli anni Trenta al 1969, Giorgio Scerbanenco firmò oltre un centinaio tra romanzi e racconti di diversi generi, ma tutti ben caratterizzati per la presenza di elementi riconducibili al noir e al poliziesco. Convinto che, come scrisse, «la vita è un pozzo delle meraviglie. C'è dentro di tutto, stracci, brillanti e coltellate alla gola», Scerbanenco si adoperò incessantemente a esplorare quel pozzo attraverso la scrittura, prendendo atto dell'inadeguatezza delle grandi costruzioni morali collettive per rendere conto dell'effettiva natura umana, pur senza dichiararsi del tutto scettico sulle possibilità della virtù e degli atti di coraggio. Non a caso, in effetti,

---

<sup>37</sup> Ivi, p. 155.

un'originale raccolta di racconti pubblicata postuma, *I sette peccati capitali e le sette virtù capitali* (1974), mette in scena insieme a sette vicende di vizi e grettezze sette esempi di salda moralità (a onor del vero non sempre premiata); già nel 1963, in un intervento su «Novella» lo scrittore esprimeva così le proprie convinzioni sulla natura umana e la continua scoperta di essa che comportava il proprio lavoro di scrittore:

Siamo tutti un po' abituati a pensare che l'uomo sia tutt'altro che una creatura perfetta, che i suoi difetti, vizi, aberrazioni, siano infiniti, e le virtù pochissime, e ho invece fatta la felice e consolante scoperta che le possibili virtù umane erano tante che non sapevo più come decidere quali fossero le più importanti. Il maggior piacere in questo mio lavoro è stato capire e convincermi, attraverso la ricerca delle possibili virtù umane, che l'uomo con tutte le sue imperfezioni, è assai migliore di quello che diciamo e può possedere molte e molte virtù [...].<sup>38</sup>

In effetti, una delle principali caratteristiche delle opere poliziesche di Scerbanenco è proprio la complessità dei sentimenti e dei moventi umani, nonché la complessità stessa della vita di una città, Milano, che costituisce la più frequente ambientazione in seguito alla caduta del regime fascista. Una Milano fredda, feroce, corrotta, spesso sezionata acutamente attraverso gli occhi del principale eroe della narrativa di Scerbanenco, l'ex medico e investigatore Duca Lamberti, che al poliziotto Mascarenti in *Traditori di tutti* (1966) il detective descrive così:

C'è qualcuno che non ha ancora capito che Milano è una grande città, non hanno ancora capito il cambio di dimensioni, qualcuno continua a parlare di Milano come se finisse a Porta Venezia o come se la gente non facesse altro che mangiare panettoni o pan meino. Se uno dice Marsiglia, Chicago, Parigi, quelle sì che sono metropoli, con tanti delinquenti dentro, ma Milano no, a qualche stupido non dà la sensazione della grande città, cercano ancora quello che chiamano il colore locale, la brasa, la pesa e magari il gamba de legn. Si dimenticano che una città vicina ai due milioni di abitanti ha un tono internazionale, non locale; in una città grande come Milano, arrivano sporcaccioni da tutte le parti del mondo e pazzi, e alcolizzati,

---

<sup>38</sup> Citato ivi, p. 158.

drogati, o semplicemente disperati in cerca di soldi che si fanno affittare una rivoltella, rubano una macchina e saltano sul bancone di una banca gridando: “Stendetevi tutti per terra”, come hanno sentito che si deve fare.<sup>39</sup>

Per affrontare una città del genere, per avere a che fare con la criminalità organizzata tanto quanto con cani sciolti sempre più giovani e sempre più efferati, ci voleva un detective altrettanto complesso, tormentato dal dolore di un'accusa infamante e arrabbiato abbastanza da avere quella prontezza di reazione che caratterizzava i colleghi dell'hard boiled americano come Philip Marlowe: non a caso, Duca Lamberti è un segaligno medico emiliano reduce da tre anni di prigione per aver praticato l'eutanasia su un'anziana inferma, segnato dalla morte (avvenuta mentre era in prigione) del padre agente di polizia, che gli aveva insegnato l'onestà ma anche a serrare i pugni e, dove serviva, a usarli come strumenti di indagine durante un interrogatorio. Non poteva sorprendere che in una Milano sempre più losca un uomo simile fosse tentato dalla violenza, trovandosi faccia a faccia con malfattori senza scrupoli protetti dalle falle della giustizia; nel già citato *Traditori di tutti*, la voce narrante riprendeva come segue l'amarezza di Lamberti:

