

L'indagine nel romanzo giallo: strategie, tecniche, tranelli

a cura di

MAURIZIO BASILI - ANNA FATTORI - ELISABETTA MARINO



TOR VERGATA
UNIVERSITY
PRESS

TRASFORMAZIONI
COLLANA DI STUDI LETTERARI E LINGUISTICI

1

Comitato scientifico: Anna Fattori (direttrice), Luca Bevilacqua, Antonella Braidà-Laplace, Elisabetta Marino, Fabio Pierangeli, Neva Šlibar, Magdalena Śniedziewska, Bianca Sulpasso.

L'indagine nel romanzo giallo: strategie, tecniche, tranelli

a cura di

Maurizio Basili - Anna Fattori - Elisabetta Marino

La versione digitale dell'opera è disponibile in modalità Open Access sul sito web
tvupress.uniroma2.it, secondo i termini della licenza internazionale
Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-ND).

In copertina: Dettaglio rovine Abbazia di Whitby, North Yorkshire (© Anna Fattori, 2005)

DOI: 10.36253/TVUP/979-12-82347-25-9

ISBN 979-12-82347-25-9 (PDF)

ISBN 979-12-82347-26-6 (PRINT)

Copyright © 2026 Author's

Copyright © 2026 Tor Vergata University Press

Università degli Studi di Roma Tor Vergata

Via Cracovia, 50 - 00133 Roma

tvupress.uniroma2.it

Realizzazione editoriale di Edimill Srl I www.edimill.it

Indice

Introduzione. Il paradigma dell'indagine: forme e modelli di conoscenza nel romanzo poliziesco <i>Maurizio Basili, Anna Fattori, Elisabetta Marino</i>	7
Rosso come un enigma. <i>La gota de sangre</i> di Emilia Pardo Bazán <i>Roberta Alviti</i>	17
Angela Merkel in giallo: archetipi polizieschi e struttura fiabesca nei romanzi di David Safier <i>Maurizio Basili</i>	43
La grammatica della soglia: per una genealogia del poliziesco liminale <i>Paola Del Zoppo</i>	63
Quando l'indagine inizia dal titolo: analisi titologica dei primi romanzi di Ellery Queen fra edizioni originali e traduzioni tedesche <i>Barbara Delli Castelli</i>	89
Guardando attraverso la lente. La grafologia come strumento di indagine di Sherlock Holmes <i>Anna Fattori</i>	109

Il metodo, i metodi, il perché dell'inossidabile successo di Sherlock Holmes <i>Alessandro Gebbia</i>	129
Tra esotismo, paranormale e intuizione: il metodo <i>orientale</i> di Charlie Chan <i>Elisabetta Marino</i>	139
I gialli del Brasile: il caso Fonseca <i>Gislaine Silva Marins</i>	159
Iconicità, parole-chiave e gnosticismo nel poliziesco <i>A che punto è la notte</i> di Fruttero & Lucentini <i>Caterina Marrone</i>	167
Il processo in Dürrenmatt, fra teatro e mito <i>Daniela Padularosa</i>	181
<i>Tatsachenreihe</i> di Brecht e Benjamin e l'influenza del poliziesco sul teatro epico <i>Dora Rusciano</i>	197
Indagine oltre il canone: le variazioni sul detective negli apocrifi holmesiani <i>Luca Sartori</i>	213
Il "fattore fatale": le strategie perdenti dell'ispettore Cadin <i>Elisabetta Sibilio</i>	227
Una pagina delle origini: il Monsieur Lecoq di Émile Gaboriau <i>Gianni Eugenio Viola</i>	237

Introduzione.

Il paradigma dell'indagine: forme e modelli di conoscenza nel romanzo poliziesco

Il romanzo poliziesco non si esaurisce nella sua dimensione di genere narrativo, ma costituisce una delle forme privilegiate attraverso cui la modernità ha elaborato, in chiave letteraria, una riflessione sui processi della conoscenza. Più che limitarsi a rappresentare il crimine, il giallo organizza narrativamente l'esperienza dell'incertezza, del sospetto e della decifrabilità del reale, configurandosi come un dispositivo che interroga le condizioni stesse dell'intelligibilità. Il suo rilievo nella cultura moderna non dipende, dunque, soltanto dal successo editoriale o dalla sua efficacia narrativa, ma dalla capacità – sempre esposta al rischio del fallimento – di mettere in scena le modalità attraverso cui il mondo viene reso leggibile e, insieme, i limiti di tale leggibilità.

Fin dalle sue prime manifestazioni ottocentesche, il genere si struttura attorno a un presupposto epistemico fondamentale: il crimine introduce una frattura nell'ordine del reale, sottraendo

* Università degli Studi "Gabriele d'Annunzio" di Chieti-Pescara.

** Università degli Studi di Roma Tor Vergata.

*** Università degli Studi di Roma Tor Vergata.

un evento alla sua immediata comprensione e rendendo necessaria una pratica ricostruttiva. La narrazione prende forma precisamente a partire da questa discontinuità. L'intelligibilità non precede l'indagine: si produce a posteriori, come esito di un lavoro interpretativo.

Il romanzo poliziesco può essere letto, dunque, come una forma narrativa che non si limita a tematizzare l'indagine, ma ne assume la struttura come principio organizzativo. A partire da questo presupposto, i contributi raccolti nel presente volume esplorano, da angolazioni differenti e complementari, forme, trasformazioni e implicazioni conoscitive del modello investigativo. Lungi dal presupporre un assetto stabile, ne mettono in luce la natura mobile e stratificata, mostrando come tale dispositivo venga di volta in volta riformulato in relazione a contesti storici, culturali e mediali diversi.

Il percorso che emerge da queste analisi attraversa alcune linee di sviluppo fondamentali: dalla formalizzazione ottocentesca del modello analitico, alla teorizzazione del paradigma indiziario come forma di conoscenza congetturale, fino alla sua progressiva messa in discussione nel corso del Novecento, quando l'indagine non garantisce più una verità stabile e si confronta con l'opacità e la complessità del reale. In questo quadro, il romanzo poliziesco si configura non soltanto come oggetto di analisi, ma come uno spazio in cui la modernità sperimenta i limiti della propria conoscenza. L'indagine non conduce semplicemente alla verità: ne mette in scena le condizioni, i processi e, soprattutto, l'inevitabile precarietà.

1. La nascita del detective: Poe e il modello analitico

La formalizzazione letteraria del paradigma investigativo trova la sua prima espressione compiuta nei racconti di Edgar Allan Poe. Con la creazione di Auguste Dupin, protagonista di *The Murders in the Rue Morgue* (1841), *The Mystery of Marie Rogêt*

(1842-1843) e *The Purloined Letter* (1844), Poe istituisce una vera e propria grammatica dell'indagine, destinata a esercitare un'influenza duratura sull'intero sviluppo del genere.

Ciò che definisce Dupin è la sua peculiare modalità di accesso al reale: un procedimento logico-interpretativo fondato sulla capacità di cogliere relazioni invisibili tra elementi disgiunti e di risalire, mediante un rigoroso percorso inferenziale, dalle tracce all'evento occultato. Il detective creato da Poe non si limita a osservare, ma interpreta. La realtà si offre come un tessuto di segni che esigono di essere decifrati attraverso un atto di intelligenza analitica. Come lo stesso Poe suggerisce, la soluzione dell'enigma dipende da una forma di ragionamento che coniuga rigore logico e immaginazione disciplinata, quella «analytical ability» (Poe, 1894, p. 57) capace di percepire connessioni precluse allo sguardo ordinario. L'indagine di Dupin si distingue così dall'operato della polizia, rappresentata come incapace di andare oltre una raccolta empirica e disorganica di dati. La superiorità del detective risiede nella facoltà di trasformare il dettaglio marginale in indizio significativo all'interno di una rete coerente di relazioni. Si tratta di un impianto che anticipa, con notevole precocità, quello che Carlo Ginzburg avrebbe poi definito «paradigma indiziario» (Ginzburg, 1986).

A partire da questo sviluppo si giunge alla piena sistematizzazione del modello nell'opera di Arthur Conan Doyle con Sherlock Holmes. Se Dupin incarna la fase inaugurale, Holmes ne rappresenta la codificazione compiuta. Il metodo viene tematizzato come procedura quasi scientifica, fondata su osservazione rigorosa, classificazione dei dati e inferenza logica. Emblematica è la distinzione tra «guardare» e «osservare», elevata a competenza specifica.

Il passaggio da Dupin a Holmes implica anche una trasformazione dello spazio investigativo. Se nei racconti di Poe l'ambientazione rimane relativamente astratta, la Londra di Conan Doyle diviene un vero laboratorio epistemologico: uno spazio urbano denso, attraversato da flussi e discontinuità, in cui il detective opera come interprete dei segni disseminati nel

tessuto sociale. Holmes può essere letto come figura eminentemente semiotica, capace di tradurre il mondo fenomenico in un sistema leggibile (Eco, Sebeok, 1983, pp. 11-54). In questa stessa prospettiva si colloca il contributo di Anna Fattori, dove la scrittura cessa di essere semplice veicolo del messaggio e si impone come traccia materiale da decifrare: una forma di indizio che, nei testi di Conan Doyle, salda la capacità analitica holmesiana alla coeva cultura grafologica e alla più ampia ossessione moderna per l'interpretazione.

Tra la fase inaugurale rappresentata da Poe e la successiva codificazione del modello con Conan Doyle si colloca quanto esplorato nel contributo di Gianni Eugenio Viola che, a partire dalla figura di Monsieur Lecoq di Émile Gaboriau, ricostruisce la genealogia del dispositivo investigativo mettendone in luce la precoce dimensione metodologica, l'attenzione alla scena del crimine e la sua funzione di strumento di analisi sociale, in un contesto segnato dalle tensioni politiche e culturali della Francia del secondo Ottocento.

2. Indizi, tracce e inferenze: il paradigma indiziario

Il funzionamento epistemologico del romanzo poliziesco risulta ancora più chiaro se lo si colloca entro quello che Carlo Ginzburg ha definito «paradigma indiziario», un modello conoscitivo fondato sull'interpretazione di tracce minime e sulla ricostruzione inferenziale di realtà non immediatamente accessibili (Ginzburg, 1986, pp. 158-209). Il poliziesco appare così come una delle più efficaci traduzioni letterarie di una pratica interpretativa che attraversa l'intera modernità. Ciò che caratterizza tale paradigma è il valore attribuito al dettaglio marginale. Il particolare apparentemente insignificante diviene punto di accesso privilegiato a una configurazione di senso più ampia. È entro questa economia del minimo significativo che si iscrive ad esempio la lettura proposta da Roberta Alvitì di *La gota de sangre* di Emilia Pardo Bazán, dove una traccia ematica

non si esaurisce nella sua evidenza materiale ma funziona come nucleo indiziario attorno a cui si organizza la ricostruzione dell'evento.

La conoscenza nei romanzi gialli procede attraverso un movimento congetturale: dal frammento alla totalità, dalla traccia all'evento, dall'effetto alla causa. Si tratta, come sottolinea Ginzburg, di un sapere che opera su dati incompleti e richiede la formulazione di ipotesi suscettibili di verifica e rettifica (ivi, pp. 166-167). Su questo sfondo si colloca la riflessione di Dora Rusciano che, a partire dal confronto tra Brecht e Benjamin, mostra come il modello investigativo venga rifunzionalizzato in chiave critica: la sequenza dell'indagine si trasforma in strumento di analisi dei nessi sociali e di attivazione cognitiva del lettore, riconfigurando il dispositivo in senso epistemico e politico.

Questa logica inferenziale presuppone una concezione del reale come campo di segni opachi, la cui intelligibilità deve essere prodotta attraverso un lavoro interpretativo. In tal senso, il paradigma indiziario istituisce una continuità profonda tra il romanzo poliziesco e altre pratiche conoscitive della modernità – dalla diagnosi medica alla storiografia, fino alla critica dell'arte – in cui la verità emerge come risultato di una lettura perspicace delle tracce. All'interno del genere, tale impianto si declina in forme differenti. Il detective analitico di Poe privilegia una logica deduttiva rigorosa; con Sherlock Holmes assume una configurazione più esplicitamente scientifica; Hercule Poirot sviluppa una competenza psicologica penetrante; il commissario Maigret una conoscenza immersiva ed empatica. Al di là delle varianti, ciò che accomuna questi modelli è la centralità dell'inferenza come operazione costitutiva della conoscenza. In questa direzione si colloca la riflessione di Alessandro Gebbia, che rilegge il metodo holmesiano alla luce della distinzione tra deduzione e abduzione, mettendo in evidenza la dimensione ipotetica del ragionamento investigativo. Parallelamente, il contributo di Elisabetta Marino mostra come, nella figura di Charlie Chan,

tale impianto venga riformulato attraverso una costruzione culturalmente marcata dell'alterità, mettendo in tensione i presupposti universalistici della razionalità deduttiva.

Sul piano narratologico, il paradigma indiziario trova una formalizzazione particolarmente rigorosa. Come ha mostrato Tzvetan Todorov, il racconto poliziesco classico si costruisce attorno a una duplice struttura: da un lato la storia del crimine, che corrisponde all'evento accaduto ma non direttamente narrato; dall'altro la storia dell'indagine, che costituisce il livello esplicito del racconto e coincide con il processo di scoperta (Todorov, 1971, pp. 55-65). La prima è cronologicamente anteriore ma narrativamente assente; la seconda è successiva, ma occupa l'intero spazio testuale. A partire da questa tensione si comprende anche, ad esempio, come, nel caso degli apocrifi holmesiani analizzati da Luca Sartori, l'indagine possa estendersi oltre i confini del testo canonico, configurandosi come pratica narrativa e insieme come esercizio filologico. Dall'assetto su cui ragiona Todorov deriva una gestione fortemente controllata dell'informazione. La narrazione procede attraverso una distribuzione strategica dei dati, rivelati in modo progressivo. Dispositivi come il falso indizio, il depistaggio e la sospensione della rivelazione non costituiscono elementi accessori, ma meccanismi strutturali che regolano il ritmo e orientano l'interpretazione. Il romanzo poliziesco può essere quindi descritto, in termini più generali, come un dispositivo di regolazione dell'informazione, in cui ogni elemento è calibrato in funzione dell'effetto interpretativo. Roland Barthes, distinguendo tra nuclei narrativi e indizi, ha mostrato come questi ultimi contribuiscano a costruire una rete di significazioni che eccede la pura progressione dell'azione (Barthes, 1966, pp. 8-9, 12-13). Nel poliziesco tale rete assume una funzione determinante: ogni dettaglio può acquisire valore retrospettivo e rivelarsi decisivo.

In questa configurazione narrativa, un ruolo decisivo è svolto dalla voce narrante. Nel modello canonico inaugurato da Conan Doyle, la presenza di un narratore testimone – esemplarmente il dottor Watson – introduce una focalizzazione limitata che coincide con quella del lettore. Il narratore condivide la propria

ignoranza con il destinatario del testo, mantenendo intatta la superiorità cognitiva del detective. Anche la posizione del lettore risulta così profondamente ridefinita. Il testo richiede una partecipazione attiva, chiamando il destinatario a formulare ipotesi e a verificarle nel corso della narrazione. Del resto, anche Umberto Eco ha descritto la lettura come una forma di cooperazione interpretativa (Eco, 1979, pp. 52-55). In questa prospettiva si colloca il contributo di Caterina Marrone, che rilegge il paradigma investigativo in chiave semiotica, mettendo in luce proprio il ruolo delle strutture simboliche nella costruzione del senso.

La struttura del genere appare quindi inseparabile dalla sua funzione: non solo raccontare un'indagine, ma organizzare un'esperienza interpretativa. Come hanno evidenziato Dennis Porter e Stephen Knight, i meccanismi narrativi del poliziesco contribuiscono a costruire un'illusione di ordine e intelligibilità del reale, riflettendo al tempo stesso specifiche concezioni della razionalità e del controllo sociale.

È a partire da questo assetto codificato che si rendono possibili anche riorganizzazioni ibride. La rilettura proposta da Maurizio Basili della serie *Miss Merkel* evidenzia come il dispositivo investigativo possa essere ristrutturato secondo una logica prossima alla morfologia proppiana. In una diversa – ma convergente – direzione, Paola Del Zoppo rilegge il poliziesco come genere della soglia, nel quale spazio, lingua e processi conoscitivi cessano di costituire semplici cornici dell'indagine per diventare luoghi di instabilità, attraversamento e negoziazione critica. Barbara Delli Castelli, infine, mette in luce come il titolo, lungi dall'essere un semplice elemento paratestuale, operi come soglia interpretativa in cui si intrecciano marcatura di genere, orientamento dell'attesa del lettore e strategie di ricontestualizzazione editoriale e traduttiva.

3. Crisi del modello investigativo nel Novecento

Nel corso del Novecento il modello classico del romanzo poliziesco, fondato sulla possibilità di una ricostruzione razionale

e completa della verità, entra progressivamente in crisi. Se nella tradizione ottocentesca l'indagine conduceva a una soluzione capace di ristabilire un ordine epistemico e morale, nella narrativa del XX secolo tale presupposto viene radicalmente messo in discussione. Il procedimento investigativo appare esposto all'errore, alla contingenza e all'ambiguità.

Questo cambiamento trova una formulazione particolarmente chiara in Friedrich Dürrenmatt, che mette in luce i limiti strutturali del poliziesco tradizionale. L'idea che un'indagine conduca necessariamente alla verità presuppone un ordine logico ormai insostenibile. La realtà contemporanea si presenta invece come dominata dal caso e dalla complessità. A Dürrenmatt è dedicata l'analisi di Daniela Padularosa, che mostra come l'indagine si trasformi in processo ludico e rituale, svuotato dall'irruzione del caso. Nei romanzi *Der Richter und sein Henker* (1950) e *Der Verdacht* (1951), ad esempio, l'indagine non approda a una verità definitiva, ma si sviluppa in un contesto segnato da opacità e ambiguità. L'investigazione non ristabilisce l'ordine, ma ne rivela la precarietà.

Cambia così anche la figura del detective, che non è più garante di una razionalità superiore, ma soggetto limitato ed esposto all'errore e all'incertezza. La sua azione non si configura come un percorso lineare verso la verità, ma come un attraversamento in zone d'ombra.

Questa ridefinizione trova riscontro anche in altri contesti. Nei romanzi di Leonardo Sciascia, l'indagine si scontra con strutture di potere che impediscono l'emersione della verità; in quelli di Manuel Vázquez Montalbán, il crimine appare come sintomo di dinamiche sociali più ampie. A questo si affianca quanto descrive Elisabetta Sibilio che, a partire dall'opera di Didier Daeninckx, interpreta l'indagine come pratica di scavo nella memoria, in cui la ricostruzione del caso si trasforma in ritorno sul passato e in interrogazione critica della Storia e della memoria collettiva, facendo del passato una forza attiva e perturbante del presente. A sua volta, Gislaine Silva Marins evidenzia, nel caso di Rubem Fonseca, la dimensione simbo-

lica e storica dell'indagine, intesa come pratica di decifrazione della violenza sociale e come dispositivo che problematizza radicalmente l'idea stessa di verità.

Il poliziesco novecentesco si configura allora come una forma che non garantisce più l'accesso a una verità univoca, ma ne mette in scena la problematicità, riflettendo una crescente consapevolezza delle condizioni storiche e ideologiche della conoscenza (Knight, 2004). Questa trasformazione non implica la fine del genere, ma una sua profonda riorganizzazione: l'indagine non si limita più a ricostruire un evento, ma diviene uno spazio in cui vengono messi alla prova gli stessi strumenti conoscitivi della modernità. In tale contesto, anche la città assume una funzione decisiva, configurandosi non solo come sfondo, ma come oggetto dell'indagine: un ambiente intrinsecamente semiotico, una trama densa di segni che il detective è chiamato a interpretare. Il senso non precede il racconto, ma emerge dalla sua configurazione (Brooks, 1992); il romanzo poliziesco rende esplicita questa dinamica, mostrando l'inseparabilità tra verità e condizioni della sua enunciazione. Per questo appare strettamente legato alle forme della modernità avanzata, caratterizzate da una crescente complessità dei sistemi sociali e da una proliferazione dei segni, per le quali la letteratura elabora modelli formali capaci di orientamento (Moretti, 2005).

L'indagine si configura così come una potente metafora della condizione moderna: mette in scena un soggetto chiamato a confrontarsi con un reale frammentato, a costruire ipotesi a partire da tracce incomplete e a riconoscere i limiti della propria conoscenza. Il romanzo poliziesco non si limita a raccontare il crimine, ma riflette sui meccanismi attraverso cui il senso viene prodotto, negoziato e talvolta messo in crisi.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Barthes, R. (1966), *Introduction à l'analyse structurale des récits*, in «Communications», VIII, pp. 1-27.
- Brooks, P. (1992), *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- Christie, A. (1926), *The Murder of Roger Ackroyd*, London, Collins.
- Doyle, A.C. (2025), *The Adventures of Sherlock Holmes*, Oxford, Oxford University Press.
- Dürrenmatt, F. (1980), *Der Richter und sein Henker*, Zürich, Arche.
- Id. (1985a), *Der Verdacht*, Zürich, Diogenes.
- Id. (1985b), *Das Versprechen*, Zürich, Diogenes.
- Eco, U. (1979), *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani.
- Eco, U., Sebeok, T.A. (1983), *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce*, Bloomington, Indiana University Press.
- Ginzburg, C. (1986), *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi.
- Id. (2006), *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli.
- Knight, S. (1980), *Form and Ideology in Crime Fiction*, London, Macmillan.
- Id. (2004), *Crime Fiction 1800-2000: Detection, Death, Diversity*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Montalbán, M.V. (1979), *Los mares del Sur*, Barcelona, Planeta.
- Moretti, F. (2005), *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for Literary History*, London, Verso.
- Poe, E.A. et al. (1894), *The Works of Edgar Allan Poe: Tales of the Grotesque and Arabesque. III: Tales of Ratiocination. Tales of Illusion*, United States, Stone & Kimball.
- Porter, D. (1981), *The Pursuit of Crime: Art and Ideology in Detective Fiction*, New Haven, Yale University Press.
- Scaggs, J. (2005), *Crime Fiction*, London-New York, Routledge.
- Sciascia, L. (1961), *Il giorno della civetta*, Torino, Einaudi.
- Simenon, G. (1931), *Maigret et le chien jaune*, Paris, Fayard.
- Todorov, T. (1971), *Typologie du roman policier*, in Id., *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, pp. 55-65.

Rosso come un enigma.

***La gota de sangre* di Emilia Pardo Bazán**

1. Nota biografica: Emilia Pardo Bazán

Emilia Pardo Bazán (La Coruña, 1851-Madrid, 1921) è una delle figure più complesse e influenti della letteratura spagnola dell'Ottocento e dei primi del Novecento. Autrice prolifica, intellettuale poliedrica, giornalista, conferenziera e polemista, fu pioniera nella diffusione del naturalismo in Spagna e instancabile promotrice della cultura europea contemporanea. Proveniente da una famiglia aristocratica galiziana, ricevette un'educazione anticonvenzionale e aperta, che le permise di padroneggiare le lingue classiche e moderne, nonché di seguire con attenzione il pensiero filosofico e scientifico del suo tempo.

Malgrado le sue capacità e il prestigio acquisito, Pardo Bazán dovette affrontare numerosi ostacoli perché era una donna: infatti, le fu negata per anni l'ammissione alla Real Academia Española. Tuttavia, fu la prima donna a ottenere una

* Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale.

cattedra di Letteratura contemporanea presso l'Universidad Central di Madrid, nel 1916.

Autrice di romanzi fondamentali come *Los pazos de Ulloa* (1886), *La madre naturaleza* (1887), *La tribuna* (1883) e *Insolación* (1889), nonché di racconti, saggi, testi di critica e di viaggio, Emilia Pardo Bazán fu una precursora del femminismo letterario spagnolo e una pioniera nella sperimentazione narrativa¹.

2. Introduzione

La gota de sangre è un racconto che si colloca in un punto di incrocio tra la narrativa gialla, l'estetica simbolista e la riflessione modernista sulla soggettività e sul sapere. Pubblicato per la prima volta all'interno della rivista barcellonese «La Ilustración Artística», il testo è considerato uno dei primi esempi di *detective story* spagnola, e insieme una sottile operazione letteraria di riscrittura critica del genere investigativo.

La struttura del racconto rispetta in apparenza i canoni della narrativa poliziesca ottocentesca, con un investigatore-dilettante che si trova coinvolto in un omicidio e conduce un'indagine personale fino alla soluzione finale. Tuttavia, *La gota de sangre* si distingue da modelli precedenti, da Poe a Conan Doyle, per la sua tensione simbolica, per la centralità del soggetto narrante e per il rifiuto di una chiusura consolatoria. Il delitto non è tanto una macchina logica da risolvere, quanto un enigma carico di implicazioni psichiche e sociali. Il detective non è un freddo analista, ma un uomo soggetto a emozioni, desiderio, incertezza.

La narrazione si svolge in prima persona, e questa scelta stilistica è decisiva per comprendere la portata innovativa del testo: la voce del protagonista, Ignacio Selva, filtra ogni dato, ogni percezione, ogni deduzione, e ciò imprime alla narrazione un ritmo interiore e visionario. Al tempo stesso, la vicenda ruota

¹ Per una biografia esaustiva di Emilia Pardo Bazán cfr. Gullón (2021).

attorno a un piccolo dettaglio apparentemente insignificante, una minuscola goccia di sangue, che diventa il segno rivelatore del crimine e il centro simbolico del racconto. L'investigazione si costruisce dunque come lettura di segni sensibili, come traduzione del sangue in linguaggio, in verità narrativa.

In questo senso, come già proposto da Laura González Subías e da Germán Gullón, l'opera di Pardo Bazán si presta a essere riletta non solo come documento letterario, ma anche come dispositivo critico che anticipa le inquietudini gnoseologiche del modernismo europeo (Gullón, 1991, pp. 94-98; González Subías, 2013, pp. 127-130)². La tensione tra oggettività e immaginazione, tra osservazione e desiderio, tra parola e silenzio percorre tutto il testo, che può essere letto anche come una riflessione sull'atto di narrare e sulla natura del racconto poliziesco stesso. Se il poliziesco classico cerca di restituire ordine al caos attraverso la logica e la punizione del colpevole, *La gota de sangre* infrange questa regola: il colpevole fugge, la giustizia ufficiale viene elusa, e resta solo il protagonista con la propria coscienza turbata e il bisogno di trasformare l'esperienza vissuta in scrittura.

3. Trama e struttura del racconto

La gota de sangre è un racconto che intreccia elementi del poliziesco deduttivo con un'acuta riflessione psicologica ed esistenziale. Il protagonista, Ignacio Selva, è un uomo dallo spirito raffinato ma logorato dall'inerzia e dalla noia della vita

² Gullón ha scritto ampiamente sulla rottura del paradigma narrativo classico e sulla centralità dell'ambiguità conoscitiva nella narrativa tra Otto e Novecento, includendo, ovviamente, le opere di Pardo Bazán. In particolare, nelle pagine dedicate a *La gota de sangre*, Gullón sottolinea come il racconto non cerchi la verità oggettiva, ma esprima un conflitto tra logica e soggettività, avvicinandosi al clima gnoseologico modernista. Per quanto riguarda il lavoro di González Subías, l'autrice analizza come *La gota de sangre* superi i limiti del racconto poliziesco tradizionale, sottolineando la funzione estetica, soggettiva e ideologica dell'enigma e la frammentazione del sapere. Da qui il collegamento con le inquietudini moderniste.

moderna. Su consiglio del dottor Luz, suo medico, decide di cercare emozioni capaci di scuoterlo dalla sua apatia. L'occasione si presenta inaspettatamente: durante una rappresentazione teatrale, Selva è vittima di un'aggressione verbale apparentemente immotivata da parte di Andrés Ariza, giovane della buona società e dall'atteggiamento ambiguo. L'episodio lo turba profondamente, e la stessa notte, tornando a casa, scopre in un terreno vicino alla propria abitazione il cadavere di un giovane elegantemente vestito. Si tratta di Francisco Grijalba, un rispettabile uomo d'affari malagueño, giunto a Madrid per lavoro. Scosso, il protagonista collabora con il giudice e con il poliziotto Cordelero, pur rimanendo sospettato agli occhi delle autorità giudiziarie e dell'opinione pubblica.

Deciso a scagionarsi e guidato da una logica quasi deduttiva e intuitiva al tempo stesso, il protagonista assume un ruolo da detective dilettante. Registra dettagli fondamentali, come la goccia di sangue sulla camicia di Ariza e un pacco di effetti personali della vittima gettato furtivamente nella sua camera per incastrarlo. Ma è lui stesso a notare che l'involucro e la confezione rivelano una mano femminile, intuizione che lo porta a cercare una donna implicata nel delitto:

“Mujer anda por medio siempre”, afirmó, “pero a veces se queda entre bastidores. Aquí me atrevo a jurar que tomó parte activa. Ese paquetito fué liado *por una mujer*³. El pedazo de lustrina que lo envolvía no es cosa que tenga en su casa ningún hombre”⁴ (Pardo Bazán, 2023, pp. 42-43).

Indagando nella zona, identifica Chulita Fernandina, giovane nobile decaduta, personaggio noto per la sua bellezza e frivolezza. Chulita aveva intrecciato una relazione sentimentale e carnale

³ Il corsivo è di chi scrive.

⁴ «“C’è sempre di mezzo una donna”, affermai, “ma talvolta rimane dietro le quinte. Oserei giurare che, in questo affare, ha avuto parte attiva. Quel pacchettino è stato legato da una mano femminile. Il frammento di lustrino che lo avvolgeva non è oggetto che un uomo di solito tiene in casa”». Salvo dove diversamente indicato, le traduzioni sono mie.

con Grijalba, che però l'aveva abbandonata. Offesa, umiliata e forse manipolata da Ariza, diventa forse amante di quest'ultimo, o aspira a esserlo, aveva tramato vendetta. Ariza, mosso da gelosia e risentimento, approfitta della debolezza emotiva della donna per spingerla al delitto.

Il protagonista, sospettando la verità, induce abilmente Cordelero a indagare sul legame tra Ariza, Chulita e la vittima. Alla fine, un biglietto anonimo con un appuntamento induce Ariza a tornare nella casa dove era avvenuto l'omicidio. Lì viene arrestato in flagranza, mentre cerca di piazzare nuove prove. Il movente, come aveva intuito il protagonista fin dall'inizio, è passionale: Ariza ha ucciso Grijalba per gelosia e vendetta, con la complicità della donna che l'aveva amato e poi odiato. Chulita, pur coinvolta emotivamente, resta marginale rispetto all'esecuzione materiale dell'omicidio; tuttavia, è parte essenziale della trama: è il motore simbolico del delitto. Il racconto si chiude con il trionfo del protagonista, che non solo si discolpa, ma risolve il caso grazie a una brillante combinazione di razionalità investigativa e sensibilità psicologica.

La struttura narrativa del testo si articola in otto capitoli numerati e segue uno schema a spirale: l'indagine non si sviluppa secondo una linea retta di deduzioni logiche, ma procede per analessi, prolessi, sogni, intuizioni, immagini, ricordi e riconoscimenti sensoriali. L'indizio fondamentale è una minuscola goccia di sangue che Selva scorge sul polsino della camicia di un giovane all'uscita di un teatro, diventa il punto di partenza per un'indagine individuale che si intreccia sempre più con la dimensione affettiva e simbolica.

Selva scopre che il giovane sospettato, Ariza, è legato a Chulita, e che entrambi sono coinvolti nella morte violenta di un uomo d'affari. Tuttavia, l'indagine non si chiude con l'arresto del colpevole: il protagonista sceglie deliberatamente di non consegnare alla giustizia i responsabili del delitto. Ariza viene spinto al suicidio, mentre Chulita, viene aiutata a fuggire.

Questa struttura, lontana dalla linearità del racconto giallo classico, ha, piuttosto, un andamento più vicino al romanzo psicologico e simbolista. La tensione narrativa non deriva tanto

dalla *suspense* su chi sia il colpevole, quanto dalla scoperta progressiva del mondo interiore del protagonista, del suo desiderio, della sua crisi, della sua trasformazione.

Pardo Bazán affida alla goccia di sangue una funzione strutturale e tematica cruciale:

Lo que acababa de notar no era nada que no pudiese tener explicación trivial, naturalísima, pero ya he dicho que mi fantasía volaba, y no acertando yo a sujetarla, iba arrastrado por ella. Era —en la pechera de la camisa de Andrés, y casi cubierta por el chaleco— una diminuta manchita roja, viva como un labio encendido por el amor; una reciente gotilla de sangre⁵ (ivi, p. 67).

La goccia è un simbolo che unisce tutte le parti del racconto. Essa compare in apertura, motiva l'indagine, guida il percorso deduttivo, e ritorna nella descrizione finale del volto di Chulita, quando Selva la vede con «Una sonrisa silenciosa florecía en el rojo cáliz de su boca sangrienta, y en el negro abismo de sus pupilas, un reflejo infernal me atraía y me espantaba⁶» (ivi, p. 37). In questo modo, il simbolo del sangue agisce come elemento ricorrente, capace di tenere insieme la narrazione e di darle coesione interna.

4. Ignacio Selva tra indagine e introspezione

Il protagonista, Selva, incarna una figura investigativa che si discosta radicalmente dal modello tradizionale. Fin dalla sua prima apparizione si presenta come un uomo malinconico e disilluso:

⁵ «Ciò che avevo appena notato non era nulla che non potesse avere una spiegazione banale, del tutto naturale; ma ho già detto che la mia fantasia volava e, non riuscendo a trattenerla, mi lasciavo trascinare da essa. Era – sullo sparato della camicia di Andrés, quasi coperta dal panciotto – una minuscola macchiolina rossa, viva come un labbro acceso dall'amore; una recente gocciolina di sangue».

⁶ «Un sorriso silenzioso fioriva nel rosso calice della sua bocca sanguigna, e nel nero abisso delle sue pupille un riflesso infernale mi attirava e mi atterrava».

Para combatir una neurastenia profunda que me tenía agobiado —diré neurastenia, no sabiendo qué decir—, consulté al doctor Luz, hombre tan artista como científico, y opinó sonriente:

“Usted no necesita cuidarse... sino todo lo contrario”.

“¿Descuidarme?”

“Casi... Tratamiento perturbador. Hacer cosas que presten a su vida violento interés”⁷ (ivi, p. 17).

Selva, quindi, non è un professionista, ma un borghese annoiato, colto e sensibile, il cui ingresso nell'indagine nasce da un impulso vitale più che da un dovere civico; racconta la vicenda in prima persona, e la sua voce non è mai neutra: oscillante tra lirismo e ironia, esprime dubbi, emozioni e sensazioni.

La sua forza investigativa risiede nella sensibilità e nell'intuizione. Decisivo è il ricordo visivo di un dettaglio minimo, trascurato dalla polizia: «una diminuta manchita roja, viva como un labio encendido por el amor; una reciente gotilla de sangre⁸» (ivi, p. 14). Non sono prove logiche, ma suggestioni e memorie sensoriali a guidarlo.

Anche eticamente, Selva si distacca dal detective canonico: non consegna Chulita alla giustizia, e non ostacola la fuga. Anzi, le dice:

“Vístete de trapillo; ponte sombrero pequeño, velo tupido, y dentro de una hora, si no recibes aviso en contra, vete a la esquina de la calle de... Allí te aguardará un automóvil alquilado por mí, que te llevará a Francia. Toma un poco de dinero; el mecánico te entregará un sobre con alguno más. Si puedes, no vuelvas a pecar...”.

⁷ «Per combattere una profonda nevra-
stenia, non sapendo come altrimenti definirla – consultai il dottor Luz, uomo tanto artista quanto scienziato, il quale, sorridendo, sentenziò: “Lei non ha bisogno di curarsi... ma esattamente del contrario”. “Di trascurarmi?” “Quasi... Un trattamento perturbante. Fare cose che diano alla sua vita un’emozione forte e sconvolgente”».

⁸ «Una minuscola macchia rossa, viva come un labbro acceso d’amore; una fresca gocciolina di sangue».

Me clavó sus ojos orlados y que sabían volverse inocentes en su deliquio de pasión, y murmuró:

“¡Reúnete conmigo en Francia... Aunque sólo sea para convertirme!”⁹
(ivi, p. 76).

Questa giustizia personale, fatta di empatia e giudizio intuitivo, colloca Selva in una modernità letteraria inquieta e irrisolta. La narrazione di Selva è fortemente soggettiva. La sua voce domina il racconto, modulandosi tra introspezione lirica e osservazione ironica. Nei momenti più significativi, emerge una prosa intensa, connotata da metafore e immagini sensoriali, come nella descrizione del profumo della stanza femminile: «Soy muy sensible a los perfumes, y, si no me dan jaqueca, al menos me encalabrinan los nervios y me producen una excitación malsana¹⁰» (ivi, p. 63).

5. Il linguaggio del desiderio e la voce assente

Uno degli assi tematici più profondi del racconto *La gota de sangre* è il rapporto tra desiderio e linguaggio. L'intera indagine investigativa può essere letta come una traduzione simbolica del desiderio represso, dell'attrazione proibita, della tensione tra il vedere e il sapere. Il sangue, il profumo, lo svenimento di Chulita sono segni sensoriali, ma anche tracce del desiderio: l'indagine si muove lungo una traiettoria erotica, più che logica,

⁹ «“Vestiti in modo dimesso; mettili un cappellino, un velo spesso, e tra un'ora, se non ricevi avviso contrario, va' all'angolo della via di... Là ti aspetterà un'automobile noleggiata da me, che ti condurrà in Francia. Prendi un po' di denaro; l'autista ti consegnerà una busta con dell'altro denaro. Se puoi, non tornare a peccare...”. Mi fissò con i suoi occhi bordati di nero, capaci di diventare innocenti nel delirio della passione, e mormorò: “Raggiungimi in Francia... Anche solo per convertirmi!”».

¹⁰ «Sono molto sensibile ai profumi e, se non mi provocano l'emicrania, mi esasperano i nervi e mi producono un'eccitazione malsana. Quell'aroma, già avvertito al teatro Apolo, mi rievocava la gocciolina di sangue. Entrai nella sala sotto l'influsso di quell'odore, che denunciava e accusava Chulita».

in cui la ricerca della verità coincide con il bisogno di decifrare il corpo femminile.

La figura della *femme fatale* si colloca al centro di questa tensione. Il suo corpo è oggetto di osservazione:

Cinco minutos tardaría en presentarse la pecadora. Durante ese corto plazo yo había trazado mi plan de campaña. Era, como todos los míos en este asunto, un ataque por sorpresa, en que fiaba la victoria a lo brusco de la acometida. Convenía no dar tiempo a que la astuta se pusiese en defensa. Importaba cogerle la acción, con hábil maniobra, con rapidez fulminante. Me levanté y la saludé hasta los pies¹¹ (ivi, p. 35).

Tuttavia, la sua voce è sistematicamente assente. La donna non parla, o lo fa in maniera minima o indiretta. Il suo discorso è affidato ai segni: un gesto, uno sguardo, un odore. Ignacio Selva, invece, parla per lei, interpreta, traduce. Questa dinamica riflette una struttura patriarcale della narrazione, in cui il soggetto desiderante è l'uomo, e la donna è il luogo del mistero, dell'assenza, della colpa erotica. Il desiderio è maschile e narrante, mentre la femminilità è desiderata e silente.

Tuttavia, proprio questa configurazione permette a Pardo Bazán di mettere in discussione la relazione tra verità e parola, tra colpa e linguaggio. Il racconto suggerisce che non sempre chi tace è colpevole, e che la verità non si dice, ma si intuisce, si percepisce, si immagina. Selva non ha bisogno della confessione esplicita di Chulita: il sangue, il profumo, il suo volto gli *parlano*. L'enigma si risolve attraverso un linguaggio simbolico, quasi onirico, in cui il desiderio funge da grammatica.

¹¹ «Sarebbero trascorsi cinque minuti prima che la colpevole si presentasse. In quel breve intervallo avevo già delineato il mio piano di battaglia. Era, come tutti i miei in questa faccenda, un attacco a sorpresa, nel quale confidavo nella violenza dell'assalto per assicurarmi la vittoria. Conveniva non darle tempo di mettersi sulla difensiva. Importava sorprenderla sul fatto, con abile manovra, con fulminea rapidità. Mi alzai e la salutai con un profondo inchino».

6. Il simbolismo del corpo e l'estetica del delitto

Uno degli aspetti più affascinanti del racconto è l'uso degli indizi sensoriali come veicolo conoscitivo. Il sangue non è solo traccia materiale, ma simbolo carico di significati. La macchia rossa è un segno che parla, che evoca: «la sangre habla¹²» (ivi, p. 44).

L'indagine di Selva si costruisce come una lettura sinestetica del mondo. L'olfatto gioca un ruolo centrale; ancora sulla soglia della stanza di Chulita percepisce un aroma sensuale e avvolgente di gardenia. Il profumo diventa traccia del desiderio, quasi entità autonoma che agisce sulla coscienza.

La figura di Chulita incarna una femminilità complessa, legata al desiderio, alla trasgressione e alla morte. Selva è subito colpito dalla sua immagine, intravista tra le ombre:

Venía risueña, infantil, divinamente ataviada con un traje de interior, de crespones y cintas fofas, representando los veinticinco, a lo sumo —pero doloridas ojeras color de malva orlaban sus ojos de sombra—. Un azoramiento reprimido y nervioso se revelaba en la retracción involuntaria de la mano que me tendió, y que estaba fría y madurosa a la vez¹³ (ivi, p. 64).

Allo stesso modo la stanza di Chulita è carica di sensualità, ambiguità e profumi:

Como había supuesto, el gabinete y la alcoba estaban seguidos, en pos de la sala. No dividían a la alcoba del gabinete sino dos altas columnas, detrás de lascuales colgaba una cortina de espléndido encaje de Bruselas, hecha expresamente, sin duda, pues ostentaba el monograma de Julita y la corona condal de la Tolvanera (no sin derecho, pues la hermana de Julita no tenía

¹² «Il sangue parla».

¹³ «Arrivò sorridente, infantile, divinamente vestita in una veste da camera di crêpe e nastri morbidi, dimostrando non più di venticinque anni – ma dolorose occhiaie color malva le contornavano gli occhi d'ombra –. Un turbamento trattenuto e nervoso si tradiva nel ritirarsi involontario della mano che mi porse, fredda e leggermente sudata».

hijos). Vi esto en un relámpago de ojeada; mis facultades parecían haberse duplicado. La inspiración acudía. Preparaba mi drama mentalmente, como el artista su creación. Levanté la cortina riquísima, y apareció el lecho, de madera blanca con tallas doradas admirables de rosas, carcajes y palomas, velado también de encajes, mullido de sedas...¹⁴ (ivi, p. 66).

La trasgressione non è solo morale, ma anche estetica: il lusso sfrenato, quasi *kitch*, diventa segno di vitalità, di libertà, di passione.

Chulita non parla mai direttamente nel racconto, ma la sua presenza domina la narrazione. È vista, desiderata, immaginata. Il suo volto, alla fine, si confonde con un'immagine floreale e mortale. La donna è al tempo stesso vittima e colpevole, carnefice e salvatrice.

7. Intertestualità e riscrittura del genere

La gota de sangre si inserisce in una lunga tradizione letteraria che comprende la narrativa criminale, il romanzo gotico e il racconto psicologico. Tuttavia, Emilia Pardo Bazán non si limita a imitare modelli esistenti, ma li ricalibra e rielabora criticamente, inserendo elementi nuovi, contraddittori, ironici. Il testo si configura così come un'opera fortemente intertestuale, che riflette sul proprio genere e ne propone una riscrittura in chiave soggettiva e simbolista.

Il riferimento più evidente è quello al modello di Sherlock Holmes. Lo stesso Ignacio Selva menziona più volte l'Inghil-

¹⁴ «Oltre la sala si aprivano, uno dopo l'altro, il salottino e l'alcova. A separare l'alcova dal salottino non vi erano che due alte colonne, dietro le quali pendeva una cortina di splendido merletto di Bruxelles, evidentemente fatta su misura, poiché ostentava il monogramma di Julita e la corona di contessa della Tolvanera (non senza diritto, giacché la sorella di Julita non aveva figli). Colsi tutto questo in un baleno; le mie facoltà parevano essersi raddoppiate. L'ispirazione arrivava. Andavo costruendo mentalmente il mio dramma, come l'artista la sua opera. Sollevai la ricchissima cortina, e apparve il letto, di legno bianco con mirabili intagli dorati di rose, farette e colombe, anch'esso velato di merletti, soffice di sete...».

terra, Londra, i maestri della polizia britannica, e alla fine del racconto dichiara il desiderio di recarsi nel Regno Unito per apprendere le tecniche di investigazione (ivi, p. 36). Tuttavia, Selva non è un Holmes spagnolo: non possiede la freddezza deduttiva del personaggio di Conan Doyle, né si muove in un universo di certezze logiche. Al contrario, si affida all'intuito, all'immaginazione, alle sensazioni.

Pardo Bazán gioca anche con gli stereotipi narrativi del crimine e della giustizia. Il colpevole non è un assassino sadico o calcolatore, ma un giovane di famiglia benestante coinvolto in una relazione ambigua; la donna non è una vittima pura, ma una figura tragica, erotica e muta. Il detective non smaschera i colpevoli con un brillante monologo finale, ma li comprende, li protegge, li lascia andare. La giustizia non trionfa: è sospesa, evitata.

