



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale  
in Filologia e letteratura italiana

Tesi di Laurea

# Strategie narrative nel poliziesco italiano

**Relatore**

Prof. Alberto Zava

**Correlatori**

Prof. Mimmo Cangiano

Prof.ssa Monica Giachino

**Laureanda**

Giulia Pavan

**Matricola**

854313

**Anno Accademico**

2022/2023



## INDICE

<b>INTRODUZIONE</b>	5
<b>CAPITOLO PRIMO</b>	
<b>LA LETTURA DEL TESTO NARRATIVO</b>	8
I.1. La Teoria della ricezione	8
I.2. “Cooperazione testuale” e “patto narrativo”	12
I.3. Chi è il “lettore modello”?	17
I.4. L’“autore modello” ovvero la strategia narrativa	22
<b>CAPITOLO SECONDO</b>	
<b>IL ROMANZO POLIZIESCO</b>	29
II.1. Tecniche narrative del genere poliziesco	29
II.2. I modelli del romanzo poliziesco: canonicità e allotropia	36
II.3. Rapporto tra il lettore e l’“autore modello” di un poliziesco	43
II.4. Ricezione del genere poliziesco in Italia	51
<b>CAPITOLO TERZO</b>	
<b>INDAGINI SULL’“AUTORE MODELLO”:</b>	
<b>QUATTRO POLIZIESCHI ITALIANI</b>	65
III.1. <i>Quer pasticciaccio brutto de via Merulana</i> : lo <i>gnommero</i> dei fatti	65
III.2. <i>Il giorno della civetta</i> : un giallo di denuncia	83
III.3. <i>La concessione del telefono</i> : commedia degli equivoci	97
III.4. <i>Io non ho paura</i> : un poliziesco <i>sui generis</i>	110
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	120
<b>RINGRAZIAMENTI</b>	130



## INTRODUZIONE

Umberto Eco paragona metaforicamente il testo narrativo a un bosco. In esso il lettore compie delle passeggiate ed è obbligato continuamente a scegliere quale sentiero seguire, ma il margine di libertà che esso ha nel compierle è strettamente correlato alla strategia della narrazione, che Eco definisce “autore modello”. Essa si manifesta in ogni tipo di testo e si configura come un insieme di istruzioni che vengono comunicate al lettore e alle quali egli si deve attenere per fornire una corretta interpretazione, divenendo in tal modo un “lettore modello”. Il presente elaborato adotta questa prospettiva teorica per analizzare le strategie narrative nel poliziesco poiché tale genere, nato come paraletterario, presenta un canone normativo altamente formalizzato, caratterizzato dall’utilizzo di specifiche strutture e tecniche, finalizzate a ottenere particolari effetti sul lettore. Il *detective*, grazie alle proprie capacità analitiche, elabora le informazioni raccolte durante l’indagine allo scopo di attribuire loro un preciso significato. Esso, tuttavia, a differenza del lettore, è obbligato a comportarsi esattamente come il testo prevede, costituendone una funzione interna.

L’approfondito studio sul giallo effettuato dalla professoressa Ilaria Crotti ha fornito importanti strumenti metodologici per questo lavoro di analisi sia per quanto concerne i diversi modelli di testo poliziesco, sia per quanto attiene all’utilizzo delle principali tecniche narrative che lo caratterizzano: la *suspense* e la *surprise*. Come sottolinea la studiosa, mentre un poliziesco canonico, ovvero rispettoso delle regole del genere, a ragione della sua

codificazione, non lascia margini di libertà a interpretazioni multiple da parte del lettore, esistono alcuni testi, definiti da Crotti “allotropici”, che si discostano da tale normatività poiché, contaminandosi con altri tipi di narrazione, amplificano il livello di informatività del testo.

Il presente elaborato è strutturato in tre capitoli i primi due dei quali sono dedicati a fornire le basi concettuali utili alla comprensione dei fenomeni interpretativi. Nel primo vengono approfondite la Teoria della ricezione e la nozione di “cooperazione testuale”. Particolare attenzione è posta ai concetti di “lettore modello” e di “autore modello”. Il secondo capitolo è dedicato alle tecniche specifiche del poliziesco, la *suspense* e la *surprise*, e ai modelli canonico e allotropico del genere, al fine di evidenziare il differente rapporto che si instaura tra la loro strategia testuale e il lettore. Viene quindi proposto un compendio dei più significativi autori che hanno contribuito alla ricezione del giallo in Italia, con l’obiettivo di mettere in rilievo le differenti modalità con le quali è avvenuto questo lento e complesso processo.

Lo studio del poliziesco permette non solo di analizzare uno specifico fenomeno letterario, ma costituisce una prospettiva di lettura di testi che possono anche apparire disomogenei e strutturalmente difformi. Pertanto, il terzo capitolo analizza quattro romanzi di autori italiani, senza volerne paragonare la funzione artistica, con il proposito di valutare le scelte metodologiche degli autori. I primi due testi, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Carlo Emilio Gadda e *Il giorno della civetta* di Leonardo Sciascia, sono stati selezionati per enucleare due differenti strategie narrative che sfruttano le strutture e le tecniche del poliziesco allotropicamente, con differenti finalità. Il terzo romanzo oggetto di indagine, *La concessione del telefono*, è stato scritto dal più celebre autore di gialli canonici di fine Novecento, Andrea Camilleri. Esso, tuttavia, non è un poliziesco. È stato scelto per

evidenziare come alcune caratteristiche del genere in esame possano essere plasmate per realizzare un testo che potremmo definire simile a una commedia degli equivoci. Anche *Io non ho paura*, di Niccolò Ammaniti, non è un giallo ma ne sfrutta le tecniche narrative, in particolar modo la *suspense*, a dimostrazione della loro versatilità in romanzi eterogenei. Lo studio della strategia narrativa del poliziesco permette, quindi, di prendere coscienza dell'operazione letteraria effettuata dai singoli autori dal punto di vista semantico.

## CAPITOLO PRIMO

### LA LETTURA DEL TESTO NARRATIVO

#### I.1. La Teoria della ricezione

Nell'ambito delle teorie critiche del Novecento, la *Rezeptionstheorie* fu sviluppata dagli studiosi della Scuola di Costanza con l'intento di porre il lettore al centro del processo interpretativo del testo letterario. Già nel pensiero dei critici letterari orientati verso la filosofia fenomenologica l'interprete del testo si configurava come il produttore stesso dell'opera, conseguentemente l'opera stessa non poteva esistere al di fuori della coscienza del lettore ma l'oggetto manteneva una sua struttura ontologica, verificabile nonostante le differenti realizzazioni operate dalle singole coscienze.

Edmund Gustav Albrecht Husserl,<sup>1</sup> fondatore della fenomenologia intesa come metodo di indagine filosofica, aveva difatti teorizzato la necessità di minimizzare l'idea comune dell'esistenza di una realtà esterna al soggetto, per poter cogliere l'essenza stessa

---

<sup>1</sup> Edmund Gustav Albrecht Husserl (Prossnitz 1859 – Friburgo 1938), studiò matematica, fisica e filosofia a Berlino. Dopo un dottorato in matematica a Vienna rientrò a Berlino in qualità di assistente di Karl Weierstrass. A causa della malattia di quest'ultimo, fece ritorno a Vienna dove approfondì le sue conoscenze filosofiche. Nel 1900-1901 pubblicò, in due volumi, l'opera che inaugurava le sue riflessioni in ambito fenomenologico, intitolata *Logische Untersuchungen: Prolegomena zur reinen Logik* (trad. it. Ricerche logiche: prolegomeni di una logica pura) ed ottenne una cattedra all'università di Göttinga, mantenuta fino al 1916. In questo periodo Husserl elaborò le sue teorie filosofiche di maggior rilievo inerenti, in special modo, alla fenomenologia trascendentale. Nel 1916 divenne Professore Ordinario a Friburgo ma a partire dal 1933 fu progressivamente isolato dall'ambiente accademico per le sue origini ebraiche.



dei fenomeni quali si presentano alla coscienza. In questo modo la realtà è solo quella concepita dalla coscienza del soggetto. Nel caso del testo letterario, questo processo quindi circoscrive le possibili interpretazioni da parte del lettore.

Il pensiero di Roman Ingarden,<sup>2</sup> allievo di Husserl e primo ad aver elaborato una sistematica teoria fenomenologica della letteratura, influenzerà in modo significativo sia Hans Robert Jauss che Wolfgang Iser, i più importanti teorici della ricezione.

Ingarden intende la lettura come un circolo ermeneutico nel quale ogni lettore modifica continuamente le proprie deduzioni sul testo a partire da determinate attese soggettive che di volta in volta possono essere smentite o confermate, in relazione alle indicazioni dell'autore. Egli ritiene l'opera d'arte una struttura stratificata composta da quattro elementi invariabili: i suoni linguistici, le unità di significato, gli aspetti schematizzati e le oggettività rappresentate. Lo scopo della lettura è quello di colmare le lacune che gli elementi dello schema lasciano nel testo.<sup>3</sup>

Hans Robert Jauss, nel 1967, tiene una conferenza presso l'università di Costanza dal titolo *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*<sup>4</sup> il cui testo confluisce poi nel volume *Perché la storia della letteratura?*<sup>5</sup>

Nella sua presentazione, l'opera letteraria viene proposta in maniera totalmente diversa rispetto agli indirizzi forniti dalle teorie storicistiche e di carattere sociale del XX

---

<sup>2</sup> Roman Witold Ingarden (Cracovia 1893 – ivi 1970), dopo una formazione in ambito matematico e filosofico a Leopoli, nel 1918 si trasferì a Gottinga e successivamente a Friburgo per proseguire i suoi studi filosofici sotto la guida di Edmund Husserl. Nel 1933 ottenne una cattedra all'università di Leopoli che mantenne fino al 1941. Tornò poi a dedicarsi all'insegnamento nel 1949 a Cracovia. Ingarden pubblicò un vasto corpus di opere che spaziavano dall'epistemologia, l'ontologia e la metafisica, sino alla fenomenologia e all'estetica. Il suo lavoro che più ha avuto influenza sugli studi letterari fu *Das literarische Kunstwerk* (trad. it. *Fenomenologia dell'opera letteraria*), apparso per la prima volta nel 1931.

<sup>3</sup> Cfr. ENZA BIAGINI, AUGUSTA BRETTONI, PAOLO ORVIETO, *Teorie critiche del Novecento*, Roma, Carocci, 2015<sup>2</sup>.

<sup>4</sup> Il testo fu poi pubblicato nella seguente edizione: HANS ROBERT JAUSS, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt, Suhrkamp, 1967.

<sup>5</sup> H.R. JAUSS, *Perché la storia della letteratura?*, trad. it. di Alberto Varvaro, Napoli, Guida, 1969 (Frankfurt 1967).

secolo e con un approccio oppositivo nei confronti sia dei metodi formalisti che di quelli strutturalisti.

Per Jauss, ciò di cui bisogna tenere conto è la ricezione dell'opera da parte dei lettori, la quale dipende dagli "orizzonti di attesa" che essa induce in loro. Solo la valutazione di tali aspettative permette di verificare l'efficacia estetica del testo, anche nel caso che esso sia stato scritto in epoche passate. Il lettore sarebbe infatti 'obbligato' a ripercorrerne ugualmente gli "orizzonti di attesa", seppur da una diversa prospettiva.

La lettura critica consisterebbe dunque nell'oggettivare gli "orizzonti di attesa", di epoca in epoca e a seconda dei luoghi in cui l'opera viene fruita.

Wolfgang Iser, alcuni anni più tardi, in *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*,<sup>6</sup> si occupa di descrivere le modalità di comprensione di un'opera da parte del singolo lettore ritenendo che fino ad allora nessuna teoria critica avesse tenuto in considerazione la possibilità che il testo assumesse un significato solo nel momento in cui veniva letto. Iser distingue due polarità dell'opera letteraria, artistica ed estetica, la prima coincidente con il testo dell'autore e la seconda concretizzata dal lettore.

L'atto della lettura è dunque un rapporto biunivoco, nel quale il lettore, solo riempiendo gli spazi di indeterminazione<sup>7</sup> del testo ne precisa il significato.

Poiché il ruolo del lettore si modifica a seconda delle epoche storiche e del singolo, la struttura del testo permette differenti modalità di completamento. Esse dipendono da

---

<sup>6</sup> WOLFGANG ISER, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987 (*The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1978).

<sup>7</sup> Iser chiama gli spazi di indeterminazione del testo *blank*. Queste lacune inducono il lettore a connettere e ordinare i diversi stimoli che il testo fornisce. Esse sono "contingenti" e non "perimetrabili", a differenza del rapporto diretto tra due persone che si instaura in una interazione sociale. Cfr. W. ISER., *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, cit., pp. 241-250.

quello che Iser chiama “lettore implicito” ovvero «una rete di strutture di risposta-invito, che spinge il lettore ad afferrare il testo».<sup>8</sup>

Nei primi anni Sessanta, Umberto Eco si dedica alla ricerca su ciò che costituisce e regola la libertà interpretativa di un’opera d’arte a partire dalla distinzione tra “opera chiusa” e “opera aperta”. Con la prima definizione Eco indica un’opera il cui autore prevede che vada fruita secondo la sua volontà e in un modo predeterminato. Nel secondo caso l’opera pone il fruitore in una «rete di relazioni inesauribili»<sup>9</sup> e

anche se prodotta seguendo una esplicita o implicita poetica della necessità, è sostanzialmente aperta ad una serie virtualmente infinita di letture possibili, ciascuna delle quali porta l’opera a rivivere secondo una prospettiva, un gusto, una *esecuzione* personale.<sup>10</sup>

Progressivamente Eco restringerà la libertà interpretativa del testo letterario che a questa altezza appare piuttosto ampia.

Egli avvia le proprie riflessioni a partire da presupposti in parte simili a quelli di Iser per quanto concerne l’attualizzazione di un testo: il lettore è chiamato a riempire degli spazi vuoti poiché «un testo, quale appare nella sua superficie (o manifestazione) linguistica, rappresenta una catena di artifici espressivi che debbono essere attualizzati dal destinatario».<sup>11</sup> Eco però pone dei limiti a questo processo, ritenendo che il testo richieda di essere interpretato «con un margine sufficiente di univocità».<sup>12</sup> L’interpretazione deve essere legittima o quantomeno giustificabile.

---

<sup>8</sup> Ivi, p. 74.

<sup>9</sup> UMBERTO ECO, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962<sup>4</sup>, p. 27.

<sup>10</sup> Ivi, p. 52.

<sup>11</sup> ID., *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979, p. 50.

<sup>12</sup> Ivi, p. 8.

## I.2. “Cooperazione testuale” e “patto narrativo”

Quando si esamina il rapporto tra testo e lettore, assume fondamentale importanza il concetto di patto narrativo.

Il patto narrativo è un accordo per cui il lettore compie una parziale e momentanea sospensione delle facoltà critiche e accetta come fosse vera una storia che sa, in larga e diversa misura, una storia fittizia.<sup>13</sup>

Secondo questa definizione il “patto narrativo” può essere considerato una collaborazione o, come precisa Umberto Eco, un “patto finzionale” che autore e lettore devono stringere affinché il lettore possa fruire correttamente dell’opera narrativa.

In relazione alla posizione dalla quale un lettore si accinge ad affrontare un testo narrativo, si configurano tre possibili modalità di lettura.

Nel caso in cui un lettore scambi per vera la storia raccontata, la sua lettura può essere definita “ingenua”. La lettura “disponibile” avviene quando il lettore è consapevole che il testo è artefatto e la storia fittizia e, pertanto, decide di sospendere l’attività critica e segue la linearità del racconto. L’ultima modalità di lettura consiste in una lettura “critica” nella quale il lettore cerca di evitare l’immedesimazione nella storia ma cerca, piuttosto, di rilevarne i meccanismi strutturali e funzionali.

L’istituzione del “patto narrativo” tra testo e lettore si ravvisa, quindi, quando avviene una lettura “disponibile”.

Benché il lettore che si accinge a una lettura “disponibile” metta in atto quella che è stata definita “sospensione dell’incredulità”<sup>14</sup> e basi il proprio “patto narrativo” con l’autore

---

<sup>13</sup> HERMANN GROSSER, *Narrativa. Manuale/Antologia*, Milano, Principato, 1987<sup>3</sup>, p. 25.

<sup>14</sup> La definizione è tratta da *Biographia literaria* (1817) di Samuel Taylor Coleridge che espone il concetto di

sui criteri di verosimiglianza del racconto, essi non devono necessariamente essere in diretta correlazione con le sue esperienze empiriche, poiché l'accettabilità degli eventi del racconto dipende anche da convenzioni legate ai generi letterari.

Una storia viene considerata verosimile in base alla probabilità di essere ritenuta credibile dai lettori, ma tale credibilità non è strettamente legata al fatto che quanto raccontato possa realmente verificarsi; viceversa, un fatto effettivamente vero può anche essere valutato come non verosimile dai lettori. Il lettore "disponibile" sa che la storia è immaginaria, ma è consapevole che l'autore non sta mentendo e crede ad alcune cose e non ad altre.

La verosimiglianza è quindi sostanzialmente definibile come «accettabilità del patto narrativo».<sup>15</sup> Non esistono norme che stabiliscano, per un testo, il numero di elementi finzionali che possono essere ritenuti ammissibili, dal momento che, come precisato, i criteri di accettabilità soggiacciono anche ai generi letterari. Tuttavia, come precisa Umberto Eco, «tutto quello che il testo non nomina e descrive espressamente come diverso dal mondo reale deve essere sottinteso come corrispondente alle leggi e alla situazione del mondo reale».<sup>16</sup>

Al lettore viene richiesto di riconoscere e acquisire i codici comunicativi dell'autore, ovvero di riconoscere l'*intentio operis*, adeguandosi alla strategia del testo.

Nel processo cooperativo il fruitore dell'opera deve stabilire quali siano i limiti all'interpretazione che il testo stesso pone. L'abilità del lettore consiste nel porsi domande riferite al testo che risultino pertinenti ovvero quelle che il testo stesso gli consente di formulare. La "cooperazione testuale", messa in atto dal lettore, coincide con la realizzazione degli obiettivi che il testo suggerisce e non con la concretizzazione delle idee del soggetto

---

"*suspension of disbelief*".

<sup>15</sup> H. GROSSER, *Narrativa*, cit., p. 25.

<sup>16</sup> U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, La Nave di Teseo, 2018 (Harvard 1994), p. 28.

empirico dell'enunciato.

Umberto Eco descrive il testo come un «sistema di nodi o di “giunti”»<sup>17</sup> ed è necessario individuare per quali di essi è necessaria la cooperazione del lettore, dal momento che quest'ultimo deve, in ogni momento della lettura, compiere delle scelte che determinano il senso del testo stesso.

Il modello di cooperazione testuale presentato da Eco in *Lector in fabula* propone una serie di livelli e sottolivelli metatestuali<sup>18</sup> del processo interpretativo, tra loro collegati.

I livelli cooperativi di base sono quelli relativi all'espressione del testo: i codici (e sottocodici) e le circostanze di enunciazione. La cooperazione può avvenire attraverso intensioni (strutture ideologiche, attanziali, narrative e discorsive) ed estensioni (ipotesi su strutture di mondi, effettuazione di passeggiate inferenziali e previsioni, estensioni parentizzate).

I percorsi tra i differenti livelli possono essere esplorati liberamente in ogni direzione, anche eventualmente saltando da un livello all'altro. Umberto Eco distingue tra “movimenti in intensione”, che servono a identificare e ricostruire le strutture linguistiche a cui fa riferimento il testo e “movimenti in estensione”, che servono per assegnare valori di verità al testo.

L'unico limite posto nel processo di cooperazione testuale consiste nella necessità di «investire di contenuto le espressioni»<sup>19</sup> per mezzo dei codici e dei sottocodici<sup>20</sup> e in relazione alle circostanze di enunciazione. Ciò comporta maggiori difficoltà rispetto a quelle che si possono incontrare nella comunicazione orale a causa dell'assenza fisica dell'emittente.

---

<sup>17</sup> ID., *Lector in fabula*, cit., p. 67.

<sup>18</sup> Cfr. Ivi, p. 73, figura 2.

<sup>19</sup> Ivi, p. 69.

<sup>20</sup> L'insieme dei codici e dei sottocodici costituisce la “competenza enciclopedica” del soggetto.

Il livello di base, definito da Eco “manifestazione lineare del testo”, corrisponde quindi alla superficie lessematica del testo. Per poter applicare le informazioni ottenute mediante i codici il lettore inizialmente si identifica con il mondo a cui si riferisce l’enunciato, scoprendo progressivamente delle differenze con la sua esperienza mediante un processo fatto di “estensioni parentizzate”. Quando il lettore identifica tali discrepanze tra un mondo definito ed esperibile e quello dell’enunciato è dunque indotto a effettuare operazioni estensionali sempre più complesse e a ‘porre tra parentesi’ il suo riconoscimento di questo mondo sospendendo l’incredulità, nell’attesa di individuare, tra le strutture discorsive, nuove indicazioni che gli consentano di riconoscere il tipo di atto linguistico dell’enunciato.

In un testo narrativo non è possibile assegnare alla comunicazione valori di verità. Pertanto, nel corso della lettura, il lettore procede formulando delle inferenze sul testo che possono essere di due tipi: “inferenze da sceneggiature comuni” e “inferenze da sceneggiature intertestuali”. Le prime vengono attuate a partire da strutture di informazioni riferite a rappresentazioni standard, indicate da Eco con il termine di *frames*,<sup>21</sup> o “sceneggiature”, che forniscono un certo numero di dati attivando nel lettore determinate aspettative poiché, come evidenzia Eco richiamando una definizione di Van Dijk, «i *frames* sono elementi di “conoscenza cognitiva [...] rappresentazioni circa il ‘mondo’ che ci permettono di attuare atti cognitivi basilari come percezioni, comprensione linguistica e azioni”».<sup>22</sup>

Le “inferenze da sceneggiature intertestuali” si avvicinano al concetto classico di *topos* retorico poiché la conoscenza di molteplici “sceneggiature”, simili a quella letta nel

---

<sup>21</sup> Un “*frame*” è definito da Eco come «una storia condensata» (cfr. U. ECO, *Lector in fabula*, cit., p. 80).

<sup>22</sup> *Ibidem*.

testo, consente al lettore di individuare delle «*fabulae* prefabbricate»<sup>23</sup> mediante il ricorso a tutti i sistemi di segni ai quali può fare riferimento. Le “sceneggiature” intertestuali presenti nell’“enciclopedia” possono essere combinate in modi anche imprevedibili.

Le “*fabulae* prefabbricate” sono considerate da Eco come copioni di base, simili a quelli del romanzo poliziesco che verranno approfonditi nel secondo capitolo del presente elaborato.

Ogni lettore affronta il testo sulla base delle proprie competenze individuali e basandosi sul *topic*, ovvero il tema del testo.

L’individuazione dei *topic* permette al lettore di riconoscere la *fabula* del testo, ossia le sue strutture narrative. I *topic* si differenziano rispetto alla *fabula* per il fatto di essere strumenti metatestuali che servono a limitare le possibili inferenze del lettore.<sup>24</sup> L’interpretazione attendibile si avvale dell’individuazione del *topic* discorsivo e «decidere di *che cosa si stia parlando* è una scommessa interpretativa».<sup>25</sup> Colui che legge, attraverso le estensioni, identifica le strutture di mondi possibili formulando ipotesi e anticipando il seguito della storia. Tali “mondi possibili” non possono essere ritenuti equivalenti alle “manifestazioni lineari” del testo perché sono costrutti culturali. Un “mondo possibile” è una interpretazione, una produzione semiotica, generata dal processo cooperativo tra testo e lettore.

Il lettore compie delle “passeggiate inferenziali”, inferenze che vanno ‘al di fuori’ del testo, che possono condurre alla sua corretta interpretazione ma anche rivelarsi errate. Tali “passeggiate inferenziali” sono utili all’individuazione della *fabula*, dal momento che permettono di elaborare ipotesi su di essa. La cooperazione interpretativa avviene nel corso

---

<sup>23</sup> Ivi, p. 82.

<sup>24</sup> Il processo di interpretazione del testo avviene attraverso la produzione di “isotopie testuali”, linee guida che indirizzano verso letture coerenti del testo.

<sup>25</sup> U. ECO, *I limiti dell’interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990, p. 105.



del tempo, per mezzo di macroproposizioni che Umberto Eco definisce “consistenti”, ovvero per mezzo di porzioni successive e sempre maggiori di testo. Quando il lettore giunge a riconoscere l’universo parentizzato della *fabula*, messo di fronte a un cambiamento, è indotto a prevedere quali saranno le conseguenze di tale cambiamento. Il lettore, per anticipare lo sviluppo della storia, fa ricorso all’“enciclopedia” e formula macroproposizioni inerenti al testo, per mezzo delle quali ricomponete catene di eventi ed è in grado di ipotizzare i “mondi possibili”. Allo scopo di delineare la struttura di un mondo narrativo, il lettore deve considerare quali assiomatiche alcune nozioni e accettarne in modo flessibile altre, come se il testo proferisse le parole «fidati di me. Non essere troppo sottile e prendi ciò che ti dico come se fosse vero».<sup>26</sup>

### **I.3. Chi è il “lettore modello”?**

Nel 1979, quasi in contemporanea con il già citato saggio *Lector in fabula* di Umberto Eco, viene pubblicato il romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino, incentrato sul rapporto tra testo e lettore. L'atto della lettura può essere riassunto da queste parole:

Leggere [...] è sempre questo: c'è una cosa che è lì, una cosa fatta di scritte, un oggetto solido, materiale, che non si può cambiare, e attraverso questa cosa ci si confronta con qualcos'altro che non è presente, qualcos'altro che fa parte del mondo immateriale, invisibile, perché è solo pensabile, immaginabile [...]. O non è presente perché non c'è ancora, qualcosa di desiderato, di temuto, possibile o impossibile, [...] leggere è andare incontro a qualcosa che sta per essere e ancora nessuno sa cosa sarà.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Ivi, p. 205

<sup>27</sup> ITALO CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano, Mondadori, 2002<sup>17</sup> (1979), p. 83.

Dal momento che la stesura di un'opera letteraria è un atto comunicativo l'emittente, ovvero l'autore, prevede un destinatario, un lettore quindi, che deve avere determinate e specifiche caratteristiche.

Dal punto di vista narratologico è evidente la differenza tra il lettore reale, ossia la persona fisica che si accinge materialmente a leggere un testo, e quello che Wolfgang Iser definisce "lettore implicito" ovvero un'«idea di pubblico che le scelte linguistiche, stilistiche, contenutistiche implicano».<sup>28</sup>

Iser, analizzando la funzione di lettore ideale, ne sottolinea chiaramente l'esistenza puramente a livello critico in quanto un "lettore ideale" dovrebbe essere in possesso di un codice comunicativo identico a quello dell'autore del testo, risultando dunque un'entità puramente teorica, dal momento che nemmeno l'autore, rileggendo la propria opera, è obbligato a essere un "lettore ideale" di se stesso.

Proponendo il concetto di "lettore implicito" egli ne sottolinea la differenza sostanziale rispetto a quello "ideale", in quanto esso è piuttosto

un modello trascendentale che rende possibile la descrizione degli effetti strutturati dei testi letterari. Esso denota il ruolo del lettore, che è definibile in termini di struttura testuale e atti strutturati.<sup>29</sup>

Il concetto di "lettore implicito" consente a Iser di spiegare come il lettore 'crei' il significato del testo tramite l'interazione con esso.

Umberto Eco propone per la prima volta il concetto di "lettore modello" facendo riferimento al tipo di lettore che un testo può prevedere da un punto di vista semiotico. Esso è simile al "lettore implicito" di Iser ma maggiormente caratterizzato, in quanto «nasce col

---

<sup>28</sup> H. GROSSER, *Narrativa*, cit., p. 47.

<sup>29</sup> W. ISER, *L'atto della lettura*, cit., p. 73.

testo ed è previsto dal testo stesso, non lo ‘crea’ bensì lo attualizza rispettandone le regole o, meglio, con le parole di Eco, nei confronti del testo «ha dei doveri filologici».<sup>30</sup>

Dal momento che il testo è un «meccanismo pigro (o economico)»<sup>31</sup> esso lascia al lettore il compito di interpretarlo ma la funzione di “lettore modello” non appare limitata a tale processo interpretativo. Il “lettore modello”, piuttosto, viene alla luce con lo stesso testo che gli fornisce una sorta di «imprint genetico»<sup>32</sup> e tale soggetto gode di tanta libertà quanta il testo gliene concede.

Come evidenzia Eco, «l’iniziativa del lettore consiste nel fare una congettura sulla *intentio operis*»<sup>33</sup> che deve essere accettata dal testo nel suo complesso, benché questo non significhi che sia possibile un’unica ipotesi interpretativa. Tuttavia, ogni possibile ipotesi sarà accettabile solamente se coerente con il testo.

Per questo motivo il testo narrativo viene da Eco paragonato, seguendo una metafora dello scrittore argentino Jorge Luis Borges,<sup>34</sup> a un bosco nel quale ci si inoltra; ciò significa che il lettore ha la possibilità di percorrere strade diverse, anche non tracciate, deve scegliere continuamente dove dirigersi e lo fa in base a precisi segnali del testo, in coincidenza di snodi narrativi.

Il “lettore modello” non è contemplato solo da testi che prevedono una strategia complessa «ma anche per quelli che prevedono un lettore testardo e obbediente»: <sup>35</sup> sia l’orario ferroviario che il romanzo *Finnegans Wake* di James Joyce prevedono un “lettore modello”. Quest’ultimo prevede un “lettore modello” capace di plurime letture ma anche l’orario ferroviario richiede al lettore di possedere necessariamente alcune competenze,

---

<sup>30</sup> U. ECO, *Lector in fabula*, cit., p. 63.

<sup>31</sup> Ivi, p. 52.

<sup>32</sup> Id., *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., p. 28.

<sup>33</sup> Id., *I limiti dell’interpretazione*, cit., p. 34.

<sup>34</sup> *Il giardino dei sentieri che si biforcano* è il titolo di un suo racconto pubblicato nel 1941.

<sup>35</sup> U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., p. 28.

basilari ma ben delimitate.

Nei casi in cui il lettore sceglie di non osservare le regole prestabilite non diventa “lettore modello”, bensì usufruisce semplicemente del testo. Il lettore può “far dire” al testo un numero di cose potenzialmente infinito ma è impossibile, o quantomeno illegittimo, ascrivergli letture che esso non sostiene, poiché in quel caso non si ha cooperazione interpretativa.