Ma non si può, la legge proibisce di ammazzare le canaglie, i traditori di tutti, anzi specialmente quelli che devono avere sempre un avvocato difensore, un processo regolare, una regolare giuria e un verdetto ispirato alla redenzione del disadattato. Mentre invece si può, senza nessun permesso, innaffiare di proiettili due Carabinieri di pattuglia, o sparare in bocca a un impiegato di banca che non si sbriga a consegnare le mazzette di biglietti da diecimila, o mitragliare in mezzo alla folla, per scappare dopo una rapina, questo si può, ma dare un buffetto sulla rosea gota al figlio della baldracca che vive di canagliate, questo no la legge lo proibisce, è male, non avete capito niente di Beccaria, no, lui Duca Lamberti, non aveva capito niente di Dei delitti e delle pene, era un grossolano e non aveva speranza di raffinarsi, ma gli sarebbe piaciuto incontrare quelle canaglie, lui glieli avrebbe dati, i buffetti sul viso.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Ivi, p. 164.

<sup>40</sup> Ivi, p. 165.

Capace di ricorrere alla violenza e alla manipolazione psicologica, Lamberti sa però anche mostrare compassione verso chi delinque perché gli è stato portato via tutto, perfino la speranza di veder fatta giustizia dalla legge (come avviene, ad esempio, in *I milanesi uccidono il sabato*). Un destino che, come risulta evidente dai racconti raccolti (tra le altre) in *Milano calibro 9* e *Il Centodelitti*, accomuna moltissime figure di un fitto sottobosco di emarginati che popolano una città difficile, ostile, pericolosa qual è quella tratteggiata da Scerbanenco. Non a caso, il suo lavoro risultò pionieristico anche nel rappresentare uno dei possibili volti dell'Italia e della sua criminalità, quella milanese, cui avrebbero fatto seguito con sempre maggiore attenzione topografica e sociale i romanzieri successivi.

Altrettanto pionieristico fu, del resto, il lavoro di Andrea Camilleri, che innovò profondamente il romanzo poliziesco italiano facendo un uso del tutto peculiare della Storia e del linguaggio. Stimolato in questo, va notato, proprio da Scerbanenco. Infatti, come Camilleri dichiarava nella sezione *Alcune cose che so di Montalbano*, inclusa nel volumetto omonimo che accompagna il CD *Montalbano ad alta voce* (2006), in cui l'autore legge alcuni racconti con il suo celebre commissario per protagonista:

Che si potesse scrivere il giallo italiano io l'ho pensato subito dal primo momento. Non ho mai creduto che il rischio, che la condanna del giallo italiano, come si continuava a dire allora, fosse l'implausibilità. Augusto De Angelis l'aveva già dimostrato con il suo commissario De Vincenzi che l'ambientazione italiana poteva essere plausibilissima per un giallo italiano. Non parliamo di Scerbanenco che è stato un grande anticipatore della realtà. Quando noi leggevamo romanzi crudelissimi come "I milanesi ammazzano al sabato" pensavamo "va beh ha una fantasia volta al male, poveraccio". Invece non era così, lui sapeva come sarebbero andate a finire le cose. Prevedeva. Quando lessi la Milano di Scerbanenco così viva, così al di fuori di ogni tipo di convenzione e di luogo comune mi sentii autorizzato anch'io a dare nomi italiani, ambientazioni italiane ai miei personaggi, alle mie storie.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Ivi, p. 183.