8. Ignacio Selva e il metodo holmesiano: un confronto paradossale

La gota de sangre si costruisce anche come una risposta indiretta, e ironica, al modello investigativo inaugurato da Conan Doyle con Sherlock Holmes, che rappresenta l'archetipo della razionalità analitica nella narrativa poliziesca. Ignacio Selva, pur dichiarando esplicitamente di voler prendere «lecciones de los maestros [en Inglaterra]¹⁵» (ivi, p. 44), si presenta come un antieroe holmesiano, portatore di un metodo opposto, soggettivo, simbolico.

Il contrasto inizia dal profilo psicologico. Holmes è logico, cerebrale, impassibile. Selva è emotivo, insicuro, inquieto. L'uno osserva il crimine con distacco scientifico, l'altro ne è coinvolto emotivamente. Holmes parte da deduzioni rigorose e concatenazioni logiche; Selva parte da impressioni sensoriali, da intuizioni quasi poetiche. Il protagonista di Pardo Bazán

¹⁵ «Lezioni dei maestri [in Inghilterra]».

immagina che «Desde el primer momento, como guió a los Magos una estrella, me había guiado a mí la gota de sangre¹⁶» (ivi, p. 29), non come un indizio oggettivo, ma come una visione soggettiva.

Anche la funzione narrativa si rovescia. In Conan Doyle, Watson narra le gesta di Holmes da un punto di vista esterno; in Pardo Bazán, è lo stesso Selva a narrare, a costruire il proprio racconto. Questo implica un livello di autocoscienza letteraria: l'investigatore diventa scrittore, autore del proprio mito. Nell'ultima pagina, Selva annuncia la sua intenzione di portare «al descubrimiento de los crímenes elementos novelescos e intelectuales, y acaso un día podré contar al público algo digno de la letra de imprenta¹⁷» (ivi, p. 45), trasformando l'esperienza vissuta in racconto. È un gesto metanarrativo che smonta il paradigma classico del detective infallibile.

L'ironia di Pardo Bazán si manifesta nel modo in cui Selva raggiunge la soluzione del caso. Non con deduzioni clamorose, ma con intuizioni improvvise, associazioni simboliche, epifanie sensoriali. Non c'è un colpevole smascherato in un salotto londinese, ma una donna che scompare nel silenzio, e un uomo che decide di non punire. La giustizia non trionfa, il mistero non si chiude. È questo il cuore del paradosso: *La gota de sangre* sembra un racconto poliziesco, ma rifiuta la logica e la morale del racconto poliziesco.

9. L'enigma come struttura aperta

Nel cuore del racconto, l'enigma non è solo un fatto da chiarire, ma un dispositivo simbolico. La sua funzione è duplice: organizzare la *suspense* narrativa e incarnare una riflessione

¹⁶ «Dal primo momento, come una stella aveva guidato i Magi, quella goccia di sangue aveva guidato me».

¹⁷ «Alla scoperta dei crimini elementi insieme romanzeschi e intellettuali, e forse un giorno potrò raccontare al pubblico qualcosa degno di essere dato alle stampe».

esistenziale. La progressione dell'indagine non è lineare, ma emotiva, soggettiva, frammentaria. Ogni segno, il sangue, il profumo, lo sguardo, diventa una tessera ambigua di un mosaico incompleto. L'assenza di una punizione ufficiale, il silenzio della donna, l'empatia del protagonista:

Un olor es una cosa viva, o al menos un duende que se nos mete en el ánimo y lo conturba, y lo posee, y lo embriaga. Yo perdí la razón y me entregué a la sugestión del perfume. Abrió ella lentamente los ojos, suspiró, y con impensado movimiento, echó a mi cuello los brazos... Una sonrisa silenciosa florecía en el rojo cáliz de su boca sangrienta, y en el negro abismo de sus pupilas, un reflejo infernal me atraía y me espantaba. No era la mujer y sus ya conocidos lazos y redes lo que causaba mi fascinación maldita: era la idea de que aquella boca estaba macerada en el amargo licor del crimen, en la esencia de la maldad humana, que es también la esencia de nuestro ser decaído, y al morderla gustaría la manzana fatal, la de nuestra perdición y nuestra vida miserable...

Ella, muy bajo, repetía:

“¡Sálvame! ¡Ese infame me ha abandonado! ¡Ya lo temía yo! ¡Se llevó el dinero! ¡Él lo hizo todo, todo! ¡Sálvame! ¡He de quererte tanto! ¡Tú no sabes cómo quiero yo! ¡Mi amor es una brasa viva! ¡A él lo aborrezco! ¡No me dejes ir al patíbulo! ¡Sálvame, amor, amor...!”

Esto entrecortado, esto suspirado, entre las ondas mareadoras de su aroma insidioso, de sus ropas y de su piel de tafetán, entre el nudo serpentino de sus brazos y el embrujamiento de sus labios en que las mieles antiguas habían dejado múltiplessabores de perversidad y de anatema. Y la promesa me fué arrancada:

“No tengas miedo, te salvaré...”¹⁸ (ivi, p. 37).

¹⁸ «Un odore è una cosa viva, o forse un folletto che si insinua nell'animo, lo sconvolge, lo possiede, lo inebria. Io persi la ragione e mi abbandonai alla suggestione del profumo. Ella aprì lentamente gli occhi, sospirò e, con un movimento inatteso, mi gettò le braccia al collo... Un sorriso silenzioso fioriva nel rosso calice della sua bocca sanguigna, e nel nero abisso delle sue pupille un riflesso infernale mi attirava e mi atterrava. Non era la donna, né i suoi consueti lacci e le sue trame, a causare la mia fascinazione fatale: era l'idea che quella bocca fosse impregnata dell'amaro liquore del delitto, dell'essenza stessa della malvagità umana – che è anche l'essenza della nostra natura decaduta – e che, mordendola, avrei gustato

10. Il doppio e la rifrazione dell'identità

Uno degli elementi centrali della poetica modernista, il tema del doppio, attraversa in profondità *La gota de sangre*. Selva, protagonista e narratore, il cui nome di battesimo non viene mai menzionato nel racconto, non è solo spettatore del crimine, ma figura speculare dei colpevoli su cui indaga. Sin dall'inizio, è accusato erroneamente; infatti, nel colloquio nella banca di cui era cliente la vittima, Grijalba, Cordelero afferma in maniera *tranchant*: «Entendemos como usted que el criminal es Selva. Todo le acusa¹⁹» (ivi, p. 51). Selva occupa una posizione ambigua: indagatore e sospettato, soggetto razionale e corpo desiderante. Questo sdoppiamento si acuisce nel confronto con Ariza, suo *alter ego* oscuro, e con Chulita, proiezione dell'inconscio erotico e colpevole. La casa del delitto è uno spazio liminale, più che una scena del crimine: è il teatro di una rivelazione interiore, in cui Selva si identifica con vittima, carnefice e testimone. La sua decisione finale, lasciare fuggire Chulita e non denunciare, è un atto di riconoscimento empatico, quasi una salvezza simbolica del proprio lato oscuro (ivi, p. 76).

11. L'ultima maschera: la morte di Ariza

La morte di Andrés Ariza, che chiude simbolicamente il racconto, rappresenta uno dei punti più inquietanti de *La gota de sangre*. Lungi dall'essere una semplice vittima collaterale,

la mela fatale, quella della nostra perdizione e della nostra misera vita...Ella, a voce bassissima, ripeteva: "Salvami! Quell'infame mi ha abbandonata! Lo temevo! Ha portato via il denaro! È stato solo lui, solo lui! Salvami! Ti amerò tanto! Tu non sai come so amare! Il mio amore è una brace viva! Lo odio! Non lasciarmi andare al patibolo! Salvami, amore, amore..." Questo tra singhiozzi e sospiri, tra le onde stordenti del suo aroma insidioso, delle sue vesti e della sua pelle di seta; tra il nodo serpentino delle sue braccia e l'incantamento delle sue labbra, su cui antiche dolcezze avevano lasciato molteplici sapori di perversione e anatema. E la promessa mi fu strappata: "Non temere, ti salverò..."».

¹⁹ «Riteniamo, come lei, che il criminale sia Selva. Tutto lo accusa».

Ariza è il personaggio su cui ricade tutto il peso della colpa, una colpa non dimostrata, ma assegnata. E il gesto finale, che conduce al suo suicidio, non è frutto di un'indagine oggettiva, bensì dell'intervento diretto, quasi inquisitorio, di Selva.

È Selva, infatti, che decide di affrontarlo, spingerlo a parlare, lasciargli intendere di sapere tutto. In un monologo interiore dal tono quasi scespiriano, confessa:

“Al contrario; mi deseo es facilitarle a usted tiempo suficiente para...”.
 “No; no es eso” exclamó leyendo en sus ojos. “Escaparse, no. ¿Me toma usted por algún necio? Yo no protejo así más que a las mujeres; los hombres, que tengan alma. Usted no es un criminal de oficio. Usted ha sido siempre, a pesar de sus vicios, un caballero, por la clase social a que pertenece. Y un caballero tiene que creer que hay cosas que importan más que la seguridad y la vida. ¿Me equivoco?”²⁰ (ivi, p. 82).

La sua pressione psicologica è costante, pervasiva. Non accusa formalmente, ma guarda, insinua, incoraggia silenziosamente, condanna. L'effetto è devastante: Ariza si suicida, senza mai essere realmente accusato, e senza che la verità venga confermata.

Ariza callaba. Sus ojos tiraban, como si buscasse en el suelo la grieta que del debía tragarle, sustirayéndole a mi presencia.

“No se equivoca usted” dijo al fin, “pero no comprendo por qué le interesa mi honor”.

Sonreí y lancé la frase altivamente.

Por espíritu de clase.

[...]

Inmediatamente sentí un escalofrío. La cara de Ariza era trágica, y me apuntaba a la altura de la frente, con mi propia pistola. Me dominé gal-

²⁰ «“Al contrario; il mio desiderio è di offrirle tempo sufficiente per...”. “No, non è questo” esclamò, leggendoglielo negli occhi. “Fuggire, no. Mi prende forse per uno sciocco? Io proteggo così soltanto le donne e gli uomini, che abbiano anima. Lei non è un criminale di mestiere. È stato sempre, malgrado i suoi vizi, un gentiluomo, per la classe sociale alla quale appartiene. E un gentiluomo deve credere che vi siano cose che contano più della sicurezza e della vita stessa. Mi sbaglio?”».

lardamente, me crucé de brazos, y le desafié con la mirada. Entonces, de súbito, bajó el arma y echó a correr enloquecido. Se detuvo en una plazuela próxima. Un soldado; el dueño del figón donde pasaba las noches mi sereno; el dependiente medidor, le vieron acercar el arma a la sien, disparar, caer bocabajo... Cuando se registró su cuerpo o se halló, en un bolsillo interior, la suma, algo incompleta (ivi, pp. 82-83)²¹.

Ma ciò che rende questa morte tanto ambigua è che Selva ne è il responsabile morale. Non come giudice, né come detective, ma come autore implicito della condanna: induce al gesto estremo, poi accetta il suo esito senza rimorsi, quasi fosse una giustizia poetica: la logica della scoperta si trasforma in logica dell'oscuramento.

Questa dinamica rende *La gota de sangre* un racconto che si sposta, come suggerisce Tzvetan Todorov, dalla tipologia del «roman à énigme» a quella del «roman noir» (Todorov, 2016, pp. 65-82), dove non conta più la soluzione, ma la rappresentazione della crisi, della colpa, dell'ambiguità. Todorov scrive infatti: «Dans le roman noir, on découvre moins le coupable qu'on ne suit les aventures d'un héros menacé ou obsédé par le crime²²» (ivi, p. 72). *La gota de sangre* adotta questa ambivalenza strutturale: comincia come enigma da risolvere, termina come labirinto emotivo in cui il colpevole è fabbricato e la verità sacrificata alla bellezza del mistero.

²¹ «Ariza taceva. I suoi occhi erano sfuggenti; era come se cercasse sul pavimento la crepa che avrebbe dovuto inghiottirlo, sottraendolo alla mia presenza. "Lei non si sbaglia" disse infine, «ma non capisco perché le interessi il mio onore». Sorrisi e pronunciai la frase con alterigia. "Per spirito di appartenenza". [...] Immediatamente sentii un brivido. Il volto di Ariza faceva paura, e mi puntava alla fronte la mia pistola. Mi dominai fieramente, incrociai le braccia e lo sfidai con lo sguardo. Allora, d'improvviso, abbassò l'arma e si mise a correre come un folle. Si fermò in una piazzetta vicina. C'erano un soldato, il proprietario della bettola dove il mio guardiano notturno trascorrevale le sue notti e il commesso addetto alle misurazioni. Lo videro portarsi l'arma alla tempia, sparare, cadere bocconi... Quando il suo corpo fu perquisito, si trovò, in una tasca interna, la somma, anche se non per intero».

²² «Nel romanzo noir l'attenzione si sposta dall'identificazione del colpevole alla messa in scena di un eroe minacciato o ossessionato dal delitto».

12. Metanarrazione

Selva, alla fine della vicenda, si scopre trasformato non solo come individuo, ma anche come narratore potenziale (Pardo Bazán, 2023, pp. 83-84). L'esperienza vissuta – l'essere sospettato, l'indagine, il confrontarsi con la colpa altrui e con le proprie ambiguità – si sedimenta in lui non tanto come verità, ma come materia narrativa. Da qui nasce la sua dichiarazione conclusiva: il desiderio di viaggiare in Inghilterra per studiare i maestri dell'investigazione e, soprattutto, l'intenzione di scrivere racconti polizieschi.

Questo passaggio dall'esperienza vissuta alla volontà di narrarla configura una chiara svolta metanarrativa. Selva non è più soltanto un personaggio dentro la storia, ma colui che riflette sul valore dell'indagine come costruzione discorsiva. L'atto investigativo, fondato su percezioni sensoriali e intuizioni estetiche, si trasforma in narrazione, e l'indagine diventa racconto. In questo meccanismo, Pardo Bazán mette in scena un processo di autocoscienza letteraria: lo sguardo dell'investigatore diventa sguardo dell'autore, l'interpretazione dei segni diventa elaborazione simbolica della realtà.

13. Madrid come spazio simbolico

L'ambientazione urbana de *La gota de sangre* non è uno sfondo neutro, ma una componente fondamentale della narrazione. La città di Madrid, con le sue strade, i suoi teatri, le sue pensioni, si presenta come uno spazio simbolico, ambiguo e stratificato, che riflette i temi del racconto: l'enigma, il desiderio, la trasformazione.

Tutti i luoghi di Madrid sono senza nome e non vi è toponomastica. Solo in un caso, nel corso delle indagini, appaiono tuttavia alcuni nomi di luoghi: Selva annota sul suo taccuino il nome «Hotel del Londres», nella fase iniziale delle indagini, quando il giudice inquirente rivela le prime notizie sulla vittima; un altro riferimento all'Hotel del Londres appare quando

lo stesso Selva e Cordelero vi si recano per chiedere notizie della vittima. Infine, vi è una concentrazione di nomi di luoghi quando Selva viene interrogato: «A las tres fui al Casino y leí la prensa y charlé de política con algunos socios. A las seis salí del Casino y estuve en la tienda del anticuario Roelas, en la calle del Prado. A las ocho comí en la Peña²³» (ivi, p. 33).

L'indagine conduce Selva attraverso diversi quartieri di Madrid, che diventano stazioni simboliche di un percorso iniziatico. Il teatro, luogo dell'apparenza e della maschera, è il punto di partenza dell'enigma. La pensione in cui alloggia Ariza è uno spazio oscuro, labirintico, dove la presenza del sangue rompe la routine borghese. La casa di Chulita è il cuore del mistero: uno spazio chiuso, erotico, intriso di profumo e silenzio, che richiama l'alcova gotica e l'interno borghese *fin de siècle*.

La città è anche uno spazio moderno, in cui si mescolano tram, fanali, cortili, salotti, carrozze. È un ambiente urbano in trasformazione, che rispecchia la complessità psicologica del protagonista. Madrid è vista non come una città chiara e razionale, ma come una mappa sensibile, fatta di ombre, suoni, odori. La descrizione delle strade di notte, delle facciate indistinte, degli interni poco illuminati crea un'atmosfera che oscilla tra il realismo e l'onirico. L'indagine è dunque anche una catabasi interiore, un vagare nella propria coscienza. Probabilmente è per questo motivo, la mancanza di chiarezza e razionalità, che Pardo Bazán è così parca con l'uso della toponomastica.

14. Il profumo dell'enigma: la gardenia tra desiderio e indizio

Tra gli elementi più enigmatici e suggestivi de *La gota de sangre*, la gardenia occupa un posto privilegiato per la sua densità sim-

²³ «Alle tre andai al Circolo, lessi i giornali e parlai di politica con alcuni soci. Alle sei uscii dal Circolo e mi fermai nella bottega dell'antiquario Roelas, in via del Prado. Alle otto cenai alla Peña».

bolica e narrativa. Apparentemente, un dettaglio accessorio, un fiore caduto sul luogo del delitto, la gardenia si rivela, nel corso della narrazione, un segno carico di implicazioni sensoriali, affettive e simboliche. Non è un semplice indizio botanico, ma una vera e propria cifra dell'ambiguità che attraversa l'intero racconto.

All'inizio del racconto, quando Selva si trova a teatro e ha un alterco con Ariza, sente che «Un perfume intenso y capcioso, de gardenia, venía de él, cuando se movía, y el tal aroma se me subía al cerebro, como un vino compuesto, irritante. Muy violento tenía que ser el olor, para que se destacase sobre los mil de un teatro²⁴» (ivi, p. 20). La gardenia, in quanto fiore delicato e dal profumo intenso, assume subito un'aura, ambivalente: evoca femminilità e seduzione, ma anche decadenza e morte. La sua fragranza, che Ignacio sente distintamente più volte, non si dissolve facilmente. È talmente persistente da perseguitarlo nel resto della narrazione.

Il fiore appare di nuovo quando Chulita racconta a Selva e Cordelero come Ariza e lei stessa avevano preparato la scena del delitto:

Andrés vino al anochecer; no le vio subir nadie. Los porteros estaban cenando. Momentos después, y sin ser tampoco visto, Grijalba. Le serví aquí mismo una cena fiambre, y procuró que bebiese la mayor cantidad de champagne y de licores posible. No diré que se achispase, pero algo se mareó. Contribuyó al mareo un cestillo de gardenias que me había enviado y que puse cerca. ¡Olían tan fuerte!²⁵ (ivi, p. 73).

²⁴ «Un profumo intenso e insidioso, di gardenia, emanava da lui quando si muoveva, e quell'aroma mi dava alla testa come un vino forte e irritante. L'odore doveva essere ben intenso per emergere sopra le mille fragranze di un teatro».

²⁵ «Andrés arrivò al calare della sera; nessuno lo vide salire. I portieri stavano cenando. Poco dopo, e anch'egli senza essere visto, giunse Grijalba. Gli servii proprio qui una cena fredda e mi premurai che bevesse quanto più champagne e liquori possibile. Non arrivò a ubriacarsi, ma un po' si stordì. A contribuire allo stordimento fu anche un cestino di gardenie che mi aveva inviato e che misi accanto. Profumavano così intensamente!».

Nel linguaggio dei fiori, la gardenia simboleggia l'amore segreto, la purezza intossicante, la bellezza che affascina ma non si lascia possedere (Diffenbaugh, 2011, p. 144). Questa simbologia si intreccia alla perfezione con la figura di Chulita, donna sfuggente, perturbante, che diventa oggetto di fascinazione morbosa. La gardenia appare come un'estensione sensoriale del personaggio femminile: è il suo segno olfattivo, la sua scia profumata, l'emanazione del suo mistero.

Il fiore ritorna nella memoria di Selva come elemento connettivo tra i vari luoghi dell'indagine e i vari stati del desiderio. Quando Chulita sviene nella propria stanza, Selva la distende sul letto e in una descrizione decisamente espressionista, descrive le sue azioni e l'ambiente. Ma un dettaglio lo colpisce più degli altri:

Del pulverizador salió un agua impregnada de aquel mismo capcioso, embriagador perfume que se respiraba en torno, y cuyo vaho jaquecoso vino a mí en el teatro, saliendo de las ropas del asesino... [...]. Yo perdí la razón y me entregué a la sugestión del perfume. Abrió ella lentamente los ojos, suspiró, y con impensado movimiento, echó a mi cuello los brazos...²⁶
(Pardo Bazán, 2023, p. 67).

Si tratta di un dettaglio che riconduce al teatro, alla vittima, alla donna, in un continuo gioco di specchi tra olfatto, memoria e colpa. L'indizio non è quindi logico, ma emotivo; non conduce alla soluzione, ma all'abisso.

La gardenia funge anche da marcatore intertestuale. In una letteratura ottocentesca e decadentista in cui il fiore bianco spesso accompagna la donna fatale – basti pensare a *La Dame aux camélias* (1848), di Alexandre Dumas – la presenza di que-

²⁶ «Dal vaporizzatore si sprigionò un'acqua impregnata di quel medesimo profumo insidioso e inebriante che si respirava tutt'intorno, il cui effluvio – tanto forte da dare il mal di testa – mi aveva già sopraffatto a teatro, sprigionandosi dagli abiti dell'assassino... [...] Io persi la ragione e mi abbandonai alla suggestione del profumo. Ella aprì lentamente gli occhi, sospirò e, con un movimento inatteso, mi gettò le braccia al collo...».

sto fiore tropicale si carica di stratificazioni culturali. Come la camelia, anche la gardenia è fragile e fugace: si spezza facilmente, appassisce in fretta, ma lascia dietro di sé un'eco profonda. In questo senso, Pardo Bazán adotta e reinterpreta un motivo tradizionale della letteratura sentimentale e simbolista, trasponendolo in un contesto poliziesco e modernista. Il fiore non è più mero ornamento, ma indizio narrativo e simbolico, che connette eros e morte, desiderio e colpa.

15. Fortuna critica, ricezione e rilettura contemporanea

A partire dagli anni Novanta, *La gota de sangre* è stato incluso in importanti antologie di narrativa criminale, come quelle curate da Juan Pedro Aparicio e José María Merino (Aparicio, Merino, 1992), e riconosciuto come uno dei testi fondativi del genere poliziesco in Spagna. In particolare, Danilo Manera ha analizzato *La gota de sangre* come esempio di «poetica detectivesca pardobazaniana²⁷», mettendo in luce la tensione tra la struttura narrativa investigativa e le digressioni liriche, sensoriali e simboliche tipiche della scrittura dell'autrice (Manera, 2010-2011, pp. 174-175). La *detective story*, in questa lettura, si fonde con una visione estetica e intima dell'enigma, dove la verità non si impone come rivelazione, ma si costruisce come figura di stile e ambiguità.

Laura González Subías (2003, pp. 123-132) ha mostrato come il testo sovverta il modello positivista del detective, sostituendolo con una prospettiva fondata sull'ambiguità, l'intuizione e la soggettività.

Parallelamente, la figura di Chulita ha attirato l'attenzione della critica come esempio precoce di *agency* femminile: non relegata al ruolo di vittima, ma attiva, seduttiva e capace di sfuggire al sistema giudiziario. La sua fuga finale, interpretata

²⁷ «La poetica detectivesca di Pardo Bazán».

come un gesto di resistenza al codice patriarcale, contribuisce all'ambiguità di un finale che rompe le aspettative del genere, in linea con la poetica della crisi che caratterizza la modernità novecentesca. Germán Gullón ha suggerito di leggere il racconto in chiave modernista, come espressione della crisi del soggetto, del sapere e della rappresentazione (Gullón, 1999, pp. 19-21).

Negli ultimi anni, *La gota de sangre* è stata oggetto di nuove edizioni commentate, è entrata nei percorsi didattici e nei programmi universitari, e ha contribuito a ridefinire il profilo autoriale di Pardo Bazán come intellettuale poliedrica: non solo teorica del naturalismo e romanziera sociale, ma anche sperimentatrice audace, in dialogo con la cultura europea e capace di reinventare generi consolidati con uno sguardo personale. In un contesto che rivaluta le scritture femminili e le forme brevi come spazi di innovazione, questo racconto emerge come un testo chiave per comprendere le ambivalenze della modernità letteraria spagnola e per interrogare criticamente i confini del genere poliziesco.

16. Conclusione

La gota de sangre è molto più di un racconto poliziesco pionieristico: è un'opera letteraria sofisticata, complessa, stratificata, che mette in crisi il genere stesso che adotta. Emilia Pardo Bazán, attraverso la figura di Ignacio Selva e l'enigma di un delitto il cui colpevole non viene punito, costruisce un dispositivo narrativo in cui il mistero è veicolo di riflessione esistenziale, sociale e simbolica. L'indagine non è soltanto una ricerca della verità esterna, ma una discesa interiore, un viaggio nel desiderio, nel dubbio, nella soggettività. Selva non è un eroe infallibile, ma un uomo in crisi, attratto e turbato da una donna che rappresenta per lui un enigma non solo giudiziario, ma umano e affettivo. La sua visione del mondo è filtrata da un linguaggio lirico, sensoriale, pieno di immagini poetiche che trasformano l'indagine in un'esperienza estetica.

Attraverso l'uso simbolico del sangue, l'ambiguità della voce narrante, la centralità del corpo femminile silenzioso, la struttura aperta e il rifiuto di una chiusura morale, Pardo Bazán riscrive il genere investigativo, proponendo una *detective story* modernista, più vicina alla poesia e alla metafisica che al romanzo d'azione. L'enigma non si risolve: si espande, si complica, si riflette sul lettore, che si ritrova coinvolto in un gioco di specchi, interpretazioni, omissioni.

Il finale, invece di chiudere, apre al racconto futuro: Selva si scopre scrittore, e l'enigma si fa letteratura. È una conclusione che spezza la linearità narrativa per trasformare l'indagine in atto creativo, e l'investigatore in autore.

La gota de sangre si rivela così una pietra miliare non solo per la letteratura poliziesca spagnola, ma per la modernità letteraria *tout court*. Emilia Pardo Bazán anticipa, con sottigliezza e intelligenza, molte delle tensioni che attraverseranno la narrativa del Novecento: il dubbio sul sapere, la crisi del soggetto, la molteplicità delle verità, la centralità del linguaggio, la rilettura dei generi.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Aparicio, J.P., Merino, J.M. (eds.) (1992), *Cuentos de la narrativa policial española*, Madrid, Alfaguara.
- Cáceres Lorenzo, P. (2020), *Entre el símbolo y el indicio: el uso de las flores en la narrativa breve de Emilia Pardo Bazán*, in «RILCE. Revista de Filología Hispánica», XXXVI, 1, pp. 111-128.
- Diffenbaugh, V. (2011), *Il linguaggio segreto dei fiori*, trad. it. di A. Mantovani, Milano, Garzanti.
- Dumas, A. (1848), *La dame aux camélias*, Paris, Michel Lévy Frères.
- González Subías, L. (2003), *La gota de sangre: la transgresión genérica y de género en el relato policiaco de Emilia Pardo Bazán*, in «Lectora. Revista de dones i textualitat», IX, pp. 123-132.
- Id. (2013), *Crimen y subjetividad femenina en la narrativa breve de Emilia Pardo Bazán*, in «Revista de Literatura», LXXV, 149, pp. 127-130.

- Gullón, G. (1991), *Narrativa española entre dos siglos (1898-1936)*, Madrid, Cátedra.
- Id. (1999), *Modernidad y subjetividad en Emilia Pardo Bazán*, in «Ínsula», 644, pp. 19-21.
- Id. (2021), *Emilia Pardo Bazán o el Tiempo de la Mujer. Biografía*, Santander, Ediciones Valnera.
- Huysmans, J.K. (1884), *À rebours*, Paris, Charpentier.
- Manera, D. (2002), *Lecture ispaniche. Poesia e narrativa tra Otto e Novecento*, Milano, FrancoAngeli.
- Id. (2010-2011), “*La gota de sangre*”: una poética detectivesca pardobazaniana, in «La Tribuna. Cuadernos de Estudios da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán», 8, pp. 169-186.
- Pardo Bazán, E. (2023), *La gota de sangre*, Madrid, Ediciones Siruela.
- Sotelo, M. (2008), *El relato moderno y la estética de lo sensorial en Emilia Pardo Bazán*, in «Revista de Literatura», LXX, 139, pp. 145-164.
- Todorov, T. (2016), *La typologie du récit policier*, in Id. (éd.), *La notion de littérature et autres essais*, Paris, Éditions Points, pp. 65-82.

Angela Merkel in giallo: archetipi polizieschi e struttura fiabesca nei romanzi di David Safier

1. Immaginare Angela Merkel in pensione

Quando i politici concludono il loro mandato o scelgono la pensione, l'immaginario collettivo li colloca spesso in contesti idilliaci, dedicati a una sorta di perpetua vacanza: in molti casi, insomma, una prosecuzione privilegiata della loro esistenza pubblica. In realtà, le traiettorie post-politiche sono molteplici. Alcuni – è vero – si dedicano al lusso o a nuove carriere (da consulenti, accademici o filantropi), altri si ritirano completamente dalla scena mediatica. Angela Merkel appartiene a quest'ultima categoria. La sua quasi totale sparizione dalla sfera pubblica ha alimentato l'immaginazione di molti, spingendo scrittori e sceneggiatori a costruire narrazioni alternative sulla sua "seconda vita". Rientra in questi tentativi anche il ciclo *Miss Merkel*, da cui sono tratti finora due film trasmessi da RTL nel 2023 e 2024: *Miss Merkel – Ein Uckermark-Krimi. Mord im Schloss* e *Mord auf dem Friedhof*, in cui la protagonista, annoiata dalla

* Università degli Studi "Gabriele d'Annunzio" Chieti-Pescara.

vita di provincia, si trasforma in investigatrice di efferati crimini locali. I film sono tratti dai romanzi di David Safier, autore di successo noto anche per la sua attività di sceneggiatore¹.

La serie narrativa, che immagina Merkel come detective dilettante², comprende *Miss Merkel: Mord in der Uckermark* (2021), su cui qui concentriamo maggiormente la nostra attenzione, *Mord auf dem Friedhof* (2022b), tradotti da Emilia Benghi per Feltrinelli, e i più recenti *Mord auf hoher See* (2023b) e *Mord in der Therapie* (2024), non ancora disponibili in italiano. I quattro romanzi mostrano un'evoluzione dell'intreccio e del personaggio e sono costruiti attorno a un'idea narrativa centrale: l'ex cancelliera, ritiratasi dalla politica attiva, si trasferisce a Freudenstadt, cittadina il cui nome – «città della gioia» – si presta già a un'interpretazione ironica. L'ambientazione richiama St. Mary Mead, il villaggio di Miss Marple, evocando così l'universo narrativo di Agatha Christie: microcosmi borghesi popolati da dinamiche sottili di potere, intrighi e rivalità. In questo contesto, Merkel condivide la quotidianità con il marito Achim (detto Puffel), una goffa guardia del corpo e un carlino inizialmente chiamato Putin, ribattezzato Pupsi in seguito ai noti sviluppi geopolitici. L'autore gioca così con l'ironia e l'attualità, costruendo un impianto narrativo sospeso tra omaggio e parodia. A partire dal secondo volume, il tono si fa più marcatamente investigativo: è Pupsi a rinvenire il cadavere del giardiniere del cimitero, segnando una progressiva densificazione dell'intreccio. Il terzo romanzo si svolge a bordo di una nave da crociera nel mar Baltico, secondo una struttura da *closed circle mystery*. La

¹ David Safier (Brema, 13 dicembre 1966) ha ottenuto notorietà nei primi anni Duemila con la serie *Berlin, Berlin*, trasmessa in Italia da MTV con il titolo *Lolle*. La protagonista, una giovane neodiplomata, si trasferisce a Berlino per raggiungere il fidanzato, ma scopre ben presto che lui è innamorato di un'altra. La serie ha ottenuto numerosi riconoscimenti.

² Sugli investigatori e le investigatrici che esercitano giustizia fuori dai codici ufficiali cfr. Thomas (1999), in particolare il cap. 3, dove l'autore esplora come i detective dilettanti sovvertono la funzione istituzionale del sapere poliziesco. La sua analisi è perfettamente applicabile a Miss Merkel, ex politica ma non poliziotta, che agisce "ai margini" con logica e intuizione.

morte improvvisa dello scrittore Florian Watzek – trasparente allusione al giallista di successo Sebastian Fitzek – innesca una rete di sospetti che coinvolge un gruppo di autori di thriller, costruendo una tensione narrativa alimentata da dinamiche metanarrative e rivalità professionali. Nel quarto volume, *Mord in der Therapie*, si introduce una componente introspettiva: Merkel riflette sulle fragilità del proprio lascito politico (digitalizzazione, transizione energetica, inefficienze infrastrutturali), evidenziando una tensione tra identità pubblica e inquietudine privata. Dopo un alterco con Friedrich Merz, figura di spicco della CDU, accetta di partecipare a una terapia di gruppo a causa della scarsità di psicoterapeuti disponibili a Freudstadt. Ma alla fine della prima seduta, il terapeuta – il dottor Felix Fenstermacher – rimane ucciso in un'esplosione sulla sua *houseboat*. L'evento funge da detonatore narrativo che riattiva la vocazione investigativa della protagonista, la quale si trova da subito oggetto dei sospetti, in quanto nuova arrivata nel gruppo terapeutico.

2. Un'idea originale?

Una ricognizione comparativa, che si potrebbe quasi dire ispirata al metodo deduttivo dei detective letterari, rivela che la struttura del terzo romanzo di Safier, basato su un raduno di autori di gialli a bordo di una crociera, non risulta poi molto originale. Un precedente significativo è rappresentato dal *Friesenkrimi* di Alexandra Fehrtz (alias Alex Dengler), in cui un gruppo di celebri scrittori si ritrova su una nave per una cerimonia di premiazione che, tra rivalità e tensioni latenti, sfocia in esiti drammatici. Entrambe le opere adottano un impianto metanarrativo che riflette sui meccanismi del genere giallo e sulle dinamiche interne al suo campo autoriale, dissolvendo consapevolmente i confini tra finzione e realtà.

Nel complesso, comunque, i romanzi con protagonista Angela Merkel si caratterizzano per un grado di originalità

relativamente contenuto. È plausibile anche ipotizzare, inoltre, una scrittura di tipo collaborativo, secondo modalità editoriali contemporanee raramente esplicitate ma suggerite da elementi paratestuali: i ringraziamenti rivolti a Michael Töteberg e Ulrike Beck – definita «wunderbare Lektorin³» (Safier, 2021, pos. 315) – fanno pensare a un processo creativo collettivo, che ha coinvolto sia aspetti strutturali che commerciali dell'opera.

Non è inedita neanche l'idea di assegnare a una figura politica reale il ruolo di detective. Un esempio emblematico è la serie di Andrew Shaffer, *Hope Never Dies* (2018) e *Hope Rides Again* (2019), in cui Barack Obama e Joe Biden, in chiave ironica e *buddy cop*, si improvvisano investigatori. I romanzi, ambientati rispettivamente a Washington e Chicago, trasformano la coppia presidenziale in un dispositivo narrativo che gioca con la loro immagine pubblica, valorizzando l'aspetto umano e vulnerabile raramente evidenziato nelle rappresentazioni ufficiali. La dinamica tra un Biden nostalgico e impetuoso e un Obama riflessivo e razionale diventa il fulcro della narrazione, che unisce *suspense* e comicità.

All'interno di questo filone di *fan fiction* politica a tinte gialle si collocano anche i romanzi di S.J. Bennett⁴, che immaginano la regina Elisabetta come un'investigatrice perspicace e ironica. La serie, di tono leggero e culturalmente stratificato, sfrutta la figura della sovrana per offrire un ritratto insieme affettuoso e critico della monarchia contemporanea, riflettendo su temi quali autorità, privacy e rappresentazione simbolica del potere.

I romanzi di Safier si inseriscono coerentemente in questa tradizione, che fonde dispositivi del poliziesco con figure pubbliche reali in contesti di finzione. Tuttavia, dalle dichiarazioni dell'autore emergerebbe una consapevolezza solo parziale dell'appartenenza a tale filone. Egli stesso afferma:

³ «Fantastica editor» (Safier, 2022a, p. 269).

⁴ I romanzi in questione sono *The Windsor Knot* (2020), *A Three Dog Problem* (2021), *Murder Most Royal* (2022), *A Death in Diamonds* (2024). Nel 2025 è prevista l'uscita di un quinto romanzo intitolato *The Queen Who Came in from the Cold*.

Das Obama/Biden-Buch kannte ich bis vor kurzem nicht. Vom Buch mit der Queen erzählte mir der Verlag, als ich ihm die Idee vorstellte: Wie so häufig gab es da eine Parallelität der Ideen. Ich selbst hatte 2019 mit meinem Agenten zusammengesessen und über Angela Merkel geredet. Sie war damals gar nicht mehr so präsent, als Nachfolger war unter anderem Friedrich Merz im Gespräch, und wir hatten das Gefühl: Es gibt jetzt schon eine Nostalgie nach ihr. Dann fragten wir uns, was sie danach wohl machen würde, und wir waren uns einig, dass sie nicht nach prestigeträchtigen Aufgaben streben, sondern sich erst einmal eine Weile zurücknehmen würde. Am gleichen Abend habe ich dann eine Folge "Columbo" gesehen, und da kam mir der Gedanke. Columbo wird ja gern unterschätzt, wie es in der Politik sehr viele Männer mit Angela Merkel gemacht haben⁵ (Thomann, 2021).

3. Un omaggio alla politica e al giallo classico

In quella che può apparire oggettivamente una mancanza di originalità, i romanzi di David Safier si prestano a essere letti, dunque, almeno come un doppio omaggio: da un lato alla figura politica di Angela Merkel, dall'altro alla tradizione del *Krimi*. Pur avendo dichiarato di non nutrire una devozione particolare, Safier viene descritto dal giornalista Jörg Thomann come autore di una «dichiarazione d'amore» nei confronti dell'ex cancelliera:

⁵ «Fino a poco tempo fa non conoscevo il libro su Obama e Biden. Del libro con la Regina me ne ha parlato l'editore quando gli ho presentato l'idea: come accade spesso, c'è stata una convergenza di idee. Nel 2019, mi ero seduto con il mio agente e avevamo parlato di Angela Merkel. All'epoca, non era più così presente sulla scena pubblica, tra i suoi potenziali successori si parlava, tra gli altri, di Friedrich Merz, e avevamo la sensazione che già esistesse una certa nostalgia di lei. Ci siamo quindi chiesti cosa avrebbe fatto dopo, e ci siamo trovati d'accordo sul fatto che non avrebbe cercato incarichi prestigiosi, ma si sarebbe ritirata per un po'. Quella stessa sera ho visto un episodio di *Colombo*, e lì mi è venuta l'idea. Colombo viene spesso sottovalutato, così come in politica hanno fatto molti uomini con Angela Merkel». Salvo dove diversamente indicato, le traduzioni sono mie.

“Ihr Buch ist aber schon eine Art Liebeserklärung”.

“An Frau Merkel? Nein!”⁶ (*ibidem*).

Sebbene l'espressione del giornalista possa sembrare iperbolica, è innegabile che l'opera rifletta un atteggiamento di reverenza nei confronti di Merkel, celebrata per la sua eccezionalità: equilibrio, pragmatismo, diplomazia e distacco ironico sono tratti che emergono con insistenza nella costruzione del personaggio letterario. I frequenti riferimenti ad altri leader mondiali, spesso filtrati attraverso osservazioni ironiche attribuite alla protagonista, accentuano implicitamente la sua superiorità: «Mit dem russischen Präsidenten konnte sie nie einen echten Frieden für die Ukraine aushandeln, von Trump hatte sie nie mehr als drei sinnvolle Worte am Stück gehört, und Berlusconi hatte sie nie davon abhalten können, ihr zur Begrüßung viel zu feuchte Küsschen auf die Wange zu schmatzen⁷» (Safier, 2021, pos. 227).

Parallelamente, Safier rende un tributo esplicito alla tradizione del giallo. La sua opera non si limita a rielaborarne i topoi, ma li celebra con rispetto e consapevolezza letteraria. Questo atteggiamento traspare da numerosi passaggi, come quello che descrive il momento in cui Merkel comprende il senso dei celebri monologhi conclusivi dei detective classici:

Während Angela das alles vortrug, begriff sie, warum Meisterdetektive wie Sherlock Holmes, Hercule Poirot oder Miss Marple lange Monologe am Ende ihrer Ermittlungen hielten. Als Frau, die Effizienz liebte, hatte Angela sich früher beim Lesen von Kriminalgeschichten oft gefragt, warum Detektive die Verkündung des Täters so zelebrierten. [...] Sollte es ihr tatsächlich gelingen, die Täterin an der Kuchentafel zu entlarven, würde sie

⁶ «“Ma il suo libro è una sorta di dichiarazione d'amore”. “Per la signora Merkel? No!”».

⁷ «Con il presidente russo non era mai riuscita a negoziare una vera pace per l'Ucraina, da Trump non aveva mai sentito pronunciare più di tre parole sensate in fila, e non era mai riuscita a evitare che Berlusconi, salutandola, le piazzasse sulle guance baci bavosi» (Safier, 2022a, p. 193).

sich in die Reihe mit ebenjenen legendären Detektiven stellen wie Sherlock Holmes oder Hercule Poirot.

Miss ... Merkel?

Miss Merkel.

Klang gut!⁸ (ivi, pos. 274).

Inoltre, Angela Merkel e suo marito, pur in chiave ironica, evocano le celebri coppie di investigatori del giallo classico. Tra i modelli immediati si collocano i coniugi Tommy e Tuppence Beresford o, in modo più esplicito, il binomio Holmes-Watson⁹. Nel primo romanzo, i protagonisti stessi stabiliscono questo parallelo in un dialogo metanarrativo:

“Wir spielen also Detektiv?”

“Sherlock Holmes und Doktor Watson”.

“Ich hätte nie gedacht”, lächelte Achim, “dass du mal mein Doktor Watson bist”.

“Ich deiner?”, sagte Angela mit nur halb gespielter Empörung.

“Du darfst gerne ein Buch schreiben über meine Deduktionen”¹⁰ (ivi, pos. 76).

Segue un secondo scambio che ne amplifica il valore simbolico:

⁸ «Mentre parlava Angela comprese il motivo per cui i grandi detective come Sherlock Holmes, Hercule Poirot o Miss Marple tenevano lunghi monologhi al termine delle indagini. Spesso in precedenza, leggendo i gialli, si era chiesta da donna pratica che bisogno c'era di farla così lunga prima di svelare il colpevole. [...] Se fosse realmente riuscita a smascherare l'assassina al tavolo della merenda sarebbe entrata nel novero dei detective leggendari come Sherlock Holmes o Hercule Poirot. Miss... Merkel? Sì, Miss Merkel! Suonava proprio bene» (ivi, p. 233).

⁹ Per un approfondimento sulle celebri coppie della storia del giallo cfr. Guardamagna (2024).

¹⁰ «“Allora giochiamo ai detective?” “Sherlock Holmes e il fedele Watson”. “Non ti avrei mai immaginata nei panni di Watson”. “Guarda che io sono Sherlock”, esclamò Angela con finta indignazione. “Ti consento di scrivere un libro sulle mie brillanti deduzioni”» (Safier, 2022a, p. 63).

“Wie Sie das herausgefunden haben! Sie sind ein herausragender Detektiv, Sherlock”.

“Ich bin also wirklich Sherlock?”, staunte er.

“Von mir aus”, lächelte Angela, die ja wusste, wer die Ermittlungen wirklich führen würde: Sherlockine!

“Wir können ja beide Sherlock sein”, bot Achim an, “Sherlock und Sherlockine”.

Angela grinste breit, weil sie eben genau denselben Gedanken hatte. Egal wie sie sich auch nannten, eins hatten sie mit den beiden berühmten Figuren von Arthur Conan Doyle gemeinsam: Achim und sie waren die besten Gefährten, die man sich vorstellen konnte!¹¹ (ivi, pos. 77)

Anche l'espressione «keine voreiligen Schlüsse ziehen¹²» (ivi, pos. 197) rievoca Holmes, mentre *Murder on the Orient Express* (1934) è menzionato più volte, e il primo romanzo della serie Merkel – a ben riflettere – ruota attorno a un classico enigma della camera chiusa.

Safier, inoltre, riconosce esplicitamente l'influenza di Miss Marple, oltre che – come già esplicitato – dell'ispettore Colombo. In un'intervista dichiara:

Es heißt, einen nicht unbeträchtlichen Anteil an der Figur der Miss Merkel habe ein bekannter Fernsehermittler: Inspektor Columbo aus der gleichnamigen Serie. Wieso gerade Columbo?

Ich hatte mit meinem Agenten darüber spekuliert, was Frau Merkel wohl in der Rente machen wird, aber wir kamen da nicht weit. Wir waren uns nur sicher, was sie nicht machen würde. Zum Beispiel für Gazprom tätig werden. Nach dem Gespräch habe ich eine Folge von Columbo gesehen

¹¹ «“Ottima deduzione! Lei è un grande detective, Sherlock!” “Ma sono davvero io Sherlock?” chiese Achim spiazzato. “Fai un po’ tu” sorrise Angela, ben sapendo chi avrebbe davvero condotto l’indagine: Sherlockina! “Possiamo esserlo tutti e due” propose Achim. “Sherlock e Sherlockina”. Angela sorrise soddisfatta, perché aveva avuto la stessa idea. Lei e Achim avevano una cosa in comune con i due personaggi nati dalla fantasia di Arthur Conan Doyle: erano una coppia inossidabile» (*ibidem*).

¹² «Mai trarre conclusioni affrettate» (ivi, p. 168).

und dachte mir: Das passt, Merkel löst Mordfälle. Wie der Inspektor, und wie Miss Marple auch, ist sie sehr intelligent und wird vom Gegner gerne mal unterschätzt¹³ (Anon., 2022).