Il lettore modello è colui che sa stare al gioco accettandone le regole e cerca di concretizzare il contenuto del testo per mezzo della propria “enciclopedia”. Egli fa riferimento altresì a quella che Eco chiama “enciclopedia massimale”, ovvero l’insieme delle conoscenze socialmente condivise, poiché all’interpretazione di un testo contribuiscono l’esercizio di una data lingua, le convenzioni culturali da essa derivate e la storia delle interpretazioni dei testi precedenti:

Dunque, non solo l’autore chiede al lettore modello di collaborare sulla base della sua competenza del mondo reale, non solo gli provvede quella competenza quando non ce l’ha, non solo gli chiede di far finta di conoscere cose, sul mondo reale, che il lettore non conosce, ma addirittura lo induce a credere che dovrebbe far finta di conoscere delle cose che invece nel mondo reale non esistono.<sup>36</sup>

Il “lettore modello” deve accettare le conoscenze sul mondo narrativo che il testo gli fornisce come fossero vere, assegnando a questa realtà tutte le proprietà standard di qualsiasi altro mondo reale: «Se il narratore dice che c’era un posto chiamato Isola del Tesoro, il Lettore Modello è invitato ad affidarsi a una catena battesimale misteriosa in virtù della quale qualcuno ha battezzato una data isola con quel nome».<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> Ivi, p. 123.

<sup>37</sup> U. ECO, *I limiti dell’interpretazione*, cit., p. 210.

Al “lettore modello” è richiesto di partecipare alla costruzione della *fabula* formulando ipotesi sui suoi stati successivi. L’attività di previsione del “lettore modello” viene poi di volta in volta confermata o meno. Ogni snodo narrativo della *fabula* costituisce per il lettore una “disgiunzione di probabilità”, che egli può individuare mediante la propria “enciclopedia”.

Il “lettore modello” è quindi delineato sulla base delle operazioni interpretative che si ritiene sia in grado di compiere e costituisce l’insieme delle operazioni prestabilite e necessarie affinché l’opera letteraria possa concretizzarsi e acquisire il proprio senso.

Eco evidenzia come i testi possano essere interpretati sia dal punto di vista semantico che criticamente. Nel primo caso l’interpretazione è l’esito dell’attribuzione di significato che il lettore assegna a una “manifestazione lineare del testo”, nel secondo caso invece l’interpretazione è un’attività metalinguistica finalizzata alla descrizione e decifrazione delle ragioni formali per le quali un dato testo produce una determinata risposta. Solo i testi a funzione estetica possono prevedere entrambi i tipi di interpretazione.

Ne *I limiti dell’interpretazione* egli, pertanto, distingue un “lettore modello” che definisce “ingenuo” o “semantico” da un “lettore modello critico”.

Il “lettore modello” che viene definito di “primo livello” corrisponde al lettore “ingenuo” ed è colui che, nel corso della lettura, accetta il patto narrativo facendo ricorso alla propria enciclopedia e a quella massimale e, fingendo di possedere conoscenze anche su ciò che gli risulta sconosciuto, si pone appropriate domande pertinenti seguendo le indicazioni che il testo stesso fornisce. Il suo scopo è quello di conoscere la fine della storia, traendo in questo modo piacere dalla lettura.

Divenire “lettore modello di secondo livello” significa invece accingersi a una lettura critica, superando quella disponibile. Egli si domanda quale tipo di lettore il testo preveda

ed è dunque indispensabile una lettura seconda.

Ogni testo richiede teoricamente al “lettore modello” di comprendere il suo funzionamento divenendo “lettore modello di secondo livello”. Vi sono casi in cui tale richiesta non viene direttamente esplicitata mentre altri sollecitano espressamente il “lettore modello” a indagare sui meccanismi della strategia testuale. Un testo che esorta apertamente il lettore a diventare “lettore modello di secondo livello” è il romanzo poliziesco di Agatha Christie *L'assassinio di Roger Ackroyd* (1926). Il testo fa parte della serie di romanzi che hanno per protagonista il *detective* belga Hercule Poirot e racconta la storia dell'indagine per individuare l'assassino di un uomo chiamato Roger Ackroyd. L'intera vicenda è narrata in prima persona, in forma scritta, da uno dei personaggi, il dottor James Sheppard. Quando Poirot risolve l'enigma si viene a scoprire che l'omicida è lo stesso Sheppard, che sceglie di suicidarsi. Il narratore, sostenendo di non aver mai mentito al lettore, suggerisce quindi una rilettura del suo scritto. In questo caso, dunque, è il testo stesso a invitare esplicitamente il lettore ad una lettura critica.

L'obiettivo di questo tipo di “lettore modello” è individuare e ‘costruire’ quello che Eco definisce l’“autore modello”, poiché esso coincide con la strategia del testo.

#### **I.4. L’“autore modello” ovvero la strategia narrativa**

Quando il lettore si accinge a leggere un testo narrativo è necessario distinguere l'autore empirico da un'entità virtuale definita da Umberto Eco “autore modello”, coincidente con la strategia del testo.

Ogni qual volta un autore empirico scrive un testo formula delle ipotesi sulla condotta del proprio “lettore modello”, augurandosi che questo sia attinente al “mondo possibile” da

lui ipotizzato. Tale ipotesi però non inerisce al testo ma alla psicologia dell'autore empirico stesso. È possibile descrivere gli obiettivi dell'autore empirico come descrizioni di strategia testuale ma nel momento in cui si espongono, come ipotesi critica, le anticipazioni del lettore sotto il profilo metatestuale, non si ha più a che fare con le intenzioni dell'autore empirico bensì con i "mondi possibili" attuati dal lettore. Durante la lettura infatti le funzioni di "autore modello" e "lettore modello" vengono a precisarsi l'una grazie all'altra e, dunque, «più che parametro da usare per validare l'interpretazione, il testo è un oggetto che l'interpretazione costruisce nel tentativo circolare di validarsi in base a ciò che costituisce».<sup>38</sup> Difatti, è il testo stesso che richiede al lettore empirico di individuare l'"autore modello" ed esclusivamente dopo che il lettore lo ha riconosciuto, e ne ha compreso le richieste, diviene "lettore modello".

L'"autore modello" corrisponde alla strategia narrativa del testo e si manifesta come un insieme di istruzioni per la fruizione dell'opera, che vengono comunicate al "lettore modello" sotto forma di segnali di tipo differente. Esso è presente in qualsiasi tipo di romanzo, non necessariamente in un testo di qualità, dal momento che la sua funzione è quella di istituire correlazioni di significato nella narrazione e richiede che il lettore lo imiti.

Per illustrare il concetto di "autore modello" Eco fa frequentemente riferimento al racconto *Sylvie* di Gérard de Nerval. *Sylvie* inizia con la frase «*Je sortais d'un théâtre où tous les soirs je paraissais aux avant scènes en grande tenue de soupirant...*». Prendendo in considerazione il *Je* presente in questo *incipit*, Eco evidenzia la coesistenza nel racconto di tre "entità": Gérard Labrunie, ovvero l'autore empirico realmente esistito, il Narratore, ovvero colui che pronuncia *Je* nell'esordio del racconto, e appunto l'"autore modello", che non è né Gérard Labrunie né il narratore, ma che Eco indica in questo caso con il nome

---

<sup>38</sup> U. ECO, *I limiti dell'interpretazione*, cit., p. 34.

Nerval e corrisponde alla “voce” che pronuncia la frase sopra riportata. La voce narrante gioca un ruolo di primo piano nel circuito comunicativo perché determina l’adozione di uno specifico punto di vista da parte del lettore ma non è, almeno in questo caso, l’“autore modello”; la strategia del racconto è difatti ben più complessa e finalizzata a confondere il lettore attraverso una sorta di ‘effetto nebbia’ creato mediante un gioco di scambi temporali.

In *Sylvie* Nerval racconta le vicende accadute in una notte e un giorno in dodici capitoli e comprime il racconto di alcuni anni in due capitoli. Continue analessi e prolessi<sup>39</sup> portano il “lettore modello di primo livello” a perdere l’orientamento mentre il “lettore modello di secondo livello” è in grado di apprezzare esattamente la strategia narrativa che lo ha indotto a smarrirsi, ricostruendo i riferimenti temporali che Nerval dispone in una sorta di partitura musicale. La strategia testuale, infatti, non prevede solamente che il lettore percepisca l’apparente confusione temporale del racconto, bensì suggerisce la presenza di un “lettore modello di secondo livello” che intuisca come tali tempi siano stati gestiti. Per identificare i “mondi possibili”, l’“autore modello” di *Sylvie* richiede al lettore di attualizzare semanticamente, ovvero interpretare, le strutture discorsive, disambiguandone l’intrico di tempi verbali.

Secondo Eco, la voce dell’“autore modello” si esprime non solo mediante la disposizione di *fabula*<sup>40</sup> e intreccio, ma anche attraverso ogni intervento strutturale di gestione del testo e, pertanto, anche come tempo del discorso. Il tempo del discorso costituisce il risultato di una strategia testuale volta a imporre nel lettore un determinato

---

<sup>39</sup> Riprendendo una definizione di Gérard Genette, Umberto Eco ricorda che «l’analessi sembra riparare a una dimenticanza del narratore, la prolessi è una manifestazione di impazienza narrativa» (U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., p. 43).

<sup>40</sup> Eco osserva come «in una fabula il mondo possibile  $W_N$  è quello asserito dall’autore. Non rappresenta *uno* stato di cose ma una sequenza di stati di cose  $S_{i...n}$  ordinata per intervalli temporali  $t_i...t_n$ . Rappresenteremo pertanto una fabula come una sequenza  $W_{NS_i...W_{NS_n}}$  di *stati testuali*» (U. ECO, *Lector in fabula*, Milano, La Nave di Teseo, ed. digitale 2020, paragrafo 8.10).



tempo di lettura. Il testo può essere più o meno breve, anche in base alle convenzioni dei generi letterari (per esempio il poliziesco prevede di solito una lunghezza contenuta), ma il tempo del racconto può essere dilatato o meno in base agli effetti che esso vuole generare nel lettore. Vi sono testi che presentano solo *fabula* e nessun intreccio ma è necessario chiedersi se non possa avvenire il contrario, come sembra accadere proprio in *Sylvie*. Come osserva Eco, «indugiare non significa perdere tempo: spesso si indugia per riflettere prima di prendere una decisione»;<sup>41</sup> l'indugio consente e stimola infatti le “passeggiate inferenziali” del lettore “fuori dal bosco” narrativo. A questo scopo è finalizzato anche l'utilizzo della cosiddetta *suspense*. Essa è una delle tecniche narrative caratterizzanti il poliziesco e il suo utilizzo ne è elemento imprescindibile. Il suo scopo, nel caso del romanzo giallo, è posticipare la soluzione dell'enigma. Questa tecnica, che sarà oggetto di trattazione più approfondita nel successivo capitolo del presente elaborato, viene definita di “negazione” poiché rallenta o interrompe il flusso di informazioni che il testo comunica al lettore, celandogli alcuni dati. L'indugio e la *suspense* sono però presenti in qualsiasi genere narrativo. Alessandro Manzoni utilizza l'indugio per creare *suspense* nel suo capolavoro *I promessi sposi*. Nel famoso episodio riguardante l'incontro tra Don Abbondio e i bravi, egli indugia arricchendo il racconto con lunghe spiegazioni su chi fossero i bravi e con la descrizione dello stato emotivo e comportamentale di Don Abbondio, prima di arrivare al faticoso incontro tra il curato e gli uomini di Don Rodrigo. L'“autore modello” induce in questo modo i lettori a formulare ipotesi sulla prosecuzione della vicenda, dal momento che il “lettore modello” attualizza macroproposizioni successive del testo. La strategia di qualsiasi testo narrativo prevede, quindi, una precisa gestione del tempo. Di importanza fondamentale risulta la coesistenza di tre forme temporali, tra loro concatenate, nell'ambito

---

<sup>41</sup> U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., p. 68.

della narrazione: il tempo della *fabula*, quello del discorso e quello della lettura. Il primo, immediatamente intuibile, può essere espresso attraverso un tempo del discorso molto breve o molto lungo a seconda dei casi. Il tempo del discorso impone, a sua volta, un determinato tempo di lettura, con lo scopo di far acquisire al lettore un determinato ritmo, essenziale per il godimento dell'opera.

Ogni scelta narrativa ha implicazioni semantiche, conseguentemente l'utilizzo di una determinata tecnica narrativa diviene parte dell'ipotesi interpretativa che il lettore formula circa l'"autore modello". La strategia testuale coinvolge quindi tutti i procedimenti tecnici narratologici utilizzati dall'autore per fornire un indirizzo al "lettore modello" nel suo percorso di lettura, ma anche, se necessario, per depistarlo. Talora può intervenire in questo senso anche la gestione del paratesto.

Un simile meccanismo di disorientamento del lettore è quello creato da Edgar Allan Poe per il suo unico romanzo: *Le avventure di Gordon Pym*.<sup>42</sup> La storia narra le peripezie di un certo Gordon Pym che dopo essersi nascosto nella stiva di una nave vive una serie di terribili e pericolose vicende. La strategia messa in atto da Poe è però ben più complessa di quanto farebbe supporre la trama di un romanzo d'avventura. Il testo viene infatti dapprima pubblicato a puntate su rivista nel 1837, a firma di Edgar Allan Poe, e l'anno successivo l'intera storia è ripubblicata anonima ma con una prefazione firmata Arthur Gordon Pym. Questi presentava la storia come vera e asseriva che Poe fosse uno pseudonimo scelto per presentare reali vicende come storie di finzione. Poe è proposto come un personaggio del paratesto. Il romanzo si conclude con una nota nella quale viene comunicato come il testo sia privo dei capitoli finali a causa della morte di Pym e si fa riferimento a Poe quale primo curatore della storia, escludendo che egli ne sia l'autore. Appare possibile che il lettore

---

<sup>42</sup> EDGAR ALLAN POE, *Le avventure di Gordon Pym*, trad. it. di Davide Sapienza, Milano, Feltrinelli, 2013 (*The narrative of Arthur Gordon Pym*, New York, 1838).

ritenga Poe un personaggio fittizio, che le parole della prefazione siano da attribuire a lui e che il testo possa avere un ulteriore autore empirico anonimo. Tale presunto autore, citerebbe Poe allo stesso modo in cui Pym lo aveva citato nella prefazione. Il lettore è pertanto indotto a domandarsi se Poe sia un personaggio reale o un personaggio immaginario, nominato sia dall'autore anonimo che da Pym in due storie diverse ovvero quella del testo e quella del paratesto rispettivamente oppure se, in ultima analisi, Poe sia il vero autore empirico del libro. *Le avventure di Gordon Pym* è un esempio magistrale di un piano ben congegnato per confondere le figure del narratore e dell'autore empirico, con l'obiettivo di creare disorientamento nel lettore. La tattica astuta dell'"autore modello" coincide con la voce che confonde i possibili autori empirici.

Uno strumento fondamentale per comprendere la strategia testuale si rivela lo studio della focalizzazione del racconto. Il racconto a focalizzazione esterna, nel quale il narratore comunica meno informazioni di quelle note al personaggio, è quello più frequentemente presente proprio nei romanzi polizieschi, in quanto è utile a creare *suspense* negando al lettore parte dell'informatività.

Nel già citato romanzo *L'assassinio di Roger Ackroyd* la figura del narratore risulta ambigua poiché il dottor Sheppard appare anche nella veste di scrittore del libro stesso, solo apparentemente nasconde al lettore alcune informazioni, ma non mente, e offre al lettore una sorta rappresentazione 'fisica' ed esplicita dell'"autore modello", cioè della strategia del testo.

Leonardo Sciascia nella Postfazione all'edizione italiana del libro osserva che

è questa fondamentale slealtà, questa slealtà portata al punto massimo, che finisce col rovesciarsi nel suo contrario, col diventare lealtà: e l'officina del "giallo" di Agatha Christie, la sua tecnica, i suoi accorgimenti, ci si mostrano come in una casa di vetro. [...] quando, nell'ultimo capitolo, il dottore si abbandona, criminale fallito (ma

fallito di fronte al genio di Poirot), a compiacersi di sé come scrittore, è Agatha Christie che ci fa sapere di averci sfidato e di aver vinto.<sup>43</sup>

L'“Agatha Christie” a cui fa riferimento Sciascia nel passo appena citato risponde perfettamente alla definizione che si è data circa l'“autore modello”, è la strategia del testo stessa che definisce il suo lettore.

Quando il lettore affronta un universo narrativo, quale ad esempio quello poliziesco come nel caso dell'*Assassinio di Roger Ackroyd*, sa per esperienza che esso ha un'origine e istruzioni precise per la lettura. Pertanto, la pertinenza delle sue domande ha precisi confini. Si è osservato infatti precedentemente che al “lettore modello” è richiesto dalla strategia del testo di possedere determinate competenze, facendo riferimento alla propria enciclopedia e fornendogliene altre nel medesimo tempo. Individuare quale sia il formato dell'“enciclopedia” richiesta al lettore affinché la lettura abbia un senso coincide con l'individuazione dell'“autore modello”.

---

<sup>43</sup> LEONARDO SCIASCIA, *Postfazione*, in AGATHA CHRISTIE, *L'assassinio di Roger Ackroyd*, Milano, Mondadori, 2007, E-book.

## CAPITOLO SECONDO

### IL ROMANZO POLIZIESCO

#### II.1. Tecniche narrative del genere poliziesco

Il genere oggetto di questa analisi presenta un canone normativo rigido, con caratteristiche nettamente definite.

Il racconto giallo si articola in tre fasi: *incipit*, *detection* ed *explicit*. L'*incipit*, coincidente con il delitto, costituisce il motore della vicenda in quanto la ricerca del suo colpevole è l'enigma da risolvere nel corso della narrazione, conseguentemente senza un omicidio lo svolgimento della storia poliziesca non può realizzarsi. Tuttavia, il delitto iniziale è, di fatto, confinato ai margini del testo dal momento che la sua funzione è quella di promuovere un genere di narrativa che è fondamentalmente ludico e non drammatico. Al delitto fa seguito la fase della *detection* ovvero la raccolta di informazioni, deduzioni e controdeduzioni relative al fatto criminoso compiute dal *detective*. Essa si conclude con un *explicit* consistente nella risoluzione dell'enigma e la relativa analisi razionale da parte dell'investigatore dei meccanismi dirimenti la risoluzione del caso.

Il genere poliziesco si avvale di due tecniche narrative di importanza fondamentale: la *suspense* e la *surprise*.

La *suspense* è uno strumento operativo di cui lo scrittore si serve per diluire il tempo del racconto dal punto di vista semantico. Essa viene utilizzata per creare un ordine apparente delle informazioni ma, contrariamente, apporta un disordine oggettivo con la finalità di confondere il lettore e aumentare il suo desiderio di conoscenza.

Ilaria Crotti evidenzia come Reformatskij ponga l'attenzione sulla tecnica della *suspense* con riferimento al ritmo e alla dinamicità del testo. Reformatskij, nei suoi studi relativi alla composizione novellistica, individua quattro fasi di questo tipo di narrazione consistenti in intreccio, elaborazione, ripresa e scioglimento e fa riferimento al concetto di *Spannung*, ovvero di "tensione" in relazione al momento dell'elaborazione. La *Spannung* per il critico «è caratterizzata dalle interruzioni del ritmo interno della narrazione (cioè dall'alternanza di momenti stabili ed instabili – di statica e dinamica) e dal rallentamento della soluzione».<sup>1</sup> Dalla correlazione tra l'instabilità narrativa e la fase di *Spannung* nel momento peculiare di elaborazione strutturale della novella si evince come tale instabilità sia necessaria alla prosecuzione del racconto e nel medesimo tempo alla sua chiusura.

Tzvetan Todorov rileva come la *suspense* sia una forma di interesse del lettore che parte dalla causa per risalire all'effetto. La *suspense* «on nous montre d'abord les causes, le donnée initiales [...] et notre intérêt est soutenu par l'attente de ce qui va arriver, c'est-à-dire des effets».<sup>2</sup> Essa si distingue da un'altra forma di interesse del lettore che è la *curiosité*, generata dal procedimento inverso; questa, partendo dall'effetto, va alla ricerca della causa della vicenda.

---

<sup>1</sup> ILARIA CROTTI, *La «detection» della scrittura. Modello poliziesco ed attualizzazioni allotropiche nel romanzo del Novecento*, Padova, Antenore, 1982, p. 38.

<sup>2</sup> Ivi, pp. 37-38.

Come riporta Ilaria Crotti, Grivel osserva che la «suspense è costante rilancio d’attesa, cioè narrazione incompleta, menomata, frazionata degli avvenimenti riportati. Non si ha libro romanzesco senza questa assenza di sapere costituita dal libro stesso».<sup>3</sup>

Il “ritardo” conoscitivo che consegue alla negazione dell’informatività del testo e l’ambiguità che ne deriva generano nel lettore attesa, *hésitation* percettiva, che lo conduce a compiere “passeggiate inferenziali” e a formulare ipotesi sull’andamento dell’indagine e il prosieguo della narrazione.

L’enigmaticità di un testo, intesa non solo con riferimento al genere poliziesco, si avvale di differenti strategie comunicative che coinvolgono, oltre alle scelte contenutistiche e di tecnica narrativa, anche le scelte stilistiche, linguistiche e retoriche. Gli indizi del racconto possono essere occultati agli occhi del lettore attraverso numerose strategie: può esservi una sovrabbondanza di dati che il lettore non riesce conseguentemente a memorizzare, oppure può venirsi a creare un’indecisione nell’individuare quale sia la storia principale del racconto rispetto a narrazioni secondarie; gli indizi sono spesso riferiti da personaggi con ruoli marginali. Anche il livello linguistico del testo e utilizzi particolari del paratesto possono fornire o celare informazioni al lettore contribuendo al caos informativo. A sua volta la *suspense* si avvale della tecnica dell’*anticipatio* che «consiste nel porre alcuni elementi anticipatori come chiavi di lettura»<sup>4</sup> creando un’alterazione nel flusso informativo che destabilizza il lettore e crea in lui una catena di attese. A confonderlo ulteriormente può contribuire l’alternarsi dei punti di vista forniti dal narratore sui diversi personaggi e la presenza di anacronie, analessi e prolessi. L’utilizzo di queste tecniche narrative ha lo scopo di rallentare la comprensione della vicenda da parte del lettore che a ogni sua ipotesi,

---

<sup>3</sup> Ivi, p. 36, nota 1.

<sup>4</sup> Ivi, p. 44.

frequentemente smentita, attende con ansia di scoprire nuovi indizi per formulare altre inferenze.

Crotti analizza l'utilizzo della tecnica della *suspense* in relazione allo schema narrativo individuato da Šklovskij per i racconti polizieschi di Arthur Conan Doyle, così riassumibile:

1. Attesa, conversazione sulle avventure passate, analisi per la falsa soluzione
2. Apparizione del cliente. Parte dedicata al caso da risolvere
3. Indizi riportati nel racconto. I dati più importanti sono quelli di secondo ordine, posti in modo tale che il lettore non li noti. Sempre qui viene dato anche il materiale per la falsa soluzione.
4. Watson dà una falsa interpretazione degli indizi.
5. Ricognizione sul luogo del delitto, che molto spesso non è stato ancora compiuto, per la qual cosa il racconto acquista in effetto, e il romanzo del delitto si innesta nel romanzo di investigazione. Sul posto vengono raccolti degli indizi.
6. L'investigatore dà una falsa soluzione [...].
7. L'intervallo viene riempito dalle riflessioni di Watson che non comprende di che si tratti. Sherlock Holmes fuma o ascolta della musica. Talvolta riunisce i fatti in gruppi, senza trarne una conclusione definitiva
8. Soluzione, per eccellenza, inattesa. Per la soluzione assai spesso viene impiegato un tentativo di delitto
9. Analisi dei fatti compiuta da Sherlock Holmes.<sup>5</sup>

Analizzando la suddivisione per punti operata da Šklovskij si riscontra una strutturazione parentetica del racconto. I limiti sono costituiti dagli iniziali punti 1 e 2 e dagli

---

<sup>5</sup> Ivi, pp. 39-40.



opposti 8 e 9. La tecnica della *suspense* viene utilizzata a partire dal momento in cui iniziano a essere forniti gli indizi per risolvere l'enigma fino al momento di pausa che precede la soluzione della vicenda. Nella fase che si estende dall'esposizione degli indizi (punto 3) al punto 7 il desiderio di conoscenza da parte del lettore trova solo parziale soddisfazione dal momento che egli non ha le stesse abilità di ragionamento logico-deduttivo dell'investigatore e, pertanto, non perviene a una corretta interpretazione degli indizi. Il passaggio dalla fase di intervallo, corrispondente al punto 7 dello schema, alla soluzione, del tutto inattesa, costituisce un significativo dislivello informativo. Quando esso viene superato si genera l'effetto sorpresa.

La tecnica della *surprise* caratterizza il genere poliziesco insieme alla *suspense* e pertiene all'*explicit*. Essa è direttamente proporzionale alle tecniche di occultamento delle informazioni delle quali l'autore si è servito nel corso della *detection* per creare la *suspense* e costituisce un'improvvisa acquisizione di consapevolezza che comporta per il lettore una gratificazione intellettuale, poiché gli consente finalmente di verificare le proprie ipotesi. La *surprise* è generata dalla sostanziale imprevedibilità della soluzione poiché durante la fase di *detection* la strategia complessiva del testo ha come obiettivo primario fornire percorsi interpretativi devianti al lettore. La sorpresa è attesa dal lettore e coincide con l'acme del suo coinvolgimento emotivo. Il lettore percepisce la transizione dalla pausa alla *surprise* in modo improvviso, come superamento dello scarto informativo venuto a crearsi in precedenza, acquisendo tutti i dati necessari alla comprensione dell'enigma poiché indizi erano stati dianzi occultati per mezzo delle tecniche narrative della *suspense* e non era possibile prevedere in modo effettivo il loro sviluppo.

La sola cosa importante per il poliziesco è il successo cognitivo: la scoperta del colpevole e della verità riconosciuta nel cerchio dei protagonisti che accoglie la

rivelazione.

L'ordine, non contestato, è dunque ristabilito attraverso la chiarezza del discorso esplicativo finale.<sup>6</sup>

Nel momento in cui il detective analizza i fatti avvenuti nel corso dello svolgimento della vicenda (punto 9 dello schema di Šklovskij) la *surprise* viene razionalizzata, attribuendo una logica a ciò che logico non appariva. La soluzione dell'enigma da parte dell'investigatore e la sua spiegazione agli altri personaggi e al lettore costituisce quella che Yves Reuter definisce «analessi esplicativa»<sup>7</sup> poiché il *detective* ripercorre a ritroso i fatti e i dati per riportarli nel corretto ordine. La *surprise* quindi permette di verificare la veridicità delle informazioni precedentemente fornite.

La novella presenta gli stessi elementi strutturali del poliziesco. Reformartskij, nella descrizione relativa alla sua composizione, mette in evidenza la *pointe* ovvero «il luogo d'assalto della novella»<sup>8</sup> in quanto momento finale di un periodo instabile dell'intreccio, coincidente con una frase breve o un motto. Tale effetto ha le medesime caratteristiche della *surprise*, la quale fa seguito alla fase di instabilità della *suspense*.

Si può paragonare il procedimento che il destinatario di un testo mette in atto per la sua comprensione, teso a svelarne il significato, alla *detection* del genere poliziesco. Di fronte all'oscurità del testo, o quella creata dalla *suspense*, la *surprise* è la risposta del destinatario alla soluzione di questo processo cognitivo di tipo metaforico. Il poliziesco e la metafora si basano infatti entrambe su una «aspettativa di determinazione» che viene controterminata ed è «destinata a rimanere sconvolta».<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> YVES REUTER, *Il romanzo poliziesco*, Roma, Armando Editore, 1998, p. 33.

<sup>7</sup> I. CROTTI, *La «detection» della scrittura Modello poliziesco ed attualizzazioni allotropiche nel romanzo del Novecento*, cit., p. 28.

<sup>8</sup> Ivi, p. 62.

<sup>9</sup> Ivi, p. 67.

Applicando la teoria della percezione al procedimento della lettura, Crotti osserva come obiettivo del lettore sia comprendere ciò che percepisce solo ai limiti della sua “visione periferica”, ovvero tanto maggiore sarà la capacità del lettore di prevedere il messaggio più probabile sarà per lui individuare il significato del testo e potrà in questo modo verificare le proprie attese. Tale atteggiamento cognitivo di attesa è basato su un rapporto di informatività che nel caso del genere poliziesco è alternativamente statico e dinamico. La *surprise*, in tal senso, è assimilabile al concetto di straniamento. Secondo Lausberg, «lo straniamento è l'effetto psichico che l'imprevisto, l'inatteso [...] esercita sull'uomo».<sup>10</sup> Esso consiste in un aumento di sapere bilanciato tra prevedibilità e imprevedibilità. La scoperta del vero, che avviene per mezzo della *detection*, ha quindi per il lettore significato gnoseologico sia positivo che negativo. La *surprise* è generata dalla subitanea cognizione che la logica degli eventi che si sono verificati è completamente diversa da quella che il lettore riteneva probabile. Nel processo di acquisizione di significato del testo le diverse determinazioni producono attese disilluse da contro-determinazioni, le quali diventano quindi stimoli continui che potenziano il processo stesso. La tecnica dell'*anticipatio* serve a creare esattamente questo gioco di aspettative, essendo fondamentale per la dinamica informativa del testo. Dal momento che è impossibile tracciare confini netti tra ciò che è prevedibile e ciò che non lo è, si devono ritenere l'aumento di sapere e la partecipazione emotiva come sottoposti a una certa misura di varietà. Lo straniamento si verifica nel momento in cui questa esperienza di varietà supera la quantificazione media dell'imprevisto. L'effetto di straniamento e il concetto di prevedibilità dipendono dunque anche dal pubblico.

---

<sup>10</sup> Ivi, p. 72.

La *variatio* ha l'obiettivo di alterare l'andamento del testo modificando il grado di probabilità degli eventi, allo stesso modo della tecnica dello "spostamento" utilizzata per creare *suspense*, estraniando elementi della narrazione per proporli in una sede differente.

Conseguentemente, elementi esterni al testo, quali la collana o altre caratteristiche editoriali, possono influire sulla *suspense* e generare maggior effetto sorpresa nel lettore. Vi sono tuttavia alcuni romanzi polizieschi che, pur non seguendo strettamente il canone, o proprio perché se ne discostano, possono generare effetti di straniamento ancora maggiori.

## **II.2. I modelli del romanzo poliziesco: canonicità e allotropia**

Il poliziesco classico, o canonico, nasce come genere paraletterario e presenta l'utilizzo costante di specifiche caratteristiche narrative che lo regolano secondo un canone rigido e omogeneo. Le sue origini risalgono al XIX secolo in coincidenza con la diffusione della stampa specializzata, l'aumento demografico nelle città e il conseguente incremento dei tassi di criminalità. Capostipiti di questo genere non sono romanzi bensì alcuni racconti pubblicati su rivista. Il poliziesco nasce, pertanto, storicamente caratterizzato dalla *brevitas*: l'obiettivo è lo scioglimento del delitto, la *suspense* deve crescere fino al momento della *surprise* ma non può estendersi per una durata indefinita poiché l'effetto sorpresa, costituito dalla soluzione dell'enigma, sarà tanto maggiore quanto il *detective* apparirà veloce nel dare un significato agli indizi.