In effetti, a differenza della Milano di Scerbanenco, va rilevato che la Sicilia di Camilleri è verace ma non vera: il comune di Vigata, così come quello di Montelusa e i principali teatri dell'azione di Montalbano non frutto della fantasia di Camilleri, anche se aderenti alla realtà agrigentina; tale aderenza, del resto, è dichiarata anche dalla scelta linguistica peculiare dell'autore, che fa parlare e pensare i suoi personaggi nel dialetto locale: l'effetto, per il lettore neofita, è di forte straniamento rispetto al significato esatto delle parole – delle quali può comunque intuire il senso – ma al tempo stesso di profonda partecipazione all'azione e di immersione nel racconto, anche grazie alle vivide descrizioni della natura, del cibo (uno dei piaceri di Montalbano insieme alla sensualità e alla letteratura) e dell'aspetto dei personaggi sulla scena.

Anche se i crimini, come nel caso di Scerbanenco, non mancano di efferatezza e la corruzione che circonda Montalbano assume tratti disperanti – come del resto era già avvenuto nelle opere di Sciascia, che insieme a Pirandello rappresentava per Camilleri un punto di riferimento cruciale –, si tratta di opere in cui non mancano elementi di comicità capaci di alleggerire la tensione: a partire dal commissario stesso, uomo tutto d'un pezzo e piuttosto scorbutico, testardo, razionale e dal fine talento investigativo, ma non privo di un vivace umorismo (capace di sfociare nel sarcasmo) e di un'umanità profonda, che gli permettono di raccogliere le confidenze dei testimoni e talvolta, loro malgrado, anche quelle dei colpevoli. Curiosamente, però, a differenza di molti illustri predecessori Montalbano non si sente particolarmente portato per il proprio compito, quantomeno rispetto alle finezze psicologiche che richiederebbe; ad esempio, in *La voce del violino* (1997), il commissario osserva: «perché devo abbandonare i fatti concreti ed inoltrarmi nella mente di un uomo, in quello che pensa? Un romanziere avrebbe la strada facilitata, ma io sono semplicemente un lettore di quelli che credo buoni libri».<sup>42</sup> In altri termini, a

---

<sup>42</sup> Ivi, 179.

Montalbano – che, va notato, porta uno dei cognomi più diffusi in Sicilia, ma che costituisce un omaggio ad un altro giallista, Manuel Vázquez Montalbán, l’inventore del detective Pepe Carvalho<sup>43</sup> – non è interessato a svelare i misteri dell’inconscio dei colpevoli, quanto piuttosto a comprendere l’umanità di chi lo circonda a prescindere dalle specifiche colpe, che pure deve scoprire.

A causa della sua sincerità e istintività, Montalbano è stato amatissimo dai lettori; nondimeno, il vulcanico talento giallistico di Camilleri non si è limitato alle avventure del commissario, esprimendosi invece altrettanto bene nel poliziesco storico: si pensi a romanzi come *La mossa del cavallo* (1999) o *La concessione del telefono* (1998), scrupolosamente documentati grazie agli appunti di Leopoldo Franchetti *Inchiesta sulle condizioni economiche e sociali della Sicilia* (1875-1876), oppure l’ancor precedente *La strage dimenticata* (1984), che racconta una delle pagine più nere del Risorgimento siciliano, cioè la fucilazione ad opera del governo borbonico di centoventotto innocenti in seguito ai moti del 1848. A proposito di queste opere, così come della propria produzione in generale, in un intervento del 1999 sulla rivista «MicroMega», Camilleri osservava:

La mia Sicilia non è la terra sonnolenta e rassegnata che in tanti hanno narrata (non Sciascia, non Pirandello): essa, semmai, nei miei libri è costantemente in movimento, in rivolta contro qualcosa o qualcuno. Che poi io racconti queste vicende in modo ironico o che possa far scivolare il lettore in un’aperta risata, questo non significa né mancanza di passione e ancor meno assenza di passione civile: è un modo, appunto civile, di esporre dei problemi molto seri.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Come Luca Covi fa presente (ivi, p. 178), un altro illustre detective ha ispirato la genesi di Montalbano: si tratta naturalmente del Maigret di Simenon, ben noto a Camilleri per avere scritto le sceneggiature di numerosi adattamenti televisivi. Tale influenza, oltre al fatto che anche Montalbano sia un personaggio che invecchia e modifica aspetti della propria visione del mondo, si ritrova nei personaggi femminili che accompagnano il commissario: per ammissione stessa dell’autore, Livia e Adelina – rispettivamente la fidanzata e la cameriera di Montalbano – costituiscono uno “sdoppiamento” della signora Maigret.

<sup>44</sup> Ivi, p. 190.

Con il lavoro di Camilleri, dunque, e con il grandissimo successo riscosso dalle sue opere a livello nazionale, il giallo concludeva la prima parte del suo percorso, inverando quella che in Sciascia era stata soltanto un'ipotesi per il giallo italiano, cioè che il romanzo poliziesco possa essere «una sorta di gabbia entro la quale si possono dire tantissime cose, compresa la radiografia del mondo moderno».<sup>45</sup>

Grazie al lavoro di Scerbanenco e Camilleri, riassumendo, il giallo italiano acquisisce compiutamente la propria identità: un'identità che rispetto ai romanzi polizieschi lo rende più territoriale, com'è stato notato (fra gli altri) da Eleonora Carta:

Il romanzo giallo italiano è da più parti stato definito «territoriale», perché il luogo riveste un'importanza strategica, tanto da diventare a suo modo protagonista della vicenda. Le ambientazioni accurate sono prova di credibilità e consentono all'autore di svolgere un lavoro di analisi e critica sociale; aiutano inoltre il lettore a cogliere trasformazioni, evoluzioni del costume, perfino i misteri dell'amministrazione della cosa pubblica, della politica, della tecnica degli assetti urbani. Qualcuno ha detto che, essendo il giallo nato con la città moderna, il vero mistero a dover essere indagato sia proprio la città. Se così è stato nell'origine, lo è ancora. Basti pensare alle lunghe discussioni tra appassionati su non-luoghi come la «Milano di Scerbanenco», la «Torino di Fruttero e Lucentini», e la Roma... di nessuno, perché nemmeno il commissario Ingravallo di Gadda riesce a dipanare la matassa e riordinare ciò che trova nel caos la sua regola.<sup>46</sup>

Il romanzo poliziesco italiano, cioè, con questi due autori si è fatto compiutamente strumento per denunciare vizi e crudeltà della società italiana declinata nelle specificità delle regioni di appartenenza dei narratori e delle loro vicende, riverberando però nell'immaginario dei lettori stessi in quanto cittadini italiani, che si ritrovano così a essere informati su problemi non del tutto noti o a guardare al noto e al familiare da un'altra prospettiva.

---

<sup>45</sup> Ivi, p. 17.

<sup>46</sup> E. CARTA, *Breve storia della letteratura gialla*, cit., p. 114.





## CONCLUSIONI

Dina Lentini, ripercorrendo le vicende del romanzo poliziesco dalle sue origini agli sviluppi contemporanei, in un saggio del 2019 osservava:

Dal giallo al noir contemporaneo la morte dei classici ha generato un'attenzione ai bisogni esistenziali, etici e soprattutto conoscitivi del mondo contemporaneo. L'uso della ragione non ha più i caratteri dell'infallibilità di marca scienziata, appare più che altro come strumento irrinunciabile di consolazione e come esercizio di umanità.