Questo riferimento alla detective di Christie sottolinea l'intento di Safier di iscrivere Merkel nel canone delle investigatrici. Come Miss Marple, Miss Merkel sovverte stereotipi di genere e di età, grazie al suo acume, all'attenzione al dettaglio e alla capacità di essere inizialmente sottovalutata per la sua apparenza mite e il suo ruolo sociale.

Le affinità tra le due figure si evidenziano anche in aspetti quotidiani e gestuali: l'uso del titolo *Miss*, la predisposizione per attività domestiche, l'inserimento in una piccola comunità come teatro dell'indagine. Un ulteriore elemento di contatto è rappresentato dalla comune passione per Shakespeare. Nel secondo romanzo emerge tutto l'amore di Merkel per il drammaturgo inglese, già menzionato comunque nel primo volume: «Angela versuchte, sich auf eine Shakespeare-Biographie zu konzentrieren, aber es gelang ihr nicht¹⁴» (Safier, 2021, pos. 133).

L'interesse per Shakespeare, presente anche in molte opere di Christie (Chan, 2016), rafforza l'intertestualità e avvicina Merkel a un modello di detective che coniuga rigore analitico e sensibilità letteraria¹⁵.

¹³ «Si dice che un'influenza non trascurabile sulla figura di Miss Merkel provenga da un noto investigatore televisivo: l'ispettore Colombo, della serie omonima. Perché proprio Colombo? Avevo discusso con il mio agente su cosa avrebbe fatto la signora Merkel una volta in pensione, ma non siamo riusciti a immaginare molto. Eravamo però sicuri di cosa non avrebbe fatto, ad esempio lavorare per Gazprom. Dopo la conversazione, ho visto un episodio di Colombo e ho pensato: Ecco, ci sta, Merkel risolve omicidi. Come l'ispettore, e anche come Miss Marple, è molto intelligente e spesso sottovalutata dai suoi avversari».

¹⁴ «Angela cercava senza successo di concentrarsi su una biografia di Shakespeare» (Safier, 2022a, p. 111).

¹⁵ Cfr. Rowland (2001, in part. pp. 25-49), dove l'autrice definisce l'archetipo investigativo femminile come forma alternativa e relazionale di autorità cognitiva.

4. Il metodo investigativo di Angela Merkel

Il metodo investigativo adottato da Angela Merkel nei romanzi di Safier si conforma ai canoni del giallo classico inglese, pur integrando elementi contemporanei come suggerisce, ad esempio, una battuta di Achim: «Das, sagte Achim, kann man auch googeln¹⁶» (Safier, 2021, pos. 15). Nel complesso, seguendo la tradizione di Agatha Christie, l'indagine si struttura intorno alla riflessione logica e alla collaborazione con assistenti occasionali, evitando la spettacolarizzazione della violenza. La dinamica investigativa si apre con l'analisi accurata del luogo del delitto, sebbene l'accesso alla scena risulti spesso difficile¹⁷, analogamente a quanto accade a Miss Marple in *A Murder is Announced* (1950), dove l'eroina si avvale di un'intermediaria. In modo simile, Merkel si circonda di alleati fidati – il marito, la guardia del corpo, personaggi secondari o persino il cane Putin – che contribuiscono alla narrazione conferendole una leggerezza ironica senza intaccare la coerenza strutturale del racconto poliziesco.

Pur richiamando prevalentemente Miss Marple per il suo approccio discreto, Merkel adotta talvolta strategie simili a quelle di Poirot, basate maggiormente sull'interpretazione di dettagli minimi. Tale metodo si avvicina al paradigma indiziario teorizzato da Carlo Ginzburg, secondo il quale «se la realtà è opaca, esistono zone privilegiate – spie, indizi – che consentono di decifrarla» (Ginzburg, 1979, p. 91). Come Morelli nell'arte¹⁸ o Holmes nella letteratura, Merkel ricompone la realtà nascosta attraverso l'analisi minuziosa di tracce marginali, in un processo conoscitivo fondato sull'inferenza e sull'acume osservativo.

¹⁶ «Per quello basta googlare» (Safier, 2022a, p. 12).

¹⁷ Cfr. ad esempio Safier (ivi, pp. 45-46), quando il *bodyguard* è costretto a buttare giù la porta.

¹⁸ Si fa qui riferimento a Giovanni Morelli, lo storico d'arte al centro dello studio di Carlo Ginzburg.

4.1. La ricostruzione del crimine

Il primo passo nell'indagine merkeliana è la ricostruzione del crimine: la regola cara ad Agatha Christie – *chiunque può essere l'assassino* – orienta anche l'approccio di Angela Merkel, il cui metodo ricorda da vicino quello di Miss Marple e Hercule Poirot, in particolare nell'uso della ricapitolazione sistematica di eventi e sospettati. In *Appointment with Death* (1938), ad esempio, Poirot redige un elenco dettagliato degli individui coinvolti nel caso. Merkel, pur non stilando liste, adotta una strategia analoga attraverso dialoghi mirati con i suoi "assistenti", in una dinamica che assume spesso una connotazione quasi filmica.

Come i due detective di Christie, anche Miss Merkel insiste sulla necessità di inserire ogni elemento in un quadro coerente: nulla può restare inspiegabile. La celebre massima di Poirot – *ordine e metodo* – sintetizza un approccio condiviso, basato su rigore analitico e coerenza logica. In un passaggio emblematico del primo romanzo, Merkel viene corretta dal marito mentre tenta di scartare una sospettata facendo appello al semplice intuito: «Seit wann kommst du zu einer abschließenden Schlussfolgerung ohne konkrete Fakten?¹⁹» (Safier, 2021, pos. 150).

La battuta riafferma il primato del metodo sull'ispirazione, in linea con il ruolo di *echte Sherlockine* ironicamente attribuito alla protagonista, la cui autorevolezza investigativa si fonda sulla disciplina razionale più che su una presunta infallibilità intuitiva.

4.2. La ricerca di indizi

Come Miss Marple, nota per trarre spunti investigativi dalle sue letture, anche Angela Merkel si rifà esplicitamente alla tradizione gialla, trovando in *Murder on the Orient Express* un punto di riferimento decisivo nella risoluzione del suo primo caso:

¹⁹ «Da quando in qua trai conclusioni senza basarti su fatti concreti?» (Safier, 2022a, p. 124).

“Wir müssen noch alle anderen möglichen Optionen ausschließen”.
 “Oh nein, kommen Sie mir jetzt nicht wieder mit dem Mord im
 Orient-Express-Quatsch”²⁰ (ivi, pos. 223).

[...]

Die Mord im Orient-Express-These schien ja mittlerweile die plausibelste
 zu sein²¹ (ivi, pos. 263).

Entrambe le investigatrici si avvalgono di strumenti analitici come le mappe, utilizzate non solo per orientarsi nello spazio fisico, ma anche come supporto alla deduzione logica. In *4.50 from Paddington* (1957), Miss Marple analizza una mappa ferroviaria per localizzare il punto in cui un corpo potrebbe essere stato gettato da un treno. Analogamente, Miss Merkel considera l'ipotesi di un passaggio segreto consultando una planimetria; pur consapevole che elementi architettonici del genere non vi compaiono, riesce comunque a ricostruirne il tracciato sulla base delle testimonianze raccolte.

Anche le attività che accompagnano la riflessione investigativa contribuiscono alla costruzione del personaggio. Se Miss Marple è associata al lavoro a maglia, gesto iconico che segnala concentrazione e distacco strategico, Miss Merkel si dedica alla preparazione di dolci, organizza proiezioni cinematografiche e dialoga con i sospettati in contesti domestici o conviviali. Pur priva di un gesto simbolico altrettanto codificato, Merkel sviluppa abitudini e rituali che ne definiscono la specificità investigativa, rendendola figura autonoma e riconoscibile all'interno del canone del detective letterario.

4.3. L'importanza della memoria

Nella ricostruzione del metodo investigativo, va sottolineato che la memoria rappresenta una risorsa imprescindibile per i

²⁰ «“Dobbiamo escludere ogni possibile alternativa”. “Oh no, mica se ne uscirà di nuovo con quell'idiozia di *Assassinio sull'Orient Express!*”» (ivi, p. 190).

²¹ «Il colpevole aveva forse chiamato rinforzi? La tesi mutuata da *Assassinio sull'Orient Express* le parve in quel momento la più plausibile» (ivi, p. 224).

detective del giallo classico, da Miss Marple a Hercule Poirot, fino a Miss Merkel. Quest'ultima condivide con Miss Marple la capacità di riconoscere schemi ricorrenti e analogie comportamentali, un'abilità affinata durante la lunga esperienza politica. Tale connessione fra passato e presente le consente di interpretare le situazioni attuali alla luce di episodi pregressi, come suggerisce la battuta: «Angela sah das Mädchen mit einer Drohmene an, die sie sich für Silvio Berlusconi antrainiert hatte²²» (ivi, pos. 138).

Merkel unisce a questa memoria esperienziale una spiccata memoria visiva: la prima le consente di decifrare con acume le dinamiche di potere e le strategie relazionali; la seconda le permette di registrare e rievocare dettagli apparentemente minimi – volti, gesti, oggetti – che si rivelano cruciali nella ricostruzione del caso. Questa duplice competenza mnemonica non solo garantisce l'efficacia del suo metodo, ma contribuisce a definirne l'originalità: l'equilibrio tra visione sistemica e attenzione minuziosa al particolare costituisce il tratto distintivo della sua pratica investigativa.

4.4. La rilevanza delle conversazioni

Miss Marple, Hercule Poirot e Miss Merkel fanno della conversazione uno strumento privilegiato per l'indagine, confermando quanto osservato dalla critica: «the interview is a vital investigative tool for the vast majority of detectives; in some cases, the interview can be the sole means of detection» (Rapezzi, Ferrari, Branzi, 2005, p. 1493). Più che nella formulazione delle domande, le due investigatrici eccellono nell'arte dell'ascolto: grazie a un atteggiamento apparentemente inoffensivo, riescono a creare un clima di fiducia che induce gli interlocutori a esprimersi con maggiore libertà, consentendo loro di cogliere contraddizioni, esitazioni e sfumature rivelatrici.

²² «Esclamò Angela guardando la ragazzina con l'espressione minacciosa che si era allenata a usare con Silvio Berlusconi» (ivi, pp. 115-116).

Questa capacità non si fonda sull'intuito estemporaneo, ma su una meticolosa attenzione ai dettagli e su una profonda conoscenza del comportamento umano. Nel caso di Miss Merkel, l'esperienza politica svolge un ruolo centrale, fornendole strumenti analitici per decifrare non solo ciò che viene detto, ma anche ciò che viene taciuto o alluso. Tale approccio, per certi versi assimilabile al metodo socratico, trasforma la conversazione in uno spazio dialettico, in cui l'indagine si costruisce progressivamente attraverso la rielaborazione logica delle informazioni ricavate. Il dialogo, dunque, non è soltanto un mezzo di raccolta dati, ma si configura come un vero e proprio laboratorio cognitivo in cui si elabora, passo dopo passo, una possibile verità.

5. Morfologia proppiana dei gialli di Safier

L'architettura narrativa dei romanzi gialli di David Safier con protagonista Angela Merkel si fonda, oltre che sui richiami al poliziesco canonico, su una macrostruttura saldamente codificata, in cui ogni evento concorre in modo determinante allo sviluppo dell'intreccio. Tale coerenza interna richiama il modello morfologico elaborato da Vladimir Propp nella sua celebre *Morfologia della fiaba* (1928) (Propp, 1966), che individua una sequenza fissa di funzioni narrative ricorrenti nelle fiabe popolari. Analogamente, nei romanzi di Safier, l'intreccio investigativo si articola in tappe riconoscibili e sistematiche, che rispecchiano la logica proppiana nella loro funzione e successione.

Una delle prime funzioni evidenti è quella dell'allontanamento, che segna l'inizio della narrazione e l'uscita dell'eroina dal proprio contesto abituale. Il passaggio di Angela Merkel dalla scena politica internazionale alla quiete della cittadina di Freudensstadt rappresenta, in chiave contemporanea, il corrispettivo della partenza dell'eroe fiabesco verso un mondo ignoto. Safier arricchisce questa dinamica con implicazioni psicologiche e sociali: l'allontanamento diviene occasione per

una ridefinizione identitaria, un tentativo di normalizzazione che si rivela presto carico di tensioni latenti.

La cittadina stessa, pur nella sua apparente serenità, si configura come spazio liminale, specchio dell'ambiguità narrativa e luogo di potenziali trasformazioni. Lo sottolinea la riflessione della protagonista: «Sie war ja erst seit sechs Wochen hier [...] aber das reichte nicht, um sich hier bereits heimisch zu fühlen. Würde sie es jemals tun?²³» (Safier, 2021, pos. 8). L'allontanamento si delinea, pertanto, come momento di rottura che apre alla metamorfosi del personaggio, combattuto tra desiderio di tranquillità e una spinta irresistibile verso l'indagine e l'analisi. Safier riconfigura così la funzione proppiana in chiave moderna, inserendo il percorso dell'eroina in una cornice narrativa insieme ironica e riflessiva.

Emerge poi il divieto, qui incarnato dalla figura di Mike, la guardia del corpo, il quale tenta di dissuadere Merkel dall'immischiarsi nelle indagini. La sua ammonizione – «Mischen Sie sich nie wieder in polizeiliche Ermittlungen ein [...]» – incontra tuttavia una risposta risoluta: «Das, mein Lieber, kann ich Ihnen nun wirklich nicht versprechen!²⁴» (ivi, pos. 306).

La trasgressione del divieto non rappresenta una semplice ribellione, bensì l'assunzione consapevole del ruolo di investigatrice. Come nella fiaba, l'infrazione segna l'ingresso in una dimensione di prova, ma in chiave moderna si configura quale atto di riaffermazione identitaria. Merkel, sospesa tra il desiderio di adattamento e un'irrinunciabile pulsione analitica, riafferma la propria soggettività attraverso l'azione.

Safier impiega tale dinamica in chiave metanarrativa, problematizzando le convenzioni del giallo e delineando un'eroina che rifiuta i limiti imposti dal suo nuovo status. L'infrazione, pertanto, non solo attiva la trama, ma diviene dispositivo cri-

²³ «Si era trasferita lì solo da un mese e mezzo. Era già andata un po' in giro, ma non tanto da ambientarsi. Ci sarebbe mai riuscita?» (ivi, p. 6).

²⁴ «“Non si immischi mai più in un'indagine di polizia”. “Questo, caro mio”, sorride sardonica Angela, “non posso proprio prometterglielo!”» (ivi, p. 262).

tico per interrogare norme sociali e narrative, inserendosi nella tradizione dell'eroe fiabesco che infrange le regole per accedere alla verità e ridefinire se stesso.

La funzione della mediazione, secondo il modello proppiano, segna nei romanzi di Safier la transizione dalla quiete apparente all'azione investigativa, attivata dall'irruzione di un crimine che spezza l'equilibrio comunitario. In *Miss Merkel – Mord in der Uckermark*, la morte del barone von Baugenwitz inaugura questa fase, risvegliando nella protagonista una tensione intellettuale che riconnette la sua identità post-politica a una missione conoscitiva: «Ein Mordopfer, das vor seinem Ableben einen Hinweis gekritzelt hatte²⁵» (ivi, pos. 59). La scena, sospesa tra mistero e ironia, combina topoi fiabeschi e gialli – castello, calice avvelenato, passaggi segreti – in chiave parodica, ma funzionale.

Il richiamo all'azione non è motivato solo da un impulso civico, ma dalla volontà di confrontarsi con una sfida logico-deduttiva, espressione di una tensione interiore tra ritiro e vocazione. La mediazione si estende anche alle dinamiche interpersonali: Merkel, contrastata da autorità e collaboratori, catalizza attorno a sé una rete investigativa informale, riaffermando la propria centralità narrativa e soggettiva.

Segue, nella struttura proppiana, la prova difficile, in cui l'eroe affronta ostacoli complessi. Nei romanzi di Safier, questa funzione si traduce in sfide cognitive e relazionali che esigono da Merkel intuito, razionalità e resilienza in un contesto di costante sottovalutazione. Tali prove diventano spazi di affermazione personale, nei quali la protagonista riafferma il proprio ruolo investigativo nonostante la marginalità sociale apparente.

Si ha poi la prova difficile, che nei romanzi di Safier, si incarna emblematicamente nella scoperta del passaggio segreto nel castello del barone von Baugenwitz. L'autore rielabora

²⁵ «Un omicidio in cui la vittima aveva lasciato scritto un indizio per identificare l'assassino era molto più entusiasmante di un suicidio al momento sbagliato» (ivi, p. 50).

consapevolmente i topoi del giallo e della fiaba, trasformando il cliché del sentiero nascosto in una metafora dell'accesso alla verità oltre l'apparenza. Il commento di Merkel – «so ein Geheimgang wäre doch vermutlich nicht in irgendwelchen Plänen eingezeichnet²⁶» (ivi, pos. 71) – esemplifica la sua capacità di coniugare tenacia e intelligenza creativa. La prova non è solo esplorativa, ma implica anche uno scontro con le resistenze istituzionali, come quelle del commissario Hannemann, figura della burocrazia inerte. In questo doppio confronto, Merkel riafferma competenza e autorità, distinguendosi per la sua umanità e per la disponibilità a riconoscere errori, in contrasto con i detective infallibili del canone.

La funzione della fornitura dell'oggetto magico, centrale in Propp, è reinterpretata in chiave contemporanea: il guanto esagonale che apre il passaggio segreto funge da oggetto simbolico, ponte tra logica fiabesca e razionalità investigativa. Allo stesso modo, Mike, Achim e persino il cane Putin assumono il ruolo di aiutanti moderni, apportando soluzioni pratiche o spunti alternativi. Questi *donatori*, sebbene privi di poteri magici, alimentano una struttura corale in cui l'indagine, pur centrata su Merkel, si fonda su un equilibrio collaborativo.

La lotta, altra funzione chiave, si svolge in Safier su un piano esclusivamente intellettuale: l'eroina affronta ostacoli sotto forma di indizi enigmatici, sospettati ambigui e ambienti ostili, come dimostra il biglietto con la *a*. Il suo atteggiamento, «Angela bildete erneut die Raute und dachte, ganz die Wissenschaftlerin²⁷: Für dich, kleiner Zettel, brauche ich noch mehr Informationen, um eine erste Hypothese aufzustellen» (ivi, pos. 72), evidenzia una resistenza basata su razionalità e intuito, coerente con il suo passato scientifico-politico. Così, Safier sostituisce il duello fisico con una sfida conoscitiva, conferendo alla protagonista

²⁶ «Forse esiste un passaggio segreto, ma nelle planimetrie magari non viene indicato» (ivi, p. 59).

²⁷ «Angela tornò a unire le mani a diamante e ragionò da scienziata: caro il mio foglietto, mi servono altre informazioni per poter costruire un'ipotesi» (ivi, p. 60).

uno spessore riflessivo che approfondisce la tensione tra ordine razionale e caos apparente.

Il culmine investigativo corrisponde alla vittoria, ovvero l'identificazione del colpevole e il ripristino dell'ordine. Non si tratta di un trionfo personale, ma del risultato di un processo razionale e collaborativo, come suggerisce l'ironico commento di Merkel: «Sollte es ihr tatsächlich gelingen, [...] würde sie sich in die Reihe mit ebenjenen legendären Detektiven stellen²⁸» (ivi, pos. 274).

Infine, la funzione della rimozione chiude la narrazione ristabilendo l'equilibrio, non come semplice ritorno alla normalità, ma come riaffermazione della capacità della protagonista di intervenire attivamente nel contesto sociale. La rimozione diviene così anche metafora della restituzione di senso e coerenza a un mondo temporaneamente perturbato.

6. Conclusioni

In un panorama narrativo segnato da proliferazioni parodiche, riscritture intertestuali e contaminazioni di genere, il ciclo romanzenesco di David Safier dedicato ad Angela Merkel si colloca come un esempio significativo di ibridazione strutturale e simbolica. La messa in scena dell'ex cancelliera nel ruolo di detective dilettante non risponde soltanto a un'operazione ludica o commerciale, ma attiva un dispositivo narrativo complesso, che intreccia tradizione e reinvenzione. L'adozione consapevole di modelli provenienti dal giallo classico e dalla fiaba – in particolare attraverso la griglia funzionale proppiana – non si traduce in una ripetizione meccanica di formule, bensì diventa occasione per esplorare nuove possibilità di racconto e nuove forme di soggettività narrativa.

Angela Merkel emerge così come figura liminale, posta al crocevia tra razionalità analitica e immaginario mitico, tra

²⁸ «Se fosse realmente riuscita a smascherare l'assassina al tavolo della merenda sarebbe entrata nel novero dei detective leggendari come Sherlock Holmes o Hercule Poirot» (ivi, p. 233).

ordine investigativo e incanto fiabesco. Il suo personaggio si nutre dell'autorevolezza del passato politico, ma la trasfigura in una funzione conoscitiva più ampia, che agisce nei territori dell'etica, della memoria e dell'ironia. Safier costruisce attorno a lei un universo regolato da strutture fortemente codificate, che vengono tuttavia costantemente sovvertite e rifunzionalizzate per aderire alle esigenze del presente. Il risultato è una forma narrativa duplice: da un lato rassicurante nella sua prevedibilità archetipica, dall'altro sorprendente nella sua capacità di reimmaginare il ruolo dell'eroe moderno. Ed è proprio in questa funzione di mediazione tra memoria e reinvenzione che Miss Merkel continuerà ad agire... a meno che l'autore non deciderà di far calare su di lei il *Sipario*²⁹, come fece Agatha Christie con Poirot.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Anon. (2022), «*Auf diesem Friedhof liegen anscheinend ein paar Leichen im Keller*». «*Six Feet Under*» in der Uckermark? Ein neuer Fall für Miss Merkel! – Im Gespräch: David Safier, in «Rowohlt», <https://www.rowohlt.de/magazin/im-gespraech/david-safier-miss-merkel-mord-auf-dem-friedhof> (data ultimo accesso: 22 settembre 2025).

Bennett, S.J. (2020), *The Windsor Knot*, London, Zaffre.

Ead. (2021), *A Three Dog Problem*, London, Zaffre.

Ead. (2022), *Murder Most Royal*, London, Zaffre.

Ead. (2024), *A Death in Diamonds*, London, Zaffre.

Chan, C. (2016), *William Shakespeare's Influence on Christie's Works*, in «The Home of Agatha Christie», <https://www.agathachristie.com/en/news/2016/william-shakespeares-influence-on-christies-works> (data ultimo accesso: 22 settembre 2025).

Fehrtz, A. [Alex Dengler] (2016), *Friesenkrimi*, Berlino, Nordfriesland Thriller.

Ginzburg, C. (1979), *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in A. Gargani (a

²⁹ Il riferimento è chiaramente all'ultima avventura di Hercule Poirot, *Curtain: Poirot's Last Case* (1975), in cui Agatha Christie decide di "far morire" il suo celebre investigatore, congedandolo dalla scena letteraria.

- cura di), *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, Torino, Einaudi, pp. 57-106.
- Guardamagna, D. (2024), *Le strane coppie del giallo: da Sherlock Holmes a Nero Wolfe*, in «Testo e Senso», 27, <https://testoesenso.it/index.php/testoesenso/article/view/720> (data ultimo accesso: 30 dicembre 2024).
- Propp, V. (1966), *Morfologia della fiaba*, trad. it. di G.L. Bravo, Torino, Einaudi.
- Rapezzi, C., Ferrari, R., Branzi, A. (2005), *White Coats and Fingerprints: Diagnostic Reasoning in Medicine and Investigative Methods of Fictional Detectives*, in «BMJ: British Medical Journal», CCCXXI, 7531, pp. 1491-1494.
- Rowland, S. (2001), *From Agatha Christie to Ruth Rendell: British Women Writers in Detective and Crime Fiction*, London, Palgrave.
- Safier, D. (2021), *Miss Merkel: Mord in der Uckermark*, Hamburg, Rowohlt, e-book.
- Id. (2022a), *Miss Merkel e l'omicidio nel castello*, trad. it. di E. Benghi, Milano, SEM.
- Id. (2022b), *Miss Merkel: Mord auf dem Friedhof*, Hamburg, Rowohlt.
- Id. (2023a), *Miss Merkel e l'omicidio al cimitero*, trad. it. di E. Benghi, Milano, SEM.
- Id. (2023b), *Miss Merkel: Mord auf hoher See*, Hamburg, Rowohlt.
- Id. (2024), *Miss Merkel: Mord in der Therapie*, Hamburg, Rowohlt.
- Shaffer, A. (2018), *Hope Never Dies: An Obama Biden Mystery*, Philadelphia, Quirk Books.
- Id. (2019), *Hope Rides Again*, Philadelphia, Quirk Books.
- Thomann, J. (2021), *Es gibt jetzt schon eine Nostalgie nach ihr*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», <https://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/menschen/david-safier-im-interview-ueber-angela-merkel-als-krimiheldin-17253743.html> (data ultimo accesso: 22 settembre 2025).
- Thomas, R.R. (1999), *Detective Fiction and the Rise of Forensic Science*, Cambridge, Cambridge University Press.

FILMOGRAFIA

- Meyer Price, F. (2020), *Berlin, Berlin – Der Film*, Germany, ARD.
- Nennistiel, T. (2024), *Miss Merkel – Mord auf dem Friedhof*, Germany, RTL.
- Schnee, C. (2023), *Miss Merkel – Ein Uckermark-Krimi. Mord im Schloss*, Germany, RTL.

La grammatica della soglia: per una genealogia del poliziesco liminale

Questo saggio propone di leggere il romanzo poliziesco non come genere fisso, ma come laboratorio capace di reinventarsi di continuo attraverso la messa in scena del confine, partendo dalla constatazione che l'indagine non si svolge mai in uno spazio neutro: il delitto si radica in luoghi carichi di tensioni e di limiti, e proprio quei limiti diventano la vera materia narrativa. Il *guilty vicarage* codificato nel famoso saggio di Auden, in cui si vagheggia il ritorno catartico a un ordine metafisicamente stabilito, è sempre stato di fatto "spazio del crimine" in potenza, pertanto zona liminale in tensione tra bene e male, dove nulla è "al suo posto" e tutto è dis-locato. Vengono messi in relazione autori e contesti apparentemente lontani non per mera rappresentatività storica o nazionale, ma in base alla capacità e intenzionalità di questi autori di rendere la soglia non un tema, bensì un dispositivo strutturale del poliziesco. Ciascuno di loro, in un contesto diverso, spinge il genere verso il proprio limite e lo trasforma dall'interno, per mostrare come

* Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo".

il poliziesco possa essere letto come un laboratorio sociale, se si riconosce il *limen* come scena del crimine globale.

In senso sociologico, il concetto di liminalità risale a *I riti di passaggio* di Arnold van Gennep (1909), da cui Victor Turner ha sviluppato negli anni Sessanta un'analisi del «momento di transizione» come spazio di rinnovamento. La fase liminale, successiva alla crisi e precedente alla reintegrazione, è per Turner una zona vitale perché aperta al rinnovamento delle strutture morali (Turner, 1969, p. 124) e accoglie persone che «have this common characteristic: they are persons or principles that fall in the interstices of social structure or are on its margins, or occupy its lowest flungs», e l'interesse è nel fatto che queste zone «rivelano» la necessità di rinegoziazione continua e di indagine sulla struttura sociale (ivi, p. 128). Negli studi letterari e culturali, il concetto è stato ripreso da Homi Bhabha per definire l'*in-between*, un «terzo spazio» di enunciazione in cui la differenza culturale diventa principio creativo e sovversivo, che apre alla possibilità di un'ibridità culturale che viva la differenza senza ricorrere a una gerarchia imposta (Bhabha, 1994, p. 5). In seguito, con *Thirdspace* (1996), Edward Soja intreccia la nozione di *third space* di Bhabha con lo spazio situato, e immagina lo spazio come tessitura di pratiche, rappresentazioni e immaginari in conflitto; un luogo politico e culturale, attraversato dalle genealogie critiche di Lefebvre, Foucault, Said, Spivak, bell hooks, Anzaldúa e Gillian Rose, che diventa al tempo stesso ferita e possibilità. Questo spazio liminale, insieme generativo e destabilizzante, fornisce oggi una chiave critica per leggere il poliziesco come genere della soglia, trasformandola in principio narrativo.

In questa prospettiva, il poliziesco liminale si configura come una linea che opera su tre confini interdipendenti: lo spazio (margini urbani, confini sociali), la lingua (ibridazioni, attriti idiomatici) e l'epistemologia (saperi plurali e in conflitto). Questa triade costituisce l'ossatura del paradigma e funge da griglia di lettura per gli autori analizzati. Il «liminale» non definisce un sottogenere nuovo, né esalta solo la variazione, ma

è in sé una postura critica che attraversa il genere dall'interno e lo riporta da ripetizione di formule alla natura di "struttura d'appello" (*Appelstruktur*; Iser, 1971). Non un'etichetta, ma una costellazione di pratiche che mettono in crisi i presupposti stessi dell'indagine. Il confine si manifesta in tre direzioni intrecciate: lo spazio, che si fa instabile e refrattario alla mimesi; la lingua, che diventa terreno di esclusione e negoziazione; l'epistemologia, che rifiuta la trasparenza e obbliga a confrontarsi con il non-sapere. È in questa triade che si colloca la forza del poliziesco liminale: non annulla il genere, lo piega dall'interno, lo fa vibrare come dispositivo di critica sociale e letteraria. In questa prospettiva, il poliziesco liminale *precisa* il genere: non più un racconto che conferma l'ordine, ma una narrazione che rompe l'orizzonte di attesa del lettore rispetto al genere (*Erwartungshorizont*; Jauss, 1967).

Dunque l'intento è anche ragionare sugli *habitus* critici e implicitamente sulla loro intersezione con il mercato. Come osservava Eco, ogni testo costruisce un "lettore modello" chiamato ad attivare i codici narrativi; ma in un contesto globale questa nozione può risultare addomesticante, perché presuppone un destinatario ideale e omogeneo (Eco, 1979, p. 55). Il poliziesco liminale costringe a vedere che la ricezione dipende da competenze linguistiche, geografiche e culturali non riducibili a un unico orizzonte, e mette così in discussione l'idea stessa di lettore modello. In questo senso, il lettore non è figura astratta, ma soggetto plurale e situato, costretto a confrontarsi con opacità linguistiche, spazi liminali e verità plurali.

L'effetto di queste scritture poliziesche è duplice: ribaltare l'illusione del consumo passivo e trasformare la ricezione in esercizio critico. In ciò risiede l'intento politico del poliziesco liminale: rendere il lettore co-partecipe di un processo conoscitivo che ne mette alla prova gli stessi strumenti interpretativi. Il poliziesco liminale non è una variante marginale ma un paradigma che, attraverso la figura del confine, offre un'inedita convergenza di estetica, antropologia e riflessione decolonizzante, narrazioni in cui la soglia stessa – urbana, linguistica, cognitiva – si fa crimine e

indizio, rendendo la lettura stessa esperienza di attraversamento e di spaesamento. È proprio a partire da questa soglia, dove il poliziesco si rivela dispositivo liminale più che genere formulaico, che il percorso può tornare a una figura spesso collocata ai margini del canone ma in realtà decisiva, Friedrich Glauser, tanto che potremo chiamare “paradigma Glauser” l’intreccio di intenzionalità politica e poetica della soglia che, se radicato nella forma, eleva il poliziesco a letteratura generativa.

1. Il crimine come sintomo: Glauser come genealogia

Il poliziesco europeo del Novecento ha oscillato tra due poli: da un lato, la rassicurante funzione di ripristino dell’ordine del giallo classico; dall’altro, l’uso politico e sociale del genere come strumento di denuncia. In questo quadro, Friedrich Glauser (1896-1938) occupa una posizione radicale e ancora poco valorizzata: le sue narrazioni non si limitano a tematizzare l’ingiustizia, ma scardinano dall’interno il patto epistemico del poliziesco, trasformando lo spazio in dispositivo critico e la devianza in chiave interpretativa della condizione umana.

Riconosciuto come figura imprescindibile della letteratura svizzera, Glauser va riconosciuto come l’autore che incrina dall’interno l’edificio del giallo razionalistico al di là della ricezione regionale o “di colore”. Lo scrittore sceglie di abitare le crepe della *detective story*, popolando i suoi romanzi di istituzioni fatiscanti, figure ai margini e linguaggi inceppati. Persino quando si rivolge a scenari coloniali, lo scopo è mostrare la condizione essenziale di terzo spazio della memoria, intenzione evidente in tutti i racconti che vengono presentati come “autobiografici”, in cui la costruzione narrativa e intertestuale è invece la chiave di lettura più rivelatoria, come accade con *Ganz Unten* (Del Zoppo, 2018). La sua vocazione critica non coincide mai con il semplice intrattenimento: lo stesso Glauser dichiarava la volontà di “guadagnare lettori” spiazzandoli rispetto all’orizzonte di attesa, convinto che la tensione “sana”

del *Kriminalroman* potesse avvicinare un pubblico più ampio alla letteratura (Glauser cit. in Saner, 1981, p. 314).

In questo modo Glauser intercetta una crisi più generale del romanzo a enigma. A pochi decenni dalla sua nascita, il genere affrontava infatti una svolta sostanziale: evitare la “tensione fine a se stessa” e i personaggi ridotti a “macchiette” significava non solo ammettere, ma denunciare l’inganno – non tutti gli eventi obbediscono a una logica causale e non sempre è possibile catturare i colpevoli. Da questo punto di vista i classici (Christie, Sayers, Marsh, Poe) non miravano a rappresentare l’“eliminazione del male” (Kracauer, 1971), ma a farne percepire la pervasività offrendo al pubblico la rassicurazione di un detective-personificazione della *ratio*. La percezione che il *Krimi* fosse pura conferma dell’ordine borghese è, in larga parte, il risultato di scelte editoriali e politiche di mercato che ne hanno imposto la collocazione come letteratura di consumo, con scarsissima incidenza sullo statuto del poliziesco e della letteratura.

Lo scrittore avverte che il *Kriminalroman*, così in balia della mercificazione, rischia di diventare sterile. Cerca un altrove che gli restituisca esperienza viva, trasformando la scrittura in pratica liminale, tensione costante verso una soglia da attraversare, e lo sceglie come strumento politico: «Ich schreibe nicht für die “Elite”, die Elite kann sich begraben lassen und mir gestohlen bleiben, ich möchte, dass es der Mann oder die Frau liest, die sonst zu Felicitas Rose, Wallace oder John Kling greift. Die muss man erwischen¹» (Glauser cit. in Saner, 1981, p. 313).

Glauser sceglie il *Kriminalroman* perché mezzo popolare: vuole “portare idee al popolo”, dunque vuole programmaticamente una ricezione larga e attiva. Questa postura autoriale si riflette direttamente innanzitutto nello stile e nei dispositivi narrativi scelti da Glauser: non la costruzione artificiale della tensione,

¹ «Io non scrivo per l’“élite”, l’élite può benissimo andare a infilarsi in un buco e lasciarmi in pace; io voglio che a leggere siano l’uomo o la donna che altrimenti prenderebbero in mano Felicitas Rose, Wallace o John Kling. Sono loro che bisogna conquistare». Salvo dove diversamente indicato, le traduzioni sono mie.

ma l'uso di dettagli minimi, registri quotidiani e ironia disincantata che obbligano il lettore a prendere coscienza della realtà sociale rappresentata. È qui che la sua poetica del *Kriminalroman* si definisce come pratica liminale, oscillante tra l'osservazione sociologica e la costruzione letteraria, come mostrano alcuni passaggi emblematici. Per Glauser ogni romanzo esige uno stile proprio, ma l'intenzionalità resta unica. La lingua, afferma Glauser con ironia rivolto a Brockhoff, può restare *anständiges Deutsch* ("tedesco rispettabile"), ma nei fatti incorpora parlato, dialetti, gerghi, *erlebte Rede* ("discorso vissuto"). Il dispositivo è liminale: umanizza colpevoli e investigatore, tutti dentro lo stesso "terzo spazio", e rende gli attriti sociali e i *Füllsel* (le piccolezze) delle prove importanti. Diversamente da Dürrenmatt, che demolirà il genere dall'alto con il *Zufall* ("il Caso") (in *La promessa*, 1958), Glauser incide dall'interno, trasformando il *Kriminalroman* nel genere "più vivo", capace di generare soglie che a loro volta producono conoscenza e critica. Le immagini quotidiane, il linguaggio colloquiale, l'ironia dosata – «Als er sich umwandte, musste er lächeln. Das Bild, das er sah, ähnelte so sehr der Aufnahme eines amerikanischen Gangsterfilms, dass man es nicht ernst nehmen konnte²» (Glauser, 1989b, p. 210) – non sono semplici strategie retoriche, ma dispositivi per incrinare dall'interno la convenzione del genere e costringere il lettore a una distanza critica.

Il poliziesco, così concepito, riesce a essere allo stesso tempo popolare e intellettuale: popolare perché lavora con il parlato, con i cliché riconoscibili e con la rappresentazione delle micro-comunità; intellettuale perché integra riferimenti a criminologia, sociologia e antropologia, e soprattutto perché costruisce la sua verità a partire dall'osservazione minuta:

Es handelte sich darum, den Fall anders anzupacken. Erstens: man mußte

² «Quando si voltò, non poté trattenere un sorriso. L'immagine che gli si presentò assomigliava talmente a una scena di un film di gangster americano che risultava impossibile prenderla sul serio».

sich im Hintergrund halten. Zweitens: es war notwendig, alle Mitspieler kennenzulernen, sich einzuschleichen, nach und nach, in ihr Vertrauen, mit ihnen zu leben, eine Zeitlang, um dann die kleinen Beobachtungen, die alltäglichen, zusammenzusetzen, wie man ein Steinbett legt als Fundament einer Straße. Stein an Stein, geduldig... Endlich ist der Weg fertig und er führt zum Schuldigen...³ (ivi, p. 24)

Nel descrivere il necessario cambio di metodo, Glauser opera nella diegesi degli spostamenti importanti: Studer si percepisce come funzione cognitiva dello spostamento epistemico nel lettore, rivelando che la sua poetica del liminale si declina innanzitutto eliminando la fiducia in una logica deduttiva assoluta, in favore dell'arte di leggere nei dettagli marginali ciò che sfugge alla *ratio* e accettarne il valore. *Wachtmeister Studer* mostra con chiarezza questa postura. L'indizio che salva Schlumpf – il cadavere rimasto «ganz sauber auf dem Rücken⁴» (Glauser, 1990a, p. 28) – non è un artificio tecnico, ma il segno di una percezione etnografica del reale. Lo spazio rurale svizzero diventa così laboratorio critico, dove il crimine si lega a disperazione e silenzi, come nota il commissario Madelin: «Lieber zehn Mordfälle in der Stadt als einer auf dem Land...⁵» (ivi, p. 89), perché in una campagna vista come spazio dislocato il delitto non è eccezione, ma prodotto sistemico di isolamento e sospetto. Il paradigma glauseriano si rivela allora in tutta la sua portata: un *Soziokrimi* che usa la forma poliziesca per smascherare le patologie del sociale, e che fa della soglia – tra popolare e colto, tra osservazione empirica e discorso scientifico, tra indagine e critica – il vero luogo della letteratura che si rinnova. Questa

³ «Si trattava di affrontare il caso in modo diverso. Primo: bisognava restare in disparte. Secondo: era necessario conoscere tutti i protagonisti, insinuarsi a poco a poco nella loro fiducia, vivere con loro per un certo tempo, per poi mettere insieme le piccole osservazioni quotidiane, come si dispone pietra su pietra per costruire le fondamenta di una strada. Pietra dopo pietra, con pazienza... Infine la via è pronta, ed essa conduce al colpevole...».

⁴ «Ha la schiena perfettamente pulita».

⁵ «Piuttosto dieci delitti in città che uno solo in mezzo alla campagna...».

rivendicazione accosta la letteratura poliziesca al compito etico di rendere percepibile l'atmosfera e il destino degli individui.

Il detective, d'altro canto, era sempre stato, come sappiamo, figura liminale. Poe lo aveva già mostrato con Dupin, che pur separando la soggettività borghese dall'alterità, resta lui stesso "altro"; così i detective sherlockiani. Negli anni Venti la figura evolve nel *tough guy* americano, privo di certezze, incarnazione della dicotomia *wild/tame*, ma desiderabile come modello maschile "duro" (Tani, Sani, 1982; Tani, 1984). In Europa, l'umanizzazione del detective si delinea con Maigret, ma Glauser, pur dichiarando Simenon suo maestro, va oltre: non è il detective a essere liminale, ma la società, che genera e nasconde il fallimento dei riti sociali (Turner, 1969) a favore dell'individualismo moderno. Da qui la doppia natura di Studer: in parte vicino a Maigret, ma radicalmente diverso perché sabotatore interno. Osserva le comunità come organismi fragili, si muove in manicomi, periferie, porti, senza l'ossessione del colpevole meccanico. La sua indagine, più affettiva che ricostruttiva, produce ambiguità anziché certezze; non è mai pienamente integrato nella società che osserva: ne è parte, ma non complice. Gli spazi che lo circondano sono, o a volte diventano nel corso della narrazione, microcosmi culturo-specifici intraducibili, che svelano le crepe della modernità.

Non deve quindi sorprendere che il "grande romanzo" che Glauser vagheggiava di scrivere si sia trasformato in un enorme e sfaccettato affresco nei suoi romanzi polizieschi, e che il testo romanzesco più strutturato a cui Glauser lavorò fosse invece *Gourrama*, «zweifellos einer der bedeutendsten deutschsprachigen Romane über das Kolonialgeschehen»⁶

⁶ «Senza dubbio uno dei più importanti romanzi in lingua tedesca sugli accadimenti coloniali». Così scrive ancora in tempi recentissimi, in occasione della pubblicazione del romanzo per Diogenes nel 2018, Bernd Blaschke sull'autorevole «Literaturkritik»: «Allerdings wirkt sein Kolonialroman viel eher wie ein Vorläufer und Verwandter von Albert Camus' Romanen. Diese Nähe gilt im Hinblick auf seine erzählten Orte (den französisch kolonialisierten Maghreb) und seine deklassierten, ganz unproustschen Menschen. Die freilich nicht selten gebildete,

(Blaschke, 2019), rimasto incompiuto. L'opera, concepita come un "romanzo della Legione straniera", dimostra come la poetica dell'autore non distingua realmente tra *Studer-Romane* e "letteratura alta". Parti di *Gourrama* diventeranno *in fieri* novelle autonome, spesso con impianto gotico-poliziesco: è il caso de *Il piccolo Schneider*, leggibile anche come *Studer-Geschichte*. A Joseph Halperin Glauser scriveva: «Sie können das ganze Kapitel vom Kleinen Schneider streichen. Es ist eine Novelle à part, kann dann vielleicht ins Buch aufgenommen werden, ist aber sonst schon als einzelne Geschichte im Bund und gekürzt in der NZZ erschienen⁷» (Glauser cit. in Echte, 1991, p. 622).

doch gefallene Bürgersöhne waren – wie ihr Autor. Eine Verwandtschaft mit Camus drängt sich insbesondere wegen Glausers durch Nüchternheit berauschende Sprache auf. Gut zehn Jahre vor Camus' *Der Fremde* geschrieben, als Zeitschriftenabdruck (1937 in der politischen Schweizer Wochenzeitschrift *ABC*, die bald eingestellt wurde, wodurch dieser Erstabdruck Fragment blieb) fünf Jahre, als Buchausgabe zwei Jahre vor dessen Roman erschienen, kann man die beiden Bücher in manchen Punkten gewinnbringend vergleichen – und keineswegs zum Nachteil von Glausers weit weniger kanonisiertem Kolonialroman» (Blaschke, 2019) [«C'è da dire che il suo romanzo coloniale si delinea piuttosto come un predecessore e un parente dei romanzi di Camus. Questa vicinanza è certamente chiara riguardo ai luoghi narrati (il Maghreb colonizzato dalla Francia) e le persone di là: declassate e antiproustiane. Una parentela con Camus si impone soprattutto per la lingua di Glauser, sobria e insieme inebriante. Scritto oltre dieci anni prima de *Lo straniero*, apparso dapprima a puntate nel 1937 sulla rivista politica svizzera «ABC» (che cessò presto le pubblicazioni, lasciando così il testo in forma frammentaria), e pubblicato in volume cinque anni prima del romanzo di Camus – benché solo due anni prima della sua uscita in Francia –, il libro di Glauser può essere proficuamente messo a confronto con quello, e non certo a svantaggio del romanzo coloniale di un autore tanto meno canonizzato. L'edizione in volume apparve postuma nel 1940: la prima tiratura di seimila copie andò rapidamente esaurita, e già nel 1941 seguì una seconda edizione, anch'essa però nella versione fortemente ridotta e mutilata»]. Aggiungiamo qui che la parentela è innegabile, anche per vie trasversali, in quanto, come dimostrato da Reinhold Grimm, alla base del testo del francese c'era *Die Ursache* di Leonhard Frank (Grimm, 1986). *Die Ursache* fu scritta nel 1917 e Frank e Glauser erano molto vicini in quegli anni. Glauser affermava di ammirare moltissimo la scrittura del collega «Frank, Kafka e Klabund seien die Götter des jungen Glauser der Dada-Zeit [...]. Im Dada Bericht erwähnt Glauser *Die Ursache* die zum ersten Mal die Psychoanalyse literaturfaehig gemacht habe» (Saner, 1981, p. 255) [«Frank, Kafka e Klabund erano gli dei del giovane Glauser del periodo Dada [...] Nel resoconto *Dada* Glauser nomina *Die Ursache*, per lui il primo testo che ha reso la psicanalisi capace di farsi letteratura»].