Il primo autore a offrire al pubblico questo tipo di testo fu Edgar Allan Poe con *I delitti della Rue Morgue*, *Il mistero di Marie Roget* e *La lettera rubata* pubblicati rispettivamente nel 1841, nel 1843 e nel 1845.

Nel racconto *I delitti de la Rue Morgue*, inizialmente edito a puntate su rivista, per la prima volta viene presentata ai lettori la figura di un *detective* lucido e brillante, Auguste Dupin, che indaga su un enigma e lo risolve grazie alla sua razionalità e alle sue doti logico deduttive. L'investigatore è affiancato nella sua indagine da un amico e dimostra di avere capacità superiori a quelle della polizia ufficiale, la quale non era stata in grado di risolvere il caso.<sup>11</sup> Pur essendo ancora presente nei racconti di Poe una componente apparentemente irrazionale, ciò che li rende veramente innovativi è il dominio su quest'ultima della razionalità che conduce all'*explicit* risolutore e la dimostrazione della prevedibilità delle azioni umane.

In epoca positivista,

la deduzione, per Poe e per i suoi contemporanei, è il filo d'Arianna che guida, ormai, il pensiero umano nel dedalo delle apparenze. Il mistero della realtà non è più impenetrabile; lo si credeva opaco e invece non era che oscuro, e questa oscurità si sarebbe dissipata, proprio grazie al progresso della ragione, armata del metodo scientifico. La deduzione è sentita quale strumento di potenza.<sup>12</sup>

L'archetipo del *detective* del romanzo poliziesco canonico è Sherlock Holmes, protagonista dei romanzi di Arthur Conan Doyle, il quale è unanimemente riconosciuto come il *detective* per eccellenza e a lui si ispireranno, negli anni a venire numerosi scrittori.

---

<sup>11</sup> Il racconto è incentrato sulle indagini di Dupin inerenti alla morte di Madame L'Espanaye, il cui cadavere viene ritrovato orrendamente mutilato, e a quella della figlia, uccisa per strangolamento e nascosta nel camino. Entrambe le donne sono state assassinate all'interno dell'abitazione chiusa a chiave e i vicini hanno udito grida non riconoscibili. La polizia appare incapace di risolvere il caso e l'investigatore parigino chiede al prefetto l'autorizzazione a indagare autonomamente. Egli, attraverso l'analisi di minuti indizi, giunge alla conclusione che l'assassino non è un essere umano bensì un orango del Borneo che un marinaio aveva portato con sé in città.

<sup>12</sup> THOMAS NARCEJAC, *Il romanzo poliziesco*, trad. it. di Luciano Nanni, Milano, Garzanti, 1976 (Paris 1975), pp. 22-23.

È agli inizi del Novecento che i racconti dei *feuilletons* francesi e delle riviste inglesi si trasformano nei primi veri e propri romanzi polizieschi, stabilizzando l'uso delle tecniche narrative che connotano questo genere letterario e viene limitato il peso delle coincidenze nella risoluzione dell'indagine.

Postulato del romanzo poliziesco è, infatti, che la contingenza non esiste, in qualunque forma si presenti: coincidenza, caso, decisione o pentimento. L'assassino, molto più dell'eroe romantico, è una forza in movimento, e il detective è uno scienziato che calcola la sua traiettoria.<sup>13</sup>

La credibilità del poliziesco deriva dall'oggettività degli elementi presentati nel corso della vicenda e, dal momento che questi fattori costitutivi sono messi interamente a disposizione del lettore, il testo poliziesco canonico può definirsi onesto.

Come osservato nel paragrafo relativo alle tecniche narrative del genere, questo tipo di romanzo è un'opera chiusa, con alcune condizioni necessarie per la sua esistenza: deve iniziare con un delitto, sul quale viene successivamente condotta un'indagine e il suo *explicit* deve prevedere obbligatoriamente l'individuazione del colpevole, non è pertanto previsto un ulteriore sviluppo della vicenda. La rivelazione della soluzione dell'enigma determina una lettura monodirezionale dal momento che una lettura seconda non potrebbe fruire degli effetti generati dalla tecnica della *surprise*.

Yves Reuter ha definito la struttura del romanzo poliziesco "regressiva" poiché l'atto delittuoso si colloca all'inizio della vicenda ma l'indagine procede ricostruendo a ritroso la storia e gli eventi che precedono l'omicidio. Secondo una logica affine, Dubois osserva come «ciascuno dei due poli del racconto è rinchiuso nella propria sfera e separato dall'altro da tutta la distanza dell'enigma. Si tratta di un incontro continuamente rinviato e che si compie

---

<sup>13</sup> Ivi, p. 20.

soltanto nella parte finale della narrazione». <sup>14</sup> Il romanzo-enigma è costruito in modo duale attraverso l'intreccio della storia del delitto, conclusa prima dell'inizio della vicenda, e la storia delle cause del delitto che è necessario ricostruire per mezzo dell'indagine.

Tzvetan Todorov, nel suo saggio *Tipologia del romanzo poliziesco*, cita le parole che il personaggio principale del romanzo *L'impiego del tempo* di Michel Butor dice al narratore: «ogni romanzo poliziesco è costruito su due delitti di cui il primo, commesso dall'assassino, non è che l'occasione per il secondo, nel quale il criminale è vittima del carnefice puro e impunito: il detective» <sup>15</sup> e «la narrazione [...] è una sovrapposizione di due serie temporali: i giorni dell'inchiesta, che cominciano dal crimine, e i giorni del dramma, che portano ad esso». <sup>16</sup>

Nello sviluppo del *corpus* della storia, l'autore pone al centro della narrazione la ricerca compiuta dal *detective*, e la figura del criminale viene quindi posta in secondo piano ma, d'altro canto, l'assassino può anche agire nel tentativo di mistificare continuamente le proprie azioni con un ruolo attivo.

Il sistema dei personaggi di un romanzo poliziesco canonico è contrassegnato dalla presenza di ruoli funzionali fissi. Il criminale, la cui ricerca costituisce l'intera ossatura della narrazione, in questo modello di testi non è un professionista del crimine ma un personaggio che agisce per scopi personali e che, con azioni antitetico rispetto a quelle del *detective*, si occupa di nascondere le proprie tracce, rendendo in questo modo possibili interpretazioni errate degli indizi da parte del lettore. Il romanzo poliziesco si basa sul postulato che il colpevole del crimine lascia necessariamente degli indizi circa il suo operato e che tali indizi siano le premesse per i sillogismi attraverso i quali l'investigatore risolve l'enigma. Questi

---

<sup>14</sup> Y. REUTER, *Il romanzo poliziesco*, cit., p. 22.

<sup>15</sup> TZVETAN TODOROV, *Tipologia del romanzo poliziesco*. in ID., *Poetica della prosa. Le leggi del racconto*, trad. it. di Elisabetta Ceciarelli, Milano, Bompiani, 1995 (Paris 1971), p. 9.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

non trova un suo pari tra i personaggi della narrazione e nemmeno nel lettore. Ha doti intellettuali straordinarie e conoscenze enciclopediche anche se può avere una condotta eticamente discutibile e di solito ha un carattere oscuro e solitario. Egli è costantemente proteso a superare l'astuzia del colpevole nel nascondere le proprie tracce raccogliendo i foschi indizi, per la cui analisi si avvale di una logica ferrea e di un procedimento deduttivo impeccabile. L'investigatore è generalmente aiutato da un personaggio che funge da spalla, a cui fanno difetto sia l'esperienza che le doti individuali dell'investigatore, e che solitamente non ha un ruolo diretto nella risoluzione dell'enigma. La sua figura serve da catalizzatore delle competenze dello stesso *detective*, per contrasto. La spalla formula le medesime domande che il lettore vorrebbe porre; pertanto, quest'ultimo è indotto a identificarsi con lui. Tale personaggio, definito "Watson", con riferimento al personaggio aiuto-*detective* dei racconti di Arthur Conan Doyle, ha la funzione di operare un ritardo nella *detection*, divenendo così uno strumento dell'autore per la gestione della *suspense*. D'altra parte, l'identificazione del lettore con la spalla giustifica l'effetto sorpresa che l'*explicit* inatteso genera su di lui. Lo "Watson" inoltre funge da garante dell'attendibilità del *detective* anche nell'economia complessiva della narrazione, dal momento che l'onniscienza del narratore tradizionale nel romanzo poliziesco

è [...] ceduta, e non solo all'altezza dell'*explicit*, al *detective* che ne assume i compiti nella funzione di narratore-personaggio [...] Il *detective*, come alias del narratore tradizionale, funge da bilanciamento all'identità perduta del narratore medesimo.<sup>17</sup>

## Il delitto nel romanzo poliziesco

---

<sup>17</sup> I. CROTTI, , *La «detection» della scrittura. Modello poliziesco ed attualizzazioni allotropiche nel romanzo del Novecento*, cit., p. 19.



è ovviamente un problema artefatto o un finto problema, architettato insieme alle omissioni logiche e alle intuizioni sufficienti e necessarie per il suo scioglimento [...]. Si tratta perciò di enigmi circoscritti da pura mancanza o ritrosia d'informazioni, privi di valenze di autentica «ambiguità semantica».<sup>18</sup>

L'obiettivo fondamentale del romanzo-enigma è infatti trovare una risposta al basilare quesito *who has done it?*.<sup>19</sup> Tale prevedibilità del poliziesco canonico conduce a una ridondanza strutturale della quale sono invece privi quei romanzi polizieschi che Crotti definisce "allotropici".

Nell'ambito paraletterario è il genere che tende ad assorbire il singolo testo piuttosto che il contrario. Crotti, capovolgendo una definizione di Rak secondo cui la paraletteratura è definita «come un campo di contraddizioni di un *altro* campo individuato come letteratura»,<sup>20</sup> osserva come sia piuttosto la letteratura a porsi allotropicamente rispetto alla paraletteratura, dal momento che la caratteristica di quest'ultima è proprio quella di essere rappresentata da un canone altamente normato. La caratteristica precipua del genere poliziesco è di essere estremamente formalizzato e rigido. Il poliziesco allotropico si distanzia *in primis* per la sua essenza plurimorfa, in quanto non rigidamente disciplinato. Il genere tende a sciogliersi dai vincoli dell'ambito paraletterario e a espandersi in quello della letteratura divenendo così un'opera aperta.

Secondo Lotman «un caso diffuso di distruzione della struttura ai fini della sua attivazione consiste nell'introdurvi un elemento esterno alla struttura. Questo elemento

---

<sup>18</sup> ANTONIO PIETROPAOLI, *Ai confini del giallo. Teoria e analisi della narrativa gialla ed esogialla*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1986, p. 19.

<sup>19</sup> Dalla domanda *who has done it?* deriva l'appellativo *Whodunit* utilizzato per indicare proprio il classico romanzo a enigma.

<sup>20</sup> I. CROTTI, *La «detection» della scrittura. Modello poliziesco ed attualizzazioni allotropiche nel romanzo del Novecento*, cit., p. 5.

extratestuale, può appartenere ad un'altra struttura».<sup>21</sup> La caratteristica dei testi polizieschi allotropici è infatti la loro stratificazione e disgregazione, determinata dal contaminarsi del genere con altri tipi di narrazione. Si potrebbe dunque affermare che un romanzo poliziesco allotropico è in genere molto meno prevedibile di un giallo classico. Considerato il rischio in cui si incorre nel categorizzare in maniera rigida testi in realtà assolutamente eterogenei è preferibile studiarli con metodo comparativo, dimostrando similarità e differenze nell'utilizzo dei procedimenti e delle tecniche rispetto al poliziesco canonico. I testi, in alcune condizioni storiche e letterarie, possono trovarsi a violare le regole dei generi. Questo è ciò che avviene nel poliziesco allotropico in cui le regole, violate o meno rispetto a quello canonico, fungono da verifica di se stesso.

La struttura testuale del poliziesco canonico, modellata sullo schema delitto-indagine-soluzione dell'enigma, nei testi allotropici tende a sciogliersi dai vincoli strutturali della narrazione costituiti dall'omicidio e dall'*explicit* inviolabile, i quali possono venire a mancare. È possibile che quello che appariva inizialmente un crimine non si riveli tale, così come può verificarsi che l'atto finale della risoluzione dell'enigma lasci dei dubbi e delle incertezze nel lettore. L'*explicit* non coincide dunque necessariamente con un'acquisizione di sapere totale e risolutiva poiché lo scrittore si serve di questo tipo di narrazione con obiettivi che esulano dalla risoluzione dell'enigma. Egli fa un particolare uso dei meccanismi del romanzo poliziesco sfruttandone in maniera specifica il funzionamento per celare, sotto questa veste narrativa, possibili critiche intellettuali, ideologiche, sociali e politiche o trasformare il delitto e l'inchiesta in una metafora sulla condizione umana. L'informatività del testo aumenta rispetto al poliziesco canonico nel momento stesso in cui il testo allotropico assume quindi altre funzioni e finalità. L'obiettivo del poliziesco

---

<sup>21</sup> Ivi, p. 79.

allotropico non è più coinvolgere il lettore in una sfida intellettuale ludica, che consiste nel superare l'investigatore durante la *detection*, ma sussiste piuttosto una sorta di divergenza tra funzione e testo che non è invece presente nel giallo canonico. Antonio Pietropaoli, analizzando precisamente le forme di romanzo-enigma contrassegnate da complicazione ideologica e stilistica rispetto al poliziesco canonico, osserva come la caratteristica precipua di tali testi consista proprio «nell'apertura del pacchetto degli stereotipi formali del giallo d'analisi all'ingerenza di altre forme narrative». <sup>22</sup> Questa contaminazione di generi conduce a un modello di conoscenza più duttile rispetto a quello rigidamente scientifico del giallo canonico.

### **II.3. Rapporto tra il lettore e l'“autore modello” di un poliziesco**

Come osserva Yves Reuter, il poliziesco è un genere che «mette continuamente *en abyme* i meccanismi della lettura e della scrittura». <sup>23</sup> Esso contiene in se stesso una duplicità di fondo giacché il *detective*, con la sua capacità di trovare e comprendere gli indizi per la risoluzione dell'enigma, al fine di ricostruire una rete di connessioni, altro non è che un lettore di un testo lui stesso.

Possiamo definire il poliziesco come il genere delle “letture plurali” dal momento che propone una decodifica delle informazioni compiuta contemporaneamente dal detective, dal colpevole, dalla spalla e da ogni altro personaggio che partecipa all'indagine e, ovviamente, prevede, come ogni testo, l'interpretazione del lettore. Esso presenta due ordini strutturali, tra loro inscindibilmente connessi, il primo dei quali è costituito dalla competizione tra colpevole del delitto e investigatore, in cui l'assassino tenta di coprire le

---

<sup>22</sup> A. PIETROPAOLI, *Ai confini del giallo. Teoria e analisi della narrativa gialla ed esogialla*, cit., p. 43.

<sup>23</sup> Y. REUTER, *Il romanzo poliziesco*, cit., p. 93.

proprie tracce mentre il *detective* le ricerca; il secondo è invece rappresentato dal rapporto tra “autore modello” e lettore, nel quale il primo occulta e mimetizza le informazioni che il lettore cerca di interpretare. Questa sorta di

«fagocitazione» del destinatario all’interno del testo non deve essere considerata limitatamente [...] come tecnica che opera verso l’esterno, ma anche e soprattutto come parte di quell’insieme di strutture che agiscono nel testo e per il testo stesso.<sup>24</sup>

Ogni possibile indizio diviene pertanto anche un’informazione utile per ricostruire l’universo della narrazione, ovvero individuare la strategia del testo.

Umberto Eco definisce la strategia testuale di un poliziesco «una dialettica tra inganno e verità a due diversi livelli testuali».<sup>25</sup> Il primo livello riguarda le strutture discorsive, che in questo genere narrativo hanno la finalità di trarre il lettore in apparente inganno, nel rispetto tuttavia di quelli che sono confini posti dal patto narrativo, allo scopo di indurlo a formulare ipotesi coerenti con la volontà del testo, con la finalità di garantirgli la sorpresa finale. Il secondo livello testuale di cui il romanzo poliziesco si avvale per tendere questa sorta di tranello al lettore è quello della fabula che, nel momento in cui giunge a conclusione, costringe il lettore a scartare la propria previsione. L’“autore modello” sa che il suo “lettore modello” formulerà previsioni sbagliate e il suo scopo è esattamente favorire quelle inferenze<sup>26</sup> senza però, come evidenziato in precedenza in riferimento a qualsiasi testo narrativo, mentire e per farlo si serve di particolari segnali di genere.

---

<sup>24</sup> I. CROTTI, *La «detection» della scrittura. Modello poliziesco ed attualizzazioni allotropiche nel romanzo del Novecento*, pp. 17-18.

<sup>25</sup> U. ECO, *Lector in fabula*, cit., paragrafo 8.15.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

L'ambiguità semantica, che in un testo poliziesco canonico è presente nel periodo della *suspense*, con la *surprise* si annulla istantaneamente. La soluzione dell'enigma è esibita nel momento in cui il testo stesso viene ricostituito dal lettore individuandone la strategia. La lettura di un poliziesco canonico si può ritenere monodirezionale, non ripetibile; quindi, una rilettura critica è possibile solo come metalettura finalizzata all'individuazione delle tecniche narrative poiché gli effetti della *suspense* e della *surprise* non sono riproducibili.

Nel suo approfondimento teorico sulla nozione di "opera aperta", Umberto Eco esemplifica il concetto di chiusura attraverso un paragone con l'opera musicale classica:

una fuga di Bach, *L'Aida*, o il *Sacre du Printemps*, consistevano in un insieme di realtà sonore che l'autore organizzava in modo definito e concluso offrendolo all'ascoltatore, oppure traduceva in segni convenzionali atti a guidare l'esecutore così che riproducesse sostanzialmente la forma immaginata dal compositore.<sup>27</sup>

Il poliziesco canonico può considerarsi quindi un modello di "opera chiusa" e il rapporto fruitivo che il lettore instaura con essa non lascia margini di libertà per interpretazioni multiple.<sup>28</sup> L'"autore modello" di un poliziesco canonico costruisce un mondo perfettamente a misura del suo lettore e, dal momento che il "lettore modello", nato con il testo stesso, gode esclusivamente dell'autonomia che questo gli accorda, è evidente come, per quanto attiene al genere poliziesco, tale libertà sia assolutamente limitata dalla rigidità del canone. Lo spazio narrativo del romanzo-enigma, pur vincolato tra i suoi limiti estremi costituiti da *incipit* ed *explicit*, presenta una strategia narrativa non confinata allo spazio dell'intreccio. Essa, piuttosto, nasce dall'integrazione obbligatoria delle tre

---

<sup>27</sup> Id., *Opera aperta*, cit., p. 25. 2

<sup>28</sup> Umberto Eco ritiene che sia possibile intendere il concetto di "opera aperta" come un modello, poiché il rapporto tra la produzione, l'opera e la sua fruizione tende ad apparire costante e pertanto non è inteso a riprodurre una struttura oggettiva delle opere quanto la struttura del loro rapporto fruitivo.

componenti *incipit*, intreccio ed *explicit* e richiede a ogni fase la collaborazione del lettore per introdurre la successiva. Il testo è quindi simile a un rompicapo costituito da tasselli che devono essere ricomposti dall'investigatore e dal lettore stesso. La strategia narrativa di un romanzo-enigma prevede che questi tasselli vengano disposti seguendo regole ben precise e rigide e che debbano essere riorganizzati altrettanto rigorosamente.

L'“autore modello”, inteso come insieme di istruzioni per la fruizione del testo, si manifesta sotto forma di indizi forniti al lettore che possono essere inerenti alla *fiction* oppure offrirsi come indizi tecnici, linguistici e stilistici che permettono non solo di individuare il colpevole del delitto ma la stessa strategia del testo. Umberto Eco evidenzia come un indizio possa essere considerato tale solo a tre condizioni: deve seguire un criterio di economia, deve indirizzare verso una sola causa o tutt'al più verso un numero ristretto di moventi e deve essere in grado di «fare sistema con altri indizi».<sup>29</sup>

Nel 1928, van Dine aveva enunciato venti regole alle quali un autore di polizieschi avrebbe dovuto inflessibilmente attenersi ed esse rimandano anche alla necessità di seguire il criterio di economia per garantire la scientificità della narrazione. La regola numero quindici prescritta da van Dine, che Thomas Narcejac riporta nel suo saggio *Il romanzo poliziesco*, infatti, stabilisce che

La spiegazione dell'enigma deve trarre la sua evidenza da tutto lo svolgimento del romanzo, a condizione, ben inteso, che il lettore sia abbastanza perspicace da accorgersene. In altre parole, se il lettore, una volta svelato il mistero, andasse a rileggere il libro, si accorgerebbe che, in un certo senso, la soluzione saltava agli occhi fin dal principio. Tutti gli indizi portavano, infatti, all'identificazione del colpevole.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> U. ECO, *I limiti dell'interpretazione*, cit., p. 86.

<sup>30</sup> T. NARCEJAC, *Il romanzo poliziesco*, cit., pp. 84-85.

La strategia testuale di un poliziesco canonico consiste nel far sì che il lettore abbia le medesime possibilità del *detective* per risolvere il caso interpretando gli indizi che il testo fornisce. In questo modo qualsiasi dato inerente al testo può essere considerato un indicatore del suo mondo narrativo e pertanto un'informazione sulla strategia del testo. Il mondo narrativo di un poliziesco è creato attraverso una concatenazione di domande estremamente puntuali che l'“autore modello” suggerisce: chi è l'assassino e come ha agito, qual è il movente e soprattutto “come scoprirlo”. Il “lettore modello di primo livello” è proprio colui che ricerca la risposta al quesito *Whodunnit?*. A sua volta, il “lettore modello di secondo livello” si chiede quali siano le modalità attraverso le quali la storia acquista un senso, ovvero come sia costruita la strategia testuale e può apprezzare lo specifico utilizzo delle tecniche narrative caratterizzanti questo genere.

Il poliziesco è paragonabile a un gioco di ruolo nel quale il *detective* ha una funzione centrale e si trova in posizione di vantaggio. Tale superiorità si esprime sul piano narrativo anche attraverso l'assunzione, da parte dell'investigatore, della funzione di onniscienza che era propria del narratore. Questo ingenera nel lettore la concezione di una *invention* non solo tematica ma di tipo metacritico, superando i confini posti dal singolo testo.

Nella sua opera *Sei passeggiate nei boschi narrativi* Umberto Eco formula una interessante riflessione in merito alle ragioni per le quali la lettura fa sentire il lettore maggiormente a suo agio rispetto alla realtà:

C'è una regola aurea per ogni criptoanalista o decrittatore di codici segreti, e cioè che ogni messaggio può essere decrittato purché si sappia che si tratta di un messaggio. [...] Con un universo narrativo noi sappiamo per certo che esso costituisce un messaggio e che un'autorità autoriale sta dietro di esso, come sua origine e come insieme di istruzioni per la lettura.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., pp. 148-149.

Questo è tanto più evidente per il romanzo poliziesco, il quale richiede espressamente al lettore di diventare un decrittatore di codici e gli garantisce di poter esplorare un mondo narrativo con limiti ben definiti e dominato da una logica ferrea. Il patto narrativo prevede che tutto ciò che un testo non descrive come differente dal mondo reale debba essere ritenuto dal lettore conforme a esso, allo stesso modo delle situazioni che vi si verificano. Il genere poliziesco prevede una più stretta codifica, rispetto ad altre forme di narrazione, degli elementi finzionali ritenuti accettabili e proprio per questo motivo il lettore conosce *a priori* le regole del gioco al quale si trova a partecipare. Egli è almeno in parte consapevole degli elementi tecnico-formali presenti, che anzi si aspetta necessariamente di riconoscere. Nel caso del poliziesco allotropico al lettore viene invece richiesto di discernere il rapporto tra il testo e la sua funzione. Come rileva Ilaria Crotti, infatti, «la funzione lettura è conscia dei limiti imposti dal genere, tanto è vero che la consapevolezza nel lettore di tali limiti è insita nei presupposti della lettura stessa, nello stadio che intercorre per il lettore tra scelta del genere ed inizio della lettura medesima».<sup>32</sup>

L'“autore modello” di un testo poliziesco canonico, proprio per il fatto che questo è un testo “chiuso”, tende a selezionare un *target* rigido di “lettori modello”, facendo in modo che ogni riferimento enciclopedico sia quello che il lettore può riconoscere e assimilare poiché «sono il testo più l'enciclopedia, che esso presuppone, che propongono al lettore modello ciò che una strategia testuale suggerisce».<sup>33</sup>

Dal momento che il testo allotropico si configura come “opera aperta”, la strategia del suo “autore modello” è volta al superamento dei limiti che il genere stesso si pone,

---

<sup>32</sup> I. CROTTI, *La «detection» della scrittura. Modello poliziesco ed attualizzazioni allotropiche nel romanzo del Novecento*, cit., p. 16.

<sup>33</sup> U. ECO, *I limiti dell'interpretazione*, cit., p. 153.



determinando in tal modo per il lettore la perdita di quel ruolo protetto e ben definito che il giallo classico gli garantiva. La strategia narrativa di un poliziesco allotropico, svincolandosi dagli obbligatori limiti del testo canonico, incoraggia il lettore verso quegli «atti di libertà cosciente»<sup>34</sup> che peculiarmente l'opera aperta consente e gli richiede di scoprire in piena autonomia le nuove regole di una competizione il cui esito, a differenza del romanzo-enigma, non corrisponde a una vittoria del raziocinio sul caos apparente. Come già evidenziato, infatti, questo tipo di romanzo mira a instaurare un nuovo tipo di rapporto tra testo e lettore con un'attenzione agli aspetti ideologici, sociali e alla dissacrazione dell'utopia di perfezione.

Proprio a causa della sua apertura, e a ragione del fatto che il *focus* della narrazione tende a divaricarsi da quello della *detection*, un testo poliziesco allotropico è suscettibile di interpretazioni che sono definitive in quanto ritenute dal lettore l'opera stessa ma nel medesimo tempo ogni interprete del testo è consapevole del fatto che tale interpretazione necessita di essere approfondita.<sup>35</sup> Pertanto, l'«autore modello» di un testo aperto come l'allotropico «una sola cosa tenterà con sagace strategia: che per quante interpretazioni siano possibili, l'una riecheggi l'altra, così che non si escludano ma si rinforzino a vicenda».<sup>36</sup>

L'«autore modello» di un testo poliziesco allotropico prevede un «lettore modello» capace di svincolarsi dalla logica assoluta imperante nel romanzo enigma, basata sulla contrapposizione deduzione-controdeduzione, per aprirsi a un pensiero più duttile. L'autore del poliziesco trasforma il testo da strumento ludico a strumento di conoscenza del mondo.

Un testo poliziesco allotropico, dal momento che il suo «lettore modello» è conscio delle regole del canone, prevede che questi sia in grado di riconoscere l'infrazione di tali

---

<sup>34</sup> ID., *Opera aperta*, cit., p. 27.

<sup>35</sup> Cfr. Ivi, p. 53.

<sup>36</sup> ID., *Lector in fabula*, cit., paragrafo 3.3.

norme. L'attività complementare del "lettore modello di secondo livello" è capire quindi come avvenga la rottura del canone, individuando le strategie e le soluzioni che l'hanno resa possibile. Quando la strategia del testo prevede il cosiddetto "delitto irrisolto" essa lascia il lettore in una condizione di sospensione facendo sì che egli si ponga la domanda: come debbo validare le mie inferenze? Il "lettore modello" sposta quindi la propria attenzione da quali siano i criteri di validazione delle proprie inferenze a quali siano le ragioni di tale mancanza di riscontro. Al "lettore modello di secondo livello" viene richiesto di considerare la congettura non più come finalità stessa del testo ma come strumento per comprendere perché, e non solo in che modo, la sua strategia discorsiva abbia previsto l'utilizzo di elementi e tecniche del genere poliziesco, valutando quindi il funzionamento del meccanismo di infrazione del canone all'interno del sistema narrativo.

Si è evidenziato precedentemente che il processo interpretativo è un circolo ermeneutico nel quale il testo è un oggetto costruito dall'interpretazione allo scopo di validarsi essa stessa. Per questa ragione è necessario ipotizzare che esista un linguaggio critico che agisca come metalinguaggio e permetta la comparazione tra il testo e ogni nuova interpretazione. Un metalinguaggio è il medesimo del proprio linguaggio oggetto, pertanto qualsiasi linguaggio svolge una tale funzione quando si riferisce a se stesso. Umberto Eco nel suo saggio *Opera aperta* osserva come la ricezione di un messaggio strutturato in modo aperto non consista in una previsione di ciò che è atteso quanto in una attesa dell'imprevisto. Pertanto, in questo caso, il valore dell'esperienza estetica emerge «non quando una crisi, dopo essersi aperta, si chiude secondo le consuetudini stilistiche acquisite, ma quando – immergendoci in una serie di crisi continue, in un processo in cui l'improbabilità sia

dominante – noi esercitiamo una libertà di scelta».<sup>37</sup> L'obiettivo dell'indagine per il lettore è quindi la ricerca in se stessa.

#### **II.4. Ricezione del genere poliziesco in Italia**

Gli autori che hanno offerto, soprattutto nel corso del Novecento, il loro apporto alla diffusione del genere poliziesco in Italia sono stati numerosi. Pertanto, molti sono necessariamente stati esclusi dalla trattazione nel presente paragrafo. La preferenza è ricaduta su coloro che hanno gettato le basi per la creazione una tradizione di romanzi polizieschi autenticamente italiani e sugli esempi capitali di Carlo Emilio Gadda, Leonardo Sciascia e Umberto Eco. Il periodo che si estende dagli anni Ottanta al presente non è stato trattato ritenendo che il processo di assimilazione di opere coeve non possa dirsi definitivo e che la scelta di citare solo alcuni scrittori escludendone altri possa giudicarsi criticamente arbitraria; tuttavia, si è ritenuto necessario tracciare il profilo dello scrittore di gialli forse più amato dal pubblico negli ultimi trent'anni: Andrea Camilleri.

Il romanzo poliziesco si affaccia sul vasto panorama della narrativa italiana con notevole ritardo rispetto a paesi come Regno Unito e Francia e occupa per lungo tempo una posizione non di rilievo. Ciononostante, tra la metà e la fine del XIX secolo esisteva una produzione nazionale che, sulla scia dei *feuilleton noir* francesi e ancora legata a romanzi di appendice come quelli di Eugene Sue, proponeva testi con contaminazioni *noir*, poliziesche e gotiche. Atmosfere gotiche e intreccio da *feuilleton* si ritrovano nell'opera dell'autore Francesco Mastriani, stimato da Benedetto Croce come uno dei maggiori interpreti di Sue. Mastriani pubblica nel 1852 il romanzo *La cieca di Sorrento* e l'anno successivo *Il mio*

---

<sup>37</sup> ID., *Opera aperta*, cit., p. 139.