[...] Il nuovo modello di indagine comporta, per il poliziotto, un alto prezzo da pagare sul piano personale. Meno fanatico, più complesso nell'intuire le sfumature di una personalità o le dimensioni allargate del crimine in un sistema di diramazioni familiari, di clan, di gruppi, di connivenze e omertà, l'investigatore sconta il dramma di un investimento totale e di un coinvolgimento umano difficile da reggere, una solitudine insopportabile.<sup>47</sup>

Queste righe ben riassumono il percorso del romanzo poliziesco che nel presente lavoro di ricerca si è cercato di delineare. In particolare, come rileva Lentini, il detective contemporaneo non è senz'altro un Auguste Dupin, né uno Sherlock Holmes o un Hercule Poirot: le sue doti intellettuali, così come quelle morali, si sono ridimensionate, facendone un uomo (o una donna) del suo tempo, posto di fronte alle sfide che la complessità del reale – quale si manifesta tanto nei casi che deve risolvere quanto nelle altre circostanze collaterali – gli pone e con le quali non è sempre semplice confrontarsi. In quanto tale, chi investiga non è più (come Sciascia rilevava) l'oggetto dell'ammirazione del lettore per il tramite dell'aiutante che, solitamente, raccoglie la testimonianza dei suoi trionfi; è piuttosto un personaggio multifaccettato e tormentato che, in quanto tale, riesce a interpellare l'umanità di chi legge.

---

<sup>47</sup> DINA LENTINI, *Il romanzo poliziesco contemporaneo tra tensione morale e impegno sociale*, Milano, Delos, 2019, pp. 23-24.

Tale risultato viene conseguito dagli autori di romanzi polizieschi attraverso – come rilevato da Lentini – una maggiore attenzione alla costruzione psicologica e morale dei detective, ma anche a una forte ibridazione tra generi e linguistica. Del resto, la proliferazione stessa di sottogeneri del romanzo poliziesco che si è illustrata nel primo capitolo del presente lavoro evidenzia, secondo teorici come Eleonora Carta e Luca Crovi, come in effetti giallo e noir risultino ad oggi ineludibilmente ibridati, nonché modellati dall'esigenza di mantenersi aperti alla possibilità di adattare la propria narrazione a media diversi, quali il libro e la serialità televisiva. Come osserva Crovi, ad esempio,

Il giallo così come il noir ormai sono definitivamente contaminati e non possono essere definiti in maniera univoca. Chi lo fa ne perde il senso ma anche il gusto letterario. In realtà, tenete a mente che la contaminazione è presente in opere insospettabili. Basti pensare ad esempio a *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni o alla *Divina Commedia* di Dante Alighieri: la categorizzazione strettamente scolastica ci ha sempre impedito di pensare che il capolavoro di Manzoni sia stato sicuramente uno dei primi esempi di «noir storici» scritti in Italia (cosa che sottolineò invece uno studioso americano, probabilmente identificabile con Edgar Allan Poe, nella recensione entusiastica che ne fece sulle pagine del «Southern Literary Messenger» nel 1835) e che l'*Inferno* sia probabilmente uno dei capostipiti della letteratura horror e fantasy mondiale (e non solo per come l'hanno reinterpreto Clive Barker, Glenn Cooper, Philip Pullman, Chuck Palahniuk). Tutto dipende dall'ottica con cui si leggono certi testi.<sup>48</sup>

Carta, dal canto suo, evidenzia come la versatilità del romanzo poliziesco ne abbia decretato il successo e sia in grado di farlo tuttora, prestandosi tanto come enigma intellettualmente stimolante quanto come strumento efficace di denuncia sociale. Non a caso, come sostenuto da un grande innovatore del genere e al tempo stesso un grande critico del romanzo poliziesco qual era Leonardo Sciascia, il giallo va inteso come una sorta di impalcatura che può permettere di esprimere

---

<sup>48</sup> L. CROVI, *Storia del giallo italiano*, cit., pp. 13-14.

contenuti fra loro profondamente diversi, costituendo anche, al bisogno, una «radiografia del mondo moderno».<sup>49</sup>

Riguardo il futuro del romanzo poliziesco, in luce dell'affollamento del mercato editoriale e della ferocia della competizione con altre forme di intrattenimento, non è semplice fare previsioni. In base a quanto emerge da una pur essenziale panoramica dell'evoluzione del poliziesco come si è fin qui delineata, è possibile concordare con lo scrittore e giornalista Piergiorgio Pulixi, che in un articolo sulle sorti del genere nel 2019 scriveva:

Guardando al passato probabilmente l'unico canone che sarà in grado di restituire vita e originalità a questo genere, sarà proprio la qualità letteraria dei suoi autori; d'altronde i "maestri del genere" è proprio su questa che hanno costruito il loro successo. Sarebbe un peccato se il noir non sfruttasse quest'occasione e perdesse questo treno, perché stiamo vivendo un periodo storico maledettamente interessante da raccontare in quest'epoca di totale distrazione di massa, autocelebrazione, in cui la menzogna e la superficialità hanno lo stesso peso (se non addirittura un carico maggiore) della verità. Abbiamo bisogno di autrici e autori che, in quest'era di facce e filtri tutti uguali, ci prendano per mano portandoci innanzi allo specchio e ci mostrino per davvero chi siamo diventati. A costo di sporcarsi le mani.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> L. SCIASCIA, *Il metodo di Maigret e altri scritti sul giallo*, cit., p. 65.

<sup>50</sup> PIERGIORGIO PULIXI, *Quel profondo scrutare nel buio*, in «Ex Libris», 17/01/2019.

## BIBLIOGRAFIA

### Bibliografia generale

CARTA E., *Breve storia della letteratura gialla*, Perugia, Graphe.it Edizioni, 2019.

ECO U., *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1985.

FLORES A., *Magical Realism in Spanish American Fiction*, in ZAMORA L. P., FARIS W. (eds.), *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham, Duke University Press, 1995, pp. 109-117.

FRIXIONE M., *Come ragioniamo*, Roma-Bari, Laterza, 2007.

FUSILLO, *Estetica della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 2009.

GURGO O., *La religione di Sciascia*, in «L'Informazione», 20 novembre 1994.

PENCO C., *Introduzione alla filosofia del linguaggio*, Roma- Bari, Laterza, 2004.

PULIXI P., *Quel profondo scrutare nel buio*, in «Ex Libris», 17/01/2019.

ZACKS J., *Flickr: Your Brain on Movies*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

### Bibliografia critica sul poliziesco

CALABRESE S., ROSSI R., *La crime fiction*, Roma, Carocci, 2018.

CHANDLER R., *Casual notes on the Mystery Novel*, 1949; tr. it. di Oreste Del Buono, *Prefazione*, ne *Il grande sonno*, Milano, Feltrinelli, 2001, pp. V-XIII.

CROVI L., *Storia del giallo italiano*, Venezia, Marsilio, 2020.

- DE LUCA, *La scienza, la morte, gli spiriti. Le origini del romanzo noir nell'Italia tra Otto e Novecento*, Venezia, Marsilio, 2019.
- DEL BUONO O., *I padri fondatori. Il giallo da Jahvè a Voltaire*, Torino, Einaudi, 1991.
- LENTINI D., *Il romanzo poliziesco contemporaneo tra tensione morale e impegno sociale*, Milano, Delos, 2019
- MCCOLLUM J. M., GRIFFITH K., "*A Quietus and a Kiss*". *Anna Katharine Green and the Criminal Romance*, Greensboro, University of North Carolina Press, 2000.
- MASSIMO ONOFRI, *Introduzione*, in FEDERICO DE ROBERTO, *Spasimo*, Milano, Donzelli, 2010, pp. X-XXI.
- SAYERS D. L., *Aristotle on Detective Fiction*, «Journal of the English Association», 1, n.1, 1936, pp. 23-35.
- SCIASCIA L., *Il Metodo Maigret e altri scritti sul giallo*, a cura di P. SQUILLACIOTI, Milano, Adelphi, 2018.
- TODOROV T., *Typologie du roman policier*, in *La poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971; tr. it. di ELISABETTA CECIARELLI, *La tipologia del romanzo poliziesco*, in *Poetica della prosa*, Theoria Edizioni, Santarcangelo di Romagna, 1989.
- VAN DINE S.S., *Twenty Rules for writing Detective Stories*, in «The American Magazine», Settembre, 1928.