⁷ «Può eliminare l'intero capitolo del Piccolo Schneider, è una novella à parte,

La lettera a Halperin, tra le più rivelatrici e note, intreccia e rivela biografia, diagnosi e poetica: nello stesso passaggio l'autore confessa la necessità di abbandonare l'Europa e cercare altrove un contatto con la realtà, ad esempio come volontario infermiere.

Ich hab nämlich den Eindruck, daß der Herr diese Sachen moralisch beurteilt, und das ist ein Fehler. Ich muß gestehen, daß ich mir die Drogue immer auf pseudo-legalen Weg verschafft habe, also nie durch Rauschmittelhändler. *Mais cela importe peu*, und ich weiß gar nicht, warum ich Ihnen das erzähle. Das wird wohl genügen. Augenblicklich hab ich wieder mal den Eindruck, als stände alles auf der Kippe, der Weg mit dem Kriminalroman-Schreiben scheint mir nirgends hinzuführen. Ich möcht irgendwohin, so weit als möglich von Europa fort, und dunkel schwebt mir etwas von freiwilligem Krankenpfleger vor. Wenn Sie in dieser Richtung etwas wissen, so schreiben Sie mir. Indochina oder Indien - irgendwo wird man einen doch brauchen können. Denn nur Literat sein - das geht auf die Dauer nicht. Man verliert jeden Kontakt mit der Wirklichkeit⁸ (Glauser cit. ivi, p. 624).

Ecco perché possiamo confermare che le ambientazioni coloniali non sono un semplice scenario esotico ma dispositivi narrativi, che incrinano la presunta razionalità europea, trasformando il crimine in conflitto epistemico e le scene del crimine in spazi critici perché insicuri (cfr. il concetto di spazio critico in Virilio, 1976; 1984,), dove si svolge lo scontro tra norma imposta

potrà poi forse essere inserita nel libro, ma è già uscita come storia singola in raccolta e, tagliata, sulla NZZ».

⁸ «Ho infatti l'impressione che quel signore giudichi queste cose moralmente, e questo è un errore. Devo confessare che mi sono sempre procurato la droga per vie pseudo-legali, quindi mai tramite spacciatori. *Mais cela importe peu*, e non so nemmeno perché glielo stia raccontando. Questo dovrebbe bastare. Al momento ho di nuovo l'impressione che tutto stia sul filo del rasoio; la strada della scrittura di romanzi polizieschi non mi sembra portare da nessuna parte. Vorrei andare da qualche parte, il più lontano possibile dall'Europa, e ho vagamente in mente l'idea di fare il volontario come infermiere. Se sapesse qualcosa in questa direzione, me lo scriva. Indocina o India – da qualche parte ci sarà pur bisogno di qualcuno. Perché fare solo lo scrittore – alla lunga non è possibile. Si perde ogni contatto con la realtà».

e sapere situato, come ne *Il grafico della febbre* (*Die Fieberkurve*, del 1935, qui si usa l'edizione del 1990), in cui il racconto del "padre bianco", legato alla Legione straniera, diventa la chiave per risolvere un caso in Svizzera: l'indizio acquista valore solo se "tradotto" da un codice culturale all'altro. L'altrove coloniale incrina così la presunta razionalità europea e obbliga l'indagine ad accettare la parzialità del proprio sguardo.

Dalla Svizzera "coloniale interna" ai forti della Legione straniera, Glauser compone una mappa unica del *displacement* come *conditio humanae*. L'indagine non coincide più con l'ordine: ogni pretesa di ripristinare la norma è smontata dall'esperienza viva dell'instabilità. Gli abitanti delle colonie, i legionari, i poveri della Svizzera sono tutti vittime della stessa macchina quotidiana di disciplina, segregazione e incomprendimento. La lezione di Glauser per il poliziesco è dunque anche una grammatica del confine globale: il luogo genera la prova, la lingua la filtra, la lettura la rinegozia. In tal modo, lungi dall'essere mero intrattenimento, il *Kriminalroman* diventa strumento politico-letterario: parla a un pubblico non elitario e lo costringe a misurarsi con l'opacità del reale, attraverso dialetti, registri minori e spazi marginali che incrinano la pretesa di un ordine. In ciò Glauser offre anche una chiave capace di sciogliere alcune aporie degli studi geocritici e postcoloniali: il romanzo di investigazione, lavorando al proprio interno può andare oltre la sua definizione di "genere" per diventare laboratorio comparatistico e di critica strutturale del reale.

2. Il crimine come traduzione: Chraïbi e la soglia linguistica

L'idea di spazio performativo nel *Kriminalroman*, delineata da Glauser, prepara il terreno a degli esperimenti in cui il luogo non è cornice ma nodo problematico, instabile, spesso refrattario alla mimesi. È lungo questo asse che si inserisce Driss Chraïbi, segnando un passaggio dalla colonia come proiezione esterna

alla colonia come frattura interna. Se in Glauser la devianza era sintomo strutturale e lo spazio una mappa della fragilità sociale, in Chraïbi il confine si sposta dentro la lingua e nella relazione tra codici culturali inconciliabili. Dove Studer scava nell'ambiguità comunitaria, Chraïbi costringe il lettore a negoziare il senso stesso dell'indagine all'interno di un terreno linguistico e simbolico irriducibilmente ibrido, non a caso un "alibi": «Etymologically, alibi means "elsewhere", and is a locative of alius as "(an)other" [...] in a postcolonial novel this "elsewhere" may refer to a different social order as the subject moves from one interpretative framework to another» (Knepper cit. in Matzke, Mühleisen, 2006, pp. 38-39).

La soglia si rende corpo nei personaggi: i confini linguistici (idiomi, proverbi, giochi semantici) diventano *momentum* investigativo principale che produce lo slittamento verso un limite epistemico dove non tutti i ragionamenti e le deduzioni sono traducibili. Il grande autore magrebino rende la dislocazione "indagine su noi stessi come altri" attraverso lingua, corpo e memoria, e continuamente evidenzia la lingua come frontiera e ironizza sulla sua definizione, conferendo a *les mots*, "le parole", un valore-soglia in senso sia testuale (bachtiniano) sia sociologico. Ali, infatti, svolge alcune indagini in contesti occidentali, ibridando la dedizione e rendendo i luoghi essi stessi dislocati: *dis-loci*. Anche se dichiara di parlare «solo il marocchino. Orale» (Chraïbi, 1996d, p. 26), il detective parla perfettamente l'inglese e ama declamare a voce alta e in presenza di altri la poesia del «vecchio mondo». Interpreta un personaggio «con gusto» per "addormentare la gente" e così ha «piena libertà di risolvere l'enigma» (ivi, p. 112). In altre parole, mette la società occidentale continuamente di fronte all'autolesionismo dei loro pregiudizi razzisti. Al sovrintendente Westlake, anglofono, Ali si presenta recitando una poesia inglese, che però è evidentemente sconosciuta al poliziotto (ivi, p. 43). Chraïbi chiarisce che la cultura data dalle pagine di un libro non sarà mai pari alla conoscenza degli esseri umani, mentre è la poesia, atto singolo e collettivo insieme, espressione di una società, eppure

percezione personale, a poter offrire spunti nell'interpretazione della realtà. La letteratura attiva la riflessione e dà lo stimolo all'azione deduttiva: «Ma per Allah e il profeta, la soluzione che cercava era lì, nero su bianco, e scritta da un poeta!» (Chraïbi, 1997, p. 113). Con ironia, Alì definisce l'inglese la "lingua di Shakespeare William" e sottolinea così il carattere situato della comunicazione, perché «la lingua marocchina non si scrive, lo sa?» (ivi, p. 26). La denuncia dell'impossibilità di comprensione e del provincialismo europeo passa quindi soprattutto per la liminalizzazione della lingua⁹.

«C'est aussi évident que le royaume des chats. – Quoi? Quel royaume? – Le Siam, expliqua l'inspecteur [...]. C'est facile comme définition de mots croisés [...]. Moi, j'en aurais proposé une autre, plus corsée: "mélange de maïs". – Quoi? répéta le commissaire ahuri¹⁰» (ivi, p. 28).

L'equivoco non è meramente comico: mostra che l'alibi, l'"altrove", coincide con un altrove linguistico che ridisegna la mappa dell'indagine. La soglia di lingua diventa così il vero teatro del crimine: chi non padroneggia il codice non ha accesso al livello dell'evidenza, in un processo che coinvolge nell'"incompetenza" anche il lettore. Chraïbi occupa una posizione centrale nella traiettoria del poliziesco del Novecento

⁹ Anche la questione linguistica come elemento di potere era già codificata da Glauser come elemento su cui vegliare nella scrittura di polizieschi, proprio nella celebre lettera aperta sui Dieci Comandamenti, in cui ammonisce Brockhoff che a esplicitare la *anständige Sprache* ("lingua rispettabile") è il tedesco, denunciando l'adesione al gioco di potere del collega). Questa questione linguistica, resa già dall'autore svizzero centro delle indagini epistemiche dei polizieschi con il bernese e il multilinguismo delle zone coloniali, si scinde qui più esplicitamente in lingua scritta e lingua parlata e cioè tra lingua "istituzionale" e lingua reale.

¹⁰ «"Esattamente" rispose Alì [...]. "È chiaro come il regno dei gatti". "Cosa? Quale regno?" "Il Siam" spiegò l'ispettore. "Ci sono i gatti siamesi. È facile come definizione di un cruciverba". [...] "Io ne avrei proposta un'altra, più gagliarda: 'miscuglio di maïs'!". "Cosa?" ripeté il commissario attonito. "Se riordina le lettere della parola 'maïs' nel senso giusto troverà il Siam. E si torna alla casetta di partenza: la cerchiatura del quadrato, per non dire la quadratura del cerchio. Infatti, che c'entrano i gatti, seppur siamesi, in questa storia di maïs? Non ne mangiano, per quanto io sappia"» (Chraïbi, 1997, p. 23).

per la sua capacità di trasformare l'indagine in un dispositivo di attrito linguistico e simbolico. Sovverte il patto di lettura costringendo il lettore a confrontarsi con opacità linguistiche e narrative. Questo spaesamento non è un effetto collaterale, ma la strategia politica dell'autore: l'atto di lettura di uno dei generi più formulaici, che si considera un genere occidentale per eccellenza, si trasforma in un laboratorio di negoziazione postcoloniale culturale e intellettuale, ridefinendo il ruolo del detective e del lettore come attori in uno spazio di frizione permanente, che continuamente mette in primo piano la presenza di un'epistemologia alternativa.

«While detective fiction participates in formulaic rules that accomodate a readerly competence, some texts intentionally resist this narrative expectation, operating instead on strategies designed to produce a readerly "incompetence" by denying access to readers outside the culture... » (Gosselin, 1998, p. 6).

In questo senso, Chraïbi raccoglie e rilancia il paradigma glauseriano: se Glauser incrinava le certezze del *Kriminalroman* dall'interno delle istituzioni-soglia, Chraïbi radicalizza il gesto spostando il conflitto nel linguaggio stesso, dove l'alibi diventa altrove linguistico e il crimine non si risolve senza una negoziazione culturale. La liminalità si fa così dispositivo globale e comparativo, aprendo il poliziesco a una riflessione postcoloniale che travalica la scena nazionale.

3. Banconi come luogo liminale: Konaté e la reinvenzione dello spazio postcoloniale

Nel suo *Mayhem at the Crossroads: Francophone African Fiction and Rise of the Crime Novel* (2005), Pim Higginson notava che proprio l'adozione del genere *polar* offre agli autori africani francofoni un modo di presentare uno sguardo critico particolarmente circostanziato della situazione dell'Africa moderna e della sua relazione con il passato coloniale e con il presente postcoloniale.

Nella letteratura africana francofona, colonialismo e neoco-

lionalismo si intrecciano con l'“impegno” nel poliziesco. La liminalità diventa topos ricorrente come *trespassing*: attraversamento di confini statali o regionali, ma soprattutto passaggio tra villaggio tradizionale e città, fisico e simbolico. Nel percorso che parte dalle origini europee del poliziesco critico – esemplarmente incarnate dalla figura marginale e malinconica di Studer in Glauser – Moussa Konaté rappresenta un punto di svolta fondamentale. Scrittore e intellettuale maliano, Konaté radica il poliziesco nella topografia urbana postcoloniale. Secondo Bulson (2007) l'apparente trasparenza topografica in una declinazione critica è un espediente narrativo che consente al finzionale la fusione con il reale in maniera riconoscibile per il lettore, richiamando alla mente l'effetto di realtà invocato da Barthes e insieme negandolo nella stereotipizzazione di momenti e dialoghi. Ad esempio, in romanzi come quelli di Chester Himes e Jean Patrick Manchette, la restituzione dettagliata delle caratteristiche degli spazi cittadini è etnografia del globale tramite il particolare e sposta l'attenzione su delle assenze di significati orientanti. Non distante dall'uso che fa Glauser dei regionalismi, è l'uso dell'ambientazione metropolitana di molti romanzieri africani francofoni contemporanei, che usano la relazione tra spazio e lessico come strumento di significazione (Barthes, 1967).

Se Mongo Beti, da *Ville Cruelle* (1954), aveva aperto la strada a un uso allegorico e satirico del *polar*, Konaté sceglie di partire dall'approccio parodico per radicalizzare la portata epistemica, radicandolo nello spazio africano con le sue opposizioni. Il commissario Habib formatosi “alla scuola occidentale”, indaga omicidi che rivelano le fratture profonde di un Mali postcoloniale segnato da stratificazioni etniche, tensioni tra villaggio e città e persistenti retaggi coloniali. La sua è una vera *social detection*, «vehicle for judgement on society and revelation of its hidden nature» (Jameson cit. in Siddiqi, 2002, p. 176). La riappropriazione dei confini è legata alla rappresentazione dello sviluppo urbano e delle tensioni con le periferie. Nei romanzi, città e villaggi diventano veri “laboratori epistemici”, dove il

crimine costringe a misurarsi tanto con stratificazioni urbane quanto con tradizioni ancestrali¹¹ e Konaté, ispirandosi a Himes e Manchette, sceglie come scenario per il suo primo romanzo un solo quartiere: Banconi, quartiere del margine, definito “un’immensa escrescenza”.

«C’était vraiment un soleil caniculaire : bien qu’il fût encore loin du zénith, il étouffait les hommes, les arbres et la terre, tout ce quartier du Banconi, immense excroissance de la cité de Bamako...¹²» (Konaté, 1998, p. 9).

Gli spazi performano l’indagine, e i lettori esplorano un paesaggio urbano in transizione, dove la migrazione interna genera forme di marginalità e insediamenti informali, riproducendo frontiere sociali non meno violente di quelle coloniali. La portata critica si comprende meglio conoscendo la storia urbana di Bamako: la città fu ridisegnata dai francesi per separare la *ville* europea dal *village* africano, relegando i migranti ai margini. Il modello di Konaté in relazione allo spazio narrativo è profondamente lefebvrino, teatro di degenerazioni (Lefebvre, 1974): prodotto sociale stratificato, lo spazio urbano è carico di potere, segregazione, residui simbolici coloniali e nuove reti informali la cui dinamica di produzione diventa dirimente nel processo narrativo deduttivo. Con la decolonizzazione, le differenze tra ceto urbanizzato e vita ai margini si fanno più evidenti; negli anni Ottanta, un moderno aeroporto convive con periferie di terra battuta. I luoghi del rito sono depotenziati, i loro confini inesistenti, asserviti alla necessità: persino il cimitero, luogo liminale per eccellenza, viene ridefinito, perché «serviva anche

¹¹ Konaté dissemina nei vari romanzi momenti emblematici di questo confronto con la soglia (si pensi ai Dogon, o alla riscrittura di Sofocle), che sempre costringono l’indagine a misurarsi con credenze e codici alternativi al diritto statale.

¹² «C’era proprio un sole canicolare: sebbene fosse ancora lontano dallo zenit, soffocava gli uomini, gli alberi e la terra, tutto il quartiere di Banconi, immensa escrescenza della città di Bamako, centinaia di abitazioni di mattoni in terra coperte da paglia, da brandelli di stuoie, da fogliame o, nel migliore dei casi, da strati di lamiera ondulata, arrugginita e ammaccata. I vicoli si intrufolavano tra gli isolati e, ogni volta che passava una di quelle automobili traballanti, praticamente le uniche ad avventurarsi lì in pieno giorno, si alzava una polvere color ocra» (Konaté, 2015, p. 11).

da discarica» (Konaté, 2015, p. 12).

In questo spazio cercare l'ordine è atto investigativo che unisce giustizia locale e diffusa, non sempre coincidente con il diritto istituzionale. Konaté lascia esplorare a Habib e Sosso l'opacità strutturale del reale. Il detective è etnografo e negoziatore, incaricato di tradurre le tensioni tra clan, tradizione, Stato e individuo in reti di complicità che riflettono una comunità complessa, spesso non pacificabile. Il confine spaziale è anche linguistico – i dialoghi oscillano tra francese ufficiale e forme ibride locali – e soprattutto epistemico, dove verità giudiziaria e sociale si confrontano senza mai coincidere, rendendo liminale lo stesso caso investigativo. Konaté non mette in scena una dislocazione geografica, ma una dislocazione cognitiva che colpisce anche l'atto di lettura: l'ordine investigativo occidentale non basta e deve aprirsi a forme di conoscenza altra, simbolica, narrativa, che può far emergere la verità per conciliazione di confini. Habib, erede della *ratio* europea ma figura nuova, ibrida, parla direttamente alla crisi della modernità occidentale, portando la liminalità nello spazio urbano postcoloniale, restituendo anche a quell'ambiente la funzione di laboratorio critico.

4. Kayankaya: la critica alle categorie della critica

Negli stessi anni in Germania Jakob Arjouni sposta la dislocazione sul piano identitario. Il suo detective, Kemal Kayankaya, incarna l'alienazione di un corpo percepito come "altro" anche nel proprio Paese. Nato in Turchia e adottato da neonato da una famiglia tedesca, non ha legami con la cultura turca, ma resta definito tale: identità assegnata, superficie di proiezione di stereotipi. Agente liminale, sempre percepito come estraneo, smaschera con il suo tedesco "rispettabile" l'assurdità dell'identificazione etnica.

Ich mähe meinen Rasen, lache bei Karneval und kann gleichzeitig Bier trinken und Skat spielen. Irgendwo hinter München liegt Afrika, da woh-

nen die Neger. Bei der Sportschau möchte ich nicht gestört werden. Meine Couchgarnitur ist pünktlich abbezahlt. Und im Grunde meines Herzens bin ich ein tanzender Schlesier¹³ (Arjouni, 1987a).

In Arjouni la città torna a essere stratificata, mentre il confine linguistico si presenta spesso in modo grottesco (per esempio quando indaga in famiglie turche senza capirne la lingua), utile a smascherare lo sguardo razzializzante; quello epistemico è il pregiudizio che scambia il sembrare per prova, condiviso dai lettori. Francoforte diventa teatro di esclusioni e *performance* sociali, più vicina alla Berlino di Döblin, dove l'ironia trasforma il detective in contro-narratore. In questa società ammassata, senza speranza, dominata da violenza e potere, dove la corruzione arriva fino ai più alti livelli sociali e politici, il crimine è ambiente, e Kayankaya si vede come una sorta di medico di base, che non cambia nulla rispetto alle «großen Schlachtereien¹⁴», ma per l'una o l'altra persona può fare la differenza, anche se sa che ormai anche quello non conta più (Arjouni, 1987b, p. 115). Tramite la spazialità urbana denunciata come liminale *in toto* Arjouni parodizza i detective *hard boiled* riprendendo anche lo stile narrativo: l'identità è narrazione esterna e alterizzazione. Mentre lavora in senso complesso sulla parodia, ribalta in modo diretto molti stereotipi (ad esempio, l'aiutante del detective, tedesco con nome slavo, è un piccolo criminale "buono").

Questo gioco agisce nella trama e nel rapporto con il lettore e la *detection* diventa contro-profilazione: smonta i confini imposti dagli sguardi e restituisce l'indizio alla sua situazione. Partendo dalla frontiera postcoloniale esterna, Arjouni batte sul confine interno europeo, usando l'etnicità come falso indizio. E l'intenzionalità di lavorare contro l'aspettativa del lettore si dichiara fin dal peritesto: usando uno pseudonimo turco l'au-

¹³ «Falcio l'erba, rido a carnevale e riesco contemporaneamente a bere birra e giocare a Skat. Da qualche parte lì sotto Monaco c'è l'Africa, e lì vivono i negri. Non tollero che mi si disturbi mentre guardo la partita. Pago regolarmente i mobili del salotto. E nel profondo del cuore adoro le danze della Slesia».

¹⁴ «I grandi massacri».

tore trasforma in *fake* la *Migrantenliteratur* come categoria critica ed editoriale. Kayankaya quindi non è solo un detective interculturale (Del Zoppo, 2008), ma un dispositivo narrativo che rivela il discorso ipocrita e strumentale del razzismo benevolo della società occidentale, fondato su forme sottili di esclusione.

5. Ciriello e l'ultralingua nel noir: il confine della leggibilità

Anche in Italia almeno un autore ha lavorato di recente su una forma di poliziesco liminale. Nei suoi romanzi, Marco Ciriello deforma i territori narrativi, e la geografia reale si mescola alla sua reinvenzione linguistica: lo spazio è performato quasi unicamente nel parlato nonostante l'ambientazione fintamente realistica, e il confine linguistico rappresentato è creolizzato. Ma è sul fronte epistemico che Ciriello, di formazione architetto, estremizza: le periferie vengono ribattezzate dallo scarto di significazione – la Domitiana, la Palmiro Togliatti – e, da scenari, si fanno dispositivi ironici che svelano la natura arbitraria di ogni mappa urbana e dunque la carica politica della topografia. È la periferia che svela la città come *dislocata*. La città non è più un insieme di coordinate oggettive, ma una zona liminale dove le lingue – “idiolettali” in traducibili – funzionano da confini di quartiere simbolici, selezionando e disorientando il lettore. In questa logica, il noir di Ciriello denuncia anch'esso l'universalità della nostra condizione: intrappolati in spazi permanentemente liminali, attraversati da barriere visibili e invisibili.

Questa strategia di invenzione metageografica produce un effetto di straniamento con una carica disturbante molto esplicita, che si fa automaticamente metacritica. I detective sono costruiti per sovvertire i codici etici e simbolici del noir: in un caso un “fascista buono”, in un altro una donna cattolica e conservatrice, figure impossibili nel canone del noir italiano, da decenni legato a un *ethos* progressista. Ma, ci dice l'autore, l'ordine e persino il “buono” possono essere desiderati anche

da soggettività ambigue, come la commissaria Rosa Salieri, perché la giustizia non è monopolio dell'illuminismo narrativo: «Perché io, Rosa Salieri, sono la giustizia, magari piccola, magari debole, ma ho dentro di me la forza di Dio, e del suo infinito bene...» (Ciriello, 2016, pp. 77-78).

La poetica della creolizzazione iperletteraria trova una realizzazione esemplare ne *Il Vangelo a benzina*, noir-parodia ambientato lungo la Domiziana. Il commissario Valenzi e il suo microcosmo di camorristi, killer fallimentari e *madonne pittate* incarnano uno spazio linguistico insieme intraducibile e universale, che critica l'addomesticamento degli immaginari del poliziesco regionale. L'incipit dichiara il programma: «La Domiziana è una strada vollente, di fianco tiene ancora i campi e pure la gente che li zappa, e in mezzo alle macchine che fujono trovi le negre. Madonne pittate che aspettano ai loro Giuseppe sotto oleandri che puzzano come arbremagic scaduti...» (Ciriello, 2012, p. 7).

Nel noir successivo, *Assassinio sulla Palmiro Togliatti*, Ciriello radicalizza questa strategia intensificando anche la carica ironica. La lingua qui non è solo strumento di esclusione o di resistenza, ma si fa in ogni senso spazio e confine: è motore dell'interazione sociale, definisce gerarchie, conflitti e postura autoriale fin dalla prima pagina. L'incipit, affidato al monologo del Thailandese, uno dei personaggi principali, esaspera il parlato fino a trasformarlo in puro attrito: «'A ma', me devi da preparà a carne, nun la voglio 'sta zuppa de merda... Daje, su, ora levate dar cazzo che c'ho gente, vatte a fa un giro che me stanno pe arrivà i russi e c'ho da parlà de affari...» (Ciriello, 2016, p. 9).

Ecco che il conflitto culturale non si manifesta più soltanto nello spazio urbano deformato, ma si iscrive nel corpo stesso del linguaggio, rendendo ogni scambio verbale una prova di forza tra identità in competizione. Ma se la *detective story* classica rappresentava la *ratio* metafisica che ristabilisce l'ordine, in Ciriello l'orizzonte d'attesa si fa ostacolo epistemico: il principio strutturale del genere si annulla e ingloba il lettore

in un'instabilità semantica. È una scelta politica: serve a mostrare la complicità del lettore nella crisi sociale globale. La sua operazione conferma come il poliziesco, lungi dall'essere un genere "minore", possa configurarsi come laboratorio critico globale proprio perché eleva la marginalità a paradigma epistemico.

6. Il poliziesco liminale

Il percorso tracciato mostra come il poliziesco critico, da Glauser a Ciriello, assuma il confine non come tema ma come dispositivo triadico – spaziale, linguistico, epistemologico – che modella la forma stessa dell'indagine. Da qui nasce la definizione di "poliziesco liminale": non una semplice variazione transculturale, ma quasi un sottogenere che rovescia la *detective fiction* dal ripristino dell'ordine alla negoziazione critica di verità plurali. La centralità di Glauser come autore non canonico, compresa una critica al sistema che non lo ha canonizzato, si rivela così imprescindibile, perché permette di seguire una genealogia che lega antropologia, estetica e postcoloniale nella nozione di *dis-loci*, lo spazio dislocato che è al tempo stesso scena del crimine, codice e soglia. La forza critica di questo poliziesco risiede meno nella denuncia diretta che nell'effetto sul lettore: la ricezione diventa esercizio, non consumo; la lettura, esperienza di frizione che obbliga a misurarsi con l'opacità dei propri strumenti interpretativi. Non si tratta più di catturare il male, ma di riconoscerne la persistenza in forme sociali e discorsive che ci attraversano. È così che questi romanzi restituiscono la sensazione universale di un'esistenza in bilico, di un mondo in cui «tutto è divenuto sospetto, la gente, i sentimenti, le ideologie, le parole. Soprattutto le parole» (Chraïbi, 1993, p. 138).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Arjouni, J. (1987a), *Happy Birthday, Türke!*, Zürich, Diogenes.
- Id. (1987b), *Mehr Bier*, Zürich, Diogenes.
- Id. (1991), *Ein Mann, ein Mord*, Zürich, Diogenes.
- Id. (1993), *Happy birthday, Turco!*, trad. it. di G. Maneri, Milano, Marcos y Marcos.
- Id. (1994), *Carta Straccia*, trad. it. di G. Maneri, Milano, Marcos y Marcos.
- Id. (1995), *Troppa birra, detective*, trad. it. di G. Maneri, Milano, Marcos y Marcos.
- Id. (2001), *Kismet, ein Kayankaya Roman*, Zürich, Diogenes.
- Barthes, R. (1967), *Semiologia e urbanistica*, in «Op.cit.», 10 settembre, pp. 7-17.
- Beti, M. (1954), *Ville Cruelle*, Paris, Présence Africaine.
- Bhabha, H.K. (1994), *The Location of Culture*, London, Routledge.
- Blaschke, B. (2019), *Haschisch, Huren und gekürzte Homosexualität Friedrich Glausers genialer Kolonialroman „Gourrama“ in einer obsoleten Fassung*, in «Literaturkritik», <https://literaturkritik.de/glauser-gourrama-haschisch-huren-und-keine-homosexualitaet-in-der-fremdenlegion,25282.html> (data ultimo accesso: 3 febbraio 2026).
- Buire, C. (2019), *“La production de l’espace”, une grille théorique pour décoder les territoires du quotidien*, in Id., *Citadins-Citoyens au Cap. Espace et justice après l’apartheid*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, pp. 133-147.
- Bulson, E. (2007), *Novels, Maps, Modernity: The Spatial Imagination, 1850-2000*, New York, Routledge.
- Chraïbi, D. (1980), *L’inspecteur Ali*, Paris, Gallimard.
- Id. (1993), *Une place au soleil*, Paris, Gallimard.
- Id. (1996a), *L’inspecteur Ali à Trinity College*, Paris, Denoël.
- Id. (1996b), *L’inspecteur Ali et la CIA*, Paris, Denoël.
- Id. (1996c), *L’ispettore Ali*, trad. it. di G. Colace, Milano, Marcos y Marcos.
- Id. (1996d), *L’ispettore Ali al Trinity College*, trad. it. di G. Colace, Milano, Marcos y Marcos.
- Id. (1997), *L’ispettore Ali e la CIA*, trad. it. di G. Colace, Milano, Marcos y Marcos.
- Ciriello, M. (2012), *Il Vangelo a benzina. Un’indagine del commissario Valenzi*, Milano, Bompiani.
- Id. (2016), *Assassinio sulla Palmiro Togliatti*, Milano, Baldini&Castoldi.

- Dejean de la Bâtie, B. (1998), *L'inspecteur Ali enquête sur Driss Chraïbi: Une Place au Soleil et L'inspecteur Ali à Trinity College comme nouvelle version ou subversion du roman policier*, in «Nottingham French Studies», XXXVII, 2, pp. 73-86.
- Delayre, S. (2006), *Driss Chraïbi, une écriture de traverse*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux.
- Del Zoppo, P. (2008), *Un'indagine sull'altro: il romanzo poliziesco interculturale e postcoloniale*, in «Scritture migranti: rivista di scambi interculturali», II, pp. 83-103.
- Ead. (2018), *Reportage e autofiction / Friedrich Glauser, Dada, Ascona e altri ricordi*, in «Doppiozero», 22 febbraio, <https://www.doppiozero.com/friedrich-glauser-dada-ascona-e-altri-ricordi> (data ultimo accesso: 14 febbraio 2026).
- Durzak, M. (2013), *Literatur im interkulturellen Kontext*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Echte, B. (Hrsg.) (1991), *Friedrich Glauser. Briefe 2*, Zürich, Arche.
- Echte, B., Papst, M. (Hrsg.) (1988), *Friedrich Glauser. Briefe 1*, Zürich, Arche.
- Eco, U. (1979), *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
- Edward, S. (1996), *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, New Jersey, Wiley-Blackwell.
- Glauser, F. (1989a), *Der Chinese*, Zürich, Diogenes.
- Id. (1989b), *Der Tee der drei alten Damen*, Zürich, Diogenes.
- Id. (1989c), *Krock&Co.*, Zürich, Diogenes.
- Id. (1989d), *Matto regiert*, Zürich, Diogenes.
- Id. (1990a), *Die Fieberkurve*, Zürich, Diogenes.
- Id. (1990b), *Schlumpf Erwin Mord*, Zürich, Diogenes.
- Id. (1991), *Wachtmeisters Studers erste Fälle*, Zürich, Diogenes.
- Id. (2019), *Gourrama*, Zürich, Diogenes.
- Gosselin, A. (1998), *Multicultural Detective Fiction: Murder from the "Other" Side*, London, Routledge.
- Grimm, R. (1986), „Die deutsche ‚Ursache‘ des Camus'schen ‚Fremden‘“, in «Jahrbuch der deutschen Schiller Gesellschaft», XXX, pp. 596-639.
- Higginson, P. (2005), *Mayhem at the Crossroads: Francophone African Fiction and Rise of the Crime Novel*, in «Yale French Studies», 108, pp. 160-176.
- Himes, C. (2021) [1957], *A Rage in Harlem*, London, Penguin.
- Iser, W. (1970), *Die Appelstruktur der Texte*, Konstanz, Universitätsverlag.

- Id. (1971), *Die Appellstruktur der Texte: Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Konstanz, Konstanzer Universitätsreden.
- Jauss, H.R. (1967), *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanz, Universitäts-Druckerei.
- Kniesche, T. (2005), *Vom Modell Deutschland zum Bordell Deutschland. Jakob Arjounis Detektivromane als literarische Konstruktionen bundesrepublikanischer Wirklichkeit*, in S.M. Moraldo (Hrsg.), *Mord als kreativer Prozess. Zum Kriminalroman der Gegenwart in Deutschland, Österreich und der Schweiz*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg, pp. 21-39.
- Konaté, M. (1998), *L'assassin du Banconi*, Paris, Gallimard.
- Id. (2002), *L'Honneur des Keita*, Paris, Gallimard.
- Id. (2006), *L'Empire du renard*, Paris, Fayard.
- Id. (2010), *L'assassino di Banconi*, trad. it. di O. Granato, Roma, Del Vecchio Editore.
- Id. (2011), *L'onore di Keita*, trad. it. di O. Granato, Roma, Del Vecchio, Editore.
- Id. (2012), *L'impronta della volpe*, trad. it. di O. Granato, Roma, Del Vecchio Editore.
- Id. (2014), *Meurtre a Tomboctou*, Paris, Éditions Métailié.
- Id. (2015), *Il commissario Habib. Due gialli in Africa*, trad. it. di O. Granato, Roma, Del Vecchio Editore.
- Id. (2019), *Omicidio a Timbuctù*, trad. it. di S. Scialanca, Roma, Del Vecchio Editore.
- Kracauer, S. (1971), *Der Detektivroman*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Lefebvre, H. (1974), *La production de l'espace*, in «L'Homme et la société», 31-32, pp. 15-32.
- Marrone, G. (2013), *Semiotica della città. Corpi, spazi, tecnologia*, in «Epekeina», II, 1, pp. 187-203.
- Matzke, C., Mühleisen, S. (eds.) (2006), *Postcolonial Postmortems*, Leiden, The Netherlands, Brill.
- Merleau-Ponty, M. (1945), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
- Id. (2012), *Fenomenologia della percezione*, trad. it. di A. Bonomi, Milano, Bompiani.
- Nuzzo, L. (2018), *Il mostro di Foucault*, Milano, Meltemi.
- Päthe, T. (2013), *Vom Gastarbeiter zum Kanaken. Zur Frage der Identität in der deutschen Gegenwartsliteratur*, München, Iudicium, pp. 89-94.

- Pezzini, I. (2004), *Un approccio semiotico allo studio dello spazio nella città*, in F. Martinelli (a cura di), *Città e Scienze umane: sociologie del territorio, geografia, storia, urbanistica, antropologia, semiotica, informatica*, Napoli, Liguori, pp. 257-264.
- Saner, G. (1981), *Friedrich Glauser, Eine Biographie*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Siddiqi, Y. (2002), *Police and Postcolonial Rationality in Amitav Ghosh's "The Circle of Reason"*, in «Cultural Critique», 50, pp. 175-211.
- Tani, S. (1984), *The Doomed Detective. The Contribution of the Detective Novel to Italian and American Postmodern Fiction*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press.
- Tani, S., Sani, S. (1982), *The Dismemberment of the Detective*, in «Diogenes», XXX, 120, pp. 22-41.
- Teraoka, A. (1999), *Detecting Ethnicity. Jakob Arjouni and the Case of the Missing German Detective Novel*, in «The German Quarterly», LXXII, 3, pp. 265-289.
- Turner, V. (1969), *Structure and Anti-Structure*, London, Routledge.
- van Gennep, A. (1909), *Les rites de passage*, Paris, Emile Nourry.
- Id. (2002), *I riti di passaggio*, trad. it. di F. Remotti, Torino, Bollati Boringhieri.
- Virilio, P. (1976), *L'insécurité du territoire*, Paris, Stock.
- Id. (1984), *L'espace Critique*, Paris, Christian Bourgois.
- Wilczek, R. (2005), *Von Sherlock Holmes bis Kemal Kayankaya. Kriminalromane im Deutschunterricht*, Kallmeyer, Seelze.

Quando l'indagine inizia dal titolo: analisi titologica dei primi romanzi di Ellery Queen fra edizioni originali e traduzioni tedesche

1. Introduzione

Nella relazione fra lettore e libro il titolo è spesso il primo terreno di confronto. Infatti, oltre a campeggiare sulla copertina e sul frontespizio di un volume, occupa – accompagnato dal nome dell'autore – un posto di rilievo negli epiteti, ovvero in tutti quei materiali esterni che accompagnano e promuovono l'opera¹. Pertanto, non di rado, il potenziale fruitore entra a contatto con il titolo prima ancora che con il libro stesso e ne viene condizionato nella scelta di intraprendere o meno la lettura. Il

¹ Gérard Genette (1987) individua nel paratesto e nei suoi due sottoinsiemi – il peritesto e l'epitesto – le principali categorie spaziali del testo. Il primo è costituito dagli elementi paratestuali presenti nel volume (titolo, copertina, introduzione, note, epigrafi ecc.), il secondo invece è formato da elementi relativi a quel testo, ma esterni al libro (locandine di promozione, recensioni, interviste all'autore ecc.). Questi "spazi" rivestono un ruolo importante per la ricezione e l'interpretazione di un'opera letteraria, ovvero per il rapporto che si instaura fra lettore, testo e autore.

* Università degli Studi "Gabriele d'Annunzio" di Chieti-Pescara.

titolo diventa così un invito a scoprire una storia, un concetto, un contenuto: è un ponte tra l'opera d'ingegno e il mondo esterno, tra chi l'ha concepita e chi ne fruirà. In questo senso: «the primary function of a title is to lure unsuspecting readers, or viewers, into the story presented by the author. Therefore, titles are the most imprecise, capricious and subjective component of the whole narrative» (Bobadilla-Pérez, 2007, p. 117).

Oltre a un indubbio valore denotativo, dunque, il titolo spesso evidenzia un valore connotativo che ne rappresenta la cifra distintiva e che, insieme ad altre caratteristiche, gli permette di emergere fra le varie componenti del peritesto. A questo riguardo Levinson (1985, p. 29) precisa: «There is a significant disanalogy between titles of artworks and *names of persons*, particularly in regard to their roles in the understanding and interpretation of the objects they denote²». Tale assunto parte dal presupposto che i titoli letterari abbiano lo stesso valore denotativo dei nomi propri – entrambi designano i rispettivi referenti e permettono al mondo esterno di riferirsi a questi nel pensiero e nel discorso. Ma, mentre per i nomi propri la funzione denotativa è assoluta e centrale, per i titoli questa è posta sullo stesso piano di altre funzioni, se non addirittura subordinata ad alcune di esse³. In questo senso la dissimilarità fra nomi e titoli risiede primariamente nel carico semantico di questi ultimi: «That a person is named so-and-so does not thereby affect or modify any of his perceivable properties; but precisely this can

² Se non diversamente indicato, l'uso del corsivo nelle citazioni rispetta quanto presente nei testi originali.

³ Diversa è la questione rispetto ai nomi fittizi attribuiti dagli scrittori ad alcuni personaggi letterari. Non di rado questi nomi palesano anche un certo valore semantico, «sono portatori di senso, ed è un senso che generalmente assolve un ruolo narrativo nella misura in cui viene utilizzato dall'autore per comunicare con il lettore o con lo spettatore, per fornire informazioni supplementari pertinenti alle vicende narrate o suggerire chiavi interpretative» (Viezzi, 2004, p. 32). Tali nomi in tedesco vengono spesso indicati come *sprechende Namen* ("nomi parlanti"), in quanto rivelano già nel segno onomastico una funzione descrittiva o simbolica. Questo spiega in larga misura la legittimità e l'appropriatezza di un ricorso alla traduzione di alcuni nomi fittizi: «un ricorso certo non generalizzato, ma selettivo e motivato nonché rispettoso delle esigenze e delle priorità che caratterizzano la pratica traduttiva applicata ai diversi generi» (ivi, p. 65).

occur in virtue of a work having a certain title» (ivi, p. 38). Mentre un nome proprio designa la persona che lo porta, pur non rappresentandone un elemento essenziale, un titolo letterario è invece concepito come proprietà costitutiva dell'opera stessa⁴.

Un caso a sé stante poi può essere rintracciato nei nomi (o negli pseudonimi) di alcuni autori che di per sé sono rappresentativi di un certo genere letterario, di un determinato stile di scrittura, che hanno creato personaggi divenuti iconici oppure vengono accostati ad altri aspetti peculiari e ricorrenti nelle loro opere⁵. Nella fattispecie il nome dell'autore è in grado di accentrare su di sé parte delle funzioni destinate al titolo⁶, contribuendo – talvolta in modo decisivo – alla riconoscibilità, se non al successo, dell'opera presso il pubblico di riferimento.

⁴ In questo senso va evidenziata una certa differenza tra la concettualizzazione del titolo da parte dell'autore e la percezione che di esso ha invece il lettore. Diversamente da quest'ultimo, per il quale il titolo è un punto di partenza, per l'autore esso è spesso l'ultimo tassello da apporre, quello che, per assolvere al proprio ruolo, deve tener conto dell'intero testo.

⁵ Spesso il fenomeno è osservabile nell'ambito della letteratura di intrattenimento. Si pensi ad esempio a nomi quali Liala, Andrea Camilleri, Elena Ferrante, oppure, a livello internazionale, Arthur Conan Doyle, Agatha Christie, Georges Simenon e molti altri ancora.

⁶ In particolare la funzione fatica e quella appellativa. Per quanto riguarda la prima, i nomi di autori quali quelli citati sopra sono in grado – al pari dei titoli delle loro opere – di stabilire un primo contatto fra il testo e il lettore. Ad esempio *At Bertram's Hotel* di Agatha Christie: il nome dell'autrice ci dice che si tratta di una *crime story*, probabilmente ambientata in Gran Bretagna, con un protagonista (presumibilmente Hercule Poirot oppure Jane Marple) che alla fine risolverà il caso; il titolo invece ci indica che il *setting* di questo romanzo è un albergo. In questo caso è la compresenza di nome e titolo a configurarsi come «Vorläufer oder Wegbereiter des Kommunikationsinstruments Text» (Nord, 2024, p. 51) [«precorritrice o preparatoria al testo inteso come strumento di comunicazione»] (salvo dove diversamente indicato, le traduzioni sono mie). Per quanto attiene poi alla funzione appellativa, questa fa sì che il contatto con i potenziali lettori (stabilito grazie alla funzione fatica) si realizzi in termini concreti. Talvolta infatti il titolo si limita a indicare al pubblico l'esistenza di un testo, mentre è il nome dell'autore a motivare determinati gruppi di destinatari a leggerlo: ho trovato su uno scaffale vari libri, fra i quali *At Bertram's Hotel* di Agatha Christie; dal momento che mi piacciono i romanzi gialli (e so che Agatha Christie scrive romanzi gialli), fra i tanti scelgo di leggere quello. In questo caso la funzione appellativa che ricade sul nome dell'autrice si realizza secondo la prima delle *Appellrealisierungen* («modalità di realizzazione dell'appello») indicate da Nord: «Appell durch eine besondere Markierung der phatischen Funktion» (ivi, p. 68) [«appello attraverso una particolare marcatura della funzione fatica»].

In questo caso il nome dell'autore diventa una sorta di marchio commerciale che si fa garante della qualità di un prodotto con determinate caratteristiche fra le quali un certo titolo:

In the case of a trademark on goods, it signifies the origin as coming from a particular manufacturer, and in the case of the title of a literary work, from a particular author. [...] As one of their functions, titles, together with their signatures, promise goods of a certain quality because known to come from a particular source – from the writer who created the work of that title. [...] The author's giving a title to his work, analogous to a manufacturer giving his product a trademark, is part of a system of conventions within a context which typically announces ownership and responsibility for the product, the literary work (Wilshire, 1987, pp. 405-406).

Un determinato sistema di convenzioni atte a individuare la proprietà e la responsabilità di un certo prodotto non è però sempre valido in tutti i contesti. Così un titolo che rimanda a un preciso autore, anticipando al lettore qualità precipue della sua opera, può risultare funzionale presso un pubblico di una certa lingua e cultura in un determinato ambiente, mentre necessita di "adeguamenti" o "riformulazioni" per essere efficace in un contesto diverso.

È questo il caso, ad esempio, dei primi romanzi a firma El-lery Queen, racconti pensati e realizzati per l'intrattenimento del ceto medio nell'America degli anni Trenta. I titoli originali di queste *crime stories* hanno una struttura che ne rende immediatamente riconoscibile l'*authorship* – e con essa il rimando implicito a caratteristiche ricorrenti come la presenza di alcuni personaggi fissi (fra i quali lo stesso detective), il ricorso a un determinato metodo di indagine e alcuni espedienti narrativi messi in campo in ogni nuova storia seguendo uno schema collaudato –, ma al contempo ne rivela la natura di prodotti seriali, specchio di una cultura americana di stampo consumistico. Per questa connotazione, nonché per altre ragioni, tali titoli non sempre avrebbero potuto funzionare sui mercati europei dove traduttori ed editori hanno spesso optato per strategie di ricontestualizzazione.

2. Ellery Queen autore, personaggio, *trademark*

In un saggio dedicato alla fortuna del giallo statunitense in Italia, Scarpino (2023, p. 179) indica il 1929 come anno cruciale per il genere *whodunit*. Fra i vari motivi addotti spicca la pubblicazione di *The Roman Hat Mystery*, romanzo d'esordio di Ellery Queen, nome destinato a diventare uno dei fenomeni editoriali di maggior successo commerciale della narrativa poliziesca americana del XX secolo. Com'è noto, però, Ellery Queen non è il nome di uno scrittore, bensì il più noto fra gli pseudonimi utilizzati da Frederick Dannay e Manfred Bennington Lee⁷, autori di circa quaranta romanzi e numerosi racconti pubblicati dagli inizi degli anni Trenta fino ai primi anni Settanta ed esportati su vari mercati internazionali in traduzione. All'ombra di questo pseudonimo, però, non ci sono solo i due cugini newyorkesi: negli anni Sessanta Ellery Queen diventa una sorta di *franchise* di opere apocriefe "appaltate" da Dannay e Lee ad altri scrittori. Si tratta di romanzi (oltre trenta) scritti da una quindicina di autori diversi⁸, che spaziano dal giallo deduttivo all'*hard boiled*, dal thriller allo spionaggio.