*cadavere*. In quest'ultimo romanzo Mastriani fa spesso riferimento a procedimenti scientifici, quali processi autoptici e di imbalsamazione, con un ampio corredo di dettagliate note esplicative. Nei testi posteriori al 1861 lo scrittore napoletano ambienta le sue storie nella realtà cittadina socialmente degradata della città partenopea ponendo l'accento sui problemi di criminalità, povertà, sfruttamento lavorativo. La sua opera trova apprezzamento da parte del pubblico del Mezzogiorno anche a causa del vivo dibattito sulla "Questione meridionale". Il suo testo *Il brindisi di sangue*, edito nel 1854, pur considerato un romanzo giudiziario, si dimostra particolarmente vicino al modello poliziesco.

Nel 1876, lo psichiatra Cesare Lombroso pubblica il suo primo studio di antropologia criminale, che mette in correlazione delinquenza e caratteri fisici degenerativi, intitolato *L'uomo delinquente studiato in rapporto alla antropologia, alla medicina legale e alle discipline carcerarie*, suscitando aspre polemiche tra i giuristi in merito all'imputabilità del criminale. Negli anni successivi il medico veronese si esprime criticamente proprio nei confronti del romanzo criminale e delle cronache giudiziarie colpevoli, a suo giudizio, di fornire una descrizione del criminale astratta e distante da quella reale nonché priva di valore educativo. Lucia Rodler, in un articolo dedicato al legame tra letteratura e scienza nell'opera di Lombroso, riporta alcune significative osservazioni dello psichiatra, tratte dal libro *L'uomo delinquente*, in merito al danno che tali pubblicazioni potrebbero produrre nella società:

La lettura continua dei processi criminali e dei giornali li persuade [...] che v'hanno delle birbe anche nell'alta società; poveri, come sono, d'intelligenza, confondendo la regola coll'eccezione [...], e ne deducono non poter esser molto prava un'azione che commessa dai ricchi non passerebbe per riprovevole.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> LUCIA RODLER, *L'uomo delinquente di Cesare Lombroso: tra scienza e letteratura*, in «Criminocorpus» [online], Dossier *Histoire de la criminologie. Autour des Archives d'anthropologie criminelle*, 2015, § 19, <http://journals.openedition.org/criminocorpus/1905> (16/06/2023).

Nel 1886 è lo scrittore Girolamo Amati, noto con lo pseudonimo di Demofilo Italico, a dedicare il suo testo, edito in 37 puntate su rivista e rivolto a un pubblico popolare o piccolo-borghese, al racconto delle indagini inerenti a diversi crimini compiute da ispettori di polizia sagaci e dotati di straordinario intuito, con tratti molto simili a quelli del classico poliziesco.

L'anno successivo Emilio De Marchi pubblica a puntate *Il cappello del prete*, con la ferma intenzione di distaccarsi dall'ambito del *feuilleton*, allo scopo di creare un'opera che valorizzi la tradizione italiana e allo stesso tempo sia in grado di coinvolgere le masse di piccoli lettori. Il romanzo, benché non sia un giallo canonico, è uno dei primi esempi nazionali di impiego degli schemi narrativi del poliziesco. Esso è incentrato sul conflitto di coscienza che anima il protagonista, il barone Carlo Coriolano di Santafusca, colpevole di aver ucciso il sacerdote Cirillo. Il peso della colpa lo porterà all'autodenuncia. Il procedimento giudiziario e il pentimento sono elementi che esulano dallo schema del poliziesco ma il testo è giocato interamente sull'utilizzo della *suspense* e sulla *detection* benché questa non sia relativa allo svelamento del colpevole quanto alle sue modalità. Si è quindi di fronte a quello che oggi sarebbe definibile come un "poliziesco allotropico" riconducibile all'ambito "naturalistico".

Alla stessa categoria è ascrivibile anche il romanzo *Spasimo* di Federico De Roberto, pubblicato nel 1887. La narrazione è incentrata sulla *detection*, condotta dal magistrato Francesco Ferpiere, relativa alle cause della morte della contessa d'Arda, ritrovata uccisa da un colpo di pistola. Il testo si avvale delle tecniche narrative del genere in esame e di una fase di *detection* per molti versi simile a quella del poliziesco canonico ma il sospetto

suicidio e l'*explicit* nel quale è l'assassina a confessare la propria colpevolezza collocano il romanzo nell'ambito del poliziesco allotropico.

Questi ed altri esempi di romanzi di investigazione, in particolar modo ispirati a fatti di cronaca nera, riscuotono un crescente successo tra il pubblico italiano tra fine Ottocento e inizi Novecento e frattanto iniziano a diffondersi i libri polizieschi provenienti dall'estero, in particolare le opere di Arthur Conan Doyle.

Le prime vere e proprie collane di questo genere nascono tra il 1910 e il 1930. Nel 1919 la casa editrice Sonzogno crea la collana *I romanzi polizieschi*, dedicata per la maggior parte alle *Avventure di William Sharps, celebre poliziotto inglese* di George Meirs, a cui fanno seguito collane di altri editori. Quella che riscuoterà il maggiore e più duraturo successo è l'operazione editoriale avviata da Arnoldo Mondadori, il quale nel 1929 sceglie di pubblicare i primi quattro romanzi enigma di una collana dedicata, per la cui copertina sceglie il colore giallo che per metonimia diviene, negli anni a venire, sinonimo di poliziesco.

La scelta degli autori posta in essere da Mondadori ricade su Van Dine, Edgar Wallace, Robert Louis Stevenson e Anna Katherine Green, seguiti da Agatha Christie, Alfred E.W. Mason, Freeman Wills Crofts e Edmund Clerihew Bentley. La collana è destinata a un pubblico non incolto, disponibile ad acquistare i libri nelle librerie o nelle edicole, tanto che in appendice vengono pubblicizzate le opere di grandi autori come Pirandello, d'Annunzio e Pascoli. I volumi sono in formato sedicesimo grande e cartonati, un formato adatto alla conservazione sugli scaffali delle librerie domestiche medio-borghesi.

Il primo autore italiano che propone una vera trasposizione italiana del genere poliziesco è Alessandro Varaldo (1878-1953). Egli si prefigge di creare una storia poliziesca di ambientazione nazionale, come altri autori avevano fatto in Francia, Stati Uniti e Gran Bretagna. Nel suo saggio *Storia del giallo italiano*, Loris Rambelli cita un articolo di Varaldo

apparso nel luglio del 1932 sulla rivista «Comoedia», nel quale lo scrittore afferma con tono leggermente provocatorio:

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 di moda, parlassero un po' dell'Italia?

Poiché questi libri si divulgano tanto all'estero, è bene che ce ne serviamo per i nostri costumi, per i nostri personaggi e per le nostre idee.<sup>39</sup>

Il suo primo romanzo, intitolato *Il Sette bello*, era stato pubblicato l'anno prima. Ambientato tra Roma e la provincia di Viterbo, ha per protagonista il commissario di polizia Ascanio Bonichi, soprannominato “sor Ascanio” e narra vicende piuttosto intricate nelle quali si ritrovano coinvolti personaggi caratteristici del *feuilleton* con riflessi dei romanzi gotici. La storia è riportata, secondo un espediente tipico del poliziesco, in forma di diario, di volta in volta scritto da uno dei protagonisti. Trasgredendo consciamente le *Venti regole* di van Dine, Varaldo cerca di stabilire un rapporto con il lettore non paritario, confondendo i dati, introducendo un gran numero di personaggi secondari per sviare la lettura. I romanzi di Varaldo sono ambientati in un'Italia postbellica ma ancora legata alle vecchie abitudini e valori borghesi. Per caratterizzare la sua prosa Varaldo la arricchisce di citazioni letterarie, locuzioni in vernacolo, giochi di parole e freddure tipici della letteratura non poliziesca.

Un altro scrittore italiano che si cimenta nella scrittura dei primi polizieschi nazionali è Arturo Lanocita (1904-1983), autore di *Quella maledettissima sera* e *Otto giorni di angoscia* editi rispettivamente nel 1939 e nel 1945. Il suo primo e più felice romanzo è però *Quaranta milioni* pubblicato nel 1931. Il testo, più che una vera storia poliziesca, si propone come la parodia del classico romanzo-enigma. La narrazione è ambientata in un albergo sulle

---

<sup>39</sup> LORIS RAMBELLI, *Storia del “giallo” italiano*, Milano, Garzanti, 1979, p. 32.

Dolomiti nel quale soggiorna la miliardaria Maria Quinones con le figlie Rosetta e Isotta. Il direttore dell'albergo trova Isotta riversa sul pavimento vicino a uno stiletto insanguinato e si precipita a chiamare il medico ma al loro ritorno il cadavere è svanito. Questa sparizione scatena una serie di congetture e sul delitto iniziano a indagare il giornalista Silvio Melius e Rosetta. Nel frattempo, anche la signora Quinones scompare ingenerando il dubbio di essere la colpevole. L'ipotesi è però smentita da una cameriera che ha visto Isotta viva dopo la partenza della madre. Viene quindi supposto che Isotta sia stata uccisa da un'altra donna e che la cameriera ne avesse visto il cadavere sorretto dall'omicida davanti alla finestra. L'*explicit* del romanzo è imprevedibile: l'omicidio della ragazza non è mai avvenuto ma in realtà la giovane è stata rapita da un inserviente dell'hotel. Il romanzo riprende in modo evidente alcuni *patterns* classici del poliziesco: l'ambientazione nell'albergo, con il rispetto dell'unità di luogo, che tuttavia non è lo spazio in cui si incentrano le ricerche e la presenza (apparente) di una vittima di omicidio e della relativa indagine. Le similitudini con il giallo si fermano qui: l'assassinio non è mai avvenuto, il criminale, in violazione dell'undicesima regola di van Dine,<sup>40</sup> fa parte del personale di servizio dell'albergo, il tono della narrazione è ironico. In questo modo il poliziesco si trasforma in una commedia degli equivoci con note di costume sull'Italia borghese contemporanea.

La parodia del romanzo poliziesco si ritrova anche nell'opera di Luciano Folgore *La trappola colorata* pubblicato nel 1934. Il romanzo è stato definito dall'autore "romanzo extragiallo umoristico". A essere oggetto della parodia in questo caso sono gli stessi espedienti tecnici del poliziesco: il racconto è una freddura basata su continui doppi sensi e ha per protagonista un *detective* che qualifica se stesso come "poliziotto di fantasia". Il

---

<sup>40</sup> Come riporta Thomas Narcejac nel suo saggio *Il romanzo poliziesco*, l'undicesima regola di van Dine afferma: «L'autore di romanzi polizieschi non deve mai scegliere il colpevole tra il personale domestico (servi [...] o altro), per la semplice ragione che si tratterebbe di una soluzione troppo facile. Il colpevole deve essere qualcuno all'altezza della situazione» (T. NARCEJAC, *Il romanzo poliziesco*, cit., p. 84).



narratore in prima persona interviene frequentemente per evidenziare il contrasto tra le strutture narrative di questa parodia e le regole del giallo. La conclusione del romanzo è, anche in questo caso, una palese violazione delle norme di van Dine, dal momento che è il morto stesso a rivelare la soluzione dell'enigma durante una seduta spiritica.<sup>41</sup> Loris Rambelli osserva come la scelta del tema dell'occultismo debba essere messa in relazione con la poetica futurista legata alla letteratura gialla:

il [...] piglio iconoclastico contro la cultura accademica [...] portò forse a simpatizzare per un genere negletto e disprezzato dai critici ufficiali, ma, si badi, un genere in cui lo scrittore è chiamato a impegnarsi nel montaggio del racconto più che nel contenuto e in cui non è l'esigenza estetica, ma un fine che potremmo dire sperimentale, a muovere la scrittura.<sup>42</sup>

Il romanzo poliziesco si adegua con molta difficoltà alle regole rigide che aveva esposto van Dine. Mentre nel suo romanzo *The Canary Murder Case*, del 1939, l'autore statunitense realizza un *incipit* di poche righe nel quale condensa la rivelazione del delitto,<sup>43</sup> nei romanzi italiani dello stesso periodo tende a verificarsi la situazione opposta, con risvolti umoristici e talvolta moraleggianti. Un caso, forse estremo, di questo genere di giallo all'italiana è rappresentato da *Il tesoro dei Roccabruna* pubblicato da Pietro Zampa nel 1940 e definito come "romanzo giallo radiestesistico". L'indagine avviene per mezzo di incontri

---

<sup>41</sup> La quinta regola di Van Dine vieta espressamente che il colpevole venga scoperto per confessione spontanea e la quattordicesima regola prescrive che le modalità di esecuzione del delitto e quelle che conducono alla soluzione debbano essere razionali, escludendo espressamente modalità pseudo-scientifiche come le sedute spiritiche (cfr. *ivi*, pp. 83-84).

<sup>42</sup> L. RAMBELLI, *Storia del "giallo" italiano*, cit., p. 57.

<sup>43</sup> Loris Rambelli riporta l'incipit del romanzo di van Dine dall'edizione italiana Mondadori del 1930 per evidenziarne la concisione: «Negli uffici della Direzione Centrale di polizia di New York, v'è un ampio gabinetto dalle pareti coperte di una scaffalatura d'acciaio dove sono disposti in bell'ordine tutti gli incartamenti dei vari processi. Tra le tante migliaia si trova un piccolo cartoncino verde su cui è scritto a macchina: «Odell Margherita. 184, 71<sup>a</sup> Strada, 10 sett. Strangolata verso le 23. Appartamento svaligiato. Gioielli rubati. Il corpo trovato da Amy Gibson, cameriera» (*ivi*, p. 63).

di teleradiestesia.<sup>44</sup> In esso l'autore sviluppa la presentazione del delitto nel corso di ben tre capitoli con digressioni di carattere descrittivo e caricature forzate dei personaggi. In questo modo il delitto è reso evanescente e dissolto nell'ambiente.

Oltre al filone parodico si sviluppa in Italia anche un romanzo giallo che ha le sue origini nella tradizione naturalista, con ambientazioni agresti e di paese tipiche della provincia italiana. Armando Comez è l'autore che compie il tentativo maggiormente significativo di avvicinamento alla tecnica naturalista. Al suo primo romanzo, *l'Uomo dei gigli*, pubblicato nel 1993, fa seguito un secondo testo intitolato *La ronda* che viene rifiutato dagli editori in quanto ritenuto scarsamente attinente al genere poliziesco. Secondo l'autore l'obiettivo del romanzo poliziesco non doveva essere l'esposizione arbitraria dei contenuti, i quali dovevano invece essere motivati per mezzo di una documentazione rigorosa fornita al lettore. Rambelli riporta a riguardo parte di una lettera dello stesso Comez del 1935 nella quale lo scrittore si esprimeva con estrema chiarezza:

ho in mente [...] che (...) il pubblico dei gialli segue sempre con grande interesse certi particolari [...] intorno a un mondo che difficilmente conosce e per il quale ha delle curiosità, come potrebbe essere una calzante istruttoria, un fatto medico, un laboratorio di falsi monetari. Tutto sta che siano cose di cui l'autore possieda la chiave, e quindi ne scriva con cognizione di causa; perché il lettore si irrita o si distrae quando percepisce (e la percezione anche nel lettore meno colto è acutissima) che l'autore ha scritto *a vuoto*.<sup>45</sup>

Per comprendere quale sia stata la ricezione del genere poliziesco in Italia tra gli anni Trenta e Quaranta del Novecento è necessario sottolineare le enormi conseguenze che

---

<sup>44</sup> Con il termine "radiestesia" si intende un'antica pratica pseudoscientifica che consiste nella ricerca di informazioni od oggetti nascosti per mezzo di strumenti quali pendoli o bacchette (come nel caso della raddomanzia). Essa trovò diffusione con lo spiritismo a partire dalla metà del XIX secolo.

<sup>45</sup> Ivi, p. 70.

l'avvento del Fascismo determina in quegli anni dal punto di vista socioculturale. Il regime impone strette limitazioni tematiche e strutturali al genere poliziesco, a partire dall'obbligo di individuare l'assassino in un personaggio straniero, alla necessità che l'indagine sia sempre ufficiale e l'omicida sempre assicurato alla giustizia. Coerentemente con il tentativo di censura rivolto agli eventi di cronaca nera nel paese,

il fascismo trovò nel romanzo poliziesco uno strumento refrattario alla sua glorificazione; in un primo tempo gli permise di vivere relativamente in pace, chiedendogli come contropartita di restare neutrale e poi, in fase di recrudescenza, ritenendolo addirittura nocivo ai fini della conservazione del regime, tentò di eliminarlo. E di sradicare l'«esterofilia» di cui il giallo si faceva depositario.<sup>46</sup>

La vera e propria censura preventiva fascista sul romanzo poliziesco giunge nel giugno del 1941 quando il Ministero della Cultura Popolare emana una disposizione in merito alla pubblicazione di libri gialli. Essa prevede il ritiro dalla circolazione delle opere ritenute nocive per la gioventù da parte degli stessi editori.

In epoca fascista è attivo anche lo scrittore e giornalista Augusto De Angelis (1888-1944), il quale pubblica il suo primo romanzo giallo nel 1935, intitolato *Il banchiere assassinato*. Egli crea come personaggio protagonista della maggior parte dei suoi romanzi la figura del commissario De Vincenzi, una versione italiana dell'investigatore da contrapporre a quella del *detective* d'oltralpe. Nel romanzo *Sei donne e un libro*, De Angelis presenta De Vincenzi come un poliziotto dallo spirito contemplativo, «tanto poeta che si era messo a fare il commissario di Polizia».<sup>47</sup> Come rievoca Rambelli, citando lo stesso De Angelis, lo scrittore ritiene che scrivere romanzi gialli equivalga a comporre versi: «ché al

---

<sup>46</sup> Ivi, p. 114.

<sup>47</sup> Ivi, p. 95.

problema e all'enigma occorrono le rime, e non sono facili da trovare. E se il rimario di cui ci si serve è un manuale di criminologia o il trattato del Tardieu sui sintomi e sul decorso dei veleni, si può essere ugualmente poeti». <sup>48</sup> Lo scopo di De Angelis è creare romanzi polizieschi nei quali i personaggi abbiano tutte le caratteristiche dell'uomo "normale", umano. Egli non nega il magnetismo che l'assenza di psicologia e la delineazione sommaria dei personaggi generano, nei polizieschi stranieri, nei confronti del lettore. Egli ritiene, tuttavia, che una volta risolto l'enigma la suggestione svanisca perché «non possono rimanere nel nostro spirito creature d'arte, che non hanno spirito, che non hanno anima». <sup>49</sup> Il commissario De Vincenzi prova sospetto nei confronti della logica e spesso si affida alla psicologia, a percezioni subcoscienti, con una *detection* simile a un procedimento psicanalitico e intende lo stesso delitto come assimilabile all'opera d'arte: equilibrato negli elementi che gli danno forma, logico e chiaro e nel contempo teso e vibrante. De Angelis difende i romanzi polizieschi elevando la letteratura gialla a espressione d'arte, ritenendoli non giudicabili dal punto di vista etico-morale ma solo dal punto di vista formale.

L'ultimo dei libri "Gialli Mondadori" viene pubblicato a soli quattro mesi di distanza dal provvedimento del Minculpop del 1941, ossia nel mese di ottobre, ed è *La casa inabitabile* di D'Errico.

Gli anni Cinquanta sono per l'Italia quelli che precedono il boom economico. Lentamente il Paese si sta riprendendo dagli orrori e dalla violenza del regime totalitario e della guerra, anche civile, e viene progressivamente e completamente sconvolto dall'industrializzazione e dal consumismo.

La pubblicazione dei libri della collana "Gialli Mondadori" riprende nel 1946. Il numero di romanzi polizieschi di autori italiani scelti dall'editore milanese risulta ancora più

---

<sup>48</sup> Ivi, pp. 97-98.

<sup>49</sup> Ivi, p. 98.

esiguo di quello dell'anteguerra. La caduta dei vincoli imposti dalla censura porta a un rinnovato interesse verso i gialli di area anglosassone e il tentativo di Mondadori di inserire in catalogo i libri di tre scrittori nazionali, Franco Enna, Sergio Donati e Giuseppe Ciabattini, nel 1955, si rivela un parziale fallimento. Con la diffusione del mito americano l'interesse dei lettori si rivolge anche verso l'*hard boiled novel* statunitense. Questo conduce la casa editrice Garzanti a creare una nuova collana, "I Gialli Garzanti", nel 1953, che comprende sia romanzi-enigma che gialli d'azione, tra i quali le opere di Ellery Queen e Mickey Spillane.

Nel 1957 Carlo Emilio Gadda pubblica, dopo una difficile elaborazione stilistica, la versione definitiva del suo romanzo *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, già edito in cinque puntate sulla rivista «Letteratura» tra il 1946 e il 1947. La trama è incentrata sulle indagini del commissario Francesco Ingravallo in merito a un furto di gioielli e alla morte della signora Liliana Balducci. Gadda rivisita il giallo in chiave letteraria e sceglie la forma del poliziesco per rappresentare sperimentalmente la deformazione della realtà, della conoscenza, e la sua tendenza alla disgregazione e al caos, nonché la vacuità dei costumi borghesi nel periodo fascista, dal momento che la narrazione è ambientata nel 1927. Per farlo, lo scrittore sceglie di violare i canoni del poliziesco classico, lasciando l'opera priva dell'*explicit* risolutore. La pubblicazione di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* è il segno un mutamento radicale nella concezione del ruolo del genere poliziesco in Italia. Come riporta Luca Crovi nel suo saggio intitolato *Storia del giallo italiano*, Leonardo Sciascia rileva in modo molto acuto il valore dell'opera gaddiana:

Gadda ha scritto il più assoluto "giallo" che sia mai stato scritto. 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>50</sup>

Nasce, con e dopo Gadda, un nuovo tipo di romanzo giallo il cui obiettivo non è solo raccontare una storia quanto piuttosto veicolare un messaggio, differente da autore ad autore. Questo implica un mutamento anche nel rapporto con il lettore, al quale non è più richiesto di impegnarsi in un gioco puramente intellettuale quanto piuttosto in una riflessione etica e morale che lo coinvolge emotivamente.

Sciascia pubblica il suo più importante romanzo, per i tipi della casa editrice Einaudi, *Il giorno della civetta*, nel 1961. Lo scrittore ambienta la sua storia in una Sicilia stretta dalla morsa della mafia, la cui omertà e corruzione sono il riflesso del degrado sociale e politico dello Stato. La vicenda ruota intorno alle indagini compiute dal capitano dei Carabinieri Bellodi sull'omicidio di Salvatore Colasberna, su cui grava l'ombra di Cosa Nostra. Nonostante gli indizi probatori raccolti dai militari, l'inchiesta viene insabbiata per pressioni politiche. Il romanzo di Sciascia si configura come un “giallo di denuncia” nel quale vengono demoliti i presupposti del giallo classico: la vittoria dell'investigatore e della verità soccombono sotto il peso della corruzione della società reale. Il genere poliziesco è utilizzato non a scopo semplicemente ludico ma come veicolo attivo di un messaggio destinato a risvegliare l'attenzione sui problemi sociali del paese: la collusione tra mafia e politica e la ferita aperta alle Istituzioni con la perdita degli ideali democratici dell'immediato dopoguerra.

Agli ultimi anni Sessanta è ricondotta la fase artistico-culturale definita “postmoderna”, durante la quale si osserva la sempre maggiore diffusione della cultura di massa. Molti degli autori italiani che scrivono in questo periodo esordiscono negli anni

---

<sup>50</sup> LUCA CROVI, *Storia del giallo italiano*, Venezia, Marsilio, 2020, p. 100.

precedenti alla contestazione studentesca del 1968. Dal punto di vista editoriale si assiste alla propagazione dei cosiddetti *best-seller* e alla pubblicazione sempre maggiore di opere provenienti dall'estero, nonché a una sorta di estetica della citazione e del riuso e una tendenza alla destrutturazione. La narrativa italiana si presenta piuttosto eterogenea.

Il più noto autore di un romanzo poliziesco postmoderno, di ambientazione storica, è Umberto Eco. Egli ritiene che il postmoderno piuttosto che una tendenza collocabile in un periodo storico sia un modo di operare. Nel momento in cui il moderno

non può più andare oltre, perché ormai ha prodotto un metalinguaggio che parla dei suoi impossibili testi [...] la risposta post-moderna al moderno consiste nel riconoscere che il passato, visto che non può essere distrutto, perché la sua distruzione porta al silenzio, deve essere rivisitato.<sup>51</sup>

Il romanzo postmoderno dovrebbe quindi «superare le diatribe tra realismo e irrealismo, formalismo e “contenutismo”, letteratura pura e letteratura dell'impegno, narrativa d'élite e narrativa di massa».<sup>52</sup> Eco nel 1980 pubblica *Il nome della rosa*. Nelle postille al testo egli afferma che la scelta del poliziesco deriva dal fatto che questo genere si basa sostanzialmente sulla “congettura” e quest'ultima è rappresentata astrattamente dal labirinto, un labirinto, come quello del mito di Arianna, che non consente a nessuno di perdersi poiché presenta uno specifico percorso dall'ingresso all'uscita. Esso però può essere anche simile a un albero del quale si seguono le intricate radici e pur possedendo un'unica uscita può indurre il lettore a perdersi. Utilizzando un'immagine scelta dai filosofi Deleuze e Guattari, ovvero il rizoma, Eco paragona, inoltre, il sistema della “congettura”, che è alla base del suo romanzo, a una rete senza centro e periferia, e l'investigatore del suo romanzo,

---

<sup>51</sup> U. ECO, *Il nome della rosa*, Milano, Rusconi Libri, 1997 (1980), p. 529.

<sup>52</sup> Ivi, p. 530.

Frate Guglielmo da Baskerville indaga e vive in un mondo che non è mai definitivamente strutturato ma solo strutturabile.

Negli anni Novanta un vero e proprio caso letterario è costituito dallo scrittore siciliano Andrea Camilleri, noto soprattutto per la fortunata serie di romanzi polizieschi che hanno per protagonista il brillante commissario di polizia Salvo Montalbano, il primo dei quali è *La forma dell'acqua* (1994). Le storie di Camilleri, sempre ricche di ironia, sono ambientate nell'immaginaria città siciliana di Vigata, un territorio in cui la presenza della mafia è sempre percepibile in controluce e i suoi personaggi sono particolarmente caratterizzati. L'autore è stato talvolta criticato per il fatto che i suoi testi non si configurano come gialli di denuncia ma il suo obiettivo è piuttosto la rappresentazione della "sicilianità" attraverso narrazioni poliziesche canoniche. Come riporta Luca Crovi, lo stesso Camilleri nel 1999 si è espresso in merito alle sue scelte narrative:

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>53</sup>

Camilleri, a differenza degli autori precedentemente trattati, si serve degli strumenti operativi del genere giallo aderendo al modello canonico, con specifiche scelte tecniche e uno stile unico basato su di un personalissimo uso del dialetto.

---

<sup>53</sup> L. CROVI, *Storia del giallo italiano*, cit., p. 147.



## CAPITOLO TERZO

### INDAGINI SULL'“AUTORE MODELLO”: QUATTRO POLIZIESCHI ITALIANI

#### **III.1. *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana: lo gnommero dei fatti***

Carlo Emilio Gadda nasce a Milano il 14 novembre 1893. Il padre, fratello di un ministro dei Lavori Pubblici del Regno d'Italia, aveva sposato in seconde nozze Adele Lehr, insegnante, il cui padre era un funzionario dell'impero austro-ungarico. Carlo Emilio fu il primo di tre figli nati dal loro matrimonio. Dopo la morte del padre avvenuta nel 1909, è la madre a occuparsi del sostentamento della famiglia che versa in una situazione finanziaria non florida. Nel 1912 Gadda si iscrive alla facoltà di ingegneria dell'Istituto Tecnico Superiore di Milano e si laurea in ingegneria elettrotecnica nel 1920. Negli anni della Prima guerra mondiale combatte in fanteria e poi negli Alpini. Fatto prigioniero nel 1917 ritorna a casa nel 1919. Dopo un periodo di lavoro in Argentina tra il 1922 e il 1924, rientra in Italia e studia filosofia mantenendosi con lezioni private di matematica e una supplenza per la cattedra di matematica e fisica presso il liceo “Parini”, lo stesso da lui frequentato. Tuttavia, pur giunto al termine degli studi filosofici, a causa di problemi finanziari non otterrà la laurea. Dopo alcune prove poetiche, nel 1924 inizia a scrivere il suo primo romanzo, intitolato *La meccanica*, e partecipa a un concorso letterario indetto dall'editore Mondadori

con *Racconto italiano del Novecento*, rimasto incompiuto. Nel 1925 si trasferisce per lavoro a Roma e ha modo di conoscere numerosi letterati italiani, tra i quali Montale, Ungaretti e Gianfranco Contini. Quest'ultimo sarà uno tra i primi a riconoscere la validità dell'opera gaddiana. Incontra inoltre artisti come De Pisis, Carrà, Morandi, compositori e critici. A partire dal 1926 collabora con la rivista «Solaria» su cui, l'anno successivo, pubblica *Apologia manzoniana*. Nel 1928 si dedica alla scrittura di *Meditazione milanese* e cerca di portare a termine *La meccanica*, senza tuttavia riuscirvi. Nel 1931 pubblica il suo primo volume, intitolato *La Madonna dei Filosofi*. Nel 1936 comincia la stesura de *La cognizione del dolore*, seguita nel 1938 da *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. Il primo dei due romanzi esce in sette puntate, tra il 1938 e il 1941, sulla rivista «Letteratura». Nello stesso periodo Gadda inizia a collaborare con «Gazzetta del popolo» e si dedica alla stesura de *Il primo libro delle favole*. Nel 1940 abbandona la sua occupazione da ingegnere e si trasferisce a Firenze dove traduce alcuni testi per l'editore Bompiani. Nel 1944 pubblica il romanzo *L'Adalgisa* e si rifugia a Roma. Nel 1946 porta provvisoriamente a termine *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, che viene pubblicato in cinque puntate, tra l'ottobre di quell'anno e il gennaio del successivo, ancora sulla rivista «Letteratura». Riprende a lavorare a questo romanzo già nel 1947 e fino al 1949. Nel 1950, per ovviare alle ristrettezze economiche, accetta un lavoro a Roma, presso la RAI, che manterrà fino al 1955. Escono in quegli anni il *Primo libro delle favole*, *Norme per la redazione di un testo radiofonico* e *Novelle dal Ducato in fiamme* con il quale vince il Premio Viareggio nel 1953. Nel 1955 l'editore Einaudi riunisce in volume i romanzi di Gadda precedentemente editi. Nello stesso anno l'editore Livio Garzanti gli propone la pubblicazione de *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* che verrà dato alle stampe nel 1957. Nel 1961 vengono ripubblicati *L'Adalgisa* e *Il castello di Udine*, nonché diverse altre prose. Nel 1963, oltre a *La Madonna dei filosofi*,

viene pubblicata in volume *La cognizione del dolore*, con un saggio introduttivo di Gianfranco Contini, grazie alla quale Gadda vince il “Prix International de Littérature”. Escono successivamente alcune sue poesie, ripubblicazioni di testi in prosa e un *pamphlet* antifascista intitolato *Eros e Priapo*. Nel 1970 l’editore Garzanti pubblica *La meccanica* e nel 1971 alcuni frammenti narrativi intitolati *Novella seconda*. L’anno precedente era stata ripubblicata *La cognizione del dolore*, con alcune aggiunte risalenti agli anni 1941 e 1960. Gadda muore il 21 maggio 1973.

Come è possibile evincere da questo breve *excursus* biografico, l’intero *corpus* di Carlo Emilio Gadda è frutto di un’elaborazione complessa e travagliata, avvenuta tra battute di arresto e ripartenze, con testi riorganizzati e perfezionati in periodi di tempo molto estesi. I suoi più importanti romanzi, *La cognizione del dolore* e *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, costituiscono le prove esemplari di un costante tentativo di conciliazione tra ordine e indeterminatezza del reale, che si riflette, a livello di sistema narrativo, in una consapevole incompiutezza dei testi.

*Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* viene inizialmente pubblicato in cinque puntate sul periodico bimestrale «Letteratura» e viene incrementato e riunito in volume nel 1957. Consta di dieci capitoli, anche se ne erano stati previsti dodici. Gadda sceglie volontariamente di non continuare il romanzo, che rimane, nella sua forma definitiva, incompiuto.

Come riporta Elisabetta Bolla nel suo saggio *Come leggere Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, già nel 1928, in una nota di *Novella seconda*, Gadda aveva espresso il suo desiderio

di essere romanzesco, interessante, Conandoyliano: non nel senso istrionico [...] ma con fare intimo e logico. Piuttosto Conan Doyle, ricostruttore logico. 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 [...] pura e semplice. Occorre complicarla romanzescamente [...]. Io voglio movimento romanzesco, sherlockholmismo per diverse ragioni:

Interessare anche il grosso pubblico. E cioè arrivare al pubblico *fino* attraverso il *grosso*. Interessare la plebaglia per raggiungere e penetrare un'altezza espressiva che mi faccia apprezzare dai cervelli buoni. È un metodo editoriale che richiede qualità (Manzoni – *Pr. Sposi*), ma buono e difficile metodo. Voglio provare.

Il pubblico ha diritto ad essere divertito. Troppi scrittori lo annoiano senza misericordia. Bisogna dunque riportare in scena anche il romanzo romanzesco.

Non è detto che la vita sia sempre semplice, piana, piatta. Talora è complicatissima e romanzesca. Occorre provare anche ciò.<sup>1</sup>

I primi abbozzi del testo poliziesco qui preso in esame risalgono al 1945 e traggono probabilmente ispirazione da alcuni fatti di cronaca nera riportati in quel periodo dai giornali nazionali: l'omicidio di Angela Barrauca, sgozzata il 19 ottobre dalle sorelle Lidia e Franca Cataldi in un appartamento vicino a via Merulana e, forse, l'assassinio delle sorelle Guglielmina e Bice Stern a opera di un'ex cameriera, con l'aiuto di una complice, il 23 febbraio del 1946. Tuttavia, nonostante la presenza nel romanzo gaddiano di alcune analogie con tali avvenimenti, non è ravvisabile un delitto che sia la diretta fonte degli elementi narrativi del testo.

Il titolo dell'opera viene scelto da Gadda in contrasto con le proposte dell'editore Garzanti e fa preciso riferimento ai titoli di alcuni tra i testi polizieschi più noti al pubblico: *The Murders in the Rue Morgue* (1841) di Edgar Allan Poe, *L'affaire du boulevard Beaumarchais* di Georges Simenon, pubblicato tra le *Nouvelles enquêtes de Maigret* (1944), *L'affaire de la rue de Lourcine* (1857) di Eugène Labiche e *Le drame de rue Broca* (1913) di George Meirs. Il termine "pasticciaccio", scelto in contrapposizione ai canonici

---

<sup>1</sup> ELISABETTA BOLLA, *Come leggere Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano, Mursia, 1976, p. 72.

“assassinio”, “delitto”, “caso”, “dramma”, rimanda alla difficoltà di portare a termine l’inchiesta, al groviglio dei fatti, lo *gnommero* delle molteplici cause piuttosto che a una causa singola motore della vicenda. Nel descrivere la figura del suo *detective*, il commissario di polizia Francesco Ingravallo, Gadda scrive che questi

sosteneva, fra l’altro, che le inopinate catastrofi non sono mai la conseguenza o l’effetto che dir si voglia d’un unico motivo, d’una causa al singolare: ma sono come un vortice, un punto di depressione ciclonica nella coscienza del mondo, verso cui hanno cospirato tutta una molteplicità di causali convergenti. Diceva anche nodo o groviglio, o garbuglio, o gnommero, che alla romana vuol dire gomito. Ma il termine giuridico «le causali, la causale» gli sfuggiva preferentemente di bocca: quasi contro sua voglia.<sup>2</sup>

Maria Antonietta Terzoli rileva come il termine “pasticcio” rimandi anche alle modalità di costruzione del romanzo dal punto di vista metatestuale poiché Gadda crea una mescolanza di forme antiche e moderne, di dialetti, di materiali e modelli di diversa provenienza. “Pasticcio” evoca inoltre una metafora culinaria: una nuova pietanza che viene creata attraverso l’unione di differenti ingredienti «sminuzzati e amalgamati tra loro in un nuovo prodotto».<sup>3</sup>

Italo Calvino, nell’ultima delle sue *Lezioni americane*, intitolata *Molteplicità*, osserva come Carlo Emilio Gadda abbia tentato per tutta la sua esistenza di rappresentare il mondo come un groviglio, ritenendolo un «“sistema di sistemi”, in cui ogni sistema singolo condiziona gli altri e ne è condizionato».<sup>4</sup> Ciò che interessa all’autore è dimostrare che una catena causale costituisce, a sua volta, solo l’anello di una catena che va a costituire un sistema più ampio, con una continua amplificazione.

---

<sup>2</sup> CARLO EMILIO GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano, Adelphi, 2018 (1957), pp. 12-13.

<sup>3</sup> MARIA ANTONIETTA TERZOLI, *Gadda: guida al Pasticciaccio*, Roma, Carocci, 2016, p. 15.

<sup>4</sup> ITALO CALVINO, *Lezioni americane*, Milano, Mondadori, 2007 (1988), p. 116.

Per rappresentare il mondo secondo questa prospettiva Gadda sceglie la forma-romanzo del poliziesco.

La vicenda è ambientata a Roma, nel 1927, e ruota attorno all'omicidio di Liliana Valdarena Balducci, ritrovata sgozzata e apparentemente derubata nel suo appartamento di via Merulana. Nello stesso condominio, pochi giorni prima, era avvenuto un furto di gioielli appartenenti alla contessa Teresa Menegazzi. Sui due delitti, probabilmente collegati, indaga la polizia, nelle vesti del commissario Francesco Ingravallo, al comando del commissario capo Fumi, e i carabinieri, tra i quali il maresciallo Fabrizio Santarella e il brigadiere Guerrino Pestalozzi.

Il primo capitolo del romanzo è strutturalmente riconducibile al modello poliziesco, dal momento che si articola in differenti fasi comprendenti il primo crimine, ovvero il furto di gioielli con i relativi interrogatori, e un riepilogo delle ipotesi investigative.

L'investigatore è il commissario di polizia Francesco Ingravallo, soprannominato "Don Ciccio", di origini molisane. Gadda lo descrive come giovane, di statura media,

piuttosto rotondo della persona, o forse un po' tozzo, di capelli neri e folti e cresputi [...] aveva un'aria un po' assonnata, un'andatura greve e dinoccolata, un fare un po' tonto come di persona che combatte con laboriosa digestione, [...] con una o due macchioline d'olio sul bavero [...], quasi un ricordo della collina molisana.<sup>5</sup>

Questo aspetto apparentemente dimesso è immediatamente controbilanciato da una «certa praticaccia del mondo [...] una certa conoscenza degli uomini: e anche delle donne».<sup>6</sup> Uomo taciturno ma saggio, a volte interrompe il suo silenzio per enunciare concetti generali sull'uomo, apparentemente banali ma espressioni di grande verità. Nonostante la parvenza

---

<sup>5</sup> C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 11.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

sonnolenta, come il più classico dei *detective* ha doti intellettuali singolari e una memoria infallibile.

La descrizione introduttiva di Ingravallo precede un *excursus* relativo a un pranzo che lo vede come ospite proprio a casa dei coniugi Balducci, legando in tal modo la figura dell'investigatore a quella della vittima. Liliana Balducci è tratteggiata attraverso gli occhi del *detective*, pronti a cogliere, negli atteggiamenti e nelle parole della donna, indizi circa la sua personalità malinconica che sembreranno poi, nel corso dell'indagine successiva alla sua morte, dirimenti per la soluzione dell'enigma. Marito e moglie, benestanti, vivono soli ed è intuibile l'infelicità della donna, a causa dell'impossibilità di generare un figlio. Attraverso le riflessioni di Ingravallo il lettore viene a sapere che numerose giovani e avvenenti cameriere e non chiaramente identificabili "nipoti" frequentano "a rotazione" la casa. Al pranzo si presenta anche un giovane, Giuliano Valdarena, cugino della padrona di casa.

Dalla lettura di questa prima parte del capitolo di apertura del romanzo si coglie immediatamente la notevole dissonanza stilistica rispetto al poliziesco canonico di matrice anglosassone determinata da uno sperimentalismo linguistico audace che caratterizza l'intero testo.<sup>7</sup> Forme idiomatiche e dialettali molisane e romanesche (si ricordano ancora a titolo di esempio: *gnommero* e *gliuommero*) si alternano a un italiano elevato e talora aulico e a un sottile uso dell'ironia. A questa sezione del testo fa seguito l'inizio della vera e propria storia poliziesca.

Il 14 marzo avviene un furto di gioielli ai danni della contessa Teresa Menegazzi, vedova di origini venete, la quale viene minacciata con una pistola. Il responsabile della

---

<sup>7</sup> La sedicesima regola di van Dine, riportata da Thomas Narcejac nel suo saggio relativo al genere giallo, prevedeva nel testo poliziesco non dovessero essere presenti «lunghi passaggi descrittivi, o analisi troppo sottili o marcate preoccupazioni di «atmosfera» allo scopo di evitare il rallentamento dell'azione, disperdendo conseguentemente l'attenzione del lettore, il quale «non cerca orpelli letterari, né acrobazie stilistiche, né analisi troppo approfondite» (T. NARCEJAC, *Il romanzo poliziesco*, cit., p. 85).

rapina si era introdotto in casa fingendosi un tecnico addetto all'impianto termico, indossando una tuta da meccanico, e aveva sottratto gioie di elevato valore, tra le quali un anello con topazio e molto denaro. Il ladro era poi fuggito mentre la signora invocava aiuto. Dalle informazioni raccolte interrogando i coinquilini e la portinaia, Ingravallo viene a sapere che il giovane ladro era stato rincorso, revolver alla mano, dall'inquilino del quinto piano, tale signor Bottafavi, il quale però non era riuscito a sparare, avendo scordato di togliere la sicura all'arma. Contemporaneamente, sulle scale era stato visto un ragazzo sconosciuto, più giovane del ladro, che indossava abiti da «garzone der pizzicarolo»,<sup>8</sup> con un involto in mano, che sembrava aver a sua volta inseguito il ladro. Si erano uditi due colpi di arma da fuoco, evidentemente non esplosi dall'arma del Bottafavi. Ingravallo rinviene sul luogo del delitto un biglietto del tram, obliterato il giorno precedente alla fermata del Torraccio, il cui possessore risulta ignoto. La raccolta di informazioni compiuta dal *detective* e i successivi interrogatori avvengono nel caos più totale: un sovrapporsi di chiacchiere e pettegolezzi tra vicini, con toni farseschi. Le indagini dirigono i sospetti di Ingravallo verso il coinvolgimento di un inquilino chiamato Filippo Angeloni, potenziale conoscente del garzone, che viene convocato in questura per un infruttuoso riconoscimento.

Il primo capitolo evoca immediatamente alcuni caratteri tipici del genere poliziesco ma li amalgama con richiami di molteplici testi letterari, peculiarità dell'intera narrazione gaddiana. Maria Antonietta Terzoli osserva come l'*incipit* del capitolo, nel quale si rammenta l'età di Ingravallo (trentacinque anni), rimandi direttamente al primo verso dell'*Inferno* dantesco. Inoltre, il primo capitolo di *Quer pasticciaccio brutto de via*

---

<sup>8</sup> Ivi, p. 34.



*Merulana*, che riporta la frase «a chi tocca tocca»,<sup>9</sup> cita una frase pronunciata da Renzo Tramaglino nei *Promessi sposi* di Alessandro Manzoni.<sup>10</sup>

Il secondo capitolo del romanzo è quello in cui viene presentato l'omicidio della signora Balducci. Nei giorni precedenti al fattaccio un bigliettaio del tram aveva testimoniato di aver visto salire sul mezzo su cui prestava servizio un giovane col viso travisato da una sciarpa verde. Gadda fa quindi una digressione tesa ad aumentare la *suspense*, sempre crescente: racconta il desiderio di Ingravallo di recarsi in gita ai Castelli Romani e propone un *excursus* anti-mussoliniano.

Gadda indugia per ben cinquantasette pagine, prima di presentare finalmente al lettore l'enigma del suo romanzo poliziesco, in un crescendo graduale di *suspense*: il racconto riprende dalla data del 17 marzo quando la polizia è chiamata per un nuovo intervento nello stesso condominio di via Merulana. Giuliano Valdarena trova il cadavere della cugina Liliana Balducci. La donna giace riversa sul pavimento della tavola da pranzo:

il corpo della povera signora giaceva in una posizione infame, supino, con la gonna di lana grigia e una sottogonna bianca buttate all'indietro, fin quasi al petto: come se qualcuno avesse voluto scoprire il candore affascinante di quel dessous. Aveva mutande bianche [...] che terminavano a metà coscia in una delicata orlatura. Tra l'orlatura e le calze [...] denudò se stessa la bianchezza estrema della carne, d'un pallore da clorosi: quelle due cosce un po' aperte [...] già si adeguavano al gelo. [...] Il volto!... Oh era sgraffiata, poverina! Fin sotto un occhio, sur naso! [...] Un profondo, un terribile taglio rosso le apriva la gola, ferocemente. Aveva preso metà il collo, dal davanti verso destra, cioè verso sinistra, per lei, destra per loro che guardavano: sfrangiato ai due margini come da un reiterarsi dei colpi, lama o punta. [...] Palesava delle filacce rosse, all'interno, tra quella spumiccia nera der sangue, già raggrumato, a momenti; un pasticcio! con delle bollicine rimaste a mezzo. Curiose forme agli agenti: parevano

---

<sup>9</sup> Ivi, p. 54.

<sup>10</sup> Per una completa trattazione relativa alle fonti e al plurilinguismo gaddiani si veda MARIA ANTONIETTA TERZOLI, *Commento a Quer pasticciaccio brutto de via Merulana di Carlo Emilio Gadda*, Roma, Carocci, 2015.

buchi, al novizio, come dei maccheroncini color rosso, o rosa. «La trachea,» mormorò Ingravallo chinandosi, «la carotide! La iugulare... Dio!» Er sangue aveva impiestrato tutto il collo, er davanti della camicetta, una manica: la mano: una spaventevole colatura d'un rosso nero, da Faiti o da Cengio.<sup>11</sup>

La descrizione del cadavere, vividissima, procede, in maniera paragonabile a una carrellata cinematografica, da una visuale generale al particolare macabro, ed è inframezzata con riferimenti erotici morbosi: vengono citate le cosce aperte della donna, le calze e le giarrettiere con elastico color lilla, la bellezza delle gambe e delle ginocchia, l'immagine degli organi genitali.<sup>12</sup>

L'omicidio della donna viene ricostruito per mezzo di analessi, oltre a una progressiva dilatazione spaziale, con una visuale che dal cadavere si estende progressivamente a tutto l'appartamento.

Al ritrovamento del corpo fanno seguito gli interrogatori dei vicini e di Valdarena e il capitolo termina con le riflessioni del *detective* circa un possibile collegamento tra il furto di gioielli subito dalla signora Menegazzi e l'omicidio di Liliana Balducci. I sospetti di Ingravallo si concentrano sul cugino della vittima, il quale viene posto in arresto provvisorio a causa di una macchia di sangue sul polsino e della sua reticenza a testimoniare, in particolar modo su quanto concerne i suoi rapporti con la donna. La loro relazione viene poi approfondita nel corso del terzo capitolo. Dopo aver appreso della morte della moglie, il signor Balducci partecipa a un nuovo sopralluogo della polizia nel proprio appartamento e viene constatata la sparizione di alcuni gioielli e dei libretti al portatore appartenenti alla vittima. Ciò fa supporre che un furto possa essere il movente del delitto. Viene perquisita l'abitazione di Valdarena, il quale viene trovato in possesso di una catena d'oro con un

---

<sup>11</sup> C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., pp. 60-61.

<sup>12</sup> Cfr. *Ibidem*.

medaglione di diaspro appartenente a uno zio, di un anello e della somma di diecimila lire ma asserisce che essi siano un dono da parte di Liliana per le sue prossime nozze. Egli afferma che la cugina, disperata per l'impossibilità di procreare, gli avrebbe offerto i preziosi, con la folle richiesta di avere in adozione il primogenito nato dal matrimonio. Da una deposizione del sacerdote confessore di Liliana, don Corpi, emerge che la stessa aveva redatto un testamento olografo circa due mesi prima del delitto, il 12 gennaio, data del suo compleanno. All'apertura del documento, si scopre che al marito era stata destinata solo la quota legittima, mentre la restante parte era riservata a una giovane di umili origini chiamata Giulia Zanchetti. Valdarena ottiene denaro e gioielli, don Corpi una donazione e un prezioso crocefisso, l'ex domestica Assunta una dote in biancheria, mentre parte del patrimonio è devoluto a diverse opere pie e giovinette. Durante una successiva deposizione don Corpi, tra sottili insinuazioni, racconta a Ingravallo delle relazioni intercorrenti tra la signora Balducci e le sue tre "serve-nipoti", la terza delle quali, chiamata Virginia, sembra aver intrattenuto un rapporto alquanto morboso con Liliana e il marito. Viene descritta come una giovane provocante, spavalda, che era solita baciare Liliana con un atteggiamento "da pantera", in modo violento, equivocamente saffico, e in un impeto erotico le aveva addirittura morso un orecchio. Il 22 maggio i carabinieri di Marino informano la polizia di aver identificato il possessore della sciarpa verde. Si tratta di Enea Retalli, residente al Torraccio e attualmente irreperibile. La sciarpa era stata portata da Retalli a una donna chiamata Zamira Pacori, nota alla polizia per le sue torbide attività, allo scopo di essere ritinta. Il resoconto viene presentato dal maresciallo Santarella. Si viene a sapere che Zamira Pacori ha affidato a sua volta la ritintura della sciarpa alla ditta Ciurlani di Marino, due giorni prima. Il commissario capo Fumi si rammenta successivamente di una donna chiamata Ines Cionini, proveniente dallo stesso quartiere del Retalli, che era stata precedentemente arrestata per vagabondaggio

e prostituzione sulla pubblica via. La ragazza, interrogata, fornisce importanti informazioni su Zamira Pacori. La descrive come sarta, tintora, indovina e cartomante ma soprattutto come tenutaria di una casa di appuntamenti illegale, maestra di ladri e mezzani. Risulta che il maresciallo Santarella la conosce personalmente. Ines fornisce anche una descrizione di Virginia, che aveva svolto delle attività per Zamira e che aveva incontrato in una sola occasione, confermandone la natura diabolica, vendicativa e raccontando che la giovane era stata a servizio presso una famiglia romana dalla quale aveva poi ricevuto una dote. Ines, dopo insistenti pressioni dei poliziotti, confessa il suo amore per Retalli e li informa che l'uomo ha diretti contatti con Zamira Pacori e si guadagna da vivere facendo l'accompagnatore di ricche signore ma la sua professione è quella di elettricista. La donna ricorda che l'uomo aveva lavorato presso una contessa veneziana, nella zona di via Merulana. Ingravallo e Fumi comprendono che si tratta della contessa Menegazzi. Al termine dell'interrogatorio Ines fa riferimento anche ad Ascanio, fratello di Diomede, che talvolta aiuta la nonna, titolare di una bancarella di alimentari. Questi si trovava a piazza Vittorio, poco lontano da via Merulana, esattamente il giorno prima del furto e viene identificato come il garzone che era stato visto correre precipitosamente per le scale del condominio. Appare verosimile che i responsabili della rapina ai danni della Menegazzi siano i due fratelli Retalli.

Il capitolo ottavo funge da spartiacque dividendo la struttura complessiva della narrazione in due sezioni: quella iniziale la cui strategia narrativa è riconducibile al romanzo poliziesco canonico, la seconda che tende a discostarsene significativamente. La prima parte del *Pasticciaccio* si conforma alle caratteristiche del genere poliziesco per quanto attiene alla funzione del *detective* e all'utilizzo delle tecniche narrative dell'*anticipatio* e della *suspense*. A partire dal capitolo ottavo si assiste invece a una sempre maggiore spinta alla

disgregazione che riconduce il romanzo all'ambito allotropico. La massima risultante di questo processo si ha all'altezza dell'*explicit* non risolutore, che si manifesta proprio nel momento in cui la *detection* sembra, illusoriamente, poter garantire risultati efficaci. Nella seconda sezione narrativa del *Pasticciaccio* la *suspense* viene diluita con un uso continuo della digressione, attraverso la distensione della trama e del tempo, superando quelli che, nel genere poliziesco, sono gli effetti proficui della tecnica. In questo modo la seconda parte del testo controdetermina la prima poiché non ne verifica le attese.

Il capitolo ottavo si apre con la partenza dei carabinieri Pestalozzi e Cocullo il giorno 23 marzo, in direzione del laboratorio di Zamira Pacori, allo scopo di raccogliere informazioni su Camilla Mattonari e Clelia Farcioni, entrambe coinvolte nei poco chiari servizi forniti dalla sarta-maga-tenutaria. Gadda offre al lettore una descrizione del panorama romano mattutino con evidenti riferimenti manzoniani; narra, attraverso un *flash-back*, un sogno con accenti surrealisti del brigadiere Pestalozzi, che risulterà premonitore del ritrovamento dell'anello con topazio della contessa Menegazzi; divaga con un passaggio ricco di accenni metatestuali alla critica dell'arte e si focalizza sulla descrizione della gallina guercia posseduta da Zamira. Nel corso dell'interrogatorio entra nella stamberga della sarta una donna, la quale, alla vista del carabiniere, con atteggiamento furtivo, nasconde un anello che porta alla mano. Il brigadiere nota immediatamente che si tratta di un topazio, come quello trafugato da casa Menegazzi, e identifica la ragazza come Lavinia Mattonari. La donna afferma che il gioiello le è stato dato in prestito dalla cugina Camilla, che abita a Casal Bruciato. Recatisi sul posto, i carabinieri incontrano Camilla e le pongono domande circa la provenienza dell'anello. La ragazza asserisce che esso è stato donato a Lavina dal fidanzato. Durante una successiva perquisizione, a casa di Camilla viene rinvenuto un pitale colmo di gioielli, probabilmente provenienti da numerosi furti, compreso quello avvenuto a casa

Menegazzi. Durante un incontro organizzato dai carabinieri, tra le due cugine si scatena una lite furibonda. Lavinia racconta che l'anello era stato un dono di Enea Retalli, resosi irreperibile dopo aver lasciato a Camilla la refurtiva allo scopo di non essere identificato come il ladro dei gioielli. Lo stesso giorno il maresciallo Santarella si dirige alla ricerca dell'uomo nei pressi dell'abitazione di Virginia mentre un poliziotto si dirige a piazza Vittorio con l'intenzione di rintracciare Ascanio Lanciani. Questi, comprendendo di non poter fuggire, si costituisce. Il romanzo si conclude con un lungo spazio narrativo che ha come protagonista il commissario Ingravallo. Dopo aver cercato invano un contatto con il maresciallo e il brigadiere dei carabinieri di Marino, egli si reca presso la casa di Assunta per interrogarla, con il sospetto che possa essere la colpevole del delitto. Il commissario ricorda il loro incontro, durante la cena a casa Balducci dove lavorava come cameriera, precedente l'omicidio di Liliana, e incalza la donna con veemenza nel tentativo di ottenere una confessione. Al grido di diniego di Assunta egli sembra improvvisamente acquisire coscienza della vera soluzione del caso:

«Fuori il nome!» urlò don Ciccio. «La polizzia lo conosce già chesto nome. Se lo dite subito,» la voce divenne grave, suasiva: «è tanto di guadagnato anche pe vvoi.»

«Sor dottò,» ripeté la Tina a prender tempo, esitante, «come j' 'o posso di, che nun so gnente?»

«Anche troppo lo sai, bugiarda,» urlò Ingravallo di nuovo, grugno a grugno. [...] «Sputa 'o nome, chillo ca tieni cà: o t' 'o farà sputare 'o brigadiere, in caserma, a Marino: 'o brigadiere Pestalozzi.»

«No, sor dottò, non, non, nun so' stata io!» implorò allora la ragazza, simulando, forse, e in parte godendo, una paura di dovere [...].

«No, nun so' stata io!» Il grido incredibile bloccò il furore dell'ossesso. Egli non intese, là pe llà, ciò che la sua anima era in procinto d'intendere. Quella piega nera verticale tra i due sopraccigli dell'ira, nel volto bianchissimo della ragazza, lo paralizzò,

lo indusse a riflettere: a ripentirsi, quasi.<sup>13</sup>

La narrazione si interrompe quindi bruscamente senza che si venga a conoscere la soluzione dell'enigma.

Il romanzo poliziesco con la sua rigida struttura enigma-indagine-scioglimento segue un modello narrativo che il lettore è in grado di individuare anticipatamente e che prevede, nella sua forma canonica, il rispetto di una regola imprescindibile: lo svelamento del colpevole. Esso è inoltre un apparato portatore di informazione, nel quale ogni elemento è destinato a generare un'acquisizione di conoscenza. È pertanto evidente come *Quer pasticciaccio brutto di via Merulana* si proponga quale sovvertimento del genere letterario a cui pertiene. Il testo gaddiano recepisce l'utilizzo delle tecniche del giallo per creare una strategia narrativa che richiede al lettore di accogliere le infrazioni al genere stesso allo scopo di apprendere che non è possibile una validazione delle conoscenze. La strategia narrativa di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, espressione della concezione filosofica di Gadda, si sviluppa su due livelli: microtestuale e macrotestuale. A livello microtestuale il romanzo viene creato attraverso un'intricata rete di citazioni intertestuali, autocitazioni, enorme elaborazione stilistica e linguistica. A livello macrotestuale l'assenza dell'*explicit* risolutore rispecchia la generale inclinazione dello scrittore verso la scelta della trama inconclusa per le proprie opere.

Elisabetta Bolla, nel suo saggio dedicato all'analisi del testo in esame, riporta un breve ma significativo passaggio di un'intervista rilasciata da Gadda a Dacia Maraini, durante la quale l'autore giustifica la sua scelta di lasciare il romanzo privo di conclusione:

D. Anche il *Pasticciaccio* non è finito.

---

<sup>13</sup> Ivi, pp. 306-307.

R. Il *Pasticciaccio* l'ho troncato apposta a metà perché il «giallo» non deve essere trascinato come certi gialli artificiali che vengono portati avanti fino alla nausea e finiscono per stancare la mente del lettore. Ma io lo considero finito.

D. Letterariamente concluso.

R. Sì, letterariamente concluso. Il poliziotto capisce chi è l'assassino e questo basta. Il racconto mi è stato fatto dal vero da persona che conosco e credo non me ne voglia male.<sup>14</sup>

La strategia narrativa di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* esige un lettore capace di accettare la costante impossibilità di giungere a una risoluzione. Il testo chiede al lettore di seguirlo nel suo deragliamento, nei cambi di traiettoria, di accettare che ogni ipotesi di soluzione è illusoria. Esso, a differenza del poliziesco canonico, può prevedere infinite riletture proprio per il suo carattere inconcluso, nel suo significato di “non chiuso”.

La concezione filosofica di Gadda si manifesta non solo nel metodo investigativo dello stesso commissario Ingravallo, ma anche nell'approccio dell'autore alla costruzione della strategia narrativa del testo: un intreccio di rapporti e connessioni mai completamente dipanabile. L'operazione di Gadda si rivela di estrema complessità. Il brutale assassinio, e l'indagine razionale del commissario Ingravallo sulle sue cause, si spostano dal giallo in direzione della tragedia: la tragedia umana, di cui Ingravallo ricerca il movente, i “perché”, senza ovviamente poterne dare soluzione. Elisabetta Bolla osserva come questo carattere tragico con il quale Gadda connota il testo poliziesco confluisca, in taluni passaggi imprevedibili, nel suo contrario, ovvero la commedia. L'utilizzo di elementi comici nel romanzo spicca proprio per lo sfondo tragico del testo e mira a interferire con esso sfruttando il “fattore-sorpresa”.

---

<sup>14</sup> E. BOLLA, *Come leggere Quer pasticciaccio brutto de via Merulana di Carlo Emilio Gadda*, cit., pp. 28-29.



Nel romanzo gaddiano le tre condizioni che Umberto Eco riteneva imprescindibili per poter considerare un elemento del testo quale indizio<sup>15</sup> risultano palesemente violate. Pertanto, ogni possibile traccia si rivela illusoria. Questo si traduce in una trama fitta di colpi di scena che nemmeno per il *detective*, personaggio che nel genere poliziesco è detentore per definizione di razionalità, risultano prevedibili, poiché ogni snodo narrativo punta a distruggere, anziché confermare, ogni possibile previsione. Un solo espediente narrativo fa da sicuro *trait d'union* tra la vicenda del furto di gioielli e l'omicidio di Liliana Balducci: la figura di Ines, personaggio estraneo alla vicenda che però fornisce indizi di capitale importanza.