Ma Ellery Queen non rimanda solo all'*authorship* collettiva di romanzi e racconti, è anche e soprattutto il nome di un personaggio finzionale, o per meglio dire: Ellery Queen è il più noto dei detective protagonisti delle storie firmate Ellery Queen⁹.

⁷ Frederick Dannay (nome d'arte di Daniel Nathan, New York, 1905-New York, 1982) e Manfred Bennington Lee (all'anagrafe Manford Lepovski, New York, 1905-Roxbury, 1971) erano due cugini newyorkesi figli di ebrei polacchi. Nel corso della loro carriera letteraria, oltre a scrivere con lo pseudonimo Ellery Queen, firmarono alcuni romanzi anche con il nome Barnaby Ross.

⁸ Fra questi spiccano i nomi di Stephen Marlowe (al quale si attribuisce il romanzo *Dead Man's Tale*, 1961), Theodore Sturgeon (*The Player on the Other Side*, 1963), Henry Kane (*Kill As Directed*, 1963), Gil Brewer (*The Campus Murders*, 1969), Edward Hoch (*The Blue Movie Murders*, 1972) e Jack Vance, autore di ben quattro romanzi a firma Ellery Queen.

⁹ Il personaggio compare in quasi tutti i romanzi e i racconti scritti da Dannay e Lee dagli anni Trenta fino alla fine degli anni Cinquanta, e sporadicamente ritorna ancora in alcuni romanzi degli anni Sessanta, sia in quelli scritti dai due cugini newyorkesi, sia in alcuni apocriefi. Oltre al detective Ellery Queen, altri indagatori che ricorrono in più di un romanzo sono Drury Lane, Tim Corrigan e Mike McCall.

Tale scelta – alquanto inusuale – è uno degli ingredienti del successo editoriale di questi testi: «Assuming that most readers could easily recall the name of a fictional detective but struggled to remember his or her creator, Lee and Dannay decided to remedy the latter problem by employing the name “Ellery Queen” for both their fictional detective and their collective pseudonym» (Levay, 2017, p. 105).

Per il resto l’Ellery Queen “personaggio” è uno scrittore di gialli e investigatore dilettante, è figlio di Richard Queen, ispettore capo della Squadra omicidi della polizia di New York (altro personaggio ricorrente), e affianca il padre nella risoluzione dei casi più intricati, ovvero conduce indagini parallele a quelle della polizia.

Inizialmente per il loro scrittore-detective Dannay e Lee avevano pensato a una collana di nove romanzi. Tuttavia il grande successo riscosso li convinse non solo a proseguire il progetto editoriale, ma anche ad ampliarlo ad altri settori al di fuori dell’editoria libraria. Così Ellery Queen approda al cinema, protagonista di una decina di cosiddetti *b-movies* usciti nelle sale fra il 1935 e il 1942, che consacrano il personaggio presso un pubblico sempre più vasto. Il suo nome riconduce poi al titolo di una nota rivista del settore, «Ellery Queen’s Mystery Magazine» («EQMM»), fondata negli anni Quaranta dagli stessi Dannay e Lee e ancora oggi attiva. Inoltre, fra il 1939 e il 1948 nelle principali reti radiofoniche statunitensi va in onda un programma dal titolo *The Adventures of Ellery Queen* basato sui racconti scritti dai due cugini newyorkesi, programma che, negli anni Cinquanta, approderà anche sul piccolo schermo. E infine, a metà degli anni Settanta, allo scrittore-detective sarà dedicata una serie televisiva, *Ellery Queen*, composta da ventitré episodi ed esportata anche fuori dagli Stati Uniti.

Nel corso del XX secolo dunque il nome Ellery Queen diventa il marchio distintivo di un’ampia impresa commerciale che abbraccia vari settori dell’intrattenimento di massa. I suoi prodotti sono poco impegnativi, molto funzionali alle regole di un mercato “usa e getta”, nonché facilmente esportabili. Tutti rimandano a un unico genere di successo – la *crime fiction* – e si sviluppano seguendo una struttura che si ripete invariata a ogni nuova uscita.

3. Il modello investigativo di Ellery Queen

Uno degli aspetti caratterizzanti le storie *di* e *con* Ellery Queen è il particolare modello investigativo¹⁰ adottato, o meglio più livelli di investigazione che si intrecciano fra loro. Da una parte ci sono le indagini "canoniche" condotte dalla Squadra omicidi di New York (rappresentata dall'ispettore Richard Queen e dal sergente Thomas Velie) che si basano su protocolli ufficiali, interrogatori, raccolta di indizi, analisi di prove ecc. Dall'altra parte ci sono le indagini parallele del protagonista, costruite essenzialmente sull'osservazione, sulla logica e sulle deduzioni. Un modello d'investigazione che potremmo definire "intangibile" in cui lo scrittore-detective segue schemi mentali ingegnosi e complessi, muovendosi attraverso diversi stadi della deduzione, ognuno dei quali porta a una più profonda comprensione del crimine. Ellery Queen non insegue l'assassino, ma ne ricostruisce i processi mentali sulla base dei quali è in grado di individuare e svelare l'identità del colpevole.

In alcuni racconti e negli episodi della serie televisiva a questi due piani di investigazione se ne aggiunge anche un terzo, quello giornalistico, incarnato dalle figure di Frank Flannigan (giornalista di cronaca nera) e Simon Brimmer (conduttore di programmi radiofonici incentrati su misteri e omicidi). I due personaggi, caratterizzati da un *modus operandi* da inchiesta giornalistica, spesso intralciano le indagini ufficiali, pur individuando talvolta indizi sfuggiti alla polizia.

Il lettore (o lo spettatore) è quindi posto di fronte a due, e a volte a tre, diverse prospettive di investigazione. Ma la vera novità introdotta in queste *crime stories* è rappresentata da un ulteriore piano di indagine, la cosiddetta *challenge to the reader*. Lo scrittore-detective infatti, poco prima di svelare l'identità dell'assassino, abbatte la quarta parete e, rivolgendosi direttamente al pubblico, lo sfida a risolvere l'enigma proposto dalla narrazione. Questa

¹⁰ Questo modello sarà abbandonato nei romanzi a partire dagli anni Quaranta, soprattutto in quelli che hanno come protagonisti altri detective.

caratteristica – comune a quasi tutti i romanzi della prima fase, ai racconti e agli episodi della serie televisiva – diventerà uno dei tratti distintivi del marchio Ellery Queen.

Ma in che misura quanto fin qui detto è rintracciabile nei titoli? E in che forma gli “indizi” forniti da Dannay e Lee attraverso i titoli originali sono stati trasmessi in traduzione? Nei seguenti paragrafi saranno presi in considerazione i titoli dei cosiddetti *Ellery Queen's Mysteries* – nove romanzi pubblicati fra il 1929 e il 1935 – e le corrispettive denominazioni nelle principali edizioni in lingua tedesca.

4. I titoli degli «Ellery Queen's Mysteries»

Come già anticipato, in seguito al buon riscontro di pubblico del romanzo di esordio (*The Roman Hat Mystery*, 1929), Dannay e Lee – in accordo con l'editore newyorkese Frederick Abbot Stokes – decidono di estendere la “formula Ellery Queen” a un'intera collana di romanzi caratterizzati da elementi ricorrenti e riconoscibili, fra i quali anche la struttura dei titoli:

The Roman Hat Mystery (1929);
The French Powder Mystery (1930);
The Dutch Shoe Mystery (1931);
The Greek Coffin Mystery (1932);
The Egyptian Cross Mystery (1932);

The American Gun Mystery (1933);
The Siamese Twin Mystery (1933);
The Chinese Orange Mystery (1934);
The Spanish Cape Mystery (1935).

Ogni titolo è composto da un enunciato nominale costruito intorno al sostantivo *mystery*, che rappresenta il nucleo di ciascuna denominazione e l'elemento invariante nella serie. Il termine, inoltre, assume la funzione di marcatore di genere, vale a dire quella parola che rimanda in modo immediato al genere letterario di riferimento. In tal senso il vocabolo *mystery* – affiancato sulla copertina al nome Ellery Queen (inteso sia come pseudonimo autoriale, sia come nome del protagonista) – permette a ciascuna denominazione di assolvere alla funzione fatica: informa il po-

tenziale lettore dell'esistenza di quel romanzo, comunicandogli che si tratta di una *crime story* con determinate caratteristiche ("alla maniera" di Ellery Queen).

A ben vedere la parola *mystery* è stata individuata da Dannay e Lee fra molti altri possibili marcatori di genere (*murder, crime, case, affaire* ecc.) e tale scelta non sembra casuale: mentre gli altri vocaboli infatti rimanderebbero a un linguaggio burocratico di ambito giudiziario o tuttalpiù giornalistico (che poi sono, come accennato sopra, due dei livelli d'indagine che si intrecciano in molte delle avventure della prima fase), il termine *mystery* suggerisce piuttosto un evento non spiegabile con doti intellettive comuni. Per risolvere un mistero infatti c'è bisogno di una mente più analitica, più critica del normale. Di questo tipo di intelligenza, come premesso, è dotato il protagonista, che ne fa il suo principale strumento di investigazione. Infine la parola *mystery* rimanda anche alla cosiddetta *mystery fiction*, il genere letterario al quale Ellery Queen (personaggio) si dedica come scrittore. Pertanto la scelta di questo marcatore può essere letta come un riferimento alla figura del detective-scrittore e al suo metodo di indagine deduttiva¹¹.

Oltre al marcatore sempre identico, ciascuna denominazione si completa con una specificazione, che rappresenta l'elemento variabile e connotante. Anche in riferimento al complemento, però, possiamo individuare una struttura ricorrente: si tratta in tutti i casi di un sintagma nominale costituito da un aggettivo geografico (modificatore in posizione prenominali) più un sostantivo (testa del sintagma). Tale sintagma è collocato a sinistra del nucleo (precede il sostantivo *mystery*), vale a dire in posizione aggettivale, secondo una struttura sintattica ricor-

¹¹ Nello stesso periodo Dannay e Lee compiono una scelta analoga per tre dei quattro titoli della serie con protagonista Drury Lane: *The Tragedy of X* (1932), *The Tragedy of Y* (1932), *The Tragedy of Z* (1933), *Drury Lane's Last Case* (1933). Questi romanzi – in origine pubblicati con lo pseudonimo Barnaby Ross e poi riediti a firma Ellery Queen – sono costruiti come opere teatrali in tre atti, e il protagonista è un ex attore e investigatore dilettante. Anche qui il termine *tragedy*, usato come marcatore di genere, rappresenta un rimando immediato alla figura di Drury Lane e al linguaggio teatrale.

rente nell'inglese, ma non sempre replicabile in altre lingue: *The* | AGGETTIVO + SOSTANTIVO | *Mystery*.

Da un punto di vista semantico i costituenti della specificazione (*Roman hat*, *Dutch shoe*, *Chinese orange* ecc.) perlopiù non mostrano un nesso intuitivo e il loro accostamento crea piuttosto relazioni di significato inusuali allo scopo di suscitare curiosità nel potenziale lettore (rafforzamento della funzione appellativa). In generale si tratta di riferimenti interni al testo (e quindi relativi all'indagine) formulati in modo volutamente enigmatico così da anticipare già nel titolo il *challenge to the reader* (funzione referenziale)¹².

La scelta (stilistica) di collocare l'elemento connotante in una posizione aggettivale – ovvero sussidiaria – rispetto al nucleo sembra però voler mettere in secondo piano la funzione distintiva del singolo titolo a favore di quella metatestuale: ogni titolo della collana rimanda agli altri (ovvero al più ampio progetto editoriale), ma può anche essere facilmente confuso con uno degli altri. Questa ripetitività strutturale richiama alla mente l'idea di articoli prodotti in serie, come gelati industriali: identici nella ricetta di base, ma diversi nei gusti.

5. Le edizioni tedesche

In seguito al successo ottenuto negli Stati Uniti, i primi romanzi di Ellery Queen raggiungono velocemente i mercati europei, in prima battuta quello britannico – dove mano a mano vengono pubblicati dall'editore londinese Victor Gollancz – per poi essere tradotti e resi disponibili anche per altri paesi.

In Germania sin dagli anni Trenta i diritti di traduzione e pubblicazione vengono acquisiti in modo distinto per ogni singolo romanzo:

¹² Per esempio, in *The Roman Hat Mystery* la parola *hat* indica il cappello indossato dalla vittima al momento dell'omicidio, ma poi sparito dalla scena del crimine, mentre l'aggettivo *Roman* rimanda al Roman Theatre, teatro di Broadway dove avviene l'omicidio. Inoltre l'informazione geografica contenuta nell'aggettivo suggerisce anche la presenza nel romanzo di un personaggio di origini italiane, Angela Russo, amante dell'avvocato ucciso e presunta colpevole.

Tabella 1. Edizioni degli anni Trenta

Titoli originali	Titoli tradotti	Editore	Traduttori
<i>The Roman Hat Mystery</i> (1929)	<i>Schön ist ein Zylinderhut</i> (1931)	Ullstein	Werner Illing
<i>The French Powder Mystery</i> (1930)	<i>Das Geheimnis des Lippenstiftes</i> (1932)	Rot-Blau Verlag	Paul Baudisch
<i>The Dutch Shoe Mystery</i> (1931)	<i>Das zerrissene Schuhband</i> (1932)	Ullstein	Werner Illing
<i>The Greek Coffin Mystery</i> (1932)	<i>Besuch in der Nacht</i> (1935)	Ullstein	Werner Illing
<i>The Egyptian Cross Mystery</i> (1932)	<i>Das Rätsel des ägyptischen Kreuzes</i> (1934)	Kulturelle Verlagsgesellschaft	Oskar Schubert-Stevens
<i>The American Gun Mystery</i> (1933)	--		
<i>The Siamese Twin Mystery</i> (1933)	<i>Die siamesischen Zwillinge</i> (1935)	Goldmann	Hans Herdegen
<i>The Chinese Orange Mystery</i> (1934)	<i>Chinesische Mandarinen</i> (1935)	Goldmann	Hans Herdegen
<i>The Spanish Cape Mystery</i> (1935)	<i>Frauen um John Marco</i> (1936)	Ullstein	Werner Illing

Quattro dei nove volumi vengono pubblicati da Ullstein (tutti tradotti da Werner Illing¹³), due dall'editore Goldmann di Lipsia (entrambi con traduzione di Hans Herdegen¹⁴), uno da Rot-Blau Verlag (tradotto da Paul Baudisch¹⁵) e uno da Kulturelle Verlagsgesellschaft (traduzione di Oskar Schubert-Stevens). In questa prima fase *The American Gun Mystery* non viene pubblicato in tedesco.

A distanza di qualche decennio, sulla scia del riscontro internazionale dei più tardi romanzi di Ellery Queen – compresi

¹³ Scrittore, sceneggiatore e regista cinematografico tedesco, Werner Illing negli anni Trenta ha tradotto per Ullstein anche altri due romanzi di Ellery Queen: *Die Dame mit dem Schleier* (*Halfway House*, 1936) e *Besuch am letzten Tag* (*The Door Between*, 1937).

¹⁴ Hans Herdegen è uno degli pseudonimi utilizzati dall'architetto, archeologo, scrittore e traduttore tedesco Karl Siegfried Döhring. Utilizzando un secondo pseudonimo, Ravi Ravendro, ha tradotto sempre per Goldmann anche alcuni romanzi di Edgar Wallace.

¹⁵ Sceneggiatore, scrittore e traduttore austriaco, Paul Baudisch ha curato la prima traduzione tedesca di *For Whom the Bell Tolls* di Ernest Hemingway, pubblicata nel 1941 dall'editore Bermann Fischer.

quelli apocrifi – anche alcuni dei *Mysteries* vengono riproposti con nuove traduzioni e nuovi titoli:

Tabella 2. Edizioni degli anni Sessanta

Titoli originali	Titoli tradotti	Editori	Traduttori
<i>The Roman Hat Mystery</i> (1929)	<i>Der Hut des Toten</i> (1961)	Desch	Georg u. Rosemarie Kahn-Ackermann
<i>The French Powder Mystery</i> (1930)	--		
<i>The Dutch Shoe Mystery</i> (1931)	<i>Mörder im Hospital</i> (1961)	Humanitas	Heinz Friedrich Kliem
<i>The Greek Coffin Mystery</i> (1932)	<i>Das verschwundene Bild</i> (1958)	Desch	Kurt Wagenseil
<i>The Egyptian Cross Mystery</i> (1932)	<i>Das Geheimnis des ägyptischen Kreuzes</i> (1961)	Desch	Luise Däbritz
<i>The American Gun Mystery</i> (1933)	<i>Der verschwundene Revolver</i> (1962)	Humanitas	Heinz Friedrich Kliem
<i>The Siamese Twin Mystery</i> (1933)	--		
<i>The Chinese Orange Mystery</i> (1934)	--		
<i>The Spanish Cape Mystery</i> (1935)	<i>Die rächende Hand</i> (1960)	Desch	Georg u. Rosemarie Kahn-Ackermann

Fra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta sei dei nove volumi ritornano sui mercati germanofoni con nuove traduzioni: quattro li pubblica Kurt Desch affidandoli a vari traduttori¹⁶; due ulteriori romanzi sono editi a Zurigo da Humanitas Verlag, entrambi tradotti da Heinz Kliem. Fra questi figura anche *Der verschwundene Revolver*, prima e unica versione tedesca di *The American Gun Mystery*.

¹⁶ Fra questi vale la pena ricordare Kurt Wagenseil, traduttore di *Nineteen Eighty-Four* di George Orwell (*Neunzehnhundertvierundachtzig*, 1950) e delle principali opere di Henry Miller, e il giornalista e politico tedesco Georg Kahn-Ackermann con la moglie Rosmarie Müller-Diefenbach. Negli anni Sessanta Kahn-Ackermann era il responsabile della *Kriminalromaneabteilung* («sezione romanzi polizieschi») presso l'editore Desch di Monaco di Baviera. In ambito politico lo si ricorda come primo Segretario Generale tedesco del Consiglio d'Europa in carica dal 1974 al 1979.

Tabella 3. Edizioni dagli anni Settanta a oggi

Titolo originale	Titoli tradotti	Editori	Traduttori
<i>The Roman Hat Mystery</i> (1929)	--		
	<i>Der mysteriöse Zylinder</i> (1987)	DuMont	Marianne Bechhaus-Gerst u. Thomas Gerst
<i>The French Powder Mystery</i> (1930)	<i>Das Geheimnis des Lippenstiftes</i> (1969)	Ullstein	Paul Baudisch
	--		
<i>The Dutch Shoe Mystery</i> (1931)	<i>Würger im Hospital</i> (1975)	Ullstein	Heinz Friedrich Kliem
	<i>Das Geheimnis der weißen Schuhe</i> (2002)	DuMont	Monika Elisa Schurr
<i>The Greek Coffin Mystery</i> (1932)	--		
	<i>Der Sarg des Griechen</i> (1993)	DuMont	Manfred Allié
<i>The Egyptian Cross Mystery</i> (1932)	<i>Das ägyptische Kreuz</i> (1974)	Ullstein	Luise Däbritz
	<i>Das ägyptische Kreuz</i> (1997)	DuMont	Monika Elisa Schurr
<i>The American Gun Mystery</i> (1933)	--		
	--		
<i>The Siamese Twin Mystery</i> (1933)	<i>Das Rätsel der siamesischen Zwillinge</i> (1981)	Ullstein	Hans Herdegen
	--		
<i>The Chinese Orange Mystery</i> (1934)	<i>Das Rätsel der chinesischen Mandarine</i> (1981)	Ullstein	Sabine Hammer
	--		
<i>The Spanish Cape Mystery</i> (1935)	--		
	<i>Der nackte Tod</i> (2003)	DuMont	Monika Elisa Schurr

Fra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Ottanta Ullstein acquista i diritti di cinque dei romanzi precedentemente editi dai suoi *competitors*. Quattro li ripropone nelle versioni tedesche già pubblicate in passato, ma con titoli variati (con l'eccezione di *Das Geheimnis des Lippenstiftes*). Per la nuova edizione di *The Chinese Orange Mystery*, invece, opta per una nuova traduzione curata da Sabine Hammer.

Da ultimo, fra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Due-

mila, l'editore DuMont di Colonia pubblica cinque dei primi romanzi di Ellery Queen con nuove traduzioni. Anche i titoli vengono rinnovati a eccezione di *Das ägyptische Kreuz*, denominazione già in uso nell'edizione di Ullstein del 1974.

6. I titoli tedeschi

Guardando alle edizioni tedesche dei *Mysteries* nei vari decenni, relativamente ai titoli si evidenziano diverse strategie di resa, che vanno dalla traduzione diretta, all'adattamento fino alla trasformazione.

Tabella 4. Traduzione diretta

Titolo originale	Titolo tradotto
<i>The Roman Hat Mystery</i> (1929)	<i>Das Geheimnis der weißen Schuhe</i> (2002)
<i>The French Powder Mystery</i> (1930)	
<i>The Dutch Shoe Mystery</i> (1931)	
<i>The Greek Coffin Mystery</i> (1932)	
<i>The Egyptian Cross Mystery</i> (1932)	<i>Das Rätsel des ägyptischen Kreuzes</i> (1934)
	<i>Das Geheimnis des ägyptischen Kreuzes</i> (1961)
<i>The American Gun Mystery</i> (1933)	<i>Das Rätsel der siamesischen Zwillinge</i> (1981)
<i>The Siamese Twin Mystery</i> (1933)	
<i>The Chinese Orange Mystery</i> (1934)	
<i>The Spanish Cape Mystery</i> (1935)	<i>Das Rätsel der chinesischen Mandarine</i> (1981)

Nei titoli frutto di una traduzione diretta si ritrovano gli elementi strutturali delle denominazioni originali: un nucleo e una specificazione. Anche qui il nucleo funge da marcatore di genere, ma il termine *mystery* è reso in tedesco alternativamente come *Geheimnis* o come *Rätsel*. Il primo rimanda a qualcosa di “celato”, “segreto”, “arcano” e – analogamente al vocabolo inglese – suggerisce un evento difficilmente spiegabile se non con riflessioni profonde e ragionamenti fuori dal comune (riferimento al metodo d'indagine deduttiva di Ellery Queen); il termine *Rätsel* invece attiene al concetto di “enigma”, “indovinello”,

“rompicapo” e rimanda piuttosto a quella “sfida al lettore” che caratterizza questi romanzi.

Per il resto, il complemento di specificazione nei titoli tedeschi – a differenza dell'inglese – è collocato a destra del nucleo con un adeguamento alle norme sintattiche della lingua di arrivo: NUCLEO | AGGETTIVO + SOSTANTIVO. Questa struttura solleva in parte la specificazione dal ruolo secondario rivestito nelle denominazioni originali, rafforzando il suo carattere di elemento connotante. Anche qui il complemento è costituito da un sostantivo accompagnato da un aggettivo geografico. Fa eccezione solo *Das Geheimnis der weißen Schuhe*, dove l'inglese *Dutch shoe* (“scarpa olandese”) viene sostituito da *weiße Schuhe* (“scarpe bianche”), indirizzando l'attenzione del lettore in modo meno enigmatico verso un indizio fondamentale per la risoluzione del caso¹⁷.

Tabella 5. Adattamento

Titolo originale	Titolo tradotto
<i>The Roman Hat Mystery</i> (1929)	<i>Schön ist ein Zylinderhut</i> (1931) <i>Der Hut des Toten</i> (1961) <i>Der mysteriöse Zylinder</i> (1987)
<i>The French Powder Mystery</i> (1930)	<i>Das Geheimnis des Lippenstiftes</i> (1932)
<i>The Dutch Shoe Mystery</i> (1931)	<i>Das zerrissene Schuhband</i> (1932)
<i>The Greek Coffin Mystery</i> (1932)	<i>Der Sarg des Griechen</i> (1993)
<i>The Egyptian Cross Mystery</i> (1932)	<i>Das ägyptische Kreuz</i> (1974)
<i>The American Gun Mystery</i> (1933)	<i>Der verschwundene Revolver</i> (1962)
<i>The Siamese Twin Mystery</i> (1933)	<i>Die siamesischen Zwillinge</i> (1935)
<i>The Chinese Orange Mystery</i> (1934)	<i>Chinesische Mandarinen</i> (1935)
<i>The Spanish Cape Mystery</i> (1935)	

I titoli tedeschi frutto di adattamento sono nuovi titoli che

¹⁷ Nel titolo originale l'aggettivo *Dutch* rimanda al Dutch Memorial Hospital, nome dell'ospedale dove avviene l'omicidio. La “scarpa olandese” dunque è una scarpa rinvenuta sulla scena del delitto. Le “scarpe bianche” del titolo tedesco, invece, rimandano in modo più esplicito alle calzature indossate dello staff chirurgico. Nella fattispecie la sostituzione dell'aggettivo in traduzione comporta una *addition of meaning*, ovvero un'informazione più specifica.

conservano uno o più aspetti della denominazione originale con l'omissione, l'aggiunta o la sostituzione di altri elementi.

In *Das ägyptische Kreuz* ("la croce egizia"), *Die siamesischen Zwillinge* ("i gemelli siamesi") e *Chinesische Mandarinen* ("mandarini cinesi"), ad esempio, viene eliminato il nucleo del titolo (e quindi il marcatore di genere). Così, quella che nella denominazione originale era una specificazione (*Egyptian cross*, *Siamese twin*, *Chinese orange*), in tedesco diventa il titolo stesso. L'assenza di un marcatore di genere è compensata dalla presenza sulla copertina del nome Ellery Queen, sul quale vengono traslate le funzioni fatica e appellativa. Lo stesso avviene in *Der Sarg des Griechen* ("la bara del greco") ma, in questo caso, l'aggettivo geografico inglese *Greek* riferito a *coffin* ("la bara greca") viene mutato in un sostantivo di nazionalità (cambio di categoria grammaticale) e reso come complemento di specificazione del termine *Sarg* ("bara"), che diventa così nucleo del titolo e nuovo marcatore¹⁸. La struttura NUCLEO + SPECIFICAZIONE si ritrova anche in *Das Geheimnis des Lippenstiftes* ("il mistero del rossetto"). Qui, a differenza del titolo inglese (*The French Powder Mystery*), nel complemento viene omesso l'aggettivo di nazionalità e al termine *powder* ("polvere") viene sostituito il sostantivo *Lippenstift* ("rossetto")¹⁹, offrendo così al lettore tedesco un indizio diverso rispetto a quello destinato al pubblico anglofono.

Meno evidente sembra invece il legame fra titolo originale e denominazione tedesca in *The Dutch Shoe Mystery* e *The American Gun Mystery*. Nel primo il vocabolo inglese *shoe* ("scarpa") è evocato nel composto *Schuhband* ("laccio della scarpa"); nel secondo il termine generico *gun* ("pistola") viene precisato con *Revolver*. In entrambi i casi i titoli tedeschi for-

¹⁸ La denominazione tedesca è dunque meno enigmatica di quella originale in quanto indica al lettore che a morire sarà un personaggio maschile di nazionalità greca.

¹⁹ Nell'omicidio della signora French gli indizi più importanti sono dei granelli di polvere rinvenuti nel suo appartamento e dei mozziconi di sigaretta sporchi di rossetto.

niscono informazioni aggiuntive attraverso il ricorso a forme partecipiali in funzione di aggettivi qualificativi che rendono gli indizi più intellegibili: *Das zerrissene Schuhband* ("il laccio della scarpa strappato") e *Der verschwundene Revolver* ("il revolver sparito").

Ulteriori esempi di adattamento sono forniti dai titoli tedeschi di *The Roman Hat Mystery*. In tutti e tre è presente il richiamo al cappello: in *Der Hut des Toten* ("il cappello del morto") il termine *Hut* ("cappello"), nucleo del titolo, viene esplicitamente collegato all'omicidio attraverso un complemento di specificazione (*des Toten*, "del morto"), che assume il ruolo di marcatore; negli altri due titoli si precisa invece il modello del cappello, *Zylinderhut* o abbreviato *Zylinder* ("cappello a cilindro"), il copricapo elegante indossato dalla vittima per recarsi a teatro, ma al tempo stesso un tipo di cappello in grado di contenere, nascondendola, una prova contro l'assassino (cosa che effettivamente si verifica nel romanzo). Nel titolo *Der mysteriöse Zylinder* ("il cilindro misterioso") si nota come nel passaggio dall'inglese al tedesco il termine *mystery* subisca un cambio di categoria grammaticale (da sostantivo ad aggettivo *mysteriös*) salvaguardando il contenuto semantico del vocabolo inglese nonché la sua funzione di marcatore di genere. Infine il titolo *Schön ist ein Zylinderhut* ("bello è un cappello a cilindro") rappresenta l'unico esempio di enunciato verbale, con il nome del predicato dislocato a sinistra della copula in posizione marcata: NOME del PREDICATO | COPULA | SOGGETTO. Questa struttura – sintatticamente corretta nel tedesco, ma inusuale – può richiamare alla mente ad esempio il verso di una canzone da cabaret, rimandando così alla dimensione del teatro, che nel romanzo rappresenta la scena del crimine. Quindi una parte della funzione svolta nel titolo originale dall'aggettivo *Roman* (rimando al Roman Theatre) viene proiettata in tedesco sulla struttura dell'intero enunciato.

Tabella 6. Trasformazione

Titolo originale	Titolo tradotto
<i>The Roman Hat Mystery</i> (1929)	
<i>The French Powder Mystery</i> (1930)	
<i>The Dutch Shoe Mystery</i> (1931)	<i>Mörder im Hospital</i> (1961)
	<i>Würger im Hospital</i> (1975)
<i>The Greek Coffin Mystery</i> (1932)	<i>Besuch in der Nacht</i> (1935)
	<i>Das verschwundene Bild</i> (1958)
<i>The Egyptian Cross Mystery</i> (1932)	
<i>The American Gun Mystery</i> (1933)	
<i>The Siamese Twin Mystery</i> (1933)	
<i>The Chinese Orange Mystery</i> (1934)	
<i>The Spanish Cape Mystery</i> (1935)	<i>Frauen um John Marco</i> (1936)
	<i>Die rächende Hand</i> (1960)
	<i>Der nackte Tod</i> (2003)

I restanti titoli tedeschi sono frutto di operazioni di trasformazione, ovvero non palesano aspetti di contatto con le denominazioni originali. Da un punto di vista sintattico si individuano due diverse strutture, una più semplice e una più articolata. La prima è composta da ARTICOLO + PARTICIPIO in funzione aggettivale + SOSTANTIVO: *Das verschwundene Bild* (“il quadro scomparso”), *Die rächende Hand* (“la mano vendicatrice”), *Der nackte Tod* (“la morte nuda”). La struttura più articolata, invece, è formata da SOSTANTIVO in funzione di NUCLEO + COMPLEMENTO di luogo o di tempo in forma di sintagma preposizionale: *Mörder im Hospital* (“assassino in ospedale”), *Würger im Hospital* (“strangolatore in ospedale”), *Besuch in der Nacht* (“visita nella notte”), *Frauen um John Marco* (“donne intorno a John Marco”). Il rimando al genere *crime* è affidato a vari marcatori – sia sostantivi (*Tod* “morte”, *Mörder* “assassino”, *Würger* “strangolatore”), sia participi verbali in funzione aggettivale (*verschwunden* “scomparso”, *rächend* “vendicante”) – e in alcuni dei titoli non è marcato.

Si tratta di veri e propri casi di rititolazione completa (strutturale e semantica) che indirizzano l'attenzione del pubblico su nuovi aspetti utili all'individuazione del colpevole, fornendo al lettore-detective tedesco degli indizi diversi (spesso più espliciti) per aiutarlo – sin dal titolo – ad affrontare la sfida investigativa che lo attende.

7. Conclusioni

Dall'analisi effettuata emerge che, nell'America degli anni Trenta, Frederick Dannay e Manfred Lee hanno intrapreso un progetto editoriale innovativo, basato su una forte serialità narrativa e paratestuale. I titoli originali degli *Ellery Queen's Mysteries*, con la loro struttura ricorrente, non solo segnalano l'appartenenza al genere *crime*, ma costruiscono un vero e proprio marchio riconoscibile, in cui il titolo diventa al tempo stesso marcatore di genere, strumento di richiamo commerciale e sigillo di autorialità.

Com'è facile comprendere, però, sui mercati germanofoni i *Mysteries* di Ellery Queen non vengono presentati come tasselli di un progetto unitario, né tantomeno percepiti come prodotti seriali. Al contrario, ogni romanzo viene considerato come opera a sé stante, e le denominazioni tedesche riflettono questa prospettiva. Sin dalle prime edizioni, infatti, la resa dei titoli si orienta verso una varietà di strategie – dalla traduzione diretta all'adattamento fino alla trasformazione completa – con l'obiettivo di enfatizzare la funzione distintiva e di valorizzare elementi specifici della trama, piuttosto che mantenere i rimandi metatestuali e seriali presenti nell'originale.

Come osserva Genette in *Seuils* (1987), il titolo può svolgere anche una funzione metatestuale, rimandando al sistema complessivo dell'opera o alla logica di una collana. Nel caso dei titoli originali di Ellery Queen, questa funzione è strettamente legata a una strategia di *branding* letterario, in cui il nome dell'autore, la struttura del titolo e il formato narrativo costituiscono un insieme coeso e riconoscibile. La traduzione tedesca, invece, rinuncia

spesso a questa dimensione, privilegiando un approccio più immediato e “individualizzante”, che mira a catturare l’attenzione del lettore locale con indizi più espliciti e adattamenti culturali mirati.

In questo modo, i titoli tedeschi non solo si distaccano dall’idea di serie, ma si trasformano in veri e propri strumenti di reinterpretazione editoriale e culturale, contribuendo a ricontestualizzare le storie di Ellery Queen all’interno di un nuovo orizzonte di attese e pratiche di lettura.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bobadilla-Pérez, M. (2007), *Relevance and Complexities of Translating Titles of Literary and Filmic Works*, in «Huarte De San Juan. Filología Y Didáctica De La Lengua», IX, pp. 117-124.
- Genette, G. (1987), *Seuils*, Paris, Seuil.
- Levay, M. (2017), *Preservation and Promotion: Ellery Queen, Magazine Publishing, and the Marketing of Detective Fiction*, in A. Bendixen, O. Carr Edenfield (eds.), *The Centrality of Crime Fiction in American Literary Culture*, New York-London, Routledge, pp. 101-122.
- Levinson, J. (1985), *Titles*, in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», XLIV, 1, pp. 29-39.
- Nord, C. (2024), *Titel, Texte, Translationen. Buchtitel und ihre Übersetzung in Theorie und Praxis*, Berlin, Frank & Timme.
- Scarpino, C. (2023), *I classici Mondadori del giallo statunitense. I casi di Ellery Queen, Gardner (e Wanda Osiris)*, in A. Preda, N. Vallorani (a cura di), *La fabbrica dei classici. La traduzione delle letterature straniere e l’editoria milanese (1950-2021)*, Milano, Ledizioni, pp. 179-196.
- Viezzi, M. (2004), *Denominazioni proprie e traduzione*, Milano, LED.
- Wilshire, S.J. (1987), *The Role of Titles in Identifying Literary Works*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», XLV, 4, pp. 403-408.

Guardando attraverso la lente. La grafologia come strumento di indagine di Sherlock Holmes

1. La lente del detective e del grafologo

Nella rivista londinese «The Strand», in cui furono pubblicati a partire dal 1893 numerosi racconti di Arthur Conan Doyle su Sherlock Holmes, accanto a narrativa di molti autori noti (Herbert G. Wells, Rudyard Kipling, P.G. Wodehouse, per citarne solo alcuni), a contributi sulla famiglia reale inglese, sul contesto coloniale britannico, su personalità politiche, su rimedi casalinghi per vari malanni, accanto ad articoli su *dogs of celebrities* o sui modelli di sedie allora più in voga, alla fine dell'Ottocento comparivano non di rado contributi a carattere grafologico, ad esempio sulle firme di Charles Dickens, sulla scrittura di Alfred Tennyson, di Robert Browning, di Benjamin Disraeli o più in generale articoli sulla possibilità di derivare il carattere dalla scrittura (Schooling, 1894a; 1894b; 1894c; How, 1894).

Dopo la pubblicazione del *Système de graphologie. L'art de*

* Università degli Studi di Roma Tor Vergata.

connaître les hommes d'après leur écriture (1875) del francese Jean-Hippolyte Michon, libro tradotto in varie lingue, si assiste a un grande interesse per il rapporto tra scrittura e carattere. In Gran Bretagna l'età vittoriana è caratterizzata dalla «obsession with the exposure of a person's true character» (Cockayne, 2023, p. 140). Ci si rende conto non solo che la scrittura può essere usata per identificare una persona, ma anche che essa può essere contraffatta. È il periodo in cui si sviluppa il metodo scientifico, cui le indagini della polizia, istituita in Inghilterra nel 1829, molto devono.

In «The Strand» non si parla di grafologia, ma sempre di esperti della scrittura. Il termine *grafologia* coniato da Michon non si era ancora affermato.

Lo strumento della lente di ingrandimento, indispensabile per Holmes ed essenziale nella iconografia del personaggio, accomuna il detective al grafologo: entrambi osservano i particolari attraverso la lente. Il metodo di Holmes è, come è noto, deduttivo, o meglio abduttivo-deduttivo, ossia dall'osservazione del particolare vengono formulate ipotesi poi verificate (Guerra, Solito, 2020, pp. 22-24, 325-327, lemmi *Abduzione* e *Metodo*).

Conan Doyle non è certo stato dal punto di vista cronologico il primo autore in cui si rilevano riferimenti alla grafia. Il conazionale, quasi contemporaneo, Wilkie Collins inserì in vari suoi romanzi osservazioni sulla scrittura dei personaggi con le quali accennava ai loro aspetti reconditi, all'epoca difficilmente rappresentabili in una narrazione autoriale come quella appunto di Collins. Di più su questo autore nelle pagine finali.

2. *Excursus*: letteratura e grafologia

Tracce di osservazione grafologica non si rilevano solo nel giallo e nel *sensation novel*, bensì molto prima della fine dell'Ottocento nella letteratura europea canonica alta, anzi altissima, ad esempio in un testo dell'olimpico Wolfgang v. Goethe: *Die Wahlverwandtschaften* (*Le affinità elettive*) del 1809. Qui, dopo

vari indizi premonitori, uno dei segnali – ne seguiranno poi molti altri – più espliciti e significativi dell'affinità interiore tra Ottilia ed Eduardo è dato proprio dalla affinità grafologica: Ottilia, cui è stato affidato il compito di trascrivere dei documenti stilati dall'amico, si accinge a eseguire l'incarico usando una grafia inizialmente femminile redatta con grande accuratezza, che a poco a poco si fa «leichter und freier¹» (Goethe, 1982, p. 87) e assomiglia sempre di più a quella di Eduardo il quale, osservando le ultime pagine scritte dalla giovane, esclama:

“Um Gottes willen!” [...] “was ist das? Das ist meine Hand!” [...] die Blätter, besonders der Schluß war ganz, als wenn er ihn selbst geschrieben hätte. Ottilie schwieg, aber sie blickte ihm mit der größten Zufriedenheit in die Augen. Eduard hob seine Arme empor: “du liebst mich!” rief er aus, “Ottilie, du liebst mich!” und sie hielten einander umfaßt. Wer das andere zuerst ergriffen, wäre nicht zu unterscheiden gewesen² (*ibidem*).

Goethe, che già da tempo andava riflettendo sulle caratteristiche individuali della grafia, fa proprio dell'osservazione della scrittura il mezzo principe per rivelare al lettore la piena sintonia tra i due personaggi. A Goethe in qualità di *Seelenforscher* ovvero “esploratore dell'animo³” la grafologia doveva apparire evidentemente un mezzo adeguato come segnale tangibile della disposizione interiore del personaggio.

Nel Novecento, il romanzo più noto, *Buddenbrooks* (1901), del Nobel per la letteratura (1929) Thomas Mann illustra il processo di decadenza della famiglia nel corso di quattro generazioni anche attraverso la grafia di alcuni rappresentanti. Dalla «hohe

¹ «Più rapida e sciolta» (Goethe, 1975, p. 95).

² «“Santo cielo” [...] “Ma cos'è, questa è la mia scrittura!” [...] i fogli, in fondo specialmente, era come li avesse scritti lui. Ottilia taceva, ma lo fissava negli occhi, piena di gioia. Eduardo alzò le braccia: “Tu mi ami!” proruppe, “Tu mi ami, Ottilia!”. E s'abbracciarono. Chi fosse il primo a cingere l'altro, non si sarebbe potuto dirlo» (*ibidem*).

³ Questa la caratterizzazione che dà il titolo al volume di Klages (2003).

gotische Schrift⁴) (Mann, 1962, p. 40), arricchita e rappresentativa – scrittura di forma – del vecchio Buddenbrook, il patriarca, si passa alla grafia molto piccola e veloce – una scrittura pensiero, si direbbe⁵ – di gran parte dei rappresentanti economicamente e socialmente più significativi della famiglia lubeccese. A ragione, il germanista Yahya Elsaghe definisce *Buddenbrooks* un «graphologische[r] Roman⁶» (Elsaghe, 2004, p. 144); qui Mann sembra elaborare le caratteristiche grafologiche del carattere ribelle, anticipando taluni aspetti delle teorie del sopra citato Ludwig Klages⁷, il più noto grafologo dell'ambito germanofono che fu anche contemporaneo del lubeccese⁸. Della pecora nera, o meglio di una delle pecore nere – l'altra è Christian – della famiglia, ossia di Gotthold, si legge che «[s]elbst in dieser Handschrift schien Abtrünnigkeit und Rebellion zu liegen, denn während die Zeilen der Buddenbrooks sonst winzig, leicht und schräge über das Papier eilten, waren diese Buchstaben hoch, steil und mit plötzlichem Drucke versehen; viele Wörter waren mit einem raschen, gebogenen Federzug unterstrichen⁹»

⁴ «Grande scrittura gotica». Salvo dove diversamente indicato, le traduzioni sono mie. La traduzione presenta qui una perifrasi che non rende alla lettera il testo tedesco (Mann, 1975, p. 35).

⁵ Ania Teillard elabora, sulla base dei tipi psicologici di C.G. Jung, le quattro funzioni psichiche principali e le relative espressioni grafiche (Teillard, 1985, pp. 68-101, in particolare per la scrittura *pensiero* cfr. pp. 90-91).

⁶ «Romanzo grafologico».

⁷ Il volume di Klages *Handschrift und Charakter. Gemeinverständlicher Abriss der graphologischen Technik* (1917) costituisce ancora oggi un manuale imprescindibile per l'analisi della scrittura. Per una sintetica descrizione del sistema grafologico di Klages cfr. Avè-Lallemant (1989). In italiano alcune sue analisi grafologiche sono raccolte in Klages (1994).

⁸ Mann e Klages avevano entrambi nella *Jahrhundertwende* frequentato a Monaco la cerchia di Stephan George e successivamente i loro destini si incrociarono di nuovo, infatti tutti e due si stabilirono a Kilchberg vicino a Zurigo. Comune a entrambi l'interesse per Nietzsche, in particolare per il dionisiaco, che ha un ruolo rilevante sia negli scritti di Klages, sia come sostrato filosofico di varie opere di Mann, in particolare di *Der Tod in Venedig*.

⁹ «[P]ersino la scrittura pareva rivelasse la ribellione e l'apostasia poiché, mentre di solito le righe dei Buddenbrook attraversavano il foglio minute, leggere e oblique, quelle lettere erano invece alte, verticali e fortemente calcate; molte parole erano sottolineate con un frego rapido e curvo» (Mann, 1975, p. 27).

(Mann, 1962, p. 32). Debolezze e fragilità di alcuni personaggi vengono evidenziate volgendo lo sguardo alla scrittura; Tony, che sposerà Grünlich solo perché crede di poter così aiutare economicamente la famiglia, palesa la sua incertezza mettendo nero su bianco sul libro di famiglia con una scrittura goffa e pendente la notizia del matrimonio che si accinge a contrarre. E che dire di Hanno, che osservando le varie annotazioni nel libro di famiglia – sia una «altmodisch verschnökelte Schrift mit weit auslandenden Schleifen, in gelblich verbläuter oder stark aufgetragener schwarzer Tinte¹⁰» (ivi, p. 355) che la «winzige, geschwind über das Papier eilende Schrift¹¹» (*ibidem*) del padre –, non identificandosi nell’etica della famiglia, come se volesse comunicare la sua idea di porre fine alla genealogia dei Buddenbrook traccia «einen schönen, sauberen Doppelstrich über das ganze Blatt hinüber¹²» (ivi, p. 356)?

Successivamente, anche nella novella *Tristan* si registrano sparute osservazioni, estremamente significative, sulla scrittura di un personaggio, ossia dell’esteta Detlev Spinell, dedito a comporre un romanzo inconsistente che redige con una grafia definita «klein, sorgfältig gemalt und überaus reinlich¹³» (Mann, 1919, p. 70) elaborando i caratteri in modo tale che ognuno sembra «eine gotische Kathedrale¹⁴» (ivi, p. 82), analogamente al patriarca dei Buddenbrook. Si tratta di una scrittura assolutamente impersonale, disegnata e non semplicemente stilata, volta non all’espressione di sé, ma all’autorappresentazione, dunque una scrittura “persona” – stando alla grafologia francese – che indica *in primis* il desiderio di esternare e/o esibire determinate caratteristiche, ritenute particolarmente importanti, piuttosto che mostrare la propria vera natura. Osserva Ania Teillard che scritture di tal genere «sono le più difficili da analizzare, a

¹⁰ «Scrittura con ghirigori all’antica e larghi svolazzi, con inchiostro stinto e giallastro o nero carico» (ivi, p. 335).

¹¹ «Scrittura minuta e frettolosa» (*ibidem*).

¹² «Due belle righe parallele attraverso tutto il foglio» (*ibidem*).

¹³ «Minuta, dal segno accurato e dalla pulizia impeccabile» (Mann, 1992, p. 131).

¹⁴ «Una cattedrale gotica» (ivi, p. 67).

causa appunto del loro carattere imitativo e quindi collettivo. L'individualità è nascosta sotto le apparenze, talora soffocata, o addirittura inesistente¹⁵» (Teillard, 1985, p. 31). Molto calzante dunque l'osservazione di Elsaghe il quale rileva che «[m]it seiner bewußten Gestaltung des Schriftbildes, [...] berührt Spinells Brief selbstverständlich den wunden Punkt aller Graphologie¹⁶» (Elsaghe, 2004, p. 165). È proprio l'antagonista dell'esteta, il semplice e ragionevole commerciante Klöterjahn, a essere molto critico ove rimarca: «Sie schreiben eine Hand, die miserabel ist, mein Lieber; ich möchte Sie nicht in meinem Kontor beschäftigen. Auf den ersten Blick scheint es ganz sauber, aber bei Licht besehen ist es voller Lücken und Zittrigkeiten¹⁷» (Mann, 1919, p. 79).

Anche nel romanzo di Robert Walser *Der Gehülfe* (1907), che presenta con *Buddenbrooks* talune analogie in quanto incentrato sulla decadenza di una famiglia – sebbene il contesto elvetico sia molto diverso da quello lubecchese –, compaiono osservazioni grafologiche che alludono al carattere dei personaggi. Del capitalista contattato dall'inventore Tobler per avere finanziamenti si legge che la sua scrittura «entsprach ganz und gar einer vornehmen und leichten Körperhaltung, einem unmerklichen Kopfnicken, einer ruhigen, sprechenden Handbewegung. Sie war so langstielig, dies Schrift, eine gewisse Kälte strömte sie aus, sicher war er das Gegenteil eines heißblütigen Gesellen,

¹⁵ Elsaghe riferisce che l'unico testo di grafologia trovato nella biblioteca di Mann è proprio l'edizione tedesca del volume di Anja Teillard *L'âme et l'écriture* (Paris, Stock, 1949) ovvero *Handschriftendeutung aus tiefenpsychologischer Sicht* (Bern, Francke, 1952) e che nel libro non compaiono tracce di lettura. Ciò non vuol dire in ogni caso che Mann non possa aver qui trovato spunti; l'autrice dedica infatti – come emerge da quanto sopra appena esposto – un paio di pagine alla “scrittura persona”, riportando anche due campioni grafologici, di cui uno nella stilizzatissima «“scrittura Sacro Cuore”, un tempo così diffusa presso le signore dell'alta società» (Teillard, 1985, p. 31).

¹⁶ «Con la sua deliberata progettazione dell'immagine grafica, [...] Spinell tocca naturalmente il punto dolente di tutta la grafologia».

¹⁷ «Il suo modo di scrivere fa pietà, caro mio; nel mio ufficio non ci sarebbe posto per lei. A prima vista sembra assai accurato, ma ripensandoci è pieno di lacune e tentennamenti» (Mann, 1992, p. 145).

der so schrieb¹⁸» (Walser, 1978a, p. 74). A tale tratto elegante si contrappone il modo di scrivere di Tobler, la cui grafia «wie mit einem Spazierstock gesetzt [war]¹⁹» (ivi, p. 75), considerazione che lascia intuire la natura volitiva e dominante dell'inventore²⁰.

Che alcuni dei brevi passi qui commentati vengano citati anche in taluni manuali di grafologia, fa comprendere come le osservazioni grafologiche in sede letteraria appaiano agli esperti del settore niente affatto trascurabili²¹.

3. Holmes e la grafologia

Quanto esposto può essere utile per comprendere che la grafologia non è da considerare come un ghiribizzo, una stravaganza di Doyle e di Holmes. L'autore condivideva questo interesse con illustri contemporanei. Doyle era particolarmente ricettivo nei confronti delle novità sia in ambito medico-psicologico che culturale; i suoi racconti sono «anmeshed in discourses of sciences» (Cranfield, 2019, p. 81) e recano tracce sensibili del periodo storico-letterario di transizione in cui visse. All'epoca, sulla scorta del trattato di Michon, vennero pubblicati in Gran Bretagna diversi volumi di grafologia, probabilmente Doyle conosceva quello di Rosa Baughan, *Character Indicated by Handwriting* (1886), che reca in traduzione inglese a mo' di motto

¹⁸ «Corrisponde esattamente a un atteggiamento nobile e leggero, a un impercettibile tentennare del capo, a gesti misurati e parlanti. Era così allungata quella scrittura, ne emanava una certa freddezza» (Walser, 1978b, pp. 66-67).

¹⁹ «Pareva tracciata col bastone da passeggio» (ivi, p. 67).

²⁰ Anche in diverse prose brevi Walser dà prova di grande sensibilità per il movimento grafico, come testimoniato tra l'altro dall'utilizzo nella fase tarda di una scrittura microscopia per redigere i suoi testi, scrittura in più d'un luogo da lui commentata con illuminanti osservazioni. Cfr. in proposito in italiano Fattori (1993) e Rossi (2015); in tedesco Kammer (2015).

²¹ Cfr. in italiano Urbani (1997, p. 13, compare qui il riferimento a Robert Walser). Goethe è spesso citato nei manuali grafologici non solo per il suo interesse per la disciplina, ma anche in quanto la sua grafia viene tradizionalmente considerata esempio di scrittura armoniosa (cfr. ad esempio Pokorny, 1973, p. 10; Kroeber-Keneth, 1977, pp. 47-49; Knobloch, 1983, pp. 20, 203).

una notissima frase dello zurighese Johann Kaspar Lavater, autore dei *Frammenti fisiognomici* (1775-1778), ovvero: «I have remarked a perfect analogy in the language, movement of the body of a person, and his handwriting» (Baughan, 1886, front.). Il quarto frammento del suddetto trattato settecentesco – alla cui stesura collaborò tra l'altro lo stesso Goethe – è dedicato appunto alla grafologia, di cui Lavater fu un precursore²².

Holmes si avvale della grafologia, come supporto o come strumento principale di indagine, in diversi testi. Ne verranno qui esplorati solo quattro.

In *The Adventure of the Norwood Builder* (1903) dopo aver constatato che «London has become a singularly uninteresting city since the death of the late lamented Professor Moriarty» (Doyle, 1903, p. 16), Holmes ci fornisce un esempio del suo metodo analitico («Often it was only the smallest trace Watson, the faintest indication and yet it was enough to tell me that the great malignant brain was there», *ibidem*) proprio attraverso l'osservazione di un foglio scritto a mano. Si tratta di un testamento in cui a sorpresa l'avvocato Hector viene nominato unico erede di un costruttore, Oldacre; quest'ultimo si reca da Hector in treno per far formalizzare – così sembrerebbe – il testamento e informare il giovane della fortuna di cui potrà beneficiare. Il giorno successivo sul giornale compare la notizia della sparizione di Oldacre e la polizia sospetta fortemente Hector lo abbia ucciso, in quanto avrebbe un movente validissimo; tra l'altro viene trovato a casa del benefattore proprio il bastone dell'erede designato Hector (prova schiacciante, sembrerebbe, che, come quasi sempre in Doyle si rivela poi essere un imbroglio). Holmes osserva però che lo scritto autografo del testamento presenta anomalie: si alternano gruppi di parole scritte «as clear as a print» (ivi, p. 17), ad altri con parole stilate in modo sciatto e molto difficilmente decifrabili. Il detective ne deduce che il testamento è stato redatto in treno: la scrittura è chiara ove il treno è fermo nelle stazioni e

²² Cfr. il *Viertes Fragment. Von dem Charakter der Handschriften* (Lavater, 1775-1778, pp. 110-118).

confusa quando il treno è in movimento. Dato l'alternarsi rapido di parole chiare e parole illeggibili, si deve essere trattato – argomenta Holmes – di un treno che sta per arrivare in città e che effettua fermate ravvicinate: la staticità si traduce in scrittura accurata, il movimento in scrittura mossa e disordinata:

the good writing represents stations, the bad writing, movement, and the very bad writing, passing over points. A scientific expert would pronounce at once that this was drawn up on a suburban line, since nowhere save in the immediate vicinity of a great city could there be so quick a succession of points. Granting that his whole journey was occupied in drawing up the will, then the train was an express, only stopping once between Norwood and London Bridge (*ibidem*).

Holmes capisce che il testamento è stato redatto di fretta il giorno prima durante il viaggio a Londra di Oldacre presso lo studio di Hector. Che un documento importante come un testamento venga steso in treno fa capire a Holmes che il contenuto non sta così a cuore allo scrivente e che si tratta di una mossa studiata da Oldacre (che grazie a vari indizi si scopre essere ancora in vita nascosto nella propria casa) per incolpare l'erede universale, Hector, del proprio omicidio e vendicarsi così della madre del giovane, che in gioventù l'aveva respinto. Si tratta della vendetta tardiva di un pretendente deluso. Con uno stratagemma l'astuto Holmes induce Oldacre a venire allo scoperto, a uscire dal nascondiglio e confessare.

Più interessanti i riferimenti grafologici in *The Reigate Squires* (1894), in cui il detective si avvale solo dell'osservazione della scrittura per risolvere il caso. Qui Holmes è chiamato a indagare sull'assassinio con scasso del cocchiere della famiglia Cunningham. Tra le dita del morto viene trovato un minuscolo frammento di un biglietto con poche parole scritte a mano, tra cui l'orario presumibilmente di un appuntamento (cfr. fig. 1 nel presente saggio). L'assassino ha strappato di mano alla vittima il biglietto, sospetta Holmes, perché compromettente. Il detective trova strana la vicenda in quanto al momento dell'intrusione

con furto i due componenti della famiglia, Cunningham padre e figlio, erano a casa con le luci accese e la loro presenza era ben visibile da fuori.

Le parole scritte sono:

a quarter to twelve

learn what

maybe

(Doyle, 2001, p. 382)

Le osservazioni di Holmes sulla grafia, sparse qua e là nel racconto, si possono sintetizzare come segue:

- le sette parole sono state scritte da due persone: la lettera *t* è tracciata allo stesso modo in *at* e *to*, diversa è invece in *twelve*. Inoltre, *learn* e *maybe* sono scritte in modo più deciso rispetto a *what*;
- le due persone si sono alternate nella scrittura stilando una parola ciascuno. Chi ha la grafia più ferma e decisa ha cominciato a scrivere (dunque sue sono le parole 1, 3, 5), prevedendo per l'altro spazi per le singole parole, ma gli spazi lasciati sono a volte troppo stretti, per questo il secondo scrivente ha dovuto inserire a forza le parole, ad esempio, *quarter*, che risultano sofferenti. I due che si sono cimentati sono ricorsi alla strategia di scrivere a quattro mani il biglietto onde evitare che – qualora fosse stato reperito – dalla scrittura (omogenea) di uno di loro si potesse capire agevolmente l'identità dello scrivente. In tal modo intendevano ingannare l'occhio di chi legge. Ma la singolare collaborazione tra i due, come si manifesta dallo scritto, non sfugge all'occhio e alla lente di chi indaga;
- Holmes, che dalle sue letture grafologiche – come lui precisa²³ – sa che si può capire l'età dello scrivente, ritiene che il tratto più deciso sia di un giovane, quello un po' incerto di un vecchio;

²³ «You may not be aware that the deduction of a man's age from his writing is one which has been brought to considerable accuracy by experts» (Doyle, 2001, p. 392).

- infine, il detective rileva che i due scriventi hanno legami di sangue («There is something in common between these hands. They belong to men who are blood relatives» [ivi, p. 392]) in quanto, pur nella diversità di alcune lettere, ad esempio la *t*, altre presentano analogie nella forma: basti guardare la *e*, che si configura come una *epsilon* nell'alfabeto greco in parecchie parole di seguito (ad esempio in «be of the greatest» [ivi, p. 382]; cfr. fig. 1 nel presente saggio) che dunque appartengono a due scritture diverse. «I have no doubt at all that a family mannerism can be traced in these two specimens of writing» (ivi, p. 393), afferma Holmes, aggiungendo che avrebbe altre ventitré deduzioni che risulterebbero interessanti a esperti della disciplina, non a Watson. La *epsilon* è dunque un tratto di famiglia. Holmes si cimenta qui nella grafologia familiare, tuttora un ramo della psicologia della scrittura²⁴.

I due scriventi sono Cunningham padre e figlio. Quando con un abile messa in scena Holmes trova la parte mancante del biglietto nella veste da camera di uno dei due Cunningham (cfr. fig. 1), le sue ipotesi vengono confermate: compaiono qui ulteriori tracce di ereditarietà, ad esempio analogie nella *p* e negli allunghi delle *g*. Il cocchiere ricattava Cunningham padre e figlio in quanto era a conoscenza del loro tentativo di trafugare carte importanti dalla casa dei vicini con cui erano in causa, per questo è stato da loro ucciso. In questo racconto la grafologia non solo ha un ruolo essenziale nell'individuazione dei colpevoli, ma, con lo stratagemma delle poche parole prima grafologicamente interpretate in modo congetturale da

²⁴ Boucher e Perkins usano per tale racconto il concetto di *ecoletto* (*ecolect*), termine che designa «the language of a small, closed group, such as family members who live together, as the father and son murderers in the story. Ecolects are related to the principles of “sociolect” in which groups of people use similar language and linguistic features» (Boucher, Perkins, 2020, p. 88). Da tale prospettiva, si può dunque affermare che analogie nel modo di scrivere sono una sorta di rispecchiamento grafologico dell'ecoletto.

If you will only come round (at quarter to twelve
to the east gate you will learn what
will very much surprise you and maybe
be of the greatest service to you and also
to Anne Morrison. But say nothing to any
upon the matter

Figura 1. Biglietto ricostruito nel corso dell'indagine (Doyle, 2001, p. 382).

Holmes e poi del ritrovamento del biglietto intero che conferma le sue ipotesi, rappresenta al meglio il metodo analitico di cui il detective si avvale; ipotesi, conferma dei dati e applicazione empirica, ossia risoluzione del caso²⁵.

Nei due racconti qui esaminati, *The Norwood Builder* e *The Reigate Squires*, l'osservazione della scrittura, ovvero delle peculiarità individuali e/o delle anomalie della grafia (discontinua, incerta, tremolante, tratto calcato, spazi tra parole irregolari, originalità nella modalità di esecuzione delle lettere ecc.), ha un ruolo essenziale nell'indagine e

²⁵ Un ulteriore racconto in cui l'indagine è in parte basata sull'osservazione grafologica è *The Man with the Twisted Lips* (1891), che qui non viene commentato in quanto già esaminato in Boucher e Perkins. In questa vicenda, una donna è in grado di riconoscere la scrittura del marito scomparso, anche se quest'ultimo è solito servirsi di diverse grafie. Alla domanda di Holmes «[...] are you sure that this is your husband's hand?», la donna risponde: «One of his hands», aggiungendo poi «His hand when he wrote hurriedly. It is very unlike his usual writing, and yet I know it well» (Doyle, 2001, p. 127). In questo caso un personaggio della storia ha la capacità di riconoscere la scrittura, o meglio una delle scritture, di una persona a lei ben nota. A Holmes va il merito di capire che chi ha scritto il testo del biglietto in questione non è la stessa persona che ha apposto l'indirizzo sulla busta: «This man has written the name, and there has been a pause before he wrote the address, which can only mean that he was not familiar with it. It is, of course, a trifle, but there is nothing so important as trifles» (*ibidem*).

nella risoluzione del caso. Degni di nota altri testi nei quali non la grafia di per sé, bensì alcune caratteristiche del supporto cartaceo e della scrittura meccanica (a macchina) o particolari nel modo di elaborare, anzi di mettere insieme materialmente il messaggio, forniscono indizi significativi. Mi riferisco a *A Case of Identity* (1891) e al famosissimo *The Hound of the Baskerville* (1902).

In *A case of Identity* Holmes riesce a capire che il fidanzato di Mary Sutherland e il padre adottivo sono la stessa persona proprio a partire dalle missive *battute a macchina* dell'uno e dell'altro, missive che presentano analoghe anomalie in alcune lettere: la *e* risulta sfocata e la *r* manca di una parte. È evidente che la macchina da scrivere usata è stata la stessa. Sin dall'inizio, che non solo il testo delle missive di Hosmer Angel, il presunto fidanzato, ma anche la firma sia battuta a macchina fa capire a Holmes che chi scrive deve essere una persona ben nota alla ragazza e che per questo non appone alla fine la firma, per timore che la giovane possa riconoscere la grafia. Il detective si stupisce che Watson non si renda conto di questo e quasi lo rimprovera: «"[...] the point about the signature is very suggestive ... In fact, we may call it 'conclusive'" "Of what?" "My dear fellow, is it possible you do not see how strongly it bears upon the case?"» (ivi, p. 38).

Doyle attribuisce al personaggio del racconto la consapevolezza non solo che la scrittura parli di chi scrive, ma che la propria grafia, come si manifesterebbe in forma camuffata nella firma di una persona inventata, potrebbe essere decisiva per risalire al vero autore dello scritto. Che uno scrittore come Doyle, che ben conosceva il gusto del pubblico e gli ambiti che lo potevano più incuriosire, si addentri in tali particolari della scrittura a mano, fa capire che era certo di poter presupporre nei lettori un notevole interesse per la nascente psicologia della scrittura, dunque lascia intuire che la grafologia stava diventando popolare. In *A case of Identity* l'autore delle lettere è il padre adottivo che, volendo impedire che la ragazza si sposi, portando

così con sé la consistente eredità del padre biologico, si è inventato la figura di Hosmer, ricorrendo a grotteschi travestimenti – è lui stesso che si camuffa e si ringiovanisce ove si presenta alla figlia – nei rarissimi incontri con lei. Inscena quindi la scomparsa di Hosmer proprio il giorno del matrimonio per mettere in cattiva luce il promesso sposo e indurla a desistere dall'unione.

In *The Hound of the Baskerville* di ausilio per risolvere il caso non è la scrittura a mano, bensì sono elementi relativi alla elaborazione di un biglietto minatorio o che tale sembrerebbe. Le parole vengono costruite ritagliandole da un quotidiano e incollandole su di un foglio, solo la parola *moor* – indicativa dell'ambientazione della vicenda – è manoscritta in quanto è difficile reperirla nel quotidiano. Holmes capisce che chi ha approntato il messaggio deve essere una persona «highly educated» (Doyle, 2007, p. 33) in quanto riconosce nelle lettere a stampa incollate i caratteri del «Times». Alla domanda del dottor Mortimer su come sia riuscito a individuare il quotidiano da cui sono tratte le lettere, Holmes risponde evidenziando quelle che devono essere le competenze basilari di un detective:

The detection of types is one of the most elementary branches of knowledge to the special expert in crime, though I confess that once when I was very young I confused the *Leeds Mercury* with the *Western Morning News*. But a *Times* leader is very distinctive and these words could have been taken from nothing else (ivi, p. 32).

Inoltre, il detective capisce che si tratta di una donna in quanto annusando il foglio percepisce un profumo femminile, per la precisione di gelsomino bianco.

Già in precedenza nel romanzo Doyle aveva dato prova della sua cultura in fatto di vecchi manoscritti: «It would be a poor expert who could not give the date of a document within a decade or so. You may possibly have read my little monograph upon the subject» (ivi, p. 8).

4. Arthur C. Doyle, Wilkie Collins, Friedrich Glauser

Come usa dunque Holmes la grafologia? È un mezzo, o uno dei mezzi, per arrivare al colpevole, secondo lo schema *whodunit*. In sostanza nei testi di Doyle si hanno esempi, o frammenti, di perizia grafologica, ossia è importante capire chi scrive, quando scrive. L'osservazione della grafia non serve per esplorare il carattere, non si ha il "ritratto" grafologico, o frammenti di ritratto. È una delle prove per incastrare l'assassino, come le impronte o la cenere delle sigarette.

Diverso è il ruolo dell'osservazione della scrittura nei romanzi del quasi contemporaneo W. Collins – di poco anteriore, scrive dal 1850 alla fine degli anni Ottanta –, che anticipa vari aspetti del giallo moderno. In *No Name* (1862) Magdalen, la volitiva protagonista, è aiutata a venire a capo della propria delicata situazione dal capitano Wragge, figura dickensiana ai margini della legalità, mente finissima caratterizzata da manie e vezzi tutti riconducibili all'idea dell'ordine, del metodo, e della precisione. Il lettore evince questa tendenza non solo dal modo di comportarsi del Capitano, ma anche dalla sua scrittura, così commentata da Magdalen che osserva il resoconto degli ambigui stratagemmi con cui egli si guadagna da vivere, una sorta di "libri contabili" delle proprie malefatte: «[Magdalen] could estimate the neatness of the handwriting, the regularity in the rows of figures, the methemathematical exactness of the ruled lines in red and black ink, the cleanly absence of blots, stains or erasures» (Collins, 1994, p. 172). Notevolissima è la sua capacità di imitare scritture altrui: prima di accingersi a scrivere una missiva falsificando la scrittura di un medico, ha bisogno di esercitarsi a lungo per poter arrivare al risultato ottimale («[...] let me have the doctor's note as soon as you can», dice all'interlocutore Noel Vanstone in grado di fornire la grafia originale, «I may be obliged to practise some hours before I can copy your translation in an exact imitation of the doctor's handwriting» [ivi, p. 354]). Diversi altri esempi si potrebbero citare, da questo e da altri romanzi, in particolare da *The Dead Secret* (1857) (Fat-

tori, 2014). L'osservazione della scrittura ha spesso in Collins una valenza psicologica: non è collegata all'indagine, non è perizia, ma fa comprendere meglio il personaggio – e certo aiuta a far procedere la trama –, coerentemente con il genere del *sensation novel*, che presenta non o non solo caratteri fissi, ma (anche) individui dalla psicologia sfumata e complessa.

Nell'ambito del giallo in senso stretto, circa 30-35 anni dopo Doyle, in *Matto regiert (Il regno di Matto, 1936)* Friedrich Glauser, il più noto giallista di lingua tedesca del Novecento dopo Dürrenmatt, attraverso il commissario Studer si sofferma sulla grafia di alcuni pazienti – la vicenda è ambientata in una clinica psichiatrica –, ma non per risolvere l'intricato caso. Le considerazioni grafologiche rendono conto della sensibilità e ricettività di Glauser in merito ai modelli grafologici nazionali, sebbene non abbiano in sostanza alcun ruolo ai fini dell'individuazione del colpevole. Della giovane infermiera Irma Wasem il lettore apprende che ha una «Hulligerschrift ... Eine brave Schülerinnenschrift²⁶» (Glauser, 1985, p. 31). Si tratta del tipo di grafia vigente nelle scuole elvetiche all'inizio del Novecento, grafia che non è stata ancora personalizzata dalla Wasem: «“Hulligerschrift!” dachte er. “Das Meitschi ist noch nicht lange aus der Schule”²⁷» (ivi, p. 33). Un paziente della clinica, Schül, viene caratterizzato attraverso rapidissime osservazioni grafologiche che sembrerebbero alludere alla forma meccanica e stereotipata che la scrittura dei malati di mente, in particolare degli schizofrenici, in taluni casi può assumere: «Es war [...] rhythmische Prosa [...] geschrieben in der sorgfältigen Schrift des Patienten Schül²⁸» (ivi, p. 54); «Gilgen kratzte sich die Glatze. [...] Aus der Tasche des Rockes zog er nun ein Blatt Papier, vierfach zusammengefaltet, und reichte es Studer. Der Titel war mit schöner Rundschrift ge-

²⁶ «[S]crittura Hulliger ... Una scrittura da scolara diligente...» (Glauser, 2000, p. 33).

²⁷ «“Scrittura Hulliger!” pensò. “Non è molto che ha finito la scuola, questa ragazza!”» (ivi, p. 34).

²⁸ «[E]ra [...] una prosa ritmica, vergata nella scrittura accurata del paziente Schül» (ivi, p. 58).

malt, und es war eine Art Widmung²⁹» (ivi, p. 81). Si tratta più che altro di suggestioni, semplici cenni che non vengono poi ripresi nel corso della narrazione, cenni con i quali si completa il profilo psicologico dei personaggi e che contribuiscono a dare un'idea dei pazienti della clinica e dell'atmosfera che lì aleggia³⁰.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Allen, J.M., Pittard, C. (eds.) (2019), *The Cambridge Companion to Sherlock Holmes*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Avè-Lallemant, U. (1989), *Das graphologische System Ludwig Klages*, in Id. (Hrsg.), *Die vier deutschen Schulen der Graphologie. Klages – Pophal – Heiss – Pulver*, Basel-München, Reinhardt.
- Baughan, R. (1886), *Character Indicated by Handwriting*, London, Upcott Gill.
- Boucher, A., Perkins, R. (2020), *The Case of Sherlock Holmes and Linguistic Analysis*, in «English Literature in Transition, 1880-1920», LXIII, 1, pp. 77-98.
- Cockayne, E. (2023), *Penning Poison. A History of Anonymous Letters*, Oxford, Oxford University Press.
- Collins, W. (1994), *No Name*, Harmondsworth, Penguin.
- Cranfield, J. (2019), *Doyle and Evolution*, in J.M. Allen, C. Pittard (eds.), *The Cambridge Companion to Sherlock Holmes*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 81-95.
- Doyle, A.C. (1903), *The Adventure of the Norwood Builder*, in «Collins's Weekly», 31 October, pp. 16-18 e pp. 28-31.
- Id. (2001), *The Adventures of Sherlock Holmes and The Memoirs of Sherlock Holmes*, London, Penguin.
- Id. (2007), *The Hound of the Baskerville*, London, Penguin.
- Elsaghe, Y. (2004), *Thomas Mann und die kleinen Unterschiede. Zur erzählerischen Imagination des Anderen*, Köln, Weimar, Böhlau Verlag.
- Fattori, A. (1993), *I 'microgrammi' di Robert Walser*, in «Scrittura», 85, pp. 27-36.

²⁹ «Gilgen si grattò la pelata [...]. Trasse di tasca un foglio [di Schül, N.d.A.] piegato in quattro, e lo porse a Studer. Il titolo era vergato con una bella calligrafia tonda, ed era una specie di dedica» (ivi, p. 89).

³⁰ Ringrazio Paola Urbani per le utili conversazioni grafologiche.

- Ead. (2014), *Osservazioni grafologiche in due romanzi di Wilkie Collins*, in «Il giardino di Adone. Scrittura, simbolo, segno», XII, pp. 78-83.
- Glauser, F. (1985), *Matto regiert*, Zürich, Arche.
- Id. (2000), *Il regno di matto*, trad. it. di G. de' Grandi, Palermo, Sellerio.
- Goethe, W. von (1975), *Le affinità elettive*, trad. it. di G. Cusatelli, Milano, Garzanti.
- Id. (1982), *Wahlverwandtschaften*, Frankfurt a.M., Insel.
- Guerra, S., Solito, E. (2020), *Holmes e Watson. L'enciclopedia*, Roma, Rogas Edizioni.
- How, H. (1894), *An Expert in Handwriting*, in «The Strand Magazine», VIII, pp. 293-300.
- Kammer, S. (2015), *Das Phänomen der Mikrographie*, in L.M. Gisi (Hrsg.), *Robert Walser-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, J.B. Metzler, pp. 274-282.
- Klages, L. (1917), *Handschrift und Charakter. Gemeinverständlicher Abriß der graphologischen Technik*, Bonn, Bouvier.
- Id. (1932), *Goethe als Seelenforscher*, Bern, Leipzig.
- Id. (1993), *La scrittura e il carattere. Principi e elementi di grafologia*, a cura di R. Marchesan, trad. it. di G. Sartori, Milano, Mursia.
- Id. (1994), *Perizie grafologiche su casi illustri*, a cura di G. Moretti, trad. it. di P. Dal Santo, Milano, Adelphi.
- Id. (2003), *Goethe come esploratore dell'anima*, a cura di G. Lacchin, Milano, Mimesis.
- Knobloch, H. (1983), *Graphologie. Lehrbuch der Handschriften-Analyse*, Herrsching, Pawlak.
- Kroeber-Keneth, L. (1977), *Buch der Graphologie. Schriftkunde in neuer Sicht*, Düsseldorf, Wien, Econ.
- Lavater, J.C. (1775-1778), *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnisze und Menschenliebe*, Leipzig und Winterthur, Weidmanns Erben.
- Mann, T. (1919), *Sechs Novellen*, Berlin, Fischer.
- Id. (1962), *Buddenbrooks*, Frankfurt a.M., Fischer.
- Id. (1975), *I Buddenbrook*, trad. it. di E. Pocar, Milano, Mondadori.
- Id. (1992), *Tristano*, trad. it. di F. Cambi, Venezia, Marsilio.
- Pokorny, R. (1973), *Psychologie der Handschrift. Systematische Behandlung der Graphologie unter psychologischem und charakterologischem Aspekt*, München, Kindler.

- Rossi, A. (a cura di) (2015), *Robert Walser. I microgrammi*, catalogo della mostra del Museo di Mendrisio sui microgrammi di Robert Walser, Casa Croci Mendrisio 12 dicembre 2015-12 marzo 2016, Mendrisio, Casa Croci Mendrisio.
- Schooling, H. (1894a), *The Handwriting of Alfred Lord Tennyson: From 1827 to 12th May, 1892*, in «The Strand Magazine», VIII, pp. 599-608.
- Id. (1894b), *The Handwriting of Thomas Carlyle*, in «The Strand Magazine», VIII, pp. 360-368.
- Id. (1894c), *The Signatures of Charles Dickens (with Portraits): From 1825 to 1870*, in «The Strand Magazine», VII, pp. 80-89.
- Teillard, A. (1949), *L'âme et l'écriture*, Paris, Stock.
- Ead. (1985), *L'anima e la scrittura*, trad. it. di L. Aurigemma, Torino, Bollati Boringhieri.
- Urbani, P. (1997), *Manuale di grafologia*, Roma, Newton Compton.
- Walser, R. (1978a), *Das Gesamtwerk in 12 Bänden*, hrsg. von J. Greven, V: *Der Gehülfe*, Frankfurt a.M., Zürich, Suhrkamp.
- Id. (1978b), *L'assistente*, trad. it. di E. Pocar, Torino, Einaudi.

Il metodo, i metodi, il perché dell'inossidabile successo di Sherlock Holmes

Al di là di tutto, la caratteristica principale che ha fatto di Sherlock Holmes il consulente investigativo più conosciuto e amato al mondo è il metodo investigativo che elabora, sviluppa e applica all'interno dei quattro romanzi e dei cinquantasei racconti che costituiscono il canone, come è stato definito a partire dal 1911, quando monsignor Ronald Knox, in una conferenza intitolata *Studies in the Literature of Sherlock Holmes* (Knox, 1920, pp. 154-172), diede inizio agli studi sherlockiani proponendone per primo l'esegesi, considerandolo, in modo molto ironico, al pari delle Sacre Scritture. Intendiamo riferirci ovviamente al metodo deduttivo o deduzione, ovvero in generale al procedimento razionale che fa derivare una certa conclusione da premesse più generiche, dentro cui quella conclusione è implicita. Dal generale al particolare. Come afferma Sherlock Holmes ne *Il mastino dei Baskerville* «il mondo è pieno di cose ovvie che nessuno si prende mai la cura di osservare» (Doyle, 1964a, p. 470), quindi bisogna selezionare le informazioni im-

* Sapienza Università di Roma.

portanti, quelle necessarie a condurre alla soluzione, a giungere a una decisione oppure, semplicemente, a comprendere una questione. Ma si tratta davvero di deduzione? Oppure, di una elaborazione dell'abduzione di cui, scorrendo la storia della filosofia, a partire dall'Illuminismo in poi, è possibile trovare una costante teorizzazione al punto che i due metodi vengono sovente sovrapposti e inglobati nella sola definizione di deduzione quando in realtà sono due categorie di ragionamento distinte, atte a disegnare percorsi intellettivi diversi.

Mentre la deduzione è il rapporto per il quale una conclusione deriva da una o più premesse, per abduzione si intende il sillogismo in cui la premessa maggiore è certa, mentre la premessa minore è probabile, per cui anche la conclusione è solo probabile.

Si tratta quindi del ragionamento attraverso il quale, partendo da alcuni fatti che si vogliono spiegare (premesse), si cerca di individuare una possibile ipotesi che li spieghi (conclusione).

Dunque mentre nella deduzione la conclusione scaturisce in modo automatico dalle premesse, seguendo un ragionamento abduttivo è necessario il riscontro nella realtà per la validazione dell'ipotesi.

Di conseguenza proprio il famoso metodo deduttivo di Sherlock Holmes in realtà si traduce in ragionamenti abduttivi. Infatti il nostro "altro" non fa che scegliere tra i molti possibili percorsi mentali quello che mostra maggior coerenza e la soluzione dei casi che man mano si trova a dover risolvere altro non è che un racconto e il racconto da lui creato è lo scenario più vicino possibile alla realtà. In quest'ottica la sua soluzione non ha il grado di certezza di una deduzione, non esiste quindi la garanzia che la storia ricostruita dal detective risulti essere quella giusta, ma la prova con i fatti ne fa il percorso mentale che più tiene in considerazione le diverse prove e, in particolare, i dettagli. «Le sfumature, per piccole che siano, sono sempre infinitamente importanti» (Doyle, 1964b, p. 695) recita, non a caso, la massima da lui più amata, che troviamo in *Un caso di identità*, incluso ne *Le avventure di Sherlock Holmes*. La costante

e attenta osservazione della realtà per quanto banale possa apparire è l'unico strumento che fornisce chiave e mappa per addentrarsi nei meandri anche del più complicato dei delitti conducendo l'investigatore e il lettore allo scioglimento finale, alla soluzione del caso. Sono i piccoli particolari, allora, i dettagli che agli altri appaiono irrilevanti che fanno la differenza e, infatti, la prima cosa che Sherlock guarda in una donna sono, ad esempio, i polsini delle maniche e negli uomini la piega dei pantaloni. Dettagli per l'appunto all'apparenza che denotano una straordinaria passione per la loro analisi come dimostrano anche le particolari monografie di cui è l'autore, come per esempio quella sui diversi tipi di tabacco. Prima ancora che un cliente si sieda nella poltrona del salotto di Baker Street, Sherlock ha già anticipato al sodale Watson alcune delle sue caratteristiche, deducendole dall'osservazione di un biglietto o di un oggetto inviato, oppure da una rapida occhiata dalla finestra mentre, fuori dal portone, attende di essere ammesso. Ovviamente chi non conosce i suoi metodi rimane sorpreso, per non dire esterrefatto, come accade puntualmente a tutti i clienti e a tutti i lettori. *Ça va sans dire*, che Sherlock Holmes è il detective che ha elevato l'arte dell'investigazione a vera e propria scienza, colui che maggiormente ha influito nella nascita e nello sviluppo della polizia scientifica, il primo utilizzatore dei reagenti per individuare la presenza di macchie organiche sulla scena del delitto, il vero anticipatore di quella che è divenuta la CSI, la Crime Scene Investigation, tant'è che la speciale lente di ingrandimento, dotata di luce ultravioletta, utilizzata dalle polizie di tutto il mondo, non a caso viene chiamata "lente Holmes". Al di là di queste folkloristiche considerazioni che ben si accompagnano a quelle sul cappello da cacciatore di cervi e la pipa calebassa, il metodo deduttivo elaborato da Sir Arthur Conan Doyle, definito anche "metodo indiziario", è sicuramente un prodotto del positivismo tardo ottocentesco che risente sicuramente della *detection* creata da E.A. Poe, Wilkie Collins ed Émile Gaboriau, sulla scia della brillante invenzione shakespeariana dell'*Amleto*, e affonda le proprie radici prima

nella nuova scienza galileiana (in particolare quella di Giulio Mancini¹) e poi nel pensiero illuminista (Voltaire e Saint-Simon) e nelle ricerche di Jan Evangelista Purkyně², se non nel pragmatismo che, al sorgere dell'era moderna, accompagna e favorisce la nascita e lo sviluppo della borghesia mercantile. Un prodotto della rivendicazione del primato assoluto della scienza nel senso che l'unica forma di conoscenza è quella scientifica e l'unico metodo è quello scientifico. Non a caso, Doyle (come in parte Sherlock Holmes) ha una formazione medica, acquisita presso la più prestigiosa scuola di medicina del Regno Unito, quell'Università di Edimburgo, dove insegna il dr. Joseph Bell, presidente del Royal College of Surgeons, chirurgo personale della regina Vittoria, pronipote del chirurgo forense dr. Benjamin Bell, pioniere della medicina legale e teorico del praticare scientificamente, della pratica medica, cioè, dove è inevitabile osservare i dettagli, cosa che il pronipote eleva alla massima potenza. Diviene, infatti, un docente rinomato per le straordinarie capacità di osservazione. Dai tatuaggi dei marinai può risalire alle rotte che hanno solcato, dall'accento e dall'intonazione della voce desumere l'origine e la provenienza di una persona, dalle mani la professione. Addirittura dalla particolare deformazione di un pantalone al ginocchio dedurre che non poteva che trattarsi di un calzolaio. Inoltre il dr. Bell getta le basi della profilazione criminale, la terza corrente della scienza investigativa, stabilendone quelle linee guida che, nel corso degli anni Ottanta del XIX secolo, verranno sviluppate dal dr. Thomas Bond, chiamato da Scotland Yard a fornire la propria

¹ Giulio Mancini (1559-1630) è stato un medico, collezionista d'arte e scrittore, archiatra di Urbano VIII. Autore prolifico sia in campo medico che artistico-filosofico, è annoverato tra i primi esponenti di una primitiva forma di *connoisseurship*.

² Jan Evangelista Purkyně (1787-1869) è stato un naturalista e fisiologo ceco. Nel 1823 fondò l'Istituto di Fisiologia di Breslavia, presso il quale insegnò Fisiologia e Patologia fino al 1849, quando fu chiamato a dirigere l'Istituto di Fisiologia dell'Università di Praga. Affrontò numerosi problemi in diversi campi della medicina, contribuendo tra l'altro a porre le basi della dottrina cellulare, e portando a termine ricerche di fondamentale importanza sulla fisiologia della visione e sull'istologia del sistema nervoso della cute, del cuore, dei vasi, delle ossa e dei denti.

consulenza sui delitti di Jack lo Squartatore. I manierismi, la mimica facciale, gli atteggiamenti corporali, le pose e l'andatura vengono codificati come elementi in grado di fornire preziose informazioni sul carattere, la psicologia e il coinvolgimento di un individuo. Sir Arthur Conan Doyle incontra per la prima volta il dr. Bell nel 1877 quando si iscrive alla Facoltà di Medicina. Alla fine del secondo anno, Bell lo sceglie come assistente di studio e l'incarico gli offre l'opportunità di vedere pressoché quotidianamente la propria straordinaria capacità di applicare la semeiotica, l'osservazione e lo studio dei sintomi (soggettivi) e dei segni (oggettivi) di malattia e di come entrambi debbano essere integrati in modo da giungere alla diagnosi. Bell diviene il mentore di Doyle che trascorre molto tempo osservando le sue celebri abilità deduttive, agendo nella realtà come Watson fa con Sherlock Holmes nella finzione. Non sono, però, solo le capacità osservative e deduttive di Holmes che possono essere attribuite a Bell ma anche la sua figura fisica e certi suoi capi di abbigliamento. Da alcune foto pervenuteci, si evince che Joseph Bell è alto e dinoccolato e sia solito indossare un lungo *inverness* e un cappello da cacciatore di cervi. È altresì noto che Bell avesse un problema di dipendenza e avesse bisogno, nei momenti di stanchezza, del conforto dell'alcool tanto da portare abitualmente una fiaschetta nella tasca interna della giacca. Ma nella costruzione di questo metodo, di per sé unico e a oggi ancora efficace, accanto al celebrato Bell (e ovviamente a Darwin, Spencer, Malthus) troviamo un misconosciuto Giovanni Morelli, che aveva introdotto, tra il 1874 e il 1876, il modello indiziario nell'attribuzione delle opere d'arte, ripreso e diffuso in Inghilterra dal critico Edgar Wind.

I libri di Morelli hanno un aspetto piuttosto insolito se paragonati a quelli degli altri storici dell'arte. Essi sono cosparsi di illustrazioni di dita e di orecchie, accurati registri di quelle caratteristiche minuzie che tradiscono la presenza di un dato artista, come un criminale viene tradito dalle sue impronte digitali [...]. Qualsiasi museo d'arte studiato da Morelli acquista subito l'aspetto di un museo criminale (Wind, 1997, p. 63).

Così scrive Edgar Wind, citato da Carlo Ginzburg in *Spie. Radici di un paradigma indiziario*³ (Ginzburg, 1980, pp. 60-62) per collegare, sulle orme di quanto affermato da Enrico Castelnuovo, il metodo di Morelli, oltre a Sherlock Holmes, a Sigmund Freud, i cui metodi analitici si concentrano ugualmente sulla presenza di “tracce”, nel caso specifico i sintomi. Un legame diretto tra il metodo morelliano e quello psicoanalitico è indicato nel saggio *Il Mosè di Michelangelo*, in cui Freud segnala la considerevole influenza intellettuale esercitata da Morelli in una fase precedente allo sviluppo della psicoanalisi: «Io credo – scrive Freud – che il suo metodo sia strettamente apparentato con la tecnica della psicoanalisi medica. Anche questa è avvezza a penetrare cose segrete e nascoste in base a elementi poco apprezzati o inavvertiti, ai detriti o “rifiuti” della nostra osservazione» (Freud, 1977, p. 47). E ancora:

Molto tempo prima ch'io potessi sentir parlare di psicoanalisi venni a sapere che un esperto d'arte russo, Ivan Lermolieff, i cui primi saggi furono pubblicati in lingua tedesca tra il 1874 e il 1876, aveva provocato una rivoluzione nelle gallerie d'Europa rimettendo in discussione l'attribuzione di molti quadri ai singoli pittori, insegnando a distinguere con sicurezza le imitazioni dagli originali e costruendo nuove individualità artistiche a partire da quelle opere che erano state liberate dalle loro precedenti attribuzioni. Egli era giunto a questo risultato prescindendo dall'impressione generale e dai tratti fondamentali del dipinto, sottolineando invece l'importanza caratteristica di dettagli secondari, di particolari insignificanti come la conformazione delle unghie, dei lobi auricolari, dell'aureola e di altri elementi che passano di solito inosservati e che il copista trascura di imitare, mentre invece ogni artista li esegue in maniera che lo contraddistingue. È stato poi molto interessante per me apprendere che sotto lo pseudonimo russo si celava un medico italiano di nome Morelli (*ibidem*).

Tali considerazioni consentono di affermare che il metodo elaborato per sintesi da Sir Arthur Conan Doyle trascende di fatto la pagina letteraria e si proietta con efficacia nella prassi

³ Pubblicato per la prima volta in Gargani (1980); ripubblicato in Ginzburg (1992).

non solo dell'indagine criminale ma della ricerca nel campo più largo delle scienze umane e non solo. L'elemento finzionale che costituisce una componente primaria del mito holmesiano inizia a trovare un'applicazione pratica a partire dal suo stesso creatore come dimostra l'indagine condotta da Arthur Conan Doyle nel 1907 a Great Wyrley nello Staffordshire meridionale dove un giovane avvocato per metà indiano, George Edalji, era stato accusato dell'uccisione violenta di numerosi capi di bestiame. Dopo tre anni di detenzione, nonostante l'assenza di prove certe, Edalji scrive una lettera a Sherlock Holmes chiedendo il suo aiuto e Doyle decide di assumere il caso e di risolverlo dimostrando, attraverso un procedimento indiziaro, l'innocenza dell'accusato (Doyle, 1907). Ma non solo. Lo scrittore infatti si ripete in un libro del 1912, *The Case of Oscar Slater*, dove smonta le prove dell'accusa contro Oscar Slater, ebreo tedesco espatriato cui era stato cucito addosso un barbaro omicidio, e riflette sul fatto che uno straniero, proprio per il suo essere tale e, quindi, diverso, è perfetto come colpevole per una polizia frettolosa e razzista⁴.

Il successo letterario del metodo utilizzato da Sherlock Holmes agisce come volano per ulteriori contributi scientifici quali il rilevamento delle impronte digitali elaborato, a partire dal 1888, da Francis Galton⁵ e il metodo antropometrico, ovvero la foto segnaletica, inventato nel 1897 da Alphonse Bertillon (Bertillon, 1885) per divenire, nel corso del Novecento, una costante universalmente accettata nella ricerca multidisciplinare. Lo dimostrano gli studi di Charles Sanders Peirce⁶, che

⁴ Nel 2018 la giornalista del «New York Times» Margalit Fox ha ricostruito l'intera vicenda, con molta attenzione alle dinamiche attraverso le quali si definisce un colpevole sulla base di pregiudizi etnici e moralistici (Fox, 2018).

⁵ Anche se già nel 1880, il dr. Henry Faulds, primario del reparto di chirurgia del Tsukiji Hospital a Tokio, Giappone, aveva descritto scientificamente le impronte come un mezzo di identificazione e aveva inventato un metodo per la loro memorizzazione e classificazione.