La strategia testuale del *Pasticciaccio* si fonda sull'antitesi del criterio di economia. Nulla nel romanzo si attiene a questo principio, a partire dal piano linguistico e stilistico, al sistema dei personaggi, alla struttura testuale. Gadda viola palesemente la sedicesima regola di van Dine:<sup>16</sup> rallenta l'azione e distrae il lettore dall'analisi del problema attraverso un proliferare di descrizioni, osservazioni psicologiche basate sulle teorie psicanalitiche, filosofiche, il vociare dei personaggi, pezzi di bravura stilistica e non per questo la sua narrazione perde di verosimiglianza.

Maria Antonietta Terzoli osserva come il tasso di letterarietà de *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* risulti altissimo, addirittura «un'oltranza di saturazione, di "iperletterarietà" [...], un eccesso e una continua dimostrazione di competenza da parte di uno scrittore approdato alla letteratura contro ogni ragionevole previsione, transfuga dalle regioni rassicuranti della tecnica e della scienza».<sup>17</sup> Non a caso, la stessa autrice ha definito il suo lavoro di allestimento di quello che risulta il più completo commento esegetico al testo

---

<sup>15</sup> Si veda a questo proposito il paragrafo 2.3. del presente elaborato.

<sup>16</sup> Cfr. T. NARCEJAC, *Il romanzo poliziesco*, cit., p. 85.

<sup>17</sup> M.A. TERZOLI, *Gadda: guida al Pasticciaccio*, cit., p. 87.

gaddiano come «un vero corpo a corpo con il testo»,<sup>18</sup> che ha richiesto, conseguentemente, un'indagine di tipo policentrico, non limitata alle fonti e ai modelli dell'autore ma estesa a tutte le sue competenze culturali.

La strategia narrativa di Gadda, basata sulla plurivocità, fa sì che siano possibili molteplici percorsi interpretativi. Tra questi va assolutamente ricordato quello della critica sociale e politica: l'invettiva contro la dittatura fascista, presente in maniera ridondante nelle intime riflessioni del commissario Ingravallo, appare perfettamente conforme alla concezione gaddiana di un mondo governato da un insieme di eventi coincidenti, nel quale l'ideale pretesa d'ordine del regime non può essere che mera apparenza, frutto dell'ipocrisia.

Gadda rivela la sua abilità di scrittore anche attraverso una strategia narrativa fondata sul plurilinguismo che «travalica ogni intento mimetico per diventare espressione formale dello stesso groviglio conoscitivo, della complessità del reale in un mondo non riconducibile a una rassicurante e univoca descrizione». <sup>19</sup> Egli, infatti, crea nel *Pasticciaccio* una sorta di “Babele” di idiomi regionali italiani, dei quali si servono i personaggi e il narratore: romanesco, molisano, napoletano, veneto e milanese; unitamente a lingue straniere. Lo scrittore attinge al lessico di disparati settori tecnico-scientifici, dall'ingegneria alla medicina, dalla psicanalisi alla storia dell'arte, creando numerosi neologismi. La combinazione di questi elementi gli consente un'estrema escursione stilistica, con il passaggio da toni gergali ad aulici e arcaizzanti determinando, talvolta, un'oscurità del testo che comporta un rallentamento del tempo della lettura. Carla Benedetti, proponendo la sua personale lettura del *Pasticciaccio*, osserva come

i giochi fonico-semantici, le metafore, le similitudini, le ripetizioni, le

---

<sup>18</sup> EAD., *Commento a Quer pasticciaccio brutto de via Merulana da Carlo Emilio Gadda*, II, cit., p. 26.

<sup>19</sup> EAD., *Gadda: guida al Pasticciaccio*, cit., p. 26.

digressioni, che si accumulano in ogni pagina del *Pasticciaccio*, organizzano e mettono in relazione significati essenziali che la lingua, nel suo uso comune, e anche il discorso narrativo, nella sua logica causale-temporale, tenderebbero a mantenere distinti. [...] I procedimenti che Gadda usa per portare in primo piano le modalità degli oggetti nel loro entrare in relazione con il soggetto, producono un effetto di distanziamento del referente.<sup>20</sup>

L'utilizzo di questi procedimenti determina la tendenza a problematizzare il rapporto soggetto-oggetto nella narrazione, dal momento che vi è un continuo ma impossibile tentativo di colmare il vuoto di oggetto nella relazione. Pertanto, la scrittura di Gadda si apre continuamente a nuove esegesi. Il suo romanzo risponde perfettamente, anche dal punto di vista stilistico, alla definizione data da Umberto Eco circa il concetto di "opera aperta": le possibilità interpretative che esso lascia al lettore sono virtualmente infinite a causa della sua stratificazione, esso richiede al lettore modello un'attesa dell'imprevisto piuttosto che una congettura. La strategia narrativa di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* non prevede conseguentemente che il lettore debba ricostruire il testo seguendo regole rigide bensì gli richiede di percorrerlo in ogni direzione.

## **II.2. Il giorno della civetta: un giallo di denuncia**

Leonardo Sciascia nasce l'8 gennaio 1921 a Racalmuto, piccolo paese minerario della provincia agrigentina. Il padre, contabile presso una miniera, sposa Genoveffa Martorelli. Leonardo è il primogenito di tre figli. Dopo la nascita del fratello nel 1923, viene mandato a vivere presso le zie paterne. L'educazione che esse gli impartiscono insieme alla madre è definita dallo stesso Sciascia prettamente laica e improntata a un timido

---

<sup>20</sup> CARLA BENEDETTI, *Una trappola di parole. Lettura del «Pasticciaccio»*, Pisa, ETS Editrice, 1987, p. 8.

antifascismo. Tra il 1936 e il 1938 frequenta l'Istituto Magistrale di Caltanissetta, città nella quale si è trasferito con la famiglia. Nel 1941 ottiene il diploma e un primo impiego come addetto all'ammasso del grano al consorzio agrario di Racalmuto. Nel 1944 si sposa con Maria Andronico, maestra, dalla quale avrà due figlie. In quel periodo inizia a pubblicare poesie e articoli politico-letterari sui giornali «L'Unità», «Sicilia del popolo» e «Vita Siciliana». Nel 1946 invia un articolo di denuncia sui problemi della Sicilia alla rivista «Politecnico» ma non viene pubblicato. Sin dagli anni della sua formazione, e per tutta la sua vita, Sciascia si dimostrerà sensibile ai problemi del Meridione d'Italia, massimamente a quelli della sua Sicilia e alla crisi dei valori sociali e politici del Paese. Nel 1949 Sciascia inizia a lavorare come maestro alle scuole elementari di Racalmuto e mantiene l'impiego fino al 1957.

Sempre nel 1949 è tra i fondatori della rivista «Galleria» ed entra in contatto con personalità come Luigi Russo, Cesare Zavattini e Pier Paolo Pasolini che sarà il primo recensore del libro di esordio di Sciascia, *Favole della dittatura*, una raccolta di favole esopiane pubblicata nel 1950. Due anni dopo viene data alle stampe la sua unica raccolta in versi intitolata *La Sicilia, il suo cuore*. Nel 1953 partecipa all'organizzazione di un convegno letterario a Palermo che vede tra i partecipanti autori come Italo Calvino, Pier Paolo Pasolini, Rocco Scotellaro, Francesco Leonetti oltre a diversi critici. Collabora successivamente con varie riviste. A partire dal 1956, anno di edizione di *Le parrocchie di Regalpetra*, le sue pubblicazioni saranno numerosissime. Oltre a scrivere saggi di critica letteraria, si dedica al giornalismo, al cinema, al teatro e alla politica, venendo candidato nel 1979 alle elezioni politiche ed europee dal Partito Radicale. A partire dal 1957 inizia a lavorare al suo più celebre romanzo poliziesco, *Il giorno della civetta*, edito nel 1961. Nel 1966 viene pubblicato un altro romanzo giallo, *A ciascuno il suo*, ispirato all'omicidio del commissario

agrigentino Cataldo Tandoj, avvenuto nel 1960. Negli anni successivi al 1969 la polemica di Sciascia tende a estendersi dall'ambito siciliano verso una riflessione etica più generale. Dopo diverse pubblicazioni, nel 1974 esce, per i tipi dell'editore Einaudi, il suo romanzo giallo *Todo modo*, portato a termine interrompendo la stesura di *La scomparsa di Majorana*, edito poi nel 1975. Gadda scrive, nel 1978, un *pamphlet*, intitolato *L'affaire Moro*, dedicato all'analisi delle missive inviate dal presidente della Democrazia Cristiana alla famiglia e agli amici nel periodo del suo rapimento. Tra il 1977 e il 1988, anno in cui pubblica *Ore di Spagna*, Sciascia si dedica esclusivamente alla stesura di saggi, memoriali e interviste. Nel 1988 viene colpito da mieloma multiplo e, tra pesanti terapie e sofferenze, vedono la luce i suoi ultimi romanzi polizieschi: *Il cadavere e la morte* (1988) e *Una storia semplice*. Prosegue la sua attività di saggista fino alla morte, avvenuta il 20 novembre 1989, nel paese natale.

Da questo breve compendio delle opere sciasciane si rileva immediatamente quale sia stato l'interesse dell'autore siciliano nei confronti del genere poliziesco, a cui appartengono alcune tra le sue opere più famose. Sciascia ha dato numerose volte il suo contributo critico sull'argomento, analizzando la funzione del giallo in numerosi saggi e interviste, indagandone il valore sociale, culturale e storico. Già nel 1954, aveva espresso le sue preferenze a favore della configurazione tradizionale del poliziesco, definendola «formula perfetta e insuperabile»,<sup>21</sup> per la sua struttura perfettamente logica costituita da delitto, indagine e soluzione, nella quale i dati del problema costituiscono indizi matematici. La soluzione viene ricercata prima per assurdo, fino a una reale verifica dei fatti nella quale ogni dato combacia. Sciascia ha un'idea perfettamente chiara di quali siano i “buoni lettori” del genere poliziesco: non il grande pubblico bensì «quei pochi che nel “giallo” cercano il

---

<sup>21</sup> LEONARDO SCIASCIA, *Il metodo di Maigret e altri scritti sul giallo*, a cura di Paolo Squillaciotti, Milano, Adelphi, 2018, p. 29.

giuoco ingegnoso, il *divertimento*; lettori vorremmo dire di natura *filologica*, che esercitano cioè nella lettura di libri simili una inclinazione filologica [...] – i buoni lettori, diciamo, non potranno che tornare a leggere i vecchi “gialli”». <sup>22</sup>

Nel 1962, a un anno di distanza dalla pubblicazione del suo primo romanzo poliziesco, *Il giorno della civetta*, lo scrittore si esprime in merito alle reali possibilità dello sviluppo di un giallo autenticamente italiano, in una società non priva di lettori di questo genere letterario, sostenendo che

le proposte della realtà, della cronaca, non si può dire che manchino: la mafia siciliana, i «divorzi all’italiana», [...], del cosiddetto «delitto della Bertonica» e così via: ma come la sfiducia nella «giustizia» è totale e assoluta, come la si considera un ente irrazionale ed arbitrario cui è affare di ciascuno l’evitarlo, il sapersene disincagliare, il sofisticato sottrarsi, preoccupazione insomma individuale e non collettiva e sociale; così una letteratura poliziesca, che in effetti discende dalla preoccupazione di osservare l’amministrazione della giustizia e di assicurarsi di essa, o comunque dall’aspirazione alla giustizia, è difficile nasca in Italia. <sup>23</sup>

Come precedentemente osservato, Sciascia si è sempre dimostrato un autore fortemente coinvolto dalla dimensione storica e culturale della sua regione di provenienza e nella quale ha scelto di trascorrere gran parte della sua vita, indagandone a fondo le difficoltà: la miseria e l’analfabetismo, sulla cui matrice ritiene si sviluppi la mafia, sono argomenti già del suo primo romanzo, *Le cronache di Regalpetra*.

La criminalità siciliana e i suoi legami con la società e la politica costituiscono il punto cardine sul quale è imperniata la vicenda narrata ne *Il giorno della civetta*. Nei sessantadue anni intercorsi a oggi dalla sua pubblicazione, il testo è stato di volta in volta

---

<sup>22</sup> Ivi, p. 37.

<sup>23</sup> Ivi, pp. 49-50.

designato come “romanzo poliziesco”, “romanzo pamphlet”, “romanzo-saggio” a seconda che l’attenzione dei critici si sia focalizzata sulla sua tecnica narrativa o sul suo implicito significato socio-politico. Probabilmente nessuna di queste definizioni rende pienamente conto del valore complessivo del testo sciasciano. Ispirato all’omicidio di Accursio Miraglia, ucciso a Sciacca nel 1947,<sup>24</sup> narra una vicenda poliziesca e, dal punto di vista strutturale e di tecnica narrativa, è un libro giallo di denuncia.

L’*incipit* coincide con l’omicidio, a colpi di lupara, di un imprenditore edile presso la fermata di un autobus in una piccola città della Sicilia. Nonostante il mezzo fosse carico di passeggeri e sul posto fosse presente un venditore di panelle, all’arrivo dei carabinieri non risultano esservi testimoni. Anche il conducente e il bigliettaio sono reticenti nel fornire informazioni. Notando l’assenza sul luogo del delitto del venditore di panelle, questi viene chiamato a deporre sull’accaduto ma nega di essersi reso conto dell’assassinio. L’indagine sul delitto viene affidata al capitano Bellodi, di origini parmensi, ex partigiano e carabiniere per vocazione, il quale sin dal suo arrivo in Sicilia aveva preso coscienza delle dinamiche mafiose e omertose che vincolavano la terra di Trinacria e aveva attirato le attenzioni dei politici per la sua intransigenza. Sciascia lo presenta al lettore attraverso il dialogo tra un imprenditore e un politico romano: «che un uomo simile stia dalle nostre parti, dovrebbe pungere più a lei che a me... Ha fatto il partigiano: con la fungaia di comunisti che abbiamo, mandano uno che ha fatto il partigiano; per forza che le cose nostre debbono andare a sfascio». <sup>25</sup> Essi, definendosi “galantuomini”, si riferiscono a lui come “sbirro” e “comunista” e immediatamente esplicitano la loro speranza in un suo trasferimento forzato:

---

<sup>24</sup> Accursio Miraglia, ragioniere di origini saccensi, si era avvicinato ai gruppi anarchici durante un periodo di trasferimento a Milano, dedicandosi alla lotta in favore dei diritti della classe operaia. Tornato a Sciacca, fu tra i fondatori della sezione del Partito Comunista locale e creò la prima Camera del Lavoro siciliana. Per queste sue attività fu vittima di un omicidio di mafia i cui mandanti ed esecutori vennero arrestati ma in seguito prosciolti per insufficienza di prove a seguito della ritrattazione dei testimoni.

<sup>25</sup> L. SCIASCIA, *Il giorno della civetta*, Milano, Adelphi, 1997 (1961), p. 24.

«Come si chiama questo... comunista?».

«Bellodi, mi pare: comanda la compagnia di C., ci sta da tre mesi e ha già fatto guasto... Ora sta cacciando il naso negli appalti, anche il commendator Zarcone si raccomanda a lei, mi ha detto “stiamo in speranza che l'onorevole lo faccia ritornare a mangiar polenta”».<sup>26</sup>

Vengono convocati in caserma i fratelli di Colasberna e i soci della sua cooperativa. Bellodi insinua che vi possa essere un collegamento tra l'omicidio e la gestione mafiosa degli appalti locali ma essi eludono le sue domande. Nel medesimo tempo si presenta al comando una donna per denunciare la scomparsa del marito, Paolo Nicolosi. Il capitano manda a chiamare un suo “confidente”, detto “parrinieddu”, all'anagrafe Calogero Dibella, ladro e mediatore di prestiti a usura, conosciuto negli ambienti mafiosi. Di fronte alle insistenze dell'ufficiale per sapere chi avesse avvicinato Colasberna per gestirne gli appalti questi accenna a Ciccio la Rosa e Saro Pizzuco.

La moglie di Nicolosi si reca nuovamente in caserma poiché il marito non ha fatto ancora ritorno a casa e Bellodi formula differenti ipotesi sulla sua sparizione, a partire da un collegamento con la malavita sino a un possibile delitto passionale, nel quale poteva essere coinvolta la moglie. La donna ricorda che prima della scomparsa del coniuge si erano uditi due colpi di arma da fuoco ed egli aveva affermato di aver visto passare un tale soprannominato “Zicchinetta”. Costui viene poi identificato come Diego Marchica, pluripregiudicato, sicario di mafia. L'uomo risultava legato oltre al decano Calogero Guicciardo, all'onorevole Livigni. “Parrinieddu” viene assassinato ma lascia a Bellodi una lettera nella quale fa i nomi del sicario, Marchica, e del mandante dell'omicidio, don Mariano Arena, i quali vengono fermati insieme a Saro Pizzuco.

---

<sup>26</sup> Ivi, p. 26.



La decisione di Bellodi scatena grande scalpore, anche a livello politico. Sollecitato dall'imminente scadenza dei termini del fermo, il capitano interroga Marchica sulla morte di Nicolosi e, con uno stratagemma, lo induce a credere che Pizzuco voglia rendere spontanee dichiarazioni. Viene redatto dai marescialli un falso verbale nel quale Pizzuco fornisce informazioni compromettenti e a quel punto Marchica confessa: su richiesta di Pizzuco aveva ucciso Colasberna ma era stato visto e riconosciuto da Paolo Nicolosi, che era stato conseguentemente assassinato. Pizzuco, letta la confessione di Marchica, asserisce di aver contattato Colasberna solo per fornirgli consigli "per amicizia" circa le sue attività. Marchica avrebbe quindi ucciso Colasberna con un fucile che gli aveva chiesto in prestito. I giornali diffondono la notizia dell'omicidio passionale. L'interrogatorio di Mariano Arena verte, data la complessità di dimostrarne il diretto collegamento con i fatti di sangue, sulla provenienza dei suoi redditi. La difficoltà di provare le colpe del capo-mafia, a causa del muro di omertà e delle protezioni politiche di cui gode, è espressa attraverso le riflessioni di Bellodi: «[...] è inutile tentare di incastrare nel penale un uomo come costui: non ci saranno mai prove sufficienti, il silenzio degli onesti e dei disonesti lo proteggerà sempre».<sup>27</sup>

Arena afferma che Dibella, pur assai poco attendibile, aveva fornito ai carabinieri un'informazione vera, nega di essere il mandante dell'omicidio di Colasberna e asserisce di non credere alle dichiarazioni di Marchica circa il coinvolgimento di Pizzuco. La notizia del successivo arresto dei tre sospettati ha grande risonanza sui giornali. Bellodi, tornato nella città natale in licenza, viene improvvisamente a sapere della stupefacente svolta dell'inchiesta: «tutta la sua accurata ricostruzione dei fatti di S. era stata sfasciata come un castello di carte dal soffio di inoppugnabili alibi»;<sup>28</sup> il capitano viene quindi trasferito d'autorità.

---

<sup>27</sup> Ivi, p. 107.

<sup>28</sup> Ivi, p. 122.

Il testo di Sciascia, esempio eccellente di poliziesco allotropico, certamente non lascia deluso il lettore per il finale inatteso. L'autore fa ricorso a questo genere letterario per una riflessione politica e sociale che dalla Sicilia si estende a tutta l'Italia. Ne sfrutta pienamente le caratteristiche attraverso una strategia testuale che prevede la violazione delle regole canoniche ma che, grazie all'utilizzo delle specifiche tecniche narrative, prima fra tutte la *suspense*, impedisce al lettore di interrompere la lettura del romanzo.

Il delitto è presentato al lettore attraverso la voce di un narratore in terza persona, senza alcuna introduzione, concisamente:

L'ultima occhiata che il bigliettaio girò sulla piazza, colse l'uomo vestito di scuro che veniva correndo; il bigliettaio disse all'autista «un momento» e aprì lo sportello mentre l'autobus ancora si muoveva. Si sentirono due colpi squarciati: l'uomo vestito di scuro, che stava per saltare sul predellino, restò per un attimo in sospenso, come tirato giù per i capelli da una mano invisibile; gli cadde la cartella di mano e sulla cartella lentamente si afflosciò.<sup>29</sup>

Il crimine è avvenuto all'evidente presenza di diverse persone: un venditore di panelle, il conducente e il bigliettaio dell'autobus, alcune passeggere. Ciò che più li caratterizza è l'atteggiamento omertoso, che Sciascia ritiene uno dei più grandi mali della sua isola, il "non-detto":

C'erano anche donne sull'autobus, vecchie che ogni mattina portavano sacchi di tela bianca, pesantissimi, e ceste piene di uova; le loro vesti stingevano odore di trigonella, di stallatico, di legna bruciata; di solito lastimavano e imprecavano, ora stavano in silenzio, le facce dissepolte da un silenzio di secoli.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Ivi, p. 9.

<sup>30</sup> Ivi, p. 10.

Nessuno dei testimoni racconta, nessuno parla, anzi, all'arrivo dei carabinieri tutti fuggono. La strategia narrativa de *Il giorno della civetta* prevede di creare l'ambientazione in una Sicilia senza alcuna fiducia nelle leggi dello Stato. I personaggi del romanzo sono testimoni reticenti, confidenti, sicari, uomini d'onore, politici corrotti. Fa eccezione la figura del capitano Bellodi, parmense, scelta per fornire un punto di vista estraneo ai costumi sociali della regione.

In un poliziesco canonico le tracce permettono all'investigatore di ricostruire un racconto ma non sono per il lettore perfettamente intelleggibili poiché lo scopo del testo è propriamente generare l'effetto sorpresa all'altezza dell'*explicit*. Per il lettore di un giallo quindi «la figura dell'inquirente funziona come garante: lui legge la realtà, io leggo il libro; in fondo alle nostre due letture parallele sta la verità».<sup>31</sup> In questo poliziesco allotropico, tuttavia, la verità viene tradita, insabbiata e sulla ricostruzione dei fatti compiuta dal *detective* prevale la falsa ricostruzione attuata dal sistema mafioso.

Nel suo saggio *Breve storia del romanzo poliziesco*, edito nella raccolta *Cruciverba*, Sciascia osserva come il medio lettore di polizieschi, quello che egli considera anche il migliore, sia colui che non si pone come antagonista dell'investigatore, bensì chi sa che la soluzione è prestabilita e che il piacere che può trarre dalla lettura del testo consiste nella fiducia verso le capacità del *detective* di risolvere il caso e ciò avviene in una condizione di «assoluto riposo intellettuale».<sup>32</sup> Tuttavia, il testo de *Il giorno della civetta* comunica al lettore che sotto il racconto poliziesco si cela un'altra verità, un doppio significato che sta a lui scoprire, ponderandone gli indizi e superando il muro di silenzio che lo occulta.

---

<sup>31</sup> CLAUDE AMBROISE, *Verità e scrittura*, in *Leonardo Sciascia*, a cura di Luciano Luisi, Taranto, Mandese Editore, 1990, p. 97.

<sup>32</sup> L. SCIASCIA, *Breve storia del romanzo poliziesco*, in *Cruciverba*, Milano, Adelphi, 1998, p. 248.

La strategia narrativa del romanzo prevede uno sviluppo della vicenda su due livelli. Da un lato vi è l'enigma poliziesco, costituito dal delitto Colasberna, sul quale verte l'indagine del *detective*. I dati sono evidenti: è nota la vittima e vengono individuati gli esecutori materiali e il mandante dell'omicidio, nonché le probabili motivazioni. Ciò avviene soprattutto per mezzo degli interrogatori compiuti dai carabinieri, considerato il clima di omertà che ostacola la raccolta di informazioni. Il romanzo presenta anche un secondo livello strutturale che rimane parzialmente celato, quello inerente alle implicazioni politiche della vicenda. Sciascia, a questo scopo, inserisce alcuni dialoghi tra figure anonime in punti chiave del testo, come i commenti sul capitano Bellodi, già precedentemente citati, che si legano a considerazioni sulla gestione delle miniere di zolfo e sullo Stato da parte di personaggi ambigui. Considerevoli sono soprattutto le pagine che Sciascia dedica, in conclusione del romanzo, all'interrogazione parlamentare inerente all'ordine pubblico in Sicilia. Due personaggi dall'identità ignota, definiti dal narratore «un pezzo di questione meridionale»,<sup>33</sup> provenienti dal paese del delitto Colasberna e legati a uno dei politici, vengono invitati ad assistere alla seduta, nel corso della quale il rappresentante del governo nega che vi siano motivi di preoccupazione per l'ordine pubblico in Sicilia, scatenando un'aspra discussione tra i rappresentati della destra e della sinistra. I fatti di sangue della città di S. vengono quindi attribuiti a comune delinquenza. Sciascia rappresenta vividamente la *bagarre* generata da queste affermazioni e conclude con alcune battute altamente significative che contrastano in maniera stridente con la scena descritta confermando la vittoria simbolica della logica della criminalità organizzata sul caos del presunto Stato di diritto:

‘Qui ci vuole un battaglione di carabinieri’ pensarono i due: per la prima volta nella loro vita ammettendo che i carabinieri potevano servire a qualcosa.

---

<sup>33</sup> ID., *Il giorno della civetta*, cit., p. 118.

Guardarono dalla parte dove stava l'onorevole. Era tranquillo: si accorse del loro sguardo e, sorridendo, li salutò con la mano.<sup>34</sup>

In quanto poliziesco allotropico, il romanzo di Sciascia permette al lettore numerose riletture, a differenza del poliziesco canonico. In questo caso è la realtà narrata a manifestare un'intima ambiguità, spingendo il lettore a continuare la sua ricerca oltre i confini del genere poliziesco e della narrazione. L'assenza di un *explicit* risolutore porta con sé nuovi indizi per il processo interpretativo del testo. Sciascia, nella nota finale al romanzo, scrive che notevole parte del proprio lavoro di scrittore era consistita nel rendere più breve il racconto. Tale brevità non era però legata alla misura e al ritmo della narrazione specifici del genere poliziesco quanto a

parare le eventuali e possibili intolleranze di coloro che dalla [...] rappresentazione potessero ritenersi, più o meno direttamente, colpiti. Perché in Italia, si sa, non si può scherzare né coi santi né coi fanti: e figuriamoci se, invece che scherzare, si vuol fare sul serio.<sup>35</sup>

La nota posta da Sciascia al termine de *Il giorno della civetta*, piuttosto che una dichiarazione di intenti, appare come una parte integrante del testo e sottintende una chiave di lettura. Lo scrittore avvisa il lettore che il suo testo è stato epurato di quanto poteva andare oltre i limiti delle leggi dello Stato; tuttavia, questo non gli ha garantito la libertà di espressione che desiderava. Possiamo leggere questa affermazione dell'autore come un concreto parallelo della vicenda narrata nel romanzo, nella quale è il sostanziale occultamento della verità a dominare l'*explicit*. Giuseppe Traina osserva come

---

<sup>34</sup> Ivi, p. 121.

<sup>35</sup> Ivi, p. 131.

Il romanzo giallo, comunque, è un'impostura. L'autore punta cinicamente sul desiderio di verità presente nel lettore e sulla prospettiva di un appagamento finale [...]. Apparentemente razionale nella sua struttura, il giallo, in realtà, fa leva sull'irrazionale. Il lettore è manipolato, in modo particolare quando, nel finale, irrompe la verità.<sup>36</sup>

Sciascia impiega magistralmente questo meccanismo, capovolgendone l'obiettivo finale.

Ilaria Crotti, rinviando al punto tre dello schema di Sklovskj, relativo alle diverse fasi di sviluppo della storia poliziesca di Conan Doyle, osserva come il lavoro compiuto dallo scrittore consti di una duplice operazione, consistente da un lato nel fornire al lettore tutti gli indizi che possano permettergli di risolvere il caso e, dall'altro, nel celarli nell'organizzazione dell'intreccio utilizzando la tecnica dello "spostamento" «tendente a sradicare gli elementi principali dalla loro legittima sede per proporli, mutati e contraffatti, isolati e straniati, in altro contesto».<sup>37</sup> La strategia narrativa de *Il giorno della civetta* si basa su una continua operazione di "spostamento", che non è intesa esclusivamente come utilizzo della tecnica narrativa del genere a cui appartiene, ma si estende al significato sotteso al romanzo stesso: il contenuto di denuncia morale del testo è contraffatto realizzando una perfetta storia poliziesca.

La strategia testuale adottata da Sciascia prevede che l'ambiguità semantica che caratterizza *Il giorno della civetta* non venga soppressa grazie alla *surprise* pertinente all'*explicit*, bensì che essa permanga al fine di concedere spazio a interpretazioni del lettore che superano i confini del testo stesso. L'indagine, condotta per mezzo di un metodo

---

<sup>36</sup> C. AMBROISE, *Verità e scrittura*, in IDEM, *Leonardo Sciascia*, cit., p. 100.

<sup>37</sup> I. CROTTI, *La «detection» della scrittura. Modello poliziesco ed attualizzazioni allotropiche nel romanzo del Novecento*, cit., p. 43.

deduttivo impeccabile, sembra portare alla perfetta soluzione del caso. Tuttavia, ciò non avviene e il crimine rimane impunito.

Come osserva Giuseppe Traina nel suo saggio dedicato a Leonardo Sciascia, il romanzo «è strutturato come un mosaico di sequenze diegetiche che fa pensare al montaggio cinematografico»,<sup>38</sup> anche grazie alla presenza di numerosi dialoghi che permettono al lettore di comprendere il ruolo dei personaggi nella vicenda, sui quali il narratore fornisce scarse informazioni. Lo scrittore siciliano ha espresso alcune interessanti considerazioni in merito alla propensione psicologica con la quale un lettore si accosta alla lettura di un giallo, definendola simile a quella di uno spettatore cinematografico e afferma che «come nel cinema lo spettatore si identifica con un personaggio – generalmente col protagonista, con l’eroe positivo – e così vive la vicenda dal di dentro, affidandosi all’onda emotiva di una “meditazione senza distacco, come nei sogni”, nel romanzo poliziesco il lettore si identifica col personaggio di “spalla”: cioè accetta a priori, per pregiudizio, per convenzione, un ruolo di inferiorità e passività intellettuale».<sup>39</sup>

Il capitano Bellodi, al quale è affidata l’indagine, presenta tutte le caratteristiche dell’investigatore canonico: è brillante, logico, determinato, fortemente idealista e di saldi principi ma l’attributo più rilevante che Sciascia assegna al suo *detective* è di essere un appartenente alle forze dell’ordine, un rappresentante dello Stato. L’investigatore è affiancato da un efficiente gruppo di collaboratori. Oltre alle sue doti investigative, quello che caratterizza maggiormente il *detective* sciasciano è che le sue capacità analitiche si rivolgono anche al contesto geografico, storico e sociale nel quale è ambientata la vicenda, portando a una risoluta cognizione delle dinamiche sociopolitiche italiane. Questa

---

<sup>38</sup> GIUSEPPE TRAINA, *Leonardo Sciascia*, Milano, Mondadori, 1999, p. 131.

<sup>39</sup> L. SCIASCIA, *Breve storia del romanzo poliziesco*, cit., pp. 248-249.

consapevolezza viene espressa attraverso una conversazione tra Bellodi e un amico, al suo ritorno a Parma:

Brescianelli domandò della Sicilia: com'era, come ci si stava; e dei delitti.

Bellodi disse che la Sicilia era incredibile. [...] Incredibile è anche l'Italia: e bisogna andare in Sicilia per constatare quanto è incredibile l'Italia.

«Forse tutta l'Italia va diventando Sicilia...[...]»<sup>40</sup>

Bellodi è animato da una strenua fede nella giustizia ma non manca di spirito critico e fa da contrappunto alla figura di don Mariano Arena, il capo-mafia, che nella giustizia dello Stato non crede affatto, ma alla cui figura, al di là della morale, lo stesso capitano attribuisce un valore da pari e comprende, ovviamente non approvandole, le motivazioni del suo agire:

Come un cieco ricostruisce nella mente, oscuro ed informe, il mondo degli oggetti, così don Mariano ricostruiva il mondo dei sentimenti, delle leggi, dei rapporti umani. E quale altra nozione poteva avere del mondo, se intorno a lui la voce del diritto era stata sempre soffocata dalla forza e il vento degli avvenimenti aveva soltanto cangiato il colore delle parole su una realtà putrida e immonda?<sup>41</sup>

L'indagine poliziesca del capitano Bellodi ha come corrispettivo l'indagine sciasciana sull'evoluzione sociale, culturale e politica della Sicilia e del Paese, che in tutto il periodo della sua attività di intellettuale trova espressione in numerosi saggi e interventi pubblici. Sciascia cerca un risveglio delle coscienze ma, in questo caso, sceglie di non scrivere un saggio bensì un romanzo. Questa decisione ha attirato riprensione da parte di alcuni critici, i quali hanno di volta in volta ritenuto il romanzo poliziesco troppo simile a un

---

<sup>40</sup> ID., *Il giorno della civetta*, cit., p. 125.

<sup>41</sup> Ivi, p. 110.



*pamphlet* o, al contrario, troppo poco impegnato e incompleto. Tuttavia, un merito riconosciuto di Sciascia è stato quello di aver espletato il medesimo processo di analisi della realtà compiuto dal *detective* nel suo racconto, ricercando i fenomeni significativi celati sotto ingannevoli apparenze: «Sciascia è un analitico e l'analisi gli occorre come metodo di cui dotare la letteratura». <sup>42</sup> Non sorprende quindi che Sciascia abbia scelto proprio il genere poliziesco per alcune tra le sue maggiori opere, essendo il giallo il romanzo d'analisi per eccellenza. L'“autore modello” del testo poliziesco in esame richiede al lettore di seguire il medesimo percorso conoscitivo, dapprima affidandosi alla logica del *detective* per giungere alla verità, poi per prendere coscienza che tale verità va ben oltre l'*explicit*; essa esiste ma è molto più amara di quella prevista dal giallo tradizionale.

### **III.3. *La concessione del telefono: commedia degli equivoci***

Andrea Calogero Camilleri è stato uno tra gli scrittori che hanno riscosso il maggior successo in termini di numero di lettori negli ultimi decenni. Siciliano come Leonardo Sciascia, e fortemente legato alle sue radici, come riporta Mariantonia Cerrato nel suo saggio dedicato all'analisi sociolinguistica delle sue opere, lo scrittore preferisce riferirsi a se stesso come «scrittore italiano nato in Sicilia» <sup>43</sup> piuttosto che come “scrittore siciliano”. Egli nasce a Porto Empedocle, in provincia di Agrigento, il 6 settembre 1925. Il padre, ispettore delle compagnie portuali, è un attivo sostenitore del Partito Nazionale Fascista e garantisce al figlio l'accesso alla propria fornita biblioteca, che comprende libri per l'infanzia e di avventure, riviste teatrali e romanzi polizieschi, tra i quali numerosi sono soprattutto quelli

---

<sup>42</sup> ANTONIO MOTTA, *Il piacere della letteratura*, in *Leonardo Sciascia*, a cura di Luciano Luisi, Taranto, Mandese Editore, 1990, p. 115.

<sup>43</sup> MARIANTONIA CERRATO, *L'alzata d'ingegno. Analisi sociolinguistica dei romanzi di Andrea Camilleri*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2012, p. 21.

di Simenon. Camilleri sviluppa quindi ben presto una grande passione per la lettura. Frequenta il liceo classico della sua città e consegue la maturità nel 1943. Negli stessi anni matura una sempre maggiore opposizione verso il regime fascista. L'esperienza della guerra e lo sbarco alleato in Sicilia lo segnano profondamente. Terminata la scuola si iscrive alla facoltà di Lettere e Filosofia presso l'Università di Palermo, senza concludere gli studi. Tra il 1946 e il 1947 vive a Enna dove conosce Franco Cannarozzo, autore di romanzi di fantascienza sotto lo pseudonimo di Franco Enna. Inizia a partecipare ad alcuni *certamina* letterari, pubblica racconti, poesie e vince il "Premio St. Vincent". Nel 1945 si iscrive al Partito Comunista Italiano. Nel 1949, viene ammesso all'Accademia nazionale di arte drammatica come allievo regista e si trasferisce a Roma. A partire dal 1959 insegna al Centro sperimentale di cinematografia, sino al 1970 e, successivamente, all'Accademia Nazionale di Arte drammatica. Si occupa poi di alcune produzioni per la RAI, tra cui anche sceneggiati a carattere poliziesco, quali *Il tenente Sheridan* e *Le inchieste del commissario Maigret*.

Dopo dieci anni di infruttuosi tentativi, riesce finalmente a far pubblicare gratuitamente il suo primo testo narrativo nel 1978, intitolato *Il corso delle cose*, una storia drammatica ambientata nella Sicilia dominata dall'omertà, ma non ottiene il favore del pubblico. Nel 1980 esce, grazie all'editore Garzanti, *Un filo di fumo*. Il romanzo è ambientato, tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del XX secolo, nella città siciliana immaginaria di Vigàta, che farà poi da sfondo alla maggior parte delle opere di Camilleri. Nel 1984, la pubblicazione de *La strage dimenticata* è nuovamente di scarso successo. L'autore riprende a scrivere solamente a dodici anni di distanza, dando alle stampe, nel 1992, *La stagione della caccia* e *La bolla di componenda*. Nel 1995, con il suo romanzo *Il birraio di Preston*, partecipa al Premio Viareggio e nel 1996 al Premio Vittorini, vendendo un buon numero di copie dei suoi libri.

Il vero successo per Camilleri giunge abbastanza tardi, dopo il 1994, quando inaugura la pubblicazione della serie di testi polizieschi, ambientati a Vigàta e dedicati all'investigatore Salvo Montalbano, che lo renderà un caso letterario in Italia e all'estero. Si tratta di romanzi e racconti gialli riconducibili sotto molti aspetti all'ambito canonico del genere, l'ultimo dei quali esce postumo nel 2020. Nel 1999 pubblica *La concessione del telefono* e *La mossa del cavallo*; l'anno successivo un libro di favole e nel 2001 *Il re di Girgenti*. Andrea Camilleri muore il 17 luglio del 2019.

Il *corpus* di opere camilleriane si compone di più di centodieci libri, ai quali si sommano racconti sparsi e scritti d'occasione, che è possibile dividere in due macrocategorie: una serie di romanzi polizieschi che hanno come protagonista il commissario Montalbano e un minor numero di testi di ambientazione e argomento storico-civile.

Andrea Camilleri, pur essendo il più recente e celebre scrittore di polizieschi canonici, non si definisce un "giallista" e si è espresso perentoriamente opponendosi alla sua assimilazione a tale categoria di scrittori. Egli sostiene infatti che

finiamo con l'etichettare le cose in maniera drastica, e così definiamo giallo ogni racconto che contenga un omicidio e una soluzione. Io non ritengo che i miei racconti vadano considerati un gioco enigmistico [...]. E credo, senza per questo volermi mettere sullo stesso piano, che le opere di Borges, Dürrenmatt, Pessoa, Gadda, contengano anche degli enigmi, ma non si possano definire gialli. Nei miei «Arancini di Montalbano» il meccanismo prevalente è la galleria di caratteri.<sup>44</sup>

Il romanzo oggetto di questa analisi, *La concessione del telefono*, non può ascrivarsi al genere poliziesco poiché non presenta un enigma da risolvere né tantomeno un'indagine

---

<sup>44</sup> MARCELLO SORGI, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2000, pp. 147-148.

svolta da un investigatore. Esso è strutturato come un amalgama tra una commedia degli equivoci di ambientazione storica e un romanzo epistolare ma risulta interessante analizzarne la strategia narrativa in questa trattazione poiché tale serie di equivoci trova le sue radici in un ipotetico atto criminale, che deve essere prevenuto indagando sull'operato del presunto colpevole. Esso consente un raffronto con la strategia narrativa adottata da Leonardo Sciascia ne *Il giorno della civetta*, motivato dall'origine siciliana di entrambi gli autori e da alcuni velati risvolti di critica sociopolitica presenti anche nell'opera camilleriana; è possibile, inoltre, rilevare le differenze rispetto a *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* per quanto attiene agli aspetti linguistici del testo. La vicenda narrata è ambientata a Vigàta, tra il 1891 e il 1892. Il protagonista è un commerciante di legnami chiamato Filippo Genuardi, il quale fa ripetutamente richiesta alle autorità per ottenere la concessione di una linea telefonica. A questo scopo invia alcune lettere al prefetto Vittorio Marascianno ma non ottiene alcun riscontro. Per aggirare il problema, Genuardi si rivolge a un esponente della mafia locale, Calogero Longhitano, soprannominato don Lollò, offrendogli, in cambio di aiuto, informazioni riguardanti un comune conoscente chiamato Sasà La Ferlita, il quale si era reso irreperibile a causa di alcuni debiti di gioco che aveva contratto con il fratello del malavitoso. La situazione si complica quando il prefetto, affetto da una seria forma di paranoia, si persuade che Genuardi sia un pericoloso agitatore politico socialista e richiede ai carabinieri di svolgere indagini sull'uomo. La reale ragione per la quale Genuardi aveva richiesto la concessione della linea telefonica risulta un intrigo amoroso da lui intrattenuto con la seconda moglie del suocero, Emanuele Schilirò. Don Lollò, frattanto, si convince che Genuardi abbia complottato alle sue spalle collaborando con La Ferlita con la volontà di ingannarlo e farlo arrestare. Il latitante scrive a scopo di vendetta una lettera al suocero di Genuardi nella quale gli svela la relazione tra quest'ultimo e la moglie. Schilirò, letta la

missiva e accecato dalla gelosia, uccide Genuardi per poi suicidarsi. I carabinieri, ritenuti dal questore Arrigo Monterchi dei persecutori del povero Genuardi, decidono quindi di giovare dell'avvenuto omicidio per giustificare le loro precedenti attività investigative e l'arresto senza prove dell'uomo. Per avvalorare la tesi che Genuardi fosse morto nel tentativo di realizzare una bomba per un attentato, fanno esplodere un ordigno e attribuiscono la sua morte a uno sforzo disperato del suocero di fermarlo e difendere il proprio onore. Le uniche persone che, persuase dell'innocenza di Genuardi, avevano avuto l'ardire di aiutarlo, il delegato di polizia Spinoso, il commendatore Parriniello e il questore, vengono forzatamente trasferite in Sardegna.

Il titolo offre immediatamente delle informazioni circa il contenuto: la narrazione è legata alla richiesta di una concessione telefonica. Tuttavia, solo al termine della lettura si scopre la vera ragione per la quale il protagonista persevera nel sostenere la propria istanza, ovvero potersi mettere in contatto con l'amante. Questo evento, oltre a costituire il motore della vicenda, è il movente del delitto finale. La strategia narrativa de *La concessione del telefono* prospetta un'apparente coincidenza tra *fabula* e intreccio che si palesa come falsa proprio grazie alla scoperta delle volontà segrete di Genuardi. Essa prevede un'abile elaborazione della struttura dell'intero romanzo che è costituito da capitoli alternati di "cose scritte" e "cose dette", sfruttando la tecnica narrativa della sequenza di scene separate, riunite poi nel capitolo finale intitolato *Cose scritte e cose dette*. Nelle sezioni del romanzo dedicate alle "cose scritte" è esclusivamente riportata la corrispondenza che intercorre tra i personaggi, o altri testi in forma scritta, quali relazioni, verbali, documenti e articoli di giornale. Allo scopo di porre in evidenza i mittenti e i destinatari delle missive, nonché il tipo di testi, viene utilizzato il paratesto, che costituisce una parte integrante della strategia narrativa del testo poiché sostituisce quella che di norma è la funzione del narratore, in questo

romanzo completamente assente, fornendo al lettore i dati necessari per comprendere l'avvicendamento degli eventi.

I capitoli riservati alle “cose dette” sono costituiti esclusivamente dai dialoghi tra i personaggi, sono ordinati alfabeticamente e presentano un sottotitolo indicante i nomi di coloro che partecipano alla scena, come un copione teatrale.

L’“autore modello” fornisce al lettore una sequenza di indizi, il primo dei quali è collocato antecedentemente all’*incipit* del testo ed è costituito dalla citazione de *I vecchi e i giovani* di Luigi Pirandello, apposta immediatamente dopo la dedica del romanzo.<sup>45</sup> Il capitolo finale intitolato *Cose scritte e cose dette* funge da strumento interpretativo: oltre a riunire in sé entrambe le tecniche narrative utilizzate da Camilleri, quella epistolare e il dialogo, questa sezione del testo ha una funzione riepilogativa dei dati forniti al lettore nel corso della vicenda e, nel contempo, provvede all’effetto sorpresa. Per quanto concerne il paratesto, è interessante proporre alcune considerazioni in merito alla nota dello stesso Andrea Camilleri presente nel risvolto di copertina. L’autore spiega che il romanzo ha come fonte un documento storico reale reperito a casa, ovvero un vecchio decreto ministeriale per la concessione di una linea telefonica che prevedeva una rete di adempimenti burocratico-amministrativi definiti dallo stesso Camilleri “deliranti”. Tale documento viene riprodotto nel capitolo finale<sup>46</sup> e costituisce, congiuntamente a questa premessa, una chiave di lettura dell’intero romanzo. La rappresentazione del “delirio” burocratico-amministrativo si concretizza, nel sistema dei personaggi, nella figura del prefetto di Montelusa Vittorio Marascianno, che sembra affetto da follia paranoide.

Camilleri imposta la sua strategia narrativa su tre percorsi diegetici: il problema burocratico costituito dalla richiesta della linea telefonica, il desiderio di vendetta del

---

<sup>45</sup> Cfr. ANDREA CAMILLERI, *La concessione del telefono*, Palermo, Sellerio, 2004<sup>27</sup> (1998), p. 11.

<sup>46</sup> Cfr. *ivi*, pp. 245-246.

prefetto paranoico e la scoperta della relazione tra Genuardi e la moglie del suocero, che conduce all'epilogo drammatico. Rammentando la metafora di Umberto Eco che accosta il testo narrativo a un bosco percorribile in diverse direzioni, queste tre vicende convergenti sono paragonabili ai sentieri principali lungo i quali il "lettore modello" può procedere per orientarsi in direzione del significato della narrazione.

Come osserva Simona Demontis, «collocare i personaggi in un sistema, in una rete di interdipendenze, significa considerarli non [...] solo per le loro caratteristiche psicologiche, ma anche per come agiscono, per le loro funzioni nell'economia del racconto». <sup>47</sup> La strategia narrativa de *La concessione del telefono* è quasi completamente eretta su una rete di relazioni piuttosto che su singoli personaggi, al contrario di quanto avviene nel genere poliziesco, incentrato sulla figura del *detective*. L'unico personaggio le cui caratteristiche psicologiche sono determinanti nel sistema della narrazione è costituito, nel testo in esame, dal prefetto Vittorio Marascianno. Egli è forse il soggetto maggiormente caratterizzato e i sintomi della sua alienazione mentale fanno da forza propulsiva per l'intera vicenda, ponendo quasi in secondo piano le azioni di quello che dovrebbe essere il protagonista, Filippo Genuardi.

Ne *La concessione del telefono* si assiste alla combinazione di componenti proprie della commedia teatrale, in sintonia con la formazione di tragediografo-regista di Camilleri, con un impianto pseudodocumentale che agisce per contrasto, accentuando la resa comica e satirica del testo. La critica del soverchiante apparato burocratico italiano è ricorrente nei gialli dell'autore siciliano ed espressa attraverso la voce del commissario Montalbano, il quale, in qualità di dirigente di polizia, è costretto a firmare le «odiate carte» <sup>48</sup> consistenti in «rapporti, informative, relazioni, atti burocratici prima semplicemente richiesti e poi sempre

---

<sup>47</sup> SIMONA DEMONTIS, *I colori della letteratura. Un'indagine sul caso Camilleri*, Milano, Rizzoli, 2001, p. 195.

<sup>48</sup> A. CAMILLERI, *Gli arancini di Montalbano*, Milano, Mondadori, 2000 (1999), p. 229.

più minacciosamente sollecitati dagli “uffici competenti”<sup>49</sup> ma il *detective* dimostra una tale avversione nei confronti del sistema che «gli pigliava una curiosa paralisi della mano dritta che gl’impediva non solo di scrivere quelle carte [...], ma addirittura di mittirici la firma».<sup>50</sup> Ne *La concessione del telefono* le “odiate carte”, i falsi documenti, sono i mezzi attraverso i quali l’“autore modello” demanda al lettore il compito di ricostruire quelle che in uno spettacolo risulterebbero scene mancanti e ne renderebbero impossibile la comprensione, fungendo così da *trait d’union* tra le sezioni dialogiche. Tali sequenze, tra loro non collegate, sono difatti costituite da cambi di scena, come nel montaggio teatrale o cinematografico.

Dalla lettura del sommario riassunto della trama del romanzo si possono riscontrare alcuni apparenti punti di tangenza tra *La concessione del telefono* e gli elementi narrativi della storia poliziesca: il protagonista è il presunto responsabile di un crimine e viene svolta un’indagine, in linea teorica è individuato un colpevole. Tuttavia, Camilleri inserisce queste componenti in una intelaiatura che non ha alcun rapporto con il genere narrativo giallo e ne capovolge la valenza. Il premeditato crimine non esiste, l’indagine è condotta con mezzi tutt’altro che rigorosi e, piuttosto che condurre alla verità, rende necessario un occultamento del cattivo operato degli investigatori. Quando Genuardi viene ucciso il colpevole è certo, così come è noto il movente del delitto, ma la scelta dell’autorità di pubblica sicurezza è quella di non indagare bensì di sfruttare l’atto criminoso costruendo dei falsi indizi. La raccolta di informazioni sul presunto criminale posta in essere dai carabinieri è comunicata al lettore esclusivamente tramite i rapporti presentati dal comandante della Tenenza a mezzo lettera al prefetto di Montelusa. La ricostruzione dei fatti, che nel poliziesco canonico viene

---

<sup>49</sup> *Ibidem.*

<sup>50</sup> *Ibidem.*



compiuta dal *detective*, in questo romanzo è demandata ai giornalisti. Essa è infatti riportata, in forma di articolo, dal giornale «Il Precursore»:

Ieri mattina, all'incirca alle nove, una forte esplosione è stata avvertita in Vigàta (Montelusa) dagli abitanti della locale via Crispi e ha seminato molto panico. [...] L'esplosione era avvenuta all'interno del magazzino di legnami del signor Genuardi Filippo. [...] Sulla causa della tragedia non può sussistere dubbio alcuno: si tratta di una bomba di media potenza, incidentalmente scoppiata mentre lo stesso Genuardi la stava confezionando (vicino al suo cadavere sono stati rinvenuti candelotti inesplosi e micce per la confezione di altri ordigni). [...] Ricordiamo ancora che il Genuardi, qualche tempo fa era stato coinvolto in un oscuro ferimento a Palermo, era stato in precedenza perseguito da due ordini di cattura per attività sovversiva ma era stato sempre stranamente prosciolto.

Il signor Schilirò era venuto in qualche modo a sapere dell'attività sovversiva del genero [...]. Uomo d'ordine, lo Schilirò dovette soffrire come un'onta [...] il fatto che un sovversivo [...] si fosse infilato tra le sue mura domestiche. E si mise a sorvegliarlo. [...] e così egli si accorse [...] che il genero stava preparando una bomba! Uscito allo scoperto, minacciò il Genuardi con un revolver [...]. Per legittima difesa lo Schilirò dovette far fuoco, poi, reso folle dalla vergogna, rivolse l'arma contro se stesso.<sup>51</sup>

Mentre il testo comunica al lettore ogni dato in modo non fraintendibile, sul malinteso sono basati tutti i rapporti intercorrenti tra i personaggi. A differenza di una storia poliziesca, il lettore non si aspetta che avvenga un reale crimine e nemmeno attende una soluzione dell'enigma, piuttosto desidera sapere come verrà dipanata la matassa di equivoci. Il vero delitto, l'unico a essere realmente posto in essere, non costituisce l'*incipit* del romanzo, bensì è collocato all'altezza dell'*explicit*.

L'esito del romanzo non può che richiamare alla memoria la conclusione de *Il giorno della civetta*: mentre il comandante della Tenenza dei carabinieri, che aveva occultato la

---

<sup>51</sup> ID., *La concessione del telefono*, cit., pp. 259-262.

propria negligenza, ottiene un encomio e una promozione, coloro che onestamente avevano cercato di difendere Genuardi vengono puniti con un trasferimento in Sardegna.

Grazie ai suoi polizieschi seriali, Camilleri crea un'intesa con i propri lettori basata sull'attesa di nuovi *plot* che sappiano essere autentici e, nel medesimo tempo, all'altezza dei romanzi precedenti. Egli crea, tuttavia, anche un'aspettativa di carattere linguistico: i suoi personaggi non avrebbero le medesime sfumature di significato senza la loro coloritura siciliana. Al "lettore modello" è richiesto, anche nel caso de *La concessione del telefono*, di assumere indizi circa il significato del testo attingendo a un patrimonio linguistico che, fatta eccezione per i lettori siciliani, non da principio appartiene loro, ma viene acquisito gradualmente, ampliando le conoscenze enciclopediche.

A differenza di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, la strategia narrativa non è basata su uno sperimentalismo teso a confondere il lettore ma il gioco linguistico camilleriano «è il frutto di una scelta "istintiva", nata sostanzialmente dalla inadeguatezza della lingua italiana: una lingua ritenuta ormai media, anodina, utile alla comunicazione formale o burocratica, ma priva di efficacia espressiva, di sottigliezze raffinate, di personalità». <sup>52</sup>

Come si verifica anche nei romanzi polizieschi camilleriani, l'operazione di mescolanza tra italiano e dialetto si realizza a livello lessicale, mentre la sintassi rimane intatta. L'utilizzo di espressioni vernacolari nella lingua parlata dai suoi personaggi non è per Camilleri esclusivamente un omaggio alla sua terra ma si lega all'espressività stessa dell'uso del dialetto. Come riporta Simona Demontis, l'autore, numerose volte intervistato circa l'origine della sua singolare espressione linguistica, ha affermato che

il linguaggio è nato a casa mia. Era lo slang usato dai miei genitori fra loro e con

---

<sup>52</sup> S. DEMONTIS, *I colori della letteratura. Un'indagine sul caso Camilleri*, cit., p. 27.

noi figli: la parte dialettale del linguaggio corrispondeva alle emozioni, quella italiana ufficializzava il discorso. [...] Pirandello, comunque, l'aveva detto già alla fine del secolo scorso: "di una data cosa la lingua esprime il concetto, della medesima cosa il dialetto esprime il sentimento".<sup>53</sup>

L'effetto che la componente dialettale del linguaggio e quella italiana generano nel lettore è accentuato grazie alle sezioni dedicate alla "parte scritta", la quale stride, a ragione della sua formalità, con la naturale espressività dei dialoghi, accrescendo così il carattere ironico degli usi linguistici delle differenti sezioni del testo. Marcello Sorgi ha pubblicato in volume una interessante e lunga intervista ad Andrea Camilleri nella quale indaga l'origine del successo dell'autore siciliano e investiga anche la sua concezione del linguaggio, in particolar modo l'utilizzo del dialetto. Lo scrittore racconta che, alle critiche mossegli da Leonardo Sciascia in merito a tale cifra stilistica, la sua risposta era stata che anche Luigi Pirandello aveva scelto di utilizzare una struttura siciliana per la costruzione della frase e aveva in quell'occasione citato un aneddoto pirandelliano: «Cosa fa un fiorentino quando incontra un siciliano? Pensano ognuno nel proprio dialetto, poi per parlare si mettono d'accordo e traducono. Ma quello che pensavano nella parola tradotta si annacqua». <sup>54</sup> Tale giudizio risulta uno dei presupposti primari sui quali Camilleri ha fondato la strategia narrativa di tutte le sue opere per quanto attiene all'aspetto linguistico, compresa quella de *La concessione del telefono*. Il dialetto è la lingua nella quale riflettono i personaggi, sia esso il siciliano che il napoletano utilizzato dal prefetto Marascianno. La mimesi linguistica permette a Camilleri di caratterizzare il testo con forti accenti farseschi e satirici. È assolutamente rilevante che l'equivoco da cui prorompe la catena di vicissitudini nasca precisamente da un'incomprensione linguistica: la sostituzione del cognome Marascianno

---

<sup>53</sup> Ivi, p. 18.

<sup>54</sup> M. SORGI, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, cit., p. 117.

con Parascianno, avvertita dal prefetto come un insulto poiché «nel vernacolo [...] parascianno (o talvolta paparascianno) intende il barbagianni. [...] Nel gergo più triviale in uso presso la malavita napoletana con parascianno (o paparascianno) si definisce un membro virile di animalesche proporzioni». <sup>55</sup> Egli trae dunque la conclusione che «questo laido individuo, con l'apparentemente innocente cambio di una consonante, finisce con l'appellarmi come “grandissima testa di c...”». <sup>56</sup>

Le missive in italiano burocratico od ossequioso dovrebbero svolgere l'antitetica funzione di rappresentare un mezzo di comunicazione formale, e quindi idealmente non fraintendibile ma, come dimostrato dalla lettera inviata dal delegato di pubblica sicurezza di Vigàta al questore di Montelusa, talvolta l'utilizzo di tale registro non è in grado di sopperire completamente agli usi locali, nemmeno per quanto concerne i nomi anagrafici. Difatti

la gran parte dei siciliani debitamente registrata presso l'Ufficio Anagrafico con nome di battesimo e cognome, nella realtà viene fin dalla nascita appellata con un nome diverso. [...] A questo punto cominceranno a coesistere due persone distinte. Una [...] avrà esistenza solo sulle carte legali; l'altra [...] avrà invece assoluta vita reale. <sup>57</sup>

La peculiarità dell'utilizzo del linguaggio in vernacolo, talvolta non traducibile in italiano standard, deriva dal fatto che un termine dialettale non richiama solo il proprio significato ma anche il codice storico-sociale a cui fa riferimento. Pertanto, la lingua diventa un mezzo attraverso il quale il lettore può interpretare la realtà stessa, che egli è invitato dal testo a ricostruire così come deve essere ricostruito il linguaggio.

La strategia testuale vuole, con l'assenza del narratore e quindi di una voce rappresentativa di quella autoriale, che sia il lettore stesso a interagire in solitudine col testo,

---

<sup>55</sup> A. CAMILLERI, *La concessione del telefono*, cit., p. 30.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> Ivi, pp. 55-56.

senza un aiuto esterno. Come riportato da Tina Cancelleri, Andrea Camilleri afferma che nei suoi romanzi che si rifanno allo stile del romanzo epistolare il suo scopo è tentare

l'uccisione vera dell'autore, cioè a dire dell'autore che interviene sui personaggi: dice quanto è alto [...], che porta i baffi in un certo modo, che veste in un certo modo. Questo io tendo ad eliminarlo. Questo lo faccio diventare compito del lettore se ne ha voglia. E, come disse Gabrien su di me, che io ho trovato bellissimo: "in questi libri c'è un po' l'ideale dello scrittore che si mette in un angolo e si cura le unghie mentre il racconto se ne va per i fatti suoi". È una frase di Joyce.<sup>58</sup>

Tuttavia, ciò non corrisponde per Camilleri a un flusso di coscienza bensì a una strategia narrativa che prevede personaggi che si autodefiniscono.

Alcuni critici, tra i quali Simona Demontis, nutrono delle perplessità circa la volontà di Camilleri di proporre "opere aperte". La studiosa avanza quindi l'ipotesi che «partendo dal presupposto che "nulla è più aperto di un testo chiuso", Camilleri quale scrittore di gialli si è trasformato in un caso letterario poiché i suoi libri si sono diffusi presso un pubblico molto più ampio rispetto a quello da lui ipotizzato». <sup>59</sup> A ragione di ciò, la struttura dei testi polizieschi camilleriani, anziché corrispondere al lettore implicito<sup>60</sup> che costituiva il suo referente, ha raggiunto un lettore reale che ha adeguato su di sé il lettore implicito, determinando le successive scelte di strategia narrativa adottate da Camilleri. Per quanto concerne i testi di carattere storico-sociale, come nel caso de *La concessione del telefono*, tale mutamento è meno avvertibile. Se da un lato, difatti, la vicenda ha una conclusione inequivocabile dal punto di vista narrativo, non di meno lascia spazio a riflessioni in merito

---

<sup>58</sup> TINA CANCELLERI, *Andrea Camilleri e il romanzo storico in Italia: a proposito de "Il re di Girgenti"*, Pescara, Edizioni Tracce, 2005, p. 101.

<sup>59</sup> S. DEMONTIS, *I colori della letteratura. Un'indagine sul caso Camilleri*, cit., p. 76.

<sup>60</sup> Simona Demontis si riferisce frequentemente al concetto di lettore implicito e talora di "lettore modello" (cfr. Ivi, pp. 74-76).

alla politica, alla giustizia e alla burocrazia che superano i confini di un testo evidentemente di intrattenimento.