⁶ Conosciuto per i suoi contributi alla logica e all'epistemologia, Peirce è stato un importante studioso, considerato fondatore del pragmatismo e uno dei padri della moderna semeiotica (o teoria del segno, inteso come atto di comunicazione).

costituiscono il punto di partenza dell'indagine raccontata da Umberto Eco e Thomas A. Sebeok ne *Il segno dei tre* (1983), oppure in anni più recenti i volumi di Daniel Smith, *Il metodo Sherlock Holmes* (2013), e di Maria Konnikova, *Mastermind. Pensare come Sherlock Holmes* (2017), o quello di Antonio Napoli e Riccardo Pelizzo, *Metodo e contro-metodo. Da Sherlock Holmes a Paul Feyerabend* (2019), per finire con il recentissimo *Sherlock Holmes e l'arte del ragionamento* (2024) di Massimo Polidoro; tutte conferme che, per quanto riguarda l'argomento fin qui trattato, *the game is afoot*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bertillon, A. (1885), *Identification anthropométrique. Instructions signalétiques*, s.l., Melun: Typographie-Lithographie Administrative.
- Doyle, A.C. (1907), *The Case of Mr. George Edalji*, in «The Daily Telegraph», 9-12 January.
- Id. (1912), *The Case of Oscar Slater*, New York, Hodder & Stoughton.
- Id. (1964a), *Il mastino dei Baskerville*, trad. it. di M. Gallone, Milano, Mondadori.
- Id. (1964b), *Un caso di identità*, in Id., *Le avventure di Sherlock Holmes*, trad. it. di M. Gallone, Milano, Mondadori.
- Eco, U., Sebeok, T.A. (a cura di) (1983), *Nel segno dei tre. Holmes, Dupin, Peirce*, trad. it. di G. Proni, Milano, Bompiani.
- Fox, M. (2018), *Conan Doyle for the Defence: The True Story of a Sensational British Murder, a Quest for Justice, and the World's Most Famous Detective Writer*, New York, Random House.
- Freud, S. (1977), *Il Mosè di Michelangelo*, trad. it. di S. Daniele, Torino, Bollati Boringhieri.
- Gargani, A. (a cura di) (1980), *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, Torino, Einaudi.
- Ginzburg, C. (1980), *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in A. Gargani (a cura di), *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, Torino, Einaudi, pp. 57-106.
- Id. (1992), *Miti emblemici spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi.

- Knox, R. (1920), *Studies in the Literature of Sherlock Holmes*, in «Blackfriars», I, 3, pp. 154-172.
- Konnikova, M. (2017), *Mastermind. Pensare come Sherlock Holmes*, trad. it. di P. Formenton, Firenze, Ponte alla Grazie.
- Napoli, A., Pelizzo, R. (2019), *Metodo e contro-metodo. Da Sherlock Holmes a Paul Feyerabend*, Roma, Armando Editore.
- Polidoro, M. (2024), *Sherlock Holmes e l'arte del ragionamento*, Milano, Feltrinelli.
- Smith, D. (2013), *Il metodo Sherlock Holmes*, trad. it. di C. Cavallaro, Milano, De Agostini.
- Wind, E. (1997), *Critica del conoscitore*, in Id., *Arte e anarchia*, trad. it. di J.R. Wilcock, Milano, Adelphi, pp. 53-74.

Tra esotismo, paranormale e intuizione: il metodo *orientale* di Charlie Chan

1. Introduzione

Come la fama di Mary Shelley è indissolubilmente legata alla sua controversa *Creatura*, così Earl Derr Biggers (1884-1933) – scrittore, giornalista e commediografo americano – deve la sua notorietà a un personaggio altrettanto ingombrante e denso di contraddizioni: Charlie Chan, investigatore della polizia di Honolulu, presenza costante nella fortunata serie di sei romanzi gialli inizialmente pubblicati a puntate sul «Saturday Evening Post» e, in seguito, ristampati in volume tra il 1925 e il 1932. Dopo la morte di Biggers, la popolarità del detective di origine cinese assunse proporzioni mai realmente contemplate dal suo creatore, grazie alle cinquantatré pellicole, tra adattamenti e lungometraggi apocrifi (sei dei quali perduti), capaci di attrarre un pubblico sempre più folto, cui veniva offerto uno spettacolo indubbiamente coinvolgente, anche se spesso poco attento e rispettoso delle diverse sensibilità culturali rappresentate¹.

¹ Nei primi tre film ispirati agli omonimi romanzi – *The House without a Key*

* Università degli Studi di Roma Tor Vergata.

Questo studio intende soffermarsi sulle premesse della «Charlie Chan industry» (Huh, 2005, p. 210), sulla discendenza diretta dall'immaginazione di Biggers, con particolare riferimento al secondo romanzo della saga, *The Chinese Parrot* (1926), opera in cui la complessa fisionomia di Charlie Chan emerge dalla penombra nella quale, nella narrativa d'esordio – *The House without a Key* (1925) –, il sergente investigativo è prudentemente relegato. Al fine di comprendere il metodo peculiare da lui adottato nell'indagine, riflesso della congiuntura storica e di percezioni spesso stereotipate dell'*Oriente*², sarà opportuno tratteggiare il contesto entro cui la singolare figura si colloca, esplorando parallelamente le ragioni che condussero l'autore a concepirla.

2. Gli immigrati asiatici negli Stati Uniti: da risorsa a pericolo giallo

Nelle parole di Riccardo Pelizzo (2019, p. 21), per essere credibili, i gialli debbono allinearsi di necessità «allo spirito dei tempi, [...] non possono permettersi di trascurare il Presente con tutti i suoi umori e le sue credenze, i suoi paradigmi e le sue ossessioni». «The enigma of Charlie Chan» (Lee, 2017,

(1926), *The Chinese Parrot* (1927) e *Behind the Curtain* (1929) – Charlie Chan era interpretato da attori di discendenza asiatica (rispettivamente George Kuwa, Kamiyama Sōjin e E.L. Park). Lo smarrimento delle prime due pellicole non consente di valutare la consistenza del ruolo ricoperto da Chan, che nel terzo lungometraggio è declassato al rango di comparsa, in contrasto stridente con la trama originale. Come Jinny Huh (2005, p. 245) ha posto in rilievo, «the potential repercussions and possible fear of using an Asian actor to play the Chinese American detective hero» hanno forse influenzato la scelta successiva di interpreti bianchi in *yellowface* (ritenuti più rassicuranti) per impersonare il paladino della giustizia. Pertanto, a partire dal 1931, i panni dell'investigatore furono indossati prima dallo svedese americano Warner Oland – il famigerato Dr. Fu Manchu nel cast di *The Mysterious Dr. Fu Manchu* (1929) –, e in seguito da Sidney Toler e da Roland Winters, in quello che Jachinson Chan (2001, p. 57) ha definito «a symbolic act of colonization».

² Il termine è ovviamente usato in modo provocatorio, tenendo conto dei contributi di Edward Said sulle strategie elaborate dall'occidente per costruire un *Oriente* arretrato e subalterno, dai tratti vaghi e indistinti, giustificando così mire espansionistiche e ambizioni coloniali.

p. 1) – così come il mistero del suo oscuro alter-ego, Dr. Fu Manchu, icona di alterità generata dalla penna fertile di Sax Rohmer – può essere decifrato solo ricostruendo le condizioni che ne hanno determinato nascita e sviluppo.

Prescindendo dalle poche decine di cinesi che, sul finire del Settecento, si erano lanciati nell'esplorazione delle terre d'oltremare, le prime grandi ondate migratorie raggiunsero le coste americane all'epoca della *Gold Rush*, attorno alla metà del secolo seguente. La corsa all'oro aveva presto mostrato la sua natura effimera, cedendo il passo a più umili e meno redditizie occupazioni: dai servizi di lavanderia e ristorazione fino all'impiego come manodopera a basso costo nella costruzione della grande ferrovia transcontinentale, completata nel 1869. In un discorso del 1852, John McDougal, governatore della California, riservava parole d'encomio alla nuova e laboriosa manovalanza asiatica, dipingendo il popolo cinese come «one of the most worthy of our newly adopted citizens» (Qin, 2009, p. 23), considerata la straordinaria capacità di lavoro di cui aveva dato prova e l'ottemperanza rigorosa alle regole vigenti. Tale rosea visione era comunque destinata a incrinarsi, scontrandosi con pregiudizi tanto inveterati quanto condivisi. Qualche mese più tardi, infatti, John Bigler (successore di McDougal nell'incarico) osservava con sgomento il numero crescente di *coolies*³, auspicando misure restrittive severe poiché, a suo avviso, la loro permanenza in suolo americano costituiva una minaccia per la stabilità del Paese. Anche in volumi coevi come *The Land of Gold* (1855) di Hinton Rowan Helper (1855, p. 95), tali immigrati erano visti come «an inauspicious element of society—a seed of political dissensions»: pericolosamente estranei e indifferenti al nuovo tessuto sociale, apparivano inoltre indolenti e infidi. A diplomatici e religiosi si deve, di fatto, quell'immagine a

³ Stando a *The Encyclopaedia Britannica* (1890, p. 333), «the word is almost exclusively used to designate those natives of India and China who leave their native country under contracts of service to work as field-hands or labourers in foreign plantations and elsewhere».

tinte fosche dell'*Oriente* e dei suoi abitanti cui Bigler e Helper, con ogni probabilità, si erano richiamati nel dare corpo alle proprie paure. Accusati di ogni immoralità – dai costumi sessuali dissoluti all'abuso di oppio –, i cinesi descritti sin dai più antichi resoconti di viaggio e nei trattati etnografici erano percepiti come autentici agenti di corruzione per chiunque li avvicinasse, nonostante le maniere melliflue e insinuanti esibite con gli stranieri. In un esempio tardo, *Chinese Characteristics* (1890) di Arthur Henderson Smith (missionario e insigne membro dell'*American Board of Commissioners for Foreign Missions*), a dispetto delle lodi per la cortesia e l'operosità dei più, si registrava in loro un'attitudine spiccata alla menzogna e al sotterfugio, unita alla totale mancanza di empatia verso il prossimo – «they are conspicuous for a deficiency of sympathy» (Smith, 1900, p. 194) – che li trasformava, all'occorrenza, in spietati sicari. Nella definizione del carattere nazionale cinese, Smith evidenziava anche il culto nostalgico e paralizzante del passato, sia individuale sia collettivo; tale atteggiamento anacronistico e retrogrado risultava difficilmente conciliabile con lo spirito degli Stati Uniti, fondati (almeno in linea di principio) sull'ideale di libertà e sull'iniziativa del singolo. Le leggi volte a contenere l'emigrazione cinese e a limitare i diritti di chi si era già trasferito sembrano, pertanto, derivare dalla convinzione diffusa secondo cui «the Chinese, reared in a land of Oriental despotism, were incapable of assimilating democratic values and obeying the law of the land» (Lee, 2016, p. 13)⁴.

La tensione razziale crebbe ulteriormente dopo la Guerra Civile, durante la fase cruciale della *Reconstruction*, portando all'emanazione del Page Act (1875), provvedimento che vietava l'ingresso delle donne cinesi, associate senza distinzione alla prostituzione⁵. Il Chinese Exclusion Act del 1882 fu la prima

⁴ Tale convincimento portò, nel 1906, all'istituzione dello US District Court for China con sede a Shanghai, tribunale federale dotato di giurisdizione extra-territoriale sugli americani presenti in Cina (Lee, 2016, p. 13).

⁵ La locuzione *bachelor society* venne coniata per indicare le comunità residenti nelle Chinatown, composte in prevalenza da uomini.

legge federale a chiudere simbolicamente le porte della *land of opportunity* a un singolo gruppo etnico, proibendo inoltre a chi fosse immigrato ormai da tempo di acquisire la cittadinanza americana. Pensata per rimanere in vigore per dieci anni, tale misura fu prorogata per i due decenni successivi (nel 1892 e nel 1902) e infine abrogata solo nel 1943, determinando il lento ma inesorabile declino delle Chinatown (Huang, 2010, pp. 126-127; Rzepka, 2007, p. 1489; Westfall, 2007, p. 6).

Voci sporadiche si levarono in difesa di un popolo così ingiustamente vilipeso e ostracizzato; celebre è l'affermazione del senatore repubblicano George Frisbie Hoar, secondo il quale il Chinese Exclusion Act «represented nothing less than the legalization of racial discrimination» (Daniels, 1992, p. 54). Il sentire comune, tuttavia, era più incline a riversare ogni attrito e inquietudine su un comodo e silenzioso capro espiatorio. Preconcetti e stereotipi assunsero, dunque, la forma di filastrocche⁶ dal contenuto altamente denigratorio, come si evince dai seguenti versi:

Ching Chong Chinaman sitting on a fence,
Trying to make a dollar out of fifteen cents.
Along came a choo-choo train,
Knocked him in the cuckoo brain,
And that was the end of the fifteen cents (Huang, 2023, p. 18).

Nel termine *Chinaman*⁷, inizialmente neutro e privo di connotazioni, confluì tutta l'ostilità verso una categoria divenuta vulnerabile e già oggetto di violenza e ritorsioni – si pensi agli

⁶ Per Jeanne Pitre Soileau (2021, p. 74), «whenever a really ridiculous image was needed, the [American] children called it “Chinese”». Nel suo saggio vengono elencate numerose canzoncine e scioglilingua dalle coloriture fortemente discriminatorie, ancora oggi recitati da alcuni bambini e bambine della Louisiana.

⁷ La prima attestazione della parola risalirebbe a un discorso di Ralph Waldo Emerson, *Resources*, la cui composizione risale all'epoca della Guerra Civile. Pur non volendo avallare alcun atteggiamento xenofobo, il filosofo (Emerson, 1886, p. 139) ricordava che «the disgust of California» non era riuscito «to drive or kick the Chinaman back to his home». Cfr. anche Huang (2010, p. 121).

Anti-Chinese riots a Los Angeles (1871) o al *San Francisco riot* del 1877⁸. Il personaggio caricaturale John Chinaman (l'equivalente di Jim Crow per gli afroamericani), interpretato da attori bianchi in *yellowface*, divenne protagonista indiscusso dei *minstrel show*, spettacoli in cui sketch buffoneschi, musica e danze contribuivano non solo a esorcizzare, ma anche a normalizzare e legittimare l'immagine del cinese «as a polluting racial Other» (Lee, 1999, p. 32). Ritenuti inassimilabili nel grande crogiuolo americano a causa di fattezze e specificità culturali fin troppo evidenti (se non addirittura mostruose)⁹, i cinesi venivano disleggiati anche nei canti popolari. Utilizzando il *broken English*, l'inglese imperfetto degli immigrati, si componevano così cantilene ridicole, che nascondevano un risvolto spesso inquietante. La strofa che segue è tratta da un testo intitolato *Hong Kong*; tra facili scimmiettamenti e banali tiritere, vi si adombra l'unione tra un *Chinaman* e una *gal*, una ragazza irlandese, evocando così lo spettro mai del tutto fugato della *miscegenation*, ossia il timore della contaminazione razziale:

My name is Sin Sin, come from China
 In a bigee large shipee, commee long here;
 Wind blow welly muchee. Kick upee blubelly
 Ship makee Chinaman feelee wellee queer.
 Me fetchee longee a lillee gal nicee,
 She com longee to be my wife,
 She say she lovee me once or twice,
 Makee bigee swear to it all her life (Cohen, 2008, p. 117).

⁸ In entrambi i casi, le Chinatown si tramutarono in bersaglio della furia popolare, con la distruzione e il saccheggio delle abitazioni e il linciaggio dei loro abitanti. Alla base delle agitazioni vi erano motivazioni economiche, in primo luogo la competizione nel mercato del lavoro alimentata dalle paghe irrisorie che i cinesi non disdegnavano di accettare. Per un approfondimento cfr. Gilje (1996, pp. 127-128).

⁹ I famosi gemelli siamesi Chang ed Eng Bunker, principale attrazione nei *freak show* di tutto il mondo, contribuirono a consolidare l'associazione tra *cinese* e *deformità*.

A nulla valsero i pur isolati tentativi di sconfiggere i cliché, articolando contro-narrazioni che si servissero di analoghi strumenti espressivi. Il noto poema narrativo *The Heathen Chinese* di Bret Harte, pubblicato inizialmente con il titolo *Plain Language from Truthful James* su «Overland Monthly», nel settembre 1870, costituisce un esempio di come persino le intenzioni migliori potessero essere travisate, cedendo al peso delle consuetudini. Incentrata sul personaggio di Ah Sin¹⁰ e concepita come parodia dell'odio etnico, l'opera ebbe quale effetto paradossale quello di rinfocolare gli stessi sentimenti negativi che l'autore aveva in animo di smorzare (Huang, 2010, pp. 127-129).

The House without a Key di Biggers venne pubblicato un anno dopo il Johnson-Reed Act (1924). Secondo il provvedimento – ispirato a teorie eugenetiche e nativiste e volto a tutelare la supremazia bianca – gli asiatici erano «conveniently condemned [...] to the status of permanent foreigners» (ivi, p. 151), negando la cittadinanza anche a chi fosse già immigrato. Inoltre, tramite un sistema complesso e farraginoso di quote e proporzioni, il numero dei nuovi ingressi negli Stati Uniti veniva drasticamente ridotto, con l'obiettivo di arrestare l'avanzata del cosiddetto “pericolo giallo”. Come asseriva Madison Grant in *The Passing of the Great Race* (1916), la causa del presunto declino della razza nordica anglosassone era da ricercarsi nella presenza massiccia sul territorio di gruppi non autoctoni considerati *inferiori* – «inferior races» (Grant, 1936, p. XXIX). La commistione etnica risultante avrebbe, pertanto, comportato una perdita irreparabile e progressiva dell'identità culturale americana, come del resto sostenevano anche lo storico Lothrop Stoddard nel suo *The Rising Tide of Color: The Threat against White World-Supremacy* (1920) e il regista David Wark Griffith nella dibattuta pellicola *The Birth of a Nation* (1915).

¹⁰ Con acume e scaltrezza, Ah Sin riesce a smascherare un baro e truffatore, adottando i suoi stessi stratagemmi.

3. Biggers, le Hawaii e la nascita di Charlie Chan

All'indomani della conclusione del Primo Conflitto mondiale, Biggers scelse come meta per le proprie vacanze un paradiso esotico dal clima tropicale: le Hawaii. Territorio annesso agli Stati Uniti a partire dal 1898, l'arcipelago non aveva risentito del Chinese Exclusion Act e si presentava, quindi, come un luogo caratterizzato dalla convivenza – relativamente serena – tra famiglie hawaiane, cinesi, portoghesi, coreane, giapponesi e filippine, attratte nel tempo dalle prospettive lavorative offerte dalle piantagioni di canna da zucchero (Huh, 2005, p. 221). Nell'immaginario collettivo, le isole erano inoltre legate alle narrazioni di Herman Melville e Jack London: la realtà sfumava così nell'utopia, «a tolerant Erehwon where birth did not count and the races could coexist, and even intermix peacefully» (Rzepka, 2007, p. 1469).

Mentre si trovava a Honolulu, Biggers venne a conoscenza dell'esistenza di un insolito poliziotto di origine cinese, Chang Apana¹¹, le cui imprese prodigiose stimolarono la sua inventiva al punto da trasformarsi in materia per future creazioni letterarie. Memore del suo passato di *paniolo* (l'equivalente del cowboy), Apana svolgeva le proprie funzioni ufficiali indossando il copricapo tipico dei mandriani e brandendo una frusta, lanciandosi in inseguimenti spesso acrobatici nella sua personale lotta alla criminalità e al traffico d'oppio. Le somiglianze tra il personaggio reale e il suo riflesso letterario sono, in verità, assai labili: se il primo era agile, scattante, impavido e totalmente illetterato, Charlie Chan è riflessivo, cauto, verbosamente colto e dotato di una fisicità tanto imponente quanto limitante nei movimenti¹². Nel luglio del 1928, dopo il successo clamoroso dei primi tre volumi della serie, Biggers volle conoscere Apana¹³, pur non

¹¹ Si ritiene che *Apana* costituisca una corruzione anglicizzata di Ah Pung (Huang, 2010, p. 7).

¹² Mandy Westfall (2007, p. 35) sostiene che l'unico aspetto che davvero li accomuna sia «the attention that both men, real and imagined, paid to their families».

¹³ Il nipote di Apana fungeva da interprete (Lepore, 2010).

avendo mai ammesso pubblicamente la prossimità tra il poliziotto e il *suo* detective¹⁴. Due fotografie documentano in modo diverso l'occasione: la prima, che raffigura due uomini in giacca e cravatta intenti a scambiarsi sguardi d'intesa, testimonia l'incontro così come effettivamente si svolse. La seconda, invece, è uno scatto costruito ad arte, con un Charlie Chan posticcio (forse un semplice inserviente), vestito in pittoreschi abiti tradizionali, e un Biggers composto, in completo immacolato. Tra i due uomini, comodamente seduti sulla terrazza del Royal Hawaiian Hotel, campeggia una gabbia poggiata su un tavolino, richiamo evidente a *The Chinese Parrot*. Come Huang (2010, p. 184) rileva, «The scene easily portrays the fantasy of "East meeting West", much more so than if Chang Apana had been sitting opposite Biggers on the terrace, dispelling the magic with realism».

Nel plasmare il suo detective, l'autore era probabilmente animato dalle più nobili intenzioni. In un periodo – come si è già osservato – di forti tensioni, nel quale il subdolo Fu Man-chu, incarnazione di ogni male, era divenuto ormai sinonimo di *cinese*, Biggers «wanted to counter the demeaning portrayals of Asians that were standard at the time» (Bernstein, 2010). Nel perseguire il suo obiettivo, tuttavia, non riuscì ad affrancarsi completamente da quelle rappresentazioni convenzionali che, pure, intendeva contrastare. Charlie Chan compare in scena in punta di piedi, nel settimo capitolo di *The House without a Key*, quasi fosse un ornamento curioso e stravagante, capace di aggiungere un tocco di *local colour* all'intreccio, peraltro dominato da un membro dell'alta società bostoniana, John Quincy Winterslip. La descrizione qui riportata segna il suo ingresso nel ciclo di romanzi:

¹⁴ In una lettera del gennaio 1934 indirizzata a D.L. Chambers, Eleonor Biggers ridimensionava notevolmente l'influenza del poliziotto cinese sul talento creativo del marito, da poco scomparso. In modo sorprendente, affermava che, prima del luglio 1928, lo scrittore era del tutto ignaro dell'esistenza di Apana: «Earl had written three Chan stories before he ever heard of Apana, who was the very antithesis of Charlie in every way, appearance, character, point of view and career» (Westfall, 2007, p. 56).

He was very fat indeed, yet he walked with the light dainty step of a woman. His cheeks were as chubby as a baby's, his skin ivory tinted, his black hair close-cropped, his amber eyes slanting. As he passed Miss Minerva he bowed with a courtesy encountered all too rarely in a workaday world, then moved on after Hallet.

"Amos!" cried Miss Minerva. "That man—why he—"

"Charlie Chan", Amos explained. "I'm glad they brought him. He's the best detective on the force". "But—he's a Chinaman!" (Biggers, 1985, p. 68).

Anche volendo prescindere dalle forti resistenze manifestate da un'incredula Miss Minerva, turbata dall'impiego di un *Chinaman* in un'indagine così delicata, il ritratto del detective risente ancora profondamente dei consueti pregiudizi e luoghi comuni. Con il proposito di scongiurare l'incubo simboleggiato da Fu Manchu, lo scrittore ne costruisce l'antitesi goffa e un po' grottesca: al corpo flessuoso e felino dell'enigmatico scienziato, «the yellow peril incarnate in one man» (Rohmer, 1913, p. 26), si sostituisce un uomo ben pasciuto, dai tratti somatici sicuramente tipici del suo popolo (gli immancabili occhi a mandorla, la carnagione avorio, i capelli corti e nerissimi), ma sostanzialmente docile e inoffensivo. Cortese e cerimonioso fino a sfiorare il ridicolo, Chan ha il passo leggero di una donna e le guancette paffute di un bambino¹⁵. Così infantilizzato e privato della vi-

¹⁵ In un passo successivo, posto di fronte alla ostentata ostilità e allo scetticismo di Miss Minerva, Chan risponderà con garbo, flemma e arrendevolezza: «Miss Minerva faced Chan. "The person who did this must be apprehended", she said firmly. He looked at her sleepily. "What is to be, will be", he replied in a high, sing-song voice. "I know—that's your Confucius", she snapped. "But it's a do-nothing doctrine, and I don't approve of it". A faint smile flickered over Chan's face. "Do not fear", he said. "The fates are busy, and man may do much to assist. I promise you there will be no do-nothing here". He came closer. "Humbly asking pardon to mention it, I detect in your eyes slight flame of hostility. Quench it, if you will be so kind. Friendly cooperation are essential between us". Despite his girth, he managed a deep bow. "Wishing you good morning", he added» (Biggers, 1985, p. 74). L'errore di grammatica (*are* in luogo di *is*) suggerisce il suo ruolo sociale marginale; nel testo si reitera, inoltre, la femminilizzazione di Chan («high, sing-song voice») e si sottolinea nuovamente la sua stazza quasi clownesca («despite his girth»).

rità, è ricondotto a una rassicurante posizione subalterna che l'investigatore sembra accettare di buon grado, riassumendo in sé tutte le caratteristiche della *model minority*, quella minoranza esemplare, sollecita e servile, di cui il governatore McDougal tessava le lodi. Persino la famiglia numerosa, che cresce di volume in volume fino a raggiungere la ragguardevole quota di undici figli, non pare costituire una minaccia per la mascolinità egemone bianca: addomesticato e desessualizzato, Chan è, di fatto, «reduced to an emasculated breeder» (Chan, 2001, p. 53)¹⁶. Al perfido e proteiforme Fu Manchu, che aspira a espandere il proprio dominio in occidente, appropriandosi di ogni prerogativa e abilità – padroneggia le tecnologie più innovative oltre alle arti arcane, si destreggia in qualsiasi lingua, antica e moderna –, Biggers oppone un detective mansueto, abitudinario e prevedibile, «a continually self-effacing figure» (Wu, 1982, p. 182) che, in trasferta, sogna nostalgico la quiete della propria casa a Honolulu¹⁷, e che si esprime attraverso bizzarri aforismi e massime pseudo-confuciane¹⁸, in perfetto stile da biscotto della fortuna (Kim, 1993, p. XIII). È, inoltre, dotato di un forte senso dell'onore e ha il terrore di perdere di dignità (*to lose face*), subendo un'umiliazione pubblica da evitare a ogni costo (Biggers, 1985, pp. 604, 844, 1227). Più che un esponente di spicco delle forze dell'ordine, secondo Konrad Gar-Yeu Ng

¹⁶ Stando allo studioso (Chan, 2001, p. 55), se le qualità di Apana fossero confluite nel detective, «[Biggers's] work might not have been offensive to so many Asian Americans».

¹⁷ Ad esempio, a conclusione di *The Chinese Parrot*, ambientato in buona parte in California, Chan afferma: «I blame this climate of South California. Plenty quick I hurry back to Honolulu, where I belong» (Biggers, 1985, p. 529, cfr. anche pp. 401, 463).

¹⁸ In *The House without a Key*, si pone l'accento sulla fatica di Chan nell'apprendere umilmente l'inglese e sulla sua ansia di assimilazione, tipica della *model minority*: «Chan was a student of English; he dragged his words painfully from the poets; he was careful to use nothing that savoured of "pidgin"» (ivi, p. 221). Per l'uso degli aforismi, cfr. Yang (2022, p. 24); Kim (1982, p. 18). Shang-mei Ma (2012, p. 121) parla di *Changspeak*, richiamandosi con intento provocatorio a Orwell. Kong Fu Tse è citato in *The Chinese Parrot* come improbabile autore della diffusissima massima «What is to be, will be» (Biggers, 1985, p. 506).

(2002, p. 311) Chan si comporta come un «native informant», un mediatore funzionale a rendere leggibile l'alterità culturale nel contesto delle Hawaii. Per Sandra Hawley (1991, p. 136), è una versione un po' stucchevole e teatralizzata del saggio *orientale*, una sorta di piccolo Buddha ieratico e scevro di emozioni (Wu, 1982, p. 176), una cineseria la cui verosimiglianza non è avvertita dall'autore come un problema effettivo. In alcune sequenze si ha la sensazione che la sua presenza venga costruita scenograficamente per conferire alla narrazione un fascino dell'esotico di sicuro gradimento per lettrici e lettori, così intrattenuti e al contempo rincuorati dalla confortante distanza tra due mondi – oriente e occidente – mai destinati a incontrarsi. In *The House without a Key*, quando Quincy, il vero eroe della storia, si reca nella dimora dell'investigatore, così si legge:

The detective was seated at a table playing chess; he rose with dignity when he saw his visitor. In this, his hour of ease, he wore a long loose robe of dark purple silk, which fitted closely at the neck and had wide sleeves. Beneath it showed wide trousers of the same material, and on his feet were shoes of silk, with thick felt soles. He was all Oriental now, suave and ingratifying but remote, and for the first time John Quincy was really conscious of the great gulf across which he and Chan shook hands (Biggers, 1985, p. 211).

4. Il metodo *orientale*

L'«ossessione metodologica» (Pelizzo, 2019, p. 15) propria dei gialli classici sembra venire meno nella saga di Charlie Chan. Passano in secondo piano sia l'approccio scientifico, sia il metodo abduittivo alla Sherlock Holmes (Carson, 2008, pp. 196-197), sintetizzato dalla celebre massima inclusa da Conan Doyle in *The Sign of Four* (1890): «when you have eliminated the impossible, whatever remains, *however improbable*, must be the truth» (Doyle, 1913, p. 96). Né ci si avvale della capacità introspettiva propria della creazione letteraria di Georges Simenon: come un etnografo, il commissario della *Police judi-*

ciare di Parigi «non deduce, non analizza freddamente, non inferisce. Maigret *sente*» (Pelizzo, 2019, p. 22), accogliendo il punto di vista dell'*altro*, sforzandosi di vestirne i panni. Fran Mason (2016, p. 109) ha notato come l'universo in cui Chan opera sia un «self-contained world [...] a “world in a bottle”», una dimensione sospesa e sigillata, priva di collegamenti con ciò che è esterno alla trama. Ne consegue che anche il *metodo* da lui adottato debba risultare altrettanto sprovvisto di un fondamento concreto, quasi svincolato dal reale, rispecchiando così l'estraneità del personaggio. Nei suoi romanzi, Biggers ha modellato quello che Shang-mei Ma (2012, p. 117) ha definito «Zen Cop», le cui illuminazioni improvvise e risolutive traggono origine dalle radici *orientali* più che dall'esperienza, dall'osservazione diretta o dal ragionamento. Lampi di genio inattesi si riscontrano anche nel *modus operandi* di Holmes; tuttavia, «zen-like trance and awakening multiply amongst literary and filmic mystery handymen from the East» (ivi, p. 118). Alla portentosa «Oriental mind» (Biggers, 1985, pp. 214, 266) dell'investigatore cinese ci si appella due volte in *The House without a Key*, così come al suo misterioso sesto senso, che lo distingue dai suoi pari¹⁹. Come Chan spiega a Quincy: «“You are educated, maybe you know”, he said. “Chinese most psychic people in the world. Sensitives, like film in camera. A look, a laugh, a gesture perhaps. Something go click”» (ivi, p. 109).

È in *The Chinese Parrot*, tuttavia, opera in cui il detective, per acclamazione di pubblico, assurge al ruolo di protagonista, che il suo metodo *orientale* viene esplorato in dettaglio. La narrazione ruota attorno alla vendita di un pregiato filo di perle appartenente a Sally Jordan, la padrona della residenza in cui

¹⁹ Di fatto, nel 1929 Ronald Knox compilò un elenco di dieci regole d'oro per la buona riuscita di una *detective story*: due tra le norme del decalogo sono in aperto (e forse intenzionale) contrasto con quanto appare nei romanzi di Biggers: «2. All supernatural or preternatural agencies are ruled out as a matter of course. [...] 5. No Chinaman must figure in the story».

Chan aveva prestato servizio in gioventù²⁰. Per un antico debito di gratitudine, egli si offre di scortare il prezioso carico in un ranch nel deserto californiano, dove l'eccentrico acquirente vuole che gli venga consegnato. Insospettito da una serie di strane circostanze, Chan decide di assumere le mentite spoglie di Ah Kim, un semplice cuoco che si esprime in un maldestro pidgin²¹, per esaminare da vicino la situazione prima di portare a termine la missione. Ad accompagnarlo è Bob Eden, il giovane e attraente figlio del gioielliere che aveva gestito la trattativa, cui è affidato l'intreccio amoroso secondario. Tra omicidi (incluso quello di un pappagallo esotico), false identità e colpi di teatro, il sergente investigativo della polizia di Honolulu riesce infine a dipanare l'intricata vicenda.

Alcune delle percezioni preconconcette cui Biggers ha abituato lettrici e lettori permangono anche in questo lavoro. Oltre alle scuse in cui Chan continuamente si profonde e alle mortificazioni che si auto-infligge²², l'enfasi è ancora una volta posta sulle «round fat cheeks [...and] ivory skin» (Biggers, 1985, p. 293), sulla voce femminile e «high-pitched» (ivi, p. 351) e sulla presunta assenza di espressività nel volto degli *orientali* – «expressionless» (ivi, pp. 330, 351, 399) –, la cui inclinazione innata a esagerare e a dare spettacolo accentuerebbe il divario con gli americani, per natura pragmatici e razionali²³. A un senso ingigantito del decoro viene inoltre dato spazio nel testo, in detti coloriti come il seguente: «Chinese without

²⁰ Come Chang Apana, anche Charlie Chan ha iniziato dal basso la sua scalata sociale.

²¹ Il detective si arrende con fastidio all'uso del *broken English*: «“All my life”, he complained, “I study to speak fine English words. Now I must strangle all such in my throat, lest suspicion rouse up. Not a happy situation for me”» (Biggers, 1985, p. 333).

²² Quanto segue ne è un esempio calzante: «“So sorry”, Chan said, regarding him gravely. “The fault must indubitably be mine. Kindly overlook my stupidity [...]”» (ivi, p. 293).

²³ «They loved to dramatize things, these Chinese. Loved to dramatize themselves. Here was Chan playing a novel role, and his complaint against it was not sincere. He wanted to go on playing it, to spy around and imagine vain things. Well, that wasn't the American way. It wasn't Bob Eden's way» (ivi, p. 334).

accustomed dignity is like man without clothes» (ivi, p. 338). L'elemento paranormale, associato all'intuizione folgorante, viene notevolmente amplificato in *The Chinese Parrot*, dove trova un riscontro tangibile negli occhi alieni e quasi disumani del detective²⁴, che all'occorrenza luccicano «like black buttons in the yellow light» (ivi, pp. 293, 330): lo sguardo si attiva assieme alle facoltà extrasensoriali proprie della sua etnia. «Chinese are very psychic people» (ivi, p. 333), afferma con orgoglio lo *Zen Cop*, per poi ribadire il concetto con la medesima scelta lessicale (ivi, p. 400), in risposta allo scetticismo di Bob Eden²⁵. Chan non nutre alcuna aspettativa verso i metodi tradizionali: cominciare l'indagine dalla possibile origine del problema è una scelta inefficace, poiché non si tiene conto dell'andamento erratico e imprevedibile del reale: «“To go back and start at the beginning –That’s the proper method, isn’t it Chan?” Charlie shrugged. “Always done—in books”, he said. “In real life, not so much so”» (ivi, p. 444). Né è opportuno attenersi pedissequamente a una teoria, una volta formulata: «Long experience has taught fatal consequence may follow if I get too addicted to a theory. Then I try and see, can I make everything fit. I can, and first thing I know theory

²⁴ Altrove, il suo sguardo è caratterizzato come «jaundiced» (ivi, p. 337), termine in cui si adombra uno stato di *malattia* (la sua diversità), ma anche, come nota Jinny Huh (2005, p. 227), «the envy or jealousy Charlie may induce from the people around him», a causa dei suoi poteri.

²⁵ Tale osservazione è ripetuta in altri luoghi dell'opera, da più di un personaggio: «You know the Chinese are a very psychic race» (Biggers, 1985, p. 358), «Charlie’s psychic talk» (ivi, p. 360), «Chinese are psychic people» (ivi, p. 440). Anche nei romanzi successivi a *The Chinese Parrot* l'idea è sempre presente. In *Behind That Curtain* (1928) si legge: «Chinese are psychic people» (ivi, pp. 569, 774, 793); in *The Black Camel* (1929), «Chinese people are psychic» (ivi, p. 809); in *Charlie Chan Carries On* (1930), «Chinese, you know, are very psychic people» (ivi, p. 1057; cfr. anche pp. 1127, 1213). Nell'ultimo volume della serie, *Keeper of the Keys* (1932), tali facoltà vengono debolmente messe in discussione: «Chinese, he had always contended, were psychic people, but he did not have to be particularly psychic on this occasion to know which door to seek» (Biggers, 2013, p. 64); «If he had been as psychic as he sometimes pretended to be, he would have known that the answer to this particular puzzle was at that moment in his hands» (ivi, p. 187).

explodes in my countenance with loud bang. Much better I have found to keep mind free and open» (ivi, p. 459). Da perfetto *orientale*, intriso di fatalismo e saggezza di facciata, Chan crede ciecamente nella fortuna²⁶ – «“Successful detective [...] is plenty often man on whom luck turns a smiling face”» (ivi, p. 308) – pur riponendo fiducia massima nella pazienza²⁷, virtù principale del suo popolo: «Through long centuries Chinese cultivate patience like a gardner tending flowers. White man leap about similar to bug in bottle. Which are better method, I inquire?» (ivi, p. 423). Raccogliere diligentemente i dettagli, per insignificanti che possano sembrare, per poi disporli l’uno accanto all’altro, risveglia l’illuminazione che giunge, come di consueto, fulminea e inaspettata: «Detective business consist of one insignificant detail placed beside other the same. Then with sudden dazzle, light begins to dawn» (ivi, p. 486).

5. Conclusione: *Is Charlie Chan Dead?*

Gli anni Settanta e Ottanta del Novecento hanno assistito a una vera e propria ribellione di artisti e intellettuali nei confronti di Charlie Chan e di tutto ciò che per lungo tempo ha rappresentato. Come Frank Chin e Jeffery Paul Chan (1972, p. 65) hanno messo in rilievo, il personaggio di Biggers è un esempio innegabile di «racist love»: risulta amabile nel suo essere duttile e asservito. Dieci anni più tardi, anche Elaine Kim (1982, p. 18) ha criticato aspramente il modo in cui l’autore aveva foggato immagini stereotipate e indelebili degli asiatici in America: di contro a una pletora odiosa e risibile di «Asians in secondary roles as cowardly servants and vicious gangsters», il placido

²⁶ In *Behind the Curtain*, si legge: «“And what have your methods gained you, Sergeant? You have been successful, I hear”. Chan shrugged. “Luck—always happy luck”» (Biggers, 1985, p. 553).

²⁷ Il concetto è ripetuto in *Charlie Chan Carries On*, con l’accento posto anche sul duro lavoro, tipico della *model minority*: «Perseverance—that was Chan’s method. Patience, hard work and perseverance» (ivi, p. 1127).

detective riceveva un plauso universale come «non-threatening, non-competitive, asexual ally of the white man». Il sogno di aggredire o uccidere emblematicamente una figura così perturbante e fastidiosa prende, così, forma negli scritti più tardi di Frank Chin (1988, p. 135) – «I feel I must find the last surviving Charlie Chan of the movies and kill him» –, nelle pagine di Maxine Hong Kingston (1989, p. 320) – «I want to punch Charlie Chan too in his pregnant stomach that bellies out his white linen maternity suit» –, e in due antologie, curate da Jessica Hagedorn, che riuniscono testi di scrittrici e scrittori americani di origine asiatica: *Charlie Chan is Dead* (1993) e *Charlie Chan is Dead 2: At Home in the World* (2004). Come si legge nella prefazione di Elaine Kim al primo volume: «Charlie Chan is indeed dead, never to be revived. Gone for good his yellowface asexual bulk, his fortune-cookie English, his stereotypical Orientalist version of “the [Confucian] Chinese family”» (Kim, 1993, p. XIII). Prescindendo da studiosi come Yunte Huang (2010, pp. 147-149) o Axel Stäler (2019, pp. 5-6), che hanno tentato di resuscitare l’investigatore, come modello comunque alternativo al malefico Fu Manchu, c’è da chiedersi se Charlie Chan sia davvero morto o se, al contrario, non abbia soltanto mutato forma, adattandosi a nuove paure, a rinnovate ostilità o a più moderni cliché.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bernstein, R. (2010), *A Very Superior Chinaman*, in «The New York Review», 28 October, <https://www.nybooks.com/articles/2010/10/28/very-superior-chinaman/> (data ultimo accesso: 14 febbraio 2026).
- Biggers, E.D. (1985), *Celebrated Cases of Charlie Chan*, Bath, Pitman Press.
- Id. (2013), *Keeper of the Keys*, Leicester, Ulverscroft.
- Carson, D. (2008), *The Abduction of Sherlock Holmes*, in «International Journal of Police Science and Management», XI, 2, pp. 193-202.
- Chan, J. (2001), *Chinese American Masculinities: From Fu Manchu to Bruce Lee*, New York, Routledge.

- Chin, F. (1988), *The Chinaman Pacific & Frisco R.R.*, Minneapolis, Coffee House Press.
- Chin, F., Chan, J.P. (1972), *Racist Love*, in R. Kostelanetz (ed.), *Seeing Through Shuck*, New York, Ballantine, pp. 65-79.
- Cohen, N. (2008), *American Folk Songs: A Regional Encyclopedia*, Greenwood, Bloomsbury Publishing.
- Daniels, R. (1992), *Asian America: Chinese and Japanese in the United States since 1850*, Seattle, University of Washington Press.
- Doyle, A.C. (1913), *The Sign of Four*, London, T. Nelson & Sons.
- Emerson, R.W. (1886), *Letters and Social Aims*, Boston, Houghton, Mifflin and Company.
- Gilje, P.A. (1996), *Rioting in America*, Bloomington, Indiana University Press.
- Grant, M. (1936), *The Passing of the Great Race, or the Racial Basis of European History*, New York, Charles Scribner's Sons.
- Hawley, S.M. (1991), *The Importance of Being Charlie Chan*, in J. Goldstein, J. Israel, H. Conroy (eds.), *America Views China: American Images of China Then and Now*, London, Lehigh University Press, pp. 132-147.
- Helper, H.R. (1855), *The Land of Gold: Reality Versus Fiction*, Baltimore, Henry Taylor.
- Huang, Y. (2010), *Charlie Chan: The Untold Story of the Honorable Detective and his Rendezvous with American History*, New York, W.W. Norton & Company.
- Id. (2023), *Daughter of the Dragon: Anna May Wong's Rendezvous with American History*, New York, Liveright Publishing Corporation.
- Huh, J. (2005), *The Arresting Eye: Race and the Detection of Deception*, PhD Diss., University of Southern California.
- Kim, E.H. (1982), *Asian American Literature: An Introduction to the Writings and their Social Context*, Philadelphia, Temple University Press.
- Ead. (1993), *Preface*, in J. Hagedorn (ed.), *Charlie Chan is Dead*, New York, Penguin, pp. VII-XIV.
- Kingston, M.H. (1989), *Tripmaster Monkey: His Fake Book*, New York, Alfred A. Knopf.
- Knox, R. (1929), *Introduction*, in R. Knox, H. Harrington (eds.), *The Best English Detective Stories of 1928*, New York, Horace Liveright, pp. 9-23.
- Lee, H. (2016), «Two Wongs Can Make It White»: *Charlie Chan and the Orientalist Exception*, in «Transnational Asia, an Online Interdisciplinary

- Journal», I, 1, pp. 1-27, <https://transnationalasia.rice.edu/index.php/ta/article/view/17/75> (data ultimo accesso: 10 febbraio 2026).
- Ead. (2017), *Charlie Chan and the Orientalist Exception*, in «The Asia-Pacific Journal», XV, 4, pp. 1-14.
- Lee, R.G. (1999), *Orientalists: Asian Americans in Popular Culture*, Philadelphia, Temple University Press.
- Lepore, J. (2010), *Chan, the Man*, in «The New Yorker», 2 August, <https://www.newyorker.com/magazine/2010/08/09/chan-the-man> (data ultimo accesso: 11 febbraio 2026).
- Ma, S. (2012), *Zen Keytsch: Mystery Handymen with Dragon Tattoos*, in P. Baker, D. Shaller (eds.), *Detecting Detection: International Perspectives on the Uses of a Plot*, New York, Continuum, pp. 115-138.
- Mason, F. (2016), *Hollywood's Detectives: Crime Series in the 1930s and 1940s from the Whodunnit to Hard-boiled Noir*, New York, Palgrave Macmillan.
- Ng, K.G. (2002), *Policing Cultural Traffic: Charlie Chan and Hawai'i Detective Fiction*, in «Cultural Values», VI, 3, pp. 309-316.
- Pelizzo, R. (2019), *Il metodo d'indagine fra giallo e scienza sociale*, in A. Napoli, R. Pelizzo (a cura di), *Metodo e contro-metodo. Da Sherlock Holmes a Paul Feyerabend*, Roma, Armando Editore, pp. 15-26.
- Qin, Y. (2009), *The Diplomacy of Nationalism: The Six Companies and China's Policy Toward Exclusion*, Honolulu, University of Hawai'i Press.
- Rohmer, S. (1913), *The Insidious Dr. Fu-Manchu*, New York, A.L. Burt Company.
- Rzepka, J. (2007), *Race, Region, Rule: Genre and the Case of Charlie Chan*, in «PMLA», CXXII, 5, pp. 1463-1481.
- Smith, A.H. (1900), *Chinese Characteristics*, Edinburgh, Oliphant, Anderson & Ferrier.
- Soileau, J.P. (2021), *Propaganda and Propagation: The Education of Children in South Louisiana Through Their Own Schoolyard Lore*, in «Children's Folklore Review», XL, 1, pp. 61-80.
- Stäler, A. (2019), *Screaming «Black» Murder: Crime Fiction and the Construction of Ethnic Identities*, in «English Studies», C, 1, pp. 1-21, <https://kar.kent.ac.uk/70302/> (data ultimo accesso: 20 febbraio 2026).
- The Encyclopaedia Britannica* (1890), VI, New York, The Henry G. Allen Company.
- Westfall, M.R.K. (2007), *An Elegy to Charlie Chan: Chang Apana, Earl Derr Biggers and Asian America*, M.A. Diss., University of Hawai'i.