#### **III.4. *Io non ho paura: un poliziesco sui generis***

Niccolò Ammaniti nasce a Roma nel 1966. Dopo studi universitari in biologia non portati a termine, esordisce nel 1994 con un romanzo *pulp* intitolato *Branchie*. L'anno successivo collabora con il padre, docente di psicopatologia, alla stesura di un saggio sull'età evolutiva, *Nel nome del figlio*. Nel 1996 escono il romanzo *Fango* (1996) e un racconto scritto a quattro mani con Luisa Brancaccio, edito nell'antologia *Gioventù Cannibale*. Successivamente realizza il radiodramma *Anche il sole fa schifo* (1997) e due anni più tardi pubblica *Ti prendo e ti porto via* (1999). Nel 2001 il romanzo *Io non ho paura* garantisce ad Ammaniti notorietà a livello nazionale. Lo scrittore ne cura anche la trasposizione cinematografica per il regista Gabriele Salvatores. Nel 2006 dà alle stampe il romanzo *Come Dio comanda*, grazie al quale l'autore vince il Premio Strega l'anno successivo. Nel 2009 rivisita il genere *pulp* a cui appartenevano le sue prime opere con il testo *Che la festa cominci* e nel 2010 pubblica il romanzo *Io e te*, legato ai temi dell'infanzia e del processo di crescita. Ammaniti si dedica successivamente alla stesura di alcuni racconti: *Il momento è delicato* (2012) e *Marco Risi contro la Maga della Maglianella*, quest'ultimo facente parte di una raccolta antologica a sua cura intitolata *Figuracce* (2014). Nel 2015 lo scrittore esordisce come regista cinematografico con un documentario-reportage intitolato *The good life*. La sua attività di regista prosegue con la realizzazione della serie televisiva *Il miracolo*. Nel 2015 pubblica il romanzo *Anna*, divenuto nel 2001 una serie televisiva. Nel 2023 vince il Premio Viareggio-Rèpaci con il testo *La vita intima*.

Il romanzo *Io non ho paura* è ambientato nell'estate del 1978 nella piccolissima frazione di Acque Traverse, poche case isolate tra campi di grano e gravine, nel comune di Lucignano, sito in una imprecisata regione del Sud Italia. Il protagonista è un bambino di nove anni chiamato Michele Amitrano, che trascorre le torride giornate giocando a pallone o con le biciclette insieme ai pochi bambini residenti nel paese: la sorellina Maria, di quattro anni più piccola, Salvatore Scardaccione, della sua stessa età, figlio di un avvocato e da lui considerato il migliore amico, Barbara Mura di undici anni, Remo Marzano e Antonio Natale, detto "il Teschio". Un giorno i ragazzini decidono di sfidarsi a scalare una collinetta ma la sorellina di Salvatore cade, slogandosi una caviglia. Il bambino, per aiutarla, perde la competizione ed è costretto pagare pegno. Avendo scoperto una casa abbandonata, in una valletta oltre l'altura, viene stabilito che la penitenza di Michele consista nell'ispezionare lo stabile diroccato. Durante l'esplorazione, il bambino cade nel tentativo di calarsi da una finestra ma atterra su un materasso, accorgendosi che è poggiato sopra una tettoia di ondulato verde, nascosta tra le frasche, per nascondere un "buco", stretto e profondo. Al suo interno si trova un bambino, che in un primo momento sembra cadavere. Michele si affretta a ricoprire la fossa e si allontana. Mosso dalla curiosità, il bambino torna presso la casa abbandonata e si cala nel buco. Scopre un coetaneo nudo, ferito, denutrito e ricoperto dai suoi stessi escrementi, legato con una catena. Il bambino si muove, terrorizzando Michele che si dà alla fuga. Durante un successivo incontro, alla richiesta da parte del bambino di avere dell'acqua, Michele cerca di procurarsi un recipiente utile allo scopo e si accorge che la pentola consunta che aveva scelto tra alcuni oggetti abbandonati sul posto era identica a una di quelle possedute dalla madre. Lo stesso giorno la donna gli comunica che per alcuni giorni la famiglia avrà un ospite, un uomo chiamato Sergio, amico del padre. La medesima notte Michele verifica che la pentola uguale a quella trovata nella casa diroccata era

scomparsa dalla cucina di casa. Inizia quindi a interrogarsi su chi possa essere il bambino nel buco e sul motivo della sua reclusione, facendo ipotesi infantili, fantasiose e terrorizzanti. Ad Acque Traverso fa ritorno il fratello del Teschio, Felice Natale, un giovanotto di vent'anni, piuttosto violento, amante delle armi, che qualche tempo prima si era allontanato dal paese, affermando di essersi trasferito al Nord per lavoro. Salvatore torna numerose volte dal bambino che, farneticante per lo stato di prigionia, convinto di essere già morto, lo crede il proprio angelo custode. A casa di Michele si tiene un incontro tra alcuni abitanti del piccolo borgo. Sono presenti suo padre, Italo Natale, Pietro Mura e la moglie, Felice Natale e un vecchio chiamato Sergio Materia, romano, rapinatore, poi emigrato in Sud America. Salvatore comprende che è Sergio a detenere il controllo sugli altri partecipanti alla riunione che attendono insieme di ascoltare una notizia del telegiornale. Michele furtivamente scopre che il servizio giornalistico riguarda il rapimento di un bambino di Pavia, chiamato Filippo Carducci, da due mesi tenuto prigioniero. Immediatamente identifica con la vittima del sequestro il coetaneo incatenato nel buco e ha la certezza che i sequestratori siano gli adulti lì presenti poiché essi affermano di voler tagliare le orecchie a Filippo come atto dimostrativo. Ritornato dal bambino ha la conferma della sua identità. Salvatore è intenzionato a farlo uscire dalla fossa ma Filippo è debole e non è in grado di vedere a causa della lunga detenzione; Michele gli promette di tornare. Recatosi a casa di Salvatore, in cambio delle pedine di una squadra di Subbuteo, racconta all'amico tutte le informazioni sul bambino tenuto prigioniero ma immediatamente se ne pente, con la sensazione di essersi venduto per denaro. Successivamente, Michele riesce a portare Filippo fuori dalla fossa per mezzo di una scala ma viene scoperto da Felice, armato, che picchiandolo lo trascina nella sua automobile e lo porta a casa. Il bambino scopre quindi che a tradirlo è stato Salvatore, in cambio del permesso di guidare la vettura. Si scatena una lite furiosa tra la madre di Michele



e Felice a causa delle percosse subite dal bambino; interviene violentemente anche il padre, che intima poi al figlio di non rivedere Filippo, preoccupato per le possibili ritorsioni nei suoi confronti. Michele disubbidisce e va a cercare il bambino con l'intenzione di farlo fuggire, non trovandolo più. Salvatore gli confessa che era stato trasferito dai loro genitori e da Sergio nella gravina di proprietà di un losco individuo, chiamato Melichetti, perché lo scambio del rapimento non era riuscito. La notte successiva gli adulti si riuniscono nuovamente e scoppia un diverbio furibondo per stabilire chi debba uccidere il bambino. Michele scappa di casa e dopo una lunga ricerca riesce a trovare Filippo ma per scendere nel luogo della prigionia si ferisce una caviglia. La debole vittima riesce a uscire, grazie all'aiuto del protagonista, il quale però rimane bloccato. Improvvisamente vede comparire sul ciglio della gravina il padre, che lo ferisce con un colpo di pistola credendo si trattasse di Filippo. Si ode arrivare un elicottero delle forze dell'ordine e al sopraggiungere degli agenti l'uomo, disperato per aver ferito il figlio, si arrende.

*Io non ho paura* non è un romanzo poliziesco ma racconta la storia del distacco dall'infanzia del protagonista, Michele Amitrano. Il delitto non avviene, la vittima del rapimento sopravvive e, peraltro, un eventuale omicidio sarebbe collocato al termine della storia anziché costituirne l'*incipit*. Ritenere il testo una storia che narra esclusivamente fatti criminali sarebbe un travisamento dello stesso.

Come evidenziato da Umberto Eco, l'interpretazione attendibile si avvale dell'individuazione del *topic* discorsivo, che permette di limitare le inferenze del lettore. Ilaria Crotti osserva come «il particolare atteggiamento di apprensione del detective risulta simile a quello percettivo di un lettore anche non necessariamente di testi polizieschi»<sup>61</sup> dal momento che egli inizialmente ha il compito di cogliere indizi separati mentre il significato

---

<sup>61</sup> I. CROTTI, *La «detection» della scrittura. Modello poliziesco ed attualizzazioni allotropiche nel romanzo del Novecento*, cit., p. 31.

complessivo si definisce solo al termine dell'indagine e il medesimo processo si verifica durante l'atto della lettura. Analizzare le strutture del poliziesco risulta proficuo poiché in esso confluiscono istanze formali di un contesto più ampio. La scelta di inserire il romanzo *Io non ho paura* in questa trattazione deriva dalla volontà di rilevare quali siano i punti di tangenza tra un genere estremamente formalizzato come quello giallo e altri tipi di narrazione meno codificati che pure sfruttano le medesime tecniche narrative con differenti criteri e finalità.

La recensione del romanzo stampata sul risvolto di copertina lo presenta come «una storia tesa e dal ritmo serrato, un congegno a orologeria che si carica fino a una conclusione sorprendente». <sup>62</sup> Nel testo trova infatti applicazione la tecnica della *suspense* che, in un crescendo sempre maggiore di tensione emotiva, conduce all'*explicit* rivelatore. Il protagonista, nel corso della vicenda, raccoglie una serie di indizi per comprendere le cause degli eventi dei quali è partecipe e, seppur in modo solo parzialmente conscio, ricerca costantemente una verifica di quelle che da principio sono solo intuizioni infantili ma che poi si trasformano in vere e proprie deduzioni connotanti l'età adulta.

A differenza del romanzo-enigma, in un testo come *Io non ho paura* il gioco intellettuale finalizzato all'individuazione del colpevole riveste un'importanza assolutamente secondaria; l'azione di ricerca è demandata completamente al protagonista nel quale, tuttavia, il lettore non identifica un punto di riferimento per l'investigazione razionante ma, piuttosto, si immedesima con lui per la tensione emotiva di cui è foriero.

Di importanza fondamentale nella strategia narrativa è la posizione rivestita dal narratore onnisciente, in questo caso rappresentato da Michele Amitrano adulto. Il racconto avviene in prima persona. A differenza di ciò che accade in un testo poliziesco, in cui il

---

<sup>62</sup> NICCOLÒ AMMANITI, *Io non ho paura*, Torino, Einaudi, 2011 (2001).

narratore sembra rimanere parzialmente all'oscuro della vicenda sino al momento in cui il *detective* non lo rende edotto delle informazioni mancanti assumendone quindi parte del ruolo, in *Io non ho paura* l'"autore modello" sceglie di agire in modo opposto. Il narratore, conservando intatta la funzione di onniscienza che gli è propria, è investito non solo della responsabilità di comunicare al lettore tutti i dati inerenti alla storia senza mentire ma anche di rappresentare il cambio di prospettiva e l'acquisizione di consapevolezza del protagonista dopo il passaggio dall'infanzia all'età adulta. Conseguentemente, nel romanzo non esiste una figura che funga da "spalla" al personaggio di Michele, dal momento che la strategia narrativa è volta a evidenziare esclusivamente il processo di crescita interiore del bambino, mentre la storia criminale rimane sullo sfondo per quanto attiene al significato complessivo del romanzo. È la presenza insistente della vera identità del narratore a costituire una differenza significativa con la storia poliziesca. La strategia narrativa di *Io non ho paura* poggia sul valore del concetto di identità stesso. Il lettore, assegnando al narratore la massima credibilità, si pone rispetto a esso in una posizione di inferiorità e, mentre nel poliziesco il lettore è inizialmente convinto di poter fornire un apporto positivo all'*invention* del testo, in questo caso egli è consapevole che ciò non può accadere.

La focalizzazione interna fissa determina l'immedesimazione emotiva del lettore con il protagonista del romanzo; in tal modo il *focus* del racconto si sposta da un'istanza di oggettività alla più assoluta soggettività su richiesta dell'"autore modello". Questa strategia narrativa si colloca, dal punto di vista narratologico, sul versante opposto rispetto a quella ideata da Andrea Camilleri per il romanzo *La concessione del telefono* che, come precedentemente evidenziato, è caratterizzato dal "racconto di parole", unica forma testuale nella quale si realizza una vera e propria mimesi del narratore.<sup>63</sup> La vicenda, pur esibita

---

<sup>63</sup> Per una più approfondita trattazione del rapporto tra narrazione mimetica e narrazione diegetica si veda H. GROSSER, *Narrativa. Manuale/Antologia*, cit., pp. 99-104.

attraverso gli occhi di un bambino, presenta una puntuale consequenzialità logica, rafforzata dalla preponderante coincidenza tra *fabula* e intreccio nel racconto *a posteriori* della voce narrante.

Affinché la *suspense* possa generarsi, anche in un testo non poliziesco, è necessario che il lettore riesca, in una certa misura, a prevedere che un evento sta per accadere. La consapevolezza che un'ipotesi possa trovare riscontro coinvolge nel medesimo tempo sia il lettore che i personaggi. È pertanto possibile che il lettore intuisca il verificarsi di una circostanza, positiva o negativa, mentre il personaggio ne è inconsapevole, così come può accadere il contrario, o il lettore può non esser in grado di determinare l'esito delle proprie supposizioni sul piano narrativo.

La *suspense* viene sfruttata anche in testi narrativi di generi differenti da quello poliziesco dal momento che «l'attività di previsione da parte del lettore costituisce un ineliminabile aspetto passionale della lettura, che mette in gioco speranze e timori, e la tensione che nasce dall'identificazione con la sorte dei personaggi». <sup>64</sup> Per la creazione della *suspense* la tecnica più utilizzata da Ammaniti è l'*anticipatio*. Nel descrivere i personaggi, assegna a ciascuno alcune caratteristiche che si riveleranno indizi essenziali per condurre il lettore alla comprensione della vicenda. Per accentuare il *climax* di crescente tensione emotiva l'autore inserisce numerose brevi pause nella narrazione degli eventi costituite prevalentemente da campiture descrittive o episodi relativi al “gioco” tra i bambini che, per antinomia, rinforzano la divergenza tra l'età adulta e l'infanzia: essi sono nel medesimo tempo ingenui e aspri, spensierati ma talvolta spietati.

Come avviene in un poliziesco la vicenda narrata è confinata in uno spazio chiuso, compresa tra un *incipit* e un *explicit* nettamente definiti, entro i quali si sviluppa l'intreccio:

---

<sup>64</sup> U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., p. 69.

si apre nell'estate del 1978 con il ritrovamento del bambino rapito e si chiude, a breve distanza di tempo, con l'arresto dei colpevoli. Come evidenziato da Ilaria Crotti l'*explicit* catalizzante non è caratteristica singolare del genere poliziesco ma esso ha la medesima funzione nel testo fiabesco o nel romanzo di avventure, con il quale *Io non ho paura* ha alcune caratteristiche in comune. L'ambiguità semantica del testo si annulla infatti improvvisamente al termine della narrazione quando, dopo esser stato ferito dal colpo di arma da fuoco esplosivo del padre, Michele, nella sua veste di narratore, si esprime dicendo che «niente può arginare una diga che si è rotta»,<sup>65</sup> a simboleggiare la definitiva perdita dell'infanzia.

Come osserva Ilaria Crotti, una delle caratteristiche della *surprise* è quella di essere legata al processo della *detection*, che si connota come scoperta del *verum*, facendosi quindi latrice di un significato positivo di acquisizione di conoscenza. Nel caso del romanzo qui analizzato non si genera *surprise* attraverso una controdeterminazione delle ipotesi iniziali. L'acquisizione di sapere che gratifica il lettore risulta la conferma delle attese o, meglio, le sue speranze nel momento stesso della sua identificazione con il protagonista.

L'aumento del quoziente informativo del testo che si ravvisa all'altezza dell'*explicit* ha per il lettore un duplice significato: da un lato costituisce la conferma delle inferenze logiche sulla vicenda narrata, dall'altro assegna loro un valore gnoseologico. Per raggiungere tale scopo il testo si avvale, oltre che della *suspense*, di un'altra tecnica poliziesca, la *curiosité* che è per Todorov una forma di interesse del lettore diretta da un effetto alla sua causa, in questo caso dalla scoperta di Filippo detenuto nella fossa alle ragioni del rapimento. La descrizione del ritrovamento di Filippo da parte di Michele, che lo ritiene morto, è assimilabile a quella di un cadavere in un romanzo poliziesco:

---

<sup>65</sup> N. AMMANITI, *Io non ho paura*, cit., p. 229.

La pelle del morto era sudicia, incrostata di fango e merda. Era nudo. Alto come me, ma più magro. Era pelle e ossa. Le costole gli sporgevano. Doveva avere più o meno la mia età. [...] Intorno alla caviglia destra aveva una grossa catena chiusa con un lucchetto. La pelle era scorticata e rosa. Un liquido trasparente e denso trasudava dalla carne e colava sulle maglie arrugginite della catena attaccata a un anello interrato.<sup>66</sup>

Gli indizi scoperti da Michele sono sempre il frutto di una ricerca dettata dalla sua curiosità di bambino, dalla paura, lo stesso timore che la strategia del testo vuol far provare al lettore.

A differenza del genere poliziesco, chi si accosta alla lettura di un testo narrativo come *Io non ho paura* segue una strategia interpretativa volta solo parzialmente a fornire una risposta al quesito *Whodunnit?*, “chi è stato a seppellire Filippo nel buco?”

Dopo il ritrovamento, e la scoperta che il bambino è vivo, si genera nella mente di Michele una catena di ipotesi:

Era vivo. Aveva fatto finta di essere morto. Perché?

Forse era malato. Forse un mostro.

Un lupo mannaro.

Di notte diventava un lupo. [...] Quel bambino lo tenevano incatenato sotto una lastra coperta di terra per non esporlo ai raggi della luna.<sup>67</sup>

Sono le conclusioni di un modo di ragionare infantile che progressivamente diverrà, con la crescita spirituale del personaggio e l'abbandono dell'infanzia, sempre più razionale.

Il romanzo non è improntato alla ricerca di una soluzione attraverso una *detection* basata su una sfida intellettuale tra investigatore-colpevole-lettore poiché l'oggetto della

---

<sup>66</sup> Ivi, p. 54.

<sup>67</sup> Ivi, p. 56.

vera ricerca in questo caso non è coincidente con l'individuazione di un responsabile del crimine.

Come avviene per il poliziesco allotropico, anche in questo caso è richiesto al lettore di individuare lo scostamento tra il testo e la sua funzione. La strategia narrativa di *Io non ho paura* contempla che le previsioni del lettore si indirizzino sincronicamente in tre direzioni: la ricerca dei colpevoli del rapimento, il destino della vittima e quello del personaggio protagonista. I primi indizi che l'“autore modello” colloca nel testo per indicare al lettore la relazione tra le tre linee interpretative sono esplicitate per mezzo delle ipotesi e riflessioni fantasiose che lo stesso Michele formula dopo il ritrovamento di Filippo:

Il bambino era mio fratello. [...] Forse io e lui eravamo gemelli. [...] Quando eravamo nati, mamma ci aveva presi tutti e due dalla culla, si era seduta su una sedia e ci aveva messo il seno in bocca per darci il latte. Io avevo cominciato a succhiare ma lui, invece, le aveva morso il capezzolo [...] Papà lo aveva infilato in un sacco e lo aveva portato sulla collina per ammazzarlo [...] ma non ce l'aveva fatta, era sempre figlio suo, e allora aveva scavato un buco, ce lo aveva incatenato dentro e ce lo aveva cresciuto.

Mamma non sapeva che era vivo.

Io sì.<sup>68</sup>

Il romanzo si configura quindi come un'indagine e uno svelamento, ma non dei colpevoli di un'azione delittuosa, bensì come la metaforica scoperta, da parte del protagonista, di se stesso, cosicché la funzione ludica propria del romanzo poliziesco viene sostituita da quella pedagogica.

---

<sup>68</sup> Ivi, pp. 75-76.

## **BIBLIOGRAFIA**



## BIBLIOGRAFIA GENERALE

BIAGINI, ENZA, BRETTONI, AUGUSTA, ORVIETO, PAOLO, *Teorie critiche del Novecento*, Roma, Carocci, 2015<sup>2</sup>.

ECO, UMBERTO, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.

—, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.

—, *Lector in fabula*, Milano, La Nave di Teseo, ed. digitale 2020.

—, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962<sup>4</sup>.

—, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, La Nave di Teseo, 2018 (Harvard 1994).

HERMANN GROSSER, *Narrativa. Manuale/Antologia*, Milano, Principato, 1987<sup>3</sup>.

ISER, WOLFGANG, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987 (*The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1978).

JAUSS, HANS ROBERT, *Perché la storia della letteratura?*, trad. it. di Alberto Varvaro, Napoli, Guida, 1969 (Frankfurt 1967).

## BIBLIOGRAFIA GENERALE E CRITICA SUL POLIZIESCO

CALANCHI, ALESSANDRA, MONARI, MARCO, *Indagini radiestesiche e romanzo poliziesco: il caso dell'ing. Pietro Zampa*, in «Linguae &. Rivista di Lingue e Culture Moderne», vol. 11, n. 1, 2012, pp. 105-117.

CARLONI, MASSIMO, *Il decennio "lungo" del giallo italiano 1959-1972*, in *Il romanzo poliziesco. Lo stato, la memoria. Italia*, a cura di Claudio Milanese, Bologna, Astræa, 2009, pp. 201-217.

CREMANTE, RENZO, *Vicende del giallo italiano*, in «Cultura italo-giapponese. Annali del Centro Studi e Ricerche dell'Università di Tokyo in Firenze», n. 3, 2006, pp. 29-41.

CROTTI, ILARIA, *La «detection» della scrittura. Modello poliziesco ed attualizzazioni allotropiche nel romanzo del Novecento*, Padova, Antenore, 1982.

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

DUNNET, JANE, *Crime and the critics: on the appraisal of detective novels in 1930s Italy*, in «The Modern Language Review», vol. 106, n. 3, 2011, pp. 745-764.

NARCEJAC, THOMAS, *Il romanzo poliziesco*, trad. it. di Luciano Nanni, Milano, Garzanti, 1976 (Paris 1975).

PETRONIO, GIUSEPPE, *Il punto su: il romanzo poliziesco*, Bari, Laterza, 1985.

PIETROPAOLI, ANTONIO, *Ai confini del giallo: teoria e analisi della narrativa gialla ed esogialla*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1986.

PISTELLI, MAURIZIO, *Un secolo in giallo*, Roma, Donzelli, 2006.

RAMBELLI, LORIS, *Storia del "giallo" italiano*, Milano, Garzanti, 1979.

REUTER, YVES, *Il romanzo poliziesco*, Roma, Armando Editore, 1998, p. 33.

RODLER, LUCIA, *L'uomo delinquente di Cesare Lombroso: tra scienza e letteratura*, in «Criminocorpus» [online], Dossier Histoire de la criminologie. Autour des Archives d'anthropologie criminelle, 2015, par. 19.  
<http://journals.openedition.org/criminocorpus/1905> (data di ultima consultazione 16/06/2023).

SCIASCIA, LEONARDO, *Breve storia del romanzo poliziesco*, in *Cruciverba*, Milano, Adelphi, 1998.

—, *Il metodo di Maigret e altri scritti sul giallo*, a cura di Paolo Squillacioti, Milano, Adelphi, 2018.

TODOROV, TZVETAN, *Tipologia del romanzo poliziesco*. in ID., *Poetica della prosa. Le leggi del racconto*, trad. it. di Elisabetta Ceciarelli, Milano, Bompiani, 1995 (Paris 1971).

## OPERE LETTERARIE PRESE IN ESAME

AMMANITI, NICCOLÒ, *Io non ho paura*, Torino, Einaudi, 2011 (2001).

CALVINO, ITALO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano, Mondadori, 2002<sup>17</sup> (1979).

CAMILLERI, ANDREA, *Gli arancini di Montalbano*, Milano, Mondadori, 2000 (1999).

—, *La concessione del telefono*, Palermo, Sellerio, 2004<sup>27</sup> (1998).

CHRISTIE, AGATHA, *L'assassinio di Roger Ackroyd*, Milano, Mondadori, 2007, E-book.

ECO, UMBERTO, *Il nome della rosa*, Milano, Rusconi Libri, 1997 (1980).

GADDA, CARLO EMILIO, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano, Adelphi, 2018  
(1957).

POE, EDGAR ALLAN, *Le avventure di Gordon Pym*, trad. it. di Davide Sapienza, Milano,  
Feltrinelli, 2013 (*The narrative of Arthur Gordon Pym*, New York, 1838).

SCIASCIA, LEONARDO, *Il giorno della civetta*, Milano, Adelphi, 1997 (1961).

## BIBLIOGRAFIA CRITICA SUGLI AUTORI PRESI IN ESAME

*Leonardo Sciascia*, a cura di Luciano Luisi, Taranto, Mandese Editore, 1990.

*Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*. Atti del seminario Cagliari 9 marzo 2004, a cura di Giuseppe Marci, Cagliari, Cooperativa Universitaria Editrice Cagliaritano, 2004.

AMBERSON, DEBORAH, *A singular Detective: Methodological and Aesthetic Proliferation of Justice in Carlo Emilio Gadda's Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in «MLN», vol. 123, n. 1, 2008, pp. 22-39.

BENEDETTI, CARLA, *Una trappola di parole. Lettura del «Pasticciaccio»*, Pisa, ETS Editrice, 1987.

BO, CARLO, *Note su C.E. Gadda*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies». [www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/reviews/boceg1934.php](http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/reviews/boceg1934.php) (data di ultima consultazione 31/07/2023).

BOLLA, ELISABETTA, *Come leggere Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano, Mursia, 1976.

CALVINO, ITALO, *Lezioni americane*, Milano, Mondadori, 2007 (1988).

CANCELLERI, TINA, *Andrea Camilleri e il romanzo storico in Italia: a proposito de "Il re di Girgenti"*, Pescara, Edizioni Tracce, 2005.

CANNON, JOANN, *The reader as Detective: Notes on Gadda's "Pasticciaccio"*, in «Modern Language Studies», vol. 10, n.3, 1980, pp. 41-50.

CAPECCHI, GIOVANNI, *Andrea Camilleri*, Fiesole (FI), Cadmo Edizioni, 2000.

CATTANEI, LUIGI, *Leonardo Sciascia. Introduzione e guida allo studio dell'opera sciasciana. Storia e antologia della critica*, Firenze, Le Monnier, 1984.

CERRATO, MARIANTONIA, *L'alzata d'ingegno. Analisi sociolinguistica dei romanzi di Andrea Camilleri*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2012.

DEMONTIS, SIMONA, *I colori della letteratura. Un'indagine sul caso Camilleri*, Milano, Rizzoli, 2001.

—, *I colori della letteratura. Un'indagine sul caso Camilleri*.  
[www.fondoandreamilleri.it/biografia/](http://www.fondoandreamilleri.it/biografia/)

FRACASSA, UGO, *Storie di condominio. Gadda e Lakhous, giallisti pour cause*, in *Il romanzo poliziesco. Lo stato, la memoria. Italia*, a cura di Claudio Milanese, Bologna, Astraræa, 2009, pp. 163-171.

GHETTI ABRUZZI, GIOVANNA, *Leonardo Sciascia e la Sicilia*, Roma, Bulzoni, 1974.

GIOVIALE, FERNANDO, *Leonardo Sciascia*, Teramo, Giunti e Lisciani Editori, 1993.

JANUSZ, JOANNA, *La rete intratestuale nella narrativa di Carlo Emilio Gadda*, in «Philologie in Netz», supplemento n. 11, 2016.

—, *Le sfumature del sottinteso nella narrativa di Carlo Emilio Gadda*, in «Romanica Silesiana», n. 1, 2006, pp. 99-105.

PALUMBO, MATTEO, *La riscrittura di un imbroglio. Da Gadda a Germi e Ronconi*, in «Cahiers d'études romanes», n. 20, 2009, pp. 179-193.

PEDRIALI, FEDERICA G., *Il «Pasticciaccio» e il suo doppio*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies». [www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue0/articles/pedrialidoppio.php](http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue0/articles/pedrialidoppio.php) (data di ultima consultazione 31/07/2023).

PUPO, IVAN, *Ingravallo innamorato e furioso. Appunti sul “Pasticciaccio”*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», vol. 39, n. 2, 2010, pp. 67-81.

RIPAMONTI, GOFFREDO, *Finito e non finito in Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in «MLN. Modern Language Notes», vol. 94, n. 1, 1979, pp. 1-15.



RIZZO, GIUSEPPE, *Andrea Camilleri, il nemico più caro*, in «Internazionale», 5 settembre 2015. [www.internazionale.it/opinione/giuseppe-rizzo/20/09/05/andrea-camilleri-90-anni](http://www.internazionale.it/opinione/giuseppe-rizzo/20/09/05/andrea-camilleri-90-anni) (data di ultima consultazione 29/08/2023).

SORGI, MARCELLO, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2000.

STRACUZZI, RICCARDO, *Retorica del racconto nel Pasticciaccio*, in «The Edinburgh of Gadda Studies». [www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue1/articles/stracuzziretorica.php](http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue1/articles/stracuzziretorica.php) (data di ultima consultazione 31/07/2023).

TERZOLI, MARIA ANTONIETTA, *Commento a Quer pasticciaccio brutto de via Merulana da Carlo Emilio Gadda*, Roma, Carocci, 2015.

—, *Gadda: guida al Pasticciaccio*, Roma, Carocci, 2016.

TRAINA, GIUSEPPE, *Cambiare opinione o quasi) su Camilleri*, in *Rewriting and Rereading the XIX and XX-Century Canons: Offerings for Annamaria Pagliaro*, a cura di Samuele Grassi e Brian Zuccala, Firenze, Firenze University Press, 2022, pp. 29-38.

—, *Leonardo Sciascia*, Milano, Mondadori, 1999.

TRAINITO, MARCO, *Andrea Camilleri. Ritratto di uno scrittore*, Treviso, Edizioni Nordest, 2009.

## RINGRAZIAMENTI

Un sincero ringraziamento va al professor Alberto Zava per la sua grande disponibilità, attenzione e gentilezza dimostratemi durante la realizzazione di questo elaborato. I suoi insegnamenti hanno fornito le basi teoriche e sono stati lo stimolo principale ad approfondire i miei studi intraprendendo questo progetto di ricerca.

Allo stesso modo, ringrazio i correlatori Mimmo Cangiano e Monica Giachino.

Dedico questa tesi a mio marito Antonio, compagno e ragione della mia vita, che mi ha sostenuto con infinita pazienza nei periodi di difficoltà incontrati in questo lungo cammino e che, ogni giorno, non manca di dimostrarmi il suo amore, esortandomi a non arrendermi mai.

Il mio pensiero più affettuoso va a F. F., la persona che, con ostinazione e premura, non mi ha fatto mancare in alcun momento il suo supporto per superare i momenti di maggiore ostacolo creati dalle “follie” della vita e che “mentre io speravo, ci credeva”. Grazie, sempre.

A mia sorella Claudia, sempre pronta ad ascoltare, sdrammatizzare e capace di mantenermi “con i piedi per terra” dandomi i migliori consigli.

Ai miei nipotini Massimo e Aurelia, perpetua fonte di allegria e spensieratezza.

Ai miei genitori, sempre presenti e prodighi di saggezza e consigli.

A Francesca, parte del mio cuore, presenza quotidiana e amica impareggiabile.