Wu, W.F. (1982), *The Yellow Peril: Chinese Americans in American Fiction, 1850-1940*, Hamden, Archon Books.

Yang, J. (2022), *Charlie Chan: A Chinese Character Unrecognizable by the Chinese*, in «Studies in Social Science & Humanities», I, 2, pp. 24-25.

I gialli del Brasile: il caso Fonseca

Rubem Fonseca è il più celebre giallista brasiliano in un Paese senza grande tradizione in questo genere letterario. Nonostante ciò, il Brasile è un Paese pieno di gialli.

È interessante notare che la traduzione italiana del suo romanzo *Agosto* riporta una citazione di un altro giallista molto noto in America Latina e non solo, ovvero Paco Ignacio Taibo II: «Rubem Fonseca è il maestro di tutti noi» (Fonseca, 2003, copertina).

Chi è Fonseca? Nato nel 1925, Rubem Fonseca si è laureato in Giurisprudenza e nel 1952 ha iniziato la sua carriera come commissario di polizia. Il suo primo romanzo si intitola *O caso Morel (Il caso Morel)*, dal quale ho preso spunto per dare il titolo a questa relazione. Qualche anno dopo, pubblica il libro di racconti *Feliz ano novo (Buon anno)*, che viene subito vietato dalla censura di Stato (eravamo in piena dittatura militare) perché carico di scene di violenza che avrebbero potuto colpire la sensibilità del lettore. Nel 2003, ormai in piena democrazia,

* UNINT Università degli Studi Internazionali di Roma.

Fonseca riceve il più importante premio letterario della lingua portoghese, il Prémio Camões. Nel 2019, cade di nuovo nella lista degli scrittori non graditi dall'apparato statale – nonostante il termine *censura* sia stato ritirato dal vocabolario politico –, e quindi le scuole vengono invitate a non lasciare che gli studenti lo leggano. Nel 2020, vittima di un infarto, Rubem Fonseca è deceduto, lasciando una nuova generazione di scrittori che trovano nel giallo una chiave di lettura della nostra realtà.

Ritorno su *Agosto*, la sua opera più complessa, perché sovrappone alla struttura del giallo la narrativa storica, soggetta a condizionamenti legati a fatti e personaggi che non possono essere facilmente presentati in modo letterario senza tradire gli eventi storici. Cerco di riassumere le principali caratteristiche del romanzo: il protagonista è il commissario Mattos, incaricato delle indagini dell'omicidio di un importante imprenditore collegato a molti personaggi della politica – questo è un filone puramente letterario. La narrazione è circoscritta al mese di agosto 1954, da cui il titolo, ossia l'apice della crisi politica che porterà al suicidio del presidente Vargas – fatto veramente accaduto. Dell'omicidio dell'imprenditore, Mattos sa che l'assassino ha un dito robusto perché trova sulla scena del crimine un anello con la lettera *F* incisa e sa che è un uomo nero, perché rinviene dei peli caratteristici non compatibili con la vittima su una saponetta nell'appartamento in cui è avvenuto il crimine. Ebbene, qui la finzione e la Storia si sovrappongono perché il capo della sicurezza di Vargas è nero, robusto e si chiama Gregorio Fortunato.

Il lettore, seguendo le indicazioni del narratore onnisciente, è portato a concentrare la sua attenzione su diversi personaggi che suggeriscono una trama a sfondo politico. Se è vero che la politica è intrecciata all'omicidio, se è altrettanto vero che conosciamo l'epilogo della crisi politica di Vargas, se è inoltre vero che l'assassino è sicuramente un uomo nero il cui nome è legato alla lettera *F*, non sappiamo cosa il commissario Mattos cerca esattamente.

Mattos ha una personalità abbastanza particolare: se da una parte è un poliziotto incorruttibile, dall'altra è anche un poli-

ziotto assillato dalla convinzione che la legge non è sufficiente per fare giustizia. Inoltre, ha una concezione molto particolare di giustizia, perché il fattore sociale ha un peso considerevole nella sua visione di mondo. Cito il primo episodio in cui il commissario si confronta con il suo senso di giustizia e con le sue limitazioni:

Nelle camere di sicurezza, il commissario Mattos vide i prigionieri che prendevano il caffè e ascoltò le loro lamentele. Si festeggiava il Giorno del Detenuto. Per iniziativa dell'Associazione brasiliana delle carceri era stato istituito un santo patrono dei detenuti. La scelta, su suggerimento del cardinale Jaime de Barros Câmara, era caduta sulla figura dell'apostolo Pietro che, a sentire il prelado, in vita aveva patito gli orrori del carcere. Il commissario pensò a una battuta da dire ai prigionieri: "Non fate che lamentarvi con la pancia piena; perfino un patrono vi siete beccati e volete ancora di più", ma lo schifo provato entrando nelle camere di sicurezza gli aveva fatto cambiare idea. Non fosse stato un menefreghista, un conformista vigliacco, avrebbe approfittato del Giorno del Detenuto per rimettere in libertà tutti quei prigionieri del cazzo. Annotò invece le lamentele e tornò nel suo ufficio (ivi, p. 16).

È evidente che questo filone della narrativa si concluderà con la decisione di Mattos di liberare tutti i detenuti in una chiara violazione del suo dovere professionale. La questione perciò non sono gli avvenimenti, abbastanza prevedibili, ma il senso del non detto. Infatti, la decisione di Mattos non rispecchia un vero e proprio atto di rivolta nei confronti delle istituzioni, bensì di consapevolezza del fallimento delle istituzioni nell'amministrare la giustizia, circostanza che tuttavia non riscatta il personaggio e non lo rende un eroe contro la corruzione del sistema. La sua azione sostanzialmente non cambia la realtà nel suo complesso, non genera ulteriori conseguenze oltre al fatto che sia collegata alla decisione di abbandonare la polizia, mentre la trama principale si sviluppa ancora in altre due direzioni: capire chi è il colpevole dell'omicidio dell'imprenditore e scoprire le motivazioni che portano Vargas al suicidio.

Per capire la vera indagine di Mattos, un buon indizio viene fornito nell'epigrafe del romanzo:

Finora abbiamo parlato di un paradigma indiziario (e i suoi sinonimi) in senso lato. È venuto il momento di disarticolarlo. Un conto è analizzare orme, astri, feci (ferine o umane), catarri, cornee, pulsazioni, campi di neve o ceneri di sigaretta; un altro è analizzare scritture o dipinti o discorsi. La distinzione tra natura (inanimata o vivente) e cultura è fondamentale – certo più di quella, infinitamente più superficiale e mutevole, tra le singole discipline (ivi, p. s.n.).

L'epigrafe è una citazione di Carlo Ginzburg, dal suo libro *Miti, emblemi, spie: morfologia e storia*.

Possiamo, quindi, ipotizzare che Mattos in realtà sta eseguendo un'indagine sulla cultura e, in particolare, sulla cultura della violenza. La narrativa, come tutta l'opera di Fonseca, è densa di brutalità, che trova con non poca frequenza echi nella cronaca dei giornali. In un tale contesto, la critica individua necessariamente la dicitura in grado di caratterizzare la letteratura. Infatti, uno dei più autorevoli storici della letteratura brasiliana, Alfredo Bosi, ha affiancato al nome di Rubem Fonseca il termine *brutalismo* (Bosi, 2015, p. 18), concetto che la fortuna critica dell'autore reitera senza particolari difficoltà. In alternativa, adotta l'espressione «realismo feroce», usato da un altro maestro della critica, Antonio Candido (Reis, 2022, p. 159).

I critici si riferiscono evidentemente alla forza impietosa delle parole nell'opera dello scrittore. Eppure sembra che il commissario Mattos stia cercando di trovare un assassino e sia molto interessato alla crisi politica che il Paese affronta nell'agosto 1954. Il romanzo è, pertanto, pieno di tranelli per i lettori, che seguono i fatti e si fanno sfuggire il loro senso nascosto. Nonostante ciò, il narratore fornisce altre tracce per sottrarsi alle trappole quando afferma, ad esempio:

Pur riconoscendosi troppo emotivo e impulsivo, Mattos riteneva di avere lucidità e perspicacia sufficienti per sfuggire ai classici trabocchetti dell'in-

chiesta giudiziaria, principalmente alla "trappola della logica". Considerava la logica un'alleata del poliziotto, uno strumento critico che, nell'analisi delle situazioni controverse, consentiva di arrivare alla conoscenza della verità. Eppure, come esisteva una logica adeguata alla matematica e un'altra alla metafisica, una adeguata alla filosofia speculativa e un'altra alla ricerca empirica, esisteva una logica adeguata alla criminologia che non aveva niente a che vedere con premesse e deduzioni sillogistiche alla Conan Doyle (Fonseca, 2003, p. 99).

È fuorviante pensare che Mattos cerchi l'uomo nero. Sì, lo cerca, ma questo è ovvio. È altrettanto fuorviante credere che l'autore desideri creare una versione letteraria della Storia o, ancora peggio, una versione immaginaria della realtà, nello spazio indefinito tra l'imprecisione, la menzogna e la creatività. In realtà, Mattos cerca di sopravvivere alla violenza che deve combattere e che lo perseguita. E per vincerla, arrivando alla verità dei fatti, il suo strumento è l'arte.

Leggere il romanzo cercando le tracce dell'arte permette di vedere un uomo che resiste alla disumanizzazione e che cerca per mezzo dei diversi linguaggi artistici una chiave di lettura che possa in qualche modo sovvertire la logica immediata proposta dalla realtà apparente. L'arte consente di pensare fuori dagli schemi prevedibili. In effetti, il romanzo è pieno di momenti in cui il personaggio del commissario ha delle intuizioni mentre ascolta la musica, in particolare l'opera, che apprezza dai tempi in cui era uno studente squattrinato che frequentava gratuitamente il teatro in cambio della partecipazione nella clacche.

Fin da subito risulta chiaro che il romanzo può avere un'altra lettura ancora, ovvero, quella che intende disarticolare la rete di pregiudizi che colpiscono la popolazione nera in Brasile. Sappiamo che Mattos cerca l'omicida e che l'omicida è nero, ma questo non impedisce al personaggio di sollevare dei dubbi sugli stereotipi. Le certezze vengono messe in discussione dal commissario, ma questo continuo interrogarsi, quando potrebbe adagiarsi sulle probabilità culturalmente stratificate, lo

porta a fare i conti con un'altra insidia, ossia la pazzia, l'assenza di senso logico: «Sapendo che nella storia della sua famiglia c'erano diversi pazzi, giudicava possibile avere anche lui una crisi psicotica. Possibile, ma non probabile. Ad ogni buon conto, sperava di non arrivare mai a provare l'irrefrenabile desiderio di leccare uno scaracchio sul marciapiede» (ivi, p. 172).

Fonseca cerca in modo quasi ossessivo di arrivare alla verità dei fatti, consapevole che solo la parola può svelare il loro senso profondo. Tuttavia, ha a che fare con una cultura colma di violenza, di parole censurate, adulterate, nascoste. Alcune opere dell'autore suggeriscono che egli crede nell'arte come forma di accesso alla verità, perché il linguaggio artistico sfida la realtà fino al punto di rottura con il concetto stesso di comprensibilità e a volte può confondersi con la stessa pazzia.

Potrei citare molti esempi, ma mi limito a ricordare un suo racconto dal titolo enigmatico: *Intestino grosso* (*Intestino crasso*), ultimo racconto della raccolta *Buon anno* che è stato ritirato dalla censura come riferivo all'inizio. Il testo racconta di un giornalista che intervista un autore circa la sua opera e la sua concezione della letteratura. L'autore ha un comportamento ostile nei confronti del giornalista, che si lamenta con il suo direttore: «“Questi scrittori pensano di saper tutto” dissi, irritato. “È per questo che sono pericolosi” disse il Direttore» (Fonseca, 1998, p. 121).

Nel romanzo *Agosto*, possiamo concludere, Mattos, come in molti altri casi nell'opera di Fonseca, è una specie di *alter ego* dello scrittore che, raccontando la storia di un'indagine svela se stesso e fa capire che solo con le parole si raggiunge la verità e la verità è la grande vittima delle sue narrative.

Infatti, nonostante Mattos riesca a scoprire il vero assassino che cerca, l'omicida lo raggiunge prima e lo uccide. D'altra parte, si sa fin dai primi capitoli che il commissario è un poliziotto onesto che dà fastidio al sistema corrotto della politica. Per questo, un politico incarica un cecchino di ucciderlo, ma quando il bandito arriva Mattos è ormai deceduto. Il risultato è che il cecchino riceve il compenso, facendo credere che abbia ucciso il commissario,

l'assassino ricercato da Mattos resta libero e la verità rimane senza giustizia.

La violenza permane sulla scena, nonostante l'epilogo del romanzo descriva dei fatti di tutt'altra natura. Cito:

La città conobbe un giorno di calma. Gli affari furono considerati molto soddisfacenti dal sindacato dei negozianti del Distretto federale. Anche gli uffici pubblici, le banche e le fabbriche funzionarono normalmente. I cinematografi videro grande affluenza di spettatori, superiore al normale, per un giovedì.

I millesettecento turisti che erano sbarcati dalla nave Santa Maria visitarono i principali luoghi turistici della città e tutti dissero, entusiasti, che Rio meritava il titolo di Città Meravigliosa.

[...]

Fu un bel giorno di sole. La sera, la temperatura si abbassò un po'. La massima fu di 30,6 gradi e la minima di 17,2. Venti da sud est moderati (Fonseca, 2003, p. 314).

È il giorno successivo ai funerali del presidente Vargas, uno dei più spettacolari della storia del Brasile per partecipazione e commozione popolare. Ancora oggi la Storia non ha messo un punto finale su questo personaggio: statista? dittatore? populista? manipolatore? Non si sa, ma un giorno una parola svelerà questo e altri gialli del Brasile.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bosi, A. (2015), *Situação e forma do conto brasileiro contemporâneo*, in Id. (Org.), *O conto brasileiro contemporâneo*, São Paulo, Cultrix, pp. 7-24.
- Figueiredo, V. (1996), *A cidade e a geografia do crime na ficção de Rubem Fonseca*, in «Literatura e sociedade», I, 1, pp. 88-93.
- Fonseca, R. (1998), *Buon Anno*, trad. it. di G. Boni, S. La Regina, Roma, Voland.
- Id. (2003), *Agosto*, trad. it. di A. Aletti, Milano, Net.
- Reis, M. (2022), *Recepção crítica da obra de Rubem Fonseca*, in A. Vicente, A. Doninzeti Pires, M. Leonel (Orgs.), *Aportes analíticos: a crítica e a personagem romanesca*, São Paulo, Cultura Acadêmica, pp. 157-175.

Iconicità, parole-chiave e gnosticismo nel poliziesco *A che punto è la notte* di Fruttero & Lucentini

1. Corrispondenze

A che punto è la notte di Carlo Fruttero e Franco Lucentini (1979) è un libro complesso, un testo che esige l'attenzione sorvegliata del proprio lettore perché ha uno stile e una trama forgiati iconicamente, che rispecchiano l'andamento attorcigliato delle spire di un serpente, il serpente simbolo di gnosticismo nella sua forma uroborica circolare. Il testo inoltre è spesso disseminato da un lessico che richiama il dominio concettuale del serpente: *tortuoso, spirale, viscido, strisciante, sinuoso, bavoso, curva, giravolte, cintura, ciclo, labirinto, circonlocuzione*; una serie di verbi, come *serpeggiare, strascicare, strisciare, slittare* o *ri-muginare, ri-fare*; o di voci, come *andirivieni*, che indicano l'azione di "ri-tornare" sul già fatto; o come *autoazzeraamento*, un uroboro perfetto; o come figure che ricordano le volute serpentine: dalla torre elicoidale costruita in chiesa, alla rampa a chiocciola per scendere nei depositi di Porta Palazzo di Torino, alla colonna ondulata di auto in fila nel

* Sapienza Università di Roma.

traffico cittadino, ai nastri arrotolati su se stessi del registratore e altri traslati inusitati ma efficaci per l'andamento iconico del testo. Lo gnosticismo in questa narrazione diventa, come di fatto è nella storia, una vera e propria categoria del pensiero sicché la metafora che occupa tutto il libro è quella che pone in relazione biunivoca l'apparato concettuale e operativo dell'eresia gnostica con le consuetudini vigenti in un grande gruppo industriale moderno che, nel caso italiano di quegli anni, era la FIAT. Gli autori si avventurano in quello gnosticismo "perenne" che ciclicamente ritorna, organizzandolo in un genere letterario insolito per l'argomento trattato: il thriller; ma un thriller sempre sul limite del "qualcosa d'altro", un giallo che è anche critica sociale e satira di costume, pieno di ironia e di humor.

La trama dell'opera si presenta intricatissima, a tratti volutamente dispersiva per non dare indizi direzionali al lettore, e vede coinvolti la mafia, la FIAT, l'arcivescovado, la Chiesa cattolica, passanti occasionali, le eresie gnostiche e le case editrici; le piste da seguire sono tante quanto numerosi sono i sospettati e i fermati, ma le pagine del presente scritto, per ragioni di sintesi, non potranno dilungarsi in tutti i meandri dell'intreccio e saranno dedicate perciò alla strada maestra della storia, essenzialmente al parallelismo che i due autori, Fruttero & Lucentini, hanno acutamente costruito tra i modi di un'antica eresia gnostica, il meccanismo altamente specializzato d'una truffa nel settore industriale che la prende a modello e il metodo logico abduittivo di stampo sherlockiano-peiciano adoperato per sventare il crimine.

2. Un prete neo-gnostico

È la Torino esoterica lo scenario in cui gli autori collocano il loro racconto: qui un parroco, don Pezza, durante una predica teatralizzata sul tema dell'essere sospesi tra il mondo reale e uno futuro e fantasmatico espressa dal salmista con i versetti «Sentinella, a che punto è la notte» (Is 21: 11-12) e ripresa poi

da Shakespeare nel *Macbeth*, rimane ucciso da un'esplosione improvvisa mentre impugna un cero acceso, simbolo della luce trionfante sulle tenebre, e precipita¹ al suolo dalla cima di una torre spiraliforme eretta nella chiesa di Santa Liberata².

Il commissario di polizia Francesco Santamaria³, inventato dai due scrittori, è chiamato a risolvere l'enigma che si presenta quanto mai sfuggente. Bisogna per prima cosa cercare di capire come sia morto (se accidentalmente o no) e chi sia il prete, la sua personalità e i suoi trascorsi. La scena dell'accaduto non presenta nessun indizio ma dopo aver interrogato i presenti per un'intera lunga notte e intravisto un ventaglio di piste possibili si arriva alla conclusione che il parroco è stato ucciso da un ordigno nascosto nel cero che impugnava e che, una volta acceso, ha funzionato come una bomba a orologeria. Il prete ha avuto un passato operaista, si era avvicinato poi agli scarti sia della società sia dell'ambiente fino a una svolta decisamente ambientalista. Poi, o nel frattempo, don Pezza ha avuto una "visione", come la chiamano i suoi seguaci, o ha subito un cambiamento, come lo ha definito l'arcivescovo di Torino, che ha modificato il suo atteggiamento verso la Chiesa e la religione. Le sue prediche apocalittiche attiravano non solo la gente più semplice ma anche persone della media e alta borghesia che si recavano nella parrocchia come per uno spettacolo dove il mondo postindustriale, che già la Torino di quegli anni così bene modellava, quel mondo che «si andava riempiendo sempre più di ipocriti che non avevano niente da nascondere, di imitatori

¹ La caduta del prete dalla torre allude alla morte di Simon mago, primo proto-gnostico e menzionato negli *Atti degli Apostoli* (8, 9-10) mentre la costruzione elicoidale accenna al serpente che si avviluppa su se stesso.

² Il nome della chiesa, Santa Liberata – inesistente a Torino –, con tutta probabilità, accenna ambigualmente da una parte alla liberazione dello spirito dalla materia, concetto precipuamente gnostico, e dall'altra a una santa mitologica di cui, sebbene venerata in varie località europee, non esistono documentazioni né scritte né archeologiche ma solo, si potrebbe dire, attestazioni "leggendarie".

³ Santamaria è ispirato alla persona di Giuseppe Montesano, capo della Mobile di Torino per diversi anni, che fu questore a Palermo e lavorò accanto a Falcone e a Borsellino.

senza modelli, di conformisti senza regole, di individualisti che non erano nemmeno più degli individui» (Fruttero, Lucentini, 1979, p. 395), veniva esecrato e insultato. Alla predica fatale ha assistito, mescolato tra la folla, anche l'arcivescovo di Torino che, interpellato dallo stesso Santamaria, introduce poi il commissario nelle derive gnostiche di don Pezza.

3. Il Pleroma e il serpente

Lo gnosticismo è una dottrina proteiforme – spiega l'alto prelato –, da un lato aristocratica dall'altro anarchica, perché ogni setta ha una sua propria dottrina «fluida, arbitraria, caotica per definizione, anzi una non-dottrina» (ivi, p. 365) che può esprimersi nell'ascetismo più rigido o nella perversione più sfrenata proprio per umiliare quel corpo che, appartenendo alla materia, non è altro che trasgressione dell'esistere. Tutte queste sette però hanno in comune alcuni elementi: allegorie, numeri magici, dualismi antitetici e soprattutto il serpente come simbolo positivo opposto alla negatività del tentatore edenico. Il mondo, la materia, il corpo imprigionano lo spirito: la Creazione è stata un errore, un turbamento del Pleroma, realtà divina costituita dagli eoni contrapposta al vuoto, all'irrealtà e al non essere della materia. Lo gnosticismo⁴ – continua l'arcivescovo – è stato sconfitto già a partire dal VI secolo, ma in forme marginali ha continuato a sussistere soprattutto in epoche di grave turbamento e disordine sociale e, nel caso del gruppo di don Pezza, sopravvive nella variante ofitica, quella dei seguaci del serpente edenico inteso come portatore di conoscenza, rappresentato nella sua forma ciclica, nell'atto di inghiottire se stesso e riassorbire così quel vuoto, quel non-essere che è stata la Creazione. Lo gnosticismo calza ancora

⁴ Lo studio di H. Leisegang (1924) è citato da Fruttero & Lucentini nel testo; della lunga lista di saggi di riferimento sullo gnosticismo si segnalano, per brevità, solo Puech (1985) e Hanegraaff (2005).

molto bene al nichilismo e al pessimismo antropologico della modernità e può quindi riaffiorare e aggrumarsi in alcuni ambiti settari di rivoltosi, emarginati, fanatici, diversi o addirittura annoiati⁵. E infatti, nell'ufficio parrocchiale del Pezza, dopo la sua morte, gli ispettori di polizia, tra varie cianfrusaglie, un vecchio registratore e alcune cassette con incise le confessioni pubbliche dei fedeli, trovano, disegnato su un foglio, il grande cerchio uroborico con la raggiera di eoni numerati al centro: è il Pleroma perfetto, completo anche di una casella non numerata che rappresenta l'Eone nascosto, quello che riassorbirebbe il cerchio dell'esistenza.

4. Il topos o la parola-chiave

Quella stessa notte viene ucciso anche un maresciallo, travestito da venditore di matite, che seguiva una pista sul narcotraffico e cercava di localizzarne il laboratorio. Il corpo è stato trovato dentro una Volkswagen parcheggiata davanti al portone di un sospettato di mafia; il povero carabiniere è stato brutalmente massacrato di botte e la sua pistola di ordinanza è sparita, ma prima di morire, chiuso nell'auto, è riuscito a segnare col dito sul parabrezza appannato la scritta "TOPOS". Polizia e carabinieri insieme si chiedono cosa sia: una sigla, il nome d'una nuova banda, una scritta incompiuta, un messaggio in codice? Oppure una parola greca che ha a che fare con lo gnosticismo di don Pezza? I due delitti sono o no associabili? Con certezza si sa solo che il maresciallo aveva seguito un tal giovanotto,

⁵ Il ritrovamento e la traduzione dei codici gnostici cristiani e pagani di Nag Hammadi in Egitto (1945) ebbe un considerevole impatto sullo gnosticismo del secondo dopoguerra. Ai nostri giorni esiste una fioritura di chiese di tipo neo-gnostico che sorgono insieme, per esempio, ad altre forme di culturalità come il neopaganesimo, la religione celtica o la *new age* ecc. A pochi chilometri da Torino, negli anni Settanta, proprio quando Fruttero & Lucentini ideavano il loro thriller, nasceva una setta, ancor oggi esistente, chiamata Damanhur che riprende in molte sue immagini il serpente.

commercialista della mafia ma incensurato, che aveva visitato alcuni motel e bar di clienti forse in odore di narcotraffico ma che poi si era fatto trascinare dalla propria ragazza allo spettacolo di don Pezza. In occasione delle prediche teatralizzate del parroco di Santa Liberata, la gente si era accalcata per entrare in chiesa sicché, per questo motivo, sulla porta d'accesso era stato disposto il filtro di una specie di servizio d'ordine fatto da due energumenti che per equivoco, dato dalla loro rusticità, avevano ingaggiato quasi una zuffa col commercialista. A interrompere la baruffa era intervenuto un affiliato del prete e dirigente della FIAT, un ingegnere che aveva proposto un abbraccio e bacio pacificatori al commercialista e gli aveva porto le scuse per i due brutali fratelli Bortolon che facevano quello che potevano, *poveretti*, al punto che avevano saltato anche la cena per rendersi utili. Così il commercialista, suo malgrado, aveva abbracciato e baciato il *viscido* ingegnere e aveva dato poi, in segno di pace, ai due balordi un sacchetto con dei dolci che si era portato appresso. L'umorismo nero degli autori, come in altre parti del testo, entra qui risolutamente in azione facendo intendere al maresciallo la scena dei baci come il tipico saluto mafioso, il dono del sacchetto come una consegna di droga e spingendo il povero sottufficiale, soddisfatto di aver finalmente trovato una pista, a seguire i brutali Bortolon e ad arrivare, per sciagurato fraintendimento di codice, in un luogo (*topos*), dove non sarebbe dovuto andare.

5. La truffa cosmica circolare

Indagando sulle registrazioni di don Pezza si scopre che i nastri hanno una doppia incisione: come a proteggere un messaggio segreto, la prima registrazione copre qualcosa, ma con un'opportuna tecnologia si può estrarre quel qualcosa e palesarlo. La seconda incisione contiene infatti lunghe, incomprensibili, colonne di numeri alla cui spiegazione vengono in aiuto alcuni dirigenti della FIAT, la grande industria che, alle soglie degli anni Ottanta

del secolo scorso, era ancora ammantata di una inviolabilità quasi sacra. Bisogna ricordare che all'epoca le audiocassette da 1/8 di pollice erano usate sia per i registratori portatili come quello di don Pezza sia come supporti di memoria degli enormi computer che solo le grandi aziende avevano in dotazione ed è per questo motivo che i dirigenti FIAT vengono interpellati, essendo gli unici ad avere a che fare con quel tipo di tecnologia. I manager confermano sia l'appartenenza di quei materiali all'azienda sia il fatto che quei nastri non sarebbero dovuti uscire dalla sede perché si tratta dell'inventario di interventi connessi col movimento in entrata e in uscita degli stoccaggi. Ma soprattutto rilevano in modo allarmato che tali materiali presentano delle operazioni irregolari (ivi, p. 465 e *passim*), forse frutto di errore umano ma che il PC si trascina dietro ininterrottamente: bisogna perciò controllare in sede l'operato del responsabile delle scorte, che è appunto il *viscido* ingegnere, ma, arrivati alla FIAT, lo trovano nei locali del centro di calcolo morto suicida con la Beretta calibro 9 che era stata del maresciallo ucciso.

Intanto che i funzionari FIAT si consultano sul da farsi, il commissario Santamaria, con l'auto di servizio, si allontana indeciso su dove andare ma certo di voler prendere le distanze dalla scena del suicidio. Nel traffico chiassoso della partita domenicale, «gli schiamazzano per la testa» (ivi, p. 473) le immagini aggrovigliate dei fatti avvenuti: la ricerca a Santa Liberata, un carabiniere agonizzante che scrive una parola greca, un dirigente FIAT che prepara un cero esplosivo, un prete che resuscita un'antica eresia, un cardinale in incognito, tutto mescolato in un contorto groviglio mentale. Poi una frenata secca dell'autista scaraventa il commissario contro il parabrezza ed è lì con le mani sul vetro che avviene l'epifania del topos; lì Santamaria «vide in tutta la sua elementare, sacra semplicità» (ivi, p. 475) il topos, lì col viso spiacciato sul cristallo gli si manifesta «[...] il filo cibernetico da seguire nel labirinto dove si occultava il topos» (*ibidem*). Sulla targa di una Dyane arancione che li precede, infatti, il commissario legge una scritta folgorante: "TO P0S". È una targa infangata sulla

quinta cifra dove la sporcizia ne nasconde una parte facendola sembrare una *S* ma che in realtà, se si gratta via il terriccio, è l'8 di una targa integra TO P08. In queste pagine l'iconicità ofitica del testo si mostra in tutta la sua macabra ironia e il suo sinistro multiforme umorismo: da una parte il "TOPOS" precipita dalle sue ieratiche vette cosmiche e si schianta su una targa automobilistica la cui ultima cifra è stata lasciata a metà da un dito morente, mentre dall'altra parte il medesimo carattere può essere letto sia come lettera *S* sia come immagine serpentina. Senza contare che detta ultima cifra della targa, l'8, può essere considerata a sua volta in modo duplice, sia come cifra numerica sia come immagine di doppia serpentina.

Un veloce confronto e Santamaria si rende conto dell'equivoco: "TOPOS" non è una nobile parola greca ma la targa di un automezzo e lo sporco della sua ultima cifra ha avuto la stessa funzione di incompletezza della mano del maresciallo che si abbandonava alla morte. Risalire al proprietario della targa che il maresciallo voleva segnalare ai colleghi non è difficile perché basta controllare i numeri che vanno da TO P08000 a TO P08999 e vedere se qualcuno dei possessori di un'auto con targa TO P08... che compare in questo *range* ha a che fare con l'indagine. Così fa Santamaria e dalla lista salta fuori la targa del camioncino dei Bortolon. Questa è la pista. Pedinando i fratelli si arriva alla località che la polizia cercava, che si rivela essere una fabbrica abbandonata, amministrativamente sparita, un luogo/non-luogo dove l'uroboro ruotante si auto-fagocita, dove si svolge cioè un'intensa attività di import-export in cui milioni di pezzi FIAT nuovi di zecca e perfettamente funzionanti vengono registrati come fallati, scartati, e poi allontanati per essere successivamente rivenduti. Ma rivenduti a chi? Lo stoccaggio è così gigantesco che non solo non ci sono abbastanza ricettatori per smaltirlo ma lo stesso mercato regolare farebbe molta fatica ad assorbirlo. La truffa però è stata concepita in altri termini: i prodotti sottratti non sono destinati al mercato, bensì sono rivenduti alla stessa FIAT; è la medesima azienda automobilistica che compra la propria produzione e la rivende a

se stessa. Si rivendono i pezzi della FIAT alla stessa FIAT come se fossero stoccaggi di succursali estere dell'azienda pervenuti alla casa-madre. L'imbroglio presenta una forma circolare simulando il serpente gnostico (Mannheim, s.d.) e coerentemente con tutti gli gnosticismi si pone in modo parassitario (Cosentino, 2023) comportandosi come la sanguisuga del settore industriale, il vampiro dei mezzi produttivi della società fino all'annientamento della medesima. In questo continuo ironico andare e venire tra il "sacrale" e il "terra-terra" del thriller, il concetto gnostico parallelo di questo meccanismo di truffa è l'idea paligenetica di Creazione che si autoannulla, la materia che si autodistrugge, il tempo che si azzerà. Ma come la materia, secondo le varie gnosi, è nata da un errore anche in questa vicenda qualcosa è andato storto: il prete è stato ammazzato perché voleva più soldi (vagheggiava di diventare un nuovo Papa), il maresciallo è stato ucciso perché, seguendo una pista, ne aveva trovata un'altra micidiale, la truffa è stata scoperta e il cerchio si chiude con il suicidio dell'*infame* ingegnere.

6. L'Eone nascosto, la testa del serpente e l'inferenza

Le ultime settanta-ottanta pagine del romanzo cambiano il ritmo del racconto: le indagini iniziali e centrali, lente e aperte a mille percorsi possibili, rese spesso confuse da indizi contraddittori e false piste, hanno preso ormai l'abbrivio e da guardingo e circospetto che era lo sguardo mentale di Santamaria diventa man mano più accelerato come se improvvisamente le discrepanze che percepiva si riconfigurassero o prendessero finalmente forma e posto negli incastri opportuni.

Nella gigantesca fabbrica abbandonata, una sorta di topos/luogo argutamente metafisico e corporeo insieme, viene riunita la folla di tutti o quasi i personaggi della storia: gli operai, i poliziotti, i carabinieri, alcuni testimoni, i funzionari FIAT, e arriva perfino, data la gravità del fatto, il capo dei capi dell'azienda automobilistica, scomodato dal suo sacro riposo domenicale in villa.

Tutta la vicenda sembra essersi conclusa con l'aver fermato una truffa circolare ispirata allo gnosticismo ofitico e scoperta tramite il filo d'Arianna della parola *topos* collocata nella sua corretta interpretazione contestuale di targa automobilistica. Ogni fatto si incastona in una trama ormai priva di ombre in cui a ogni delitto corrisponde il suo esecutore: il maresciallo Genovese è stato ucciso dai Bortolon, don Pezza è stato fatto saltare dal suo factotum e il capo della banda, l'ingegnere, infine scoperto, si è tolto la vita. Nella trasparenza degli eventi, però, il tarlo del dubbio, sovvertitore delle certezze e delle consuetudini (Peirce, 2003, p. 405), comincia a insinuarsi nella mente di Santamaria perché, a pensarci bene, riflette il commissario, il defunto ingegnere era un uomo di modestissima levatura, incapace di immaginare una macchinazione così complicata, di metterla in atto e addirittura di capeggiarla. C'era voluto infatti l'ingegno del Pezza, un prete, per forza di cose abituato ai grandi paradigmi filosofico-teologici, per arrivare all'idea geniale dell'intercambio rotante, all'import-export dell'uroboro truffaldino, dei falsi scarti riassorbiti circolarmente dalla stessa impresa, e ci voleva un ben più alto tecnocrate, di incontrastato comando e intelletto, per assegnare al computer un programma così sofisticato e occulto. È stata la valutazione dei personaggi dell'operazione a provocare nel commissario il sospetto che le cose non stessero come suggeriva il fluire della quieta certezza del resoconto ufficiale e verifica vuole infatti che anche l'ufficio dell'ingegnere presenti incoerenze, nonostante le apparenze ben si adattassero alla versione accreditata.

La spia del nuovo paradigma indiziario (Ginzburg, 2004, pp. 95-136) che si va configurando nella mente del commissario è però non solo il misero profilo dell'ingegnere ma anche una cicca di sigaretta trovata sul pavimento del suo ufficio, che, agli occhi di Santamaria, funziona da contraddizione, appoggia i suoi sospetti e apre ad altri scenari. Che ci faceva lì a terra, nell'ufficio dell'ingegnere – egli si chiede – un mozzicone di sigaretta russa dal lungo bocchino di cartone se l'ingegnere non fumava? Quel mozzicone è il particolare insignificante cui dare

senso, è il segno incongruente che cambia il contesto scenico in cui si trova per dargli un significato diverso. Quella cicca russa grida la propria incoerenza sul pavimento dell'ufficio dell'ingegnere diventando di colpo il lapsus di qualcuno che è rimasto nascosto nell'ombra; è il segno inintenzionale col quale riconfigurare i personaggi e le successioni degli accadimenti delittuosi, l'elemento col quale lo scenario cambia di senso.

Da quel pezzetto di cartone e tabacco si può concepire un'altra rappresentazione dei fatti e mettere in moto quel processo di significazione inferenziale che vede mutare il valore della cicca da "traccia" a "indizio"⁶ e dar origine a una catena di inferenze logiche. Se c'è un mozzicone allora qualcuno ha fumato, ma se c'è *quel* mozzicone (dalla cannuccia di cartone tipica di una sigaretta russa, quasi introvabile in Italia), allora il suo proprietario dovrebbe avere un profilo simile a quello di un dandy in odore di rivoluzione, a un radical chic *ante litteram*. Scendere nel dettaglio da un generale mozzicone di sigaretta a *quel* mozzicone significa porre una relazione di contiguità non con un fumatore qualsiasi, ma con un fumatore specifico, e in questo caso incognito, proprio perché, come volevasi dimostrare, la "causa" di quella cicca non può essere l'ingegnere che non era di sofisticato ingegno, che non fumava e che non era certo un dandy.

I due autori, Fruttero & Lucentini, in questo thriller, nella ricerca del colpevole ricorrono visibilmente al meccanismo "classico" che soggiace ai processi intellettivi indicati da Poe per il suo Dupin e da Doyle per il suo Sherlock, a quella logica della scoperta (Popper, 1970) che prevedeva l'attivazione di operazioni inferenziali "naturali" proprie dell'essere umano (Sebeok, Umiker-Sebeok, 2004, pp. 27-64) e che in Holmes sarebbe diventata metodo. Si tratta di azioni mentali con cui i dati e le informazioni (anche non presenti esplicitamente) di una

⁶ Per "traccia" si intende un elemento fisico lasciato da un'azione o da un oggetto; un "indizio" è, invece, un fatto che, attraverso un ragionamento logico, permette di desumere un altro fatto ignoto.

certa situazione prendono improvvisamente un senso diverso, assumono un'“altra” pertinenza, riconfigurano i fatti, e creano reti di possibilità di stati di cose e di senso differenti da quelle che i fatti di partenza palesavano. Questo schema abduttivo, sottoposto ovviamente sempre a verifica, che si replica spesso nel genere letterario poliziesco, è stato indicato da Eco e Sebeok, in un testo ormai esemplare (Eco, Sebeok, 2004), *exemplum fictum* del procedimento semiotico-cognitivo che Peirce aveva delineato nel descrivere la dinamica dei segni nella loro dimensione pragmatica⁷ (Fann, 1970; Eco, 1975; 1979; 1984).

E poi – riflette Santamaria – c'è anche un *modus operandi* particolare, una specie di *griffe*, che appartiene al vero assassino di cui sono indicatori una serie di comportamenti in cui il procedimento di mimesi è sempre lo stesso. Il bocchino lungo delle sigarette russe, infatti, serviva da contenitore per il trasporto occulto dei tabulati di contraffazione dei pezzi FIAT, la registrazione delle confessioni pubbliche di don Pezza dava copertura a una seconda registrazione (come avviene nei palinsesti) e il cero rituale di Santa Liberata nascondeva nella sua pancia un esplosivo mortale. Un oggetto che ne nasconde un altro dentro di sé (Marrone, 2023, pp. 173-185), è questa la formula operativa del “serpente”.

In un'atmosfera che, mutato il molto che si deve, ricorda un po' il Poirot di Agatha Christie, dove l'investigatore davanti a tutti i suoi personaggi riuniti dipana la trama criminosa, Santamaria conduce il suo corale interrogatorio e avanza, stringente, in dialogici cerchi concentrici allo svelamento dell'assassino (Hintikka, Hintikka, 2004, pp. 183-201). Un assassino potente che si è occultato nel suo potere e tra la folla, che ha parlato pochissimo, delegando con cenni a rispondere per sé i suoi servili sottoposti i quali, però, man mano che il cerchio accusatorio del commissario si stringe, vanno prendendo gradatamente le distanze mentre si rendono conto che il loro capo si va trasformando

⁷ Per un'utile ricognizione sulla credenza e il dubbio cfr. Fortunato (2020).

in quello che è in realtà: la testa del serpente. L'Eone nascosto, ormai all'epilogo, quasi tra sé, dice: «Avete rovinato tutto. Non avete capito niente. E adesso è davvero finita, non ci sarà più nessuno per...tentare ancora, in qualche modo. Il ciclo è davvero chiuso» (Fruttero, Lucentini, 1979, p. 565); e al commissario che chiede cosa vorrebbe farne dei capitali della holding risponde inaspettatamente: «Ma un'altra Fiat, no? ...non vedete che qui la stanno distruggendo? annientando? L'Intercargo doveva servire a ricominciare tutto [...]» (ivi, pp. 565-566). Il serpente però, alla fine, non è riuscito ad auto-inghiottirsi, la "materia" in veste di sporchi imprevisti lo ha sopraffatto, il topos reificato in forma di targa automobilistica ha perso la sua solenne astrattezza e la palingenesi, quella rigenerazione espressa dalla sibillina frase del salmista, «Sentinella, a che punto è la notte?» (Is 21: 11-12), e ripetuta nel romanzo nei contesti più vari, è fallita.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Cosentino, A. (2023), *Prigionieri del cosmo. Un profilo storico e tipologico dello gnosticismo*, Palermo, Phronesis.
- Eco, U. (1975), *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.
- Id. (1979), *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
- Id. (1984), *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi.
- Eco, U., Sebeok, T. (a cura di) (2004), *Il segno dei tre: Holmes, Dupin, Peirce*, trad. it. di G. Proni, Milano, Bompiani.
- Fann, K.T. (1970), *Peirce's Theory of Abduction*, The Hague, Martinus Nijhoff.
- Fortunato, F. (2020), *La massima del Pragmatismo: dubbio, certezza e conoscenza in Peirce*, [https:// universitàdibari.academia.edu /FortunatoFrancia](https://universitàdibari.academia.edu/FortunatoFrancia) (data ultimo accesso: 18 marzo 2025).
- Fruttero, C., Lucentini, F. (1979), *A che punto è la notte*, Milano, Mondadori.
- Ginzburg, C. (2004), *Spie, radici di un paradigma indiziario*, in U. Eco, T. Sebeok (a cura di), *Il segno dei tre: Holmes, Dupin, Peirce*, trad. it. di G. Proni, Milano, Bompiani.
- Hanegraaff, W.J. (ed.) (2005), *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*, Leiden, Brill.

- Hintikka, J., Hintikka, M.B. (2004), *Sherlock Holmes e la logica moderna: verso una teorizzazione della ricerca di informazione attraverso domande*, in U. Eco, T. Sebeok (a cura di), *Il segno dei tre: Holmes, Dupin, Peirce*, trad. it. di G. Proni, Milano, Bompiani.
- Leisegang, H. (1924), *Die Gnosis*, Leipzig, Alfred Kröner.
- Mannheim, B. (s.d.), Iconicità/Iconicity, https://semiotica.uniurb.it/wp-content/uploads/2014/03/25_mannheim_iconicita.pdf (data ultimo accesso: 18 marzo 2025).
- Marrone, C. (2023), *I segni dell'inganno. Semiotica della crittografia*, Santeramo in Colle (BA), Scritture & Zabar.
- Peirce, S.C. (2003), *Opere*, a cura di M. Bonfantini, Milano, Bompiani.
- Popper, K. (1970), *Logica della scoperta scientifica. Il carattere autocorrettivo della scienza*, trad. it. di M. Trinchero, Torino, Einaudi.
- Puech, H.C. (1985), *Sulle tracce della Gnosi*, a cura di F. Zambon, Milano, Adelphi.
- Sebeok, T., Umiker-Sebeok, J. (2004), 'Voi conoscete il mio metodo': un confronto fra Charles S. Peirce e Sherlock Holmes, in Eco, Sebeok (2004), pp. 11-54.
- .

Il processo in Dürrenmatt, fra teatro e mito

1. Introduzione

Obiettivo di questo contributo è quello di analizzare in che misura le opere di Friedrich Dürrenmatt possano davvero essere inserite nel filone del poliziesco.

Sebbene ci siano dei chiari elementi che ci permettono di riconoscere in Dürrenmatt uno scrittore di *Kriminalromane*, in realtà la sua opera va ben oltre il crimine, arricchendosi di altre sfumature cromatiche che trasformano il tradizionale romanzo poliziesco in un dramma esistenziale dell'uomo del Novecento. Le opere di Dürrenmatt – che, com'è noto, era anche pittore – hanno infatti un forte carattere visuale, creano dei veri e propri *tableaux vivants*, per introdurre il lettore attraverso la tecnica della sinestesia in un mondo parallelo a quello reale, un mondo capovolto, che tuttavia appare più reale di quello reale.

Sarà preso in esame il racconto *La Panne. Una storia ancora possibile* (nella sua versione letteraria del 1956): l'autore, pur

* Independent scholar.

riprendendo alcuni elementi precipui del romanzo poliziesco¹, li scardina, stravolgendone completamente il canone.

Ne *La Panne* è proprio il momento dell'indagine investigativa a essere portata *out of joint*, "fuori dai cardini", e a condurre il lettore fuori pista, aprendogli le porte di un mondo grottesco, un mondo alla rovescia, in cui chi indaga è colpevole e il colpevole non sa di esserlo.

La Panne. Una storia ancora possibile è un racconto del 1956, rielaborato dall'autore nel corso degli anni in diverse versioni: come *Hörspiel*, in cui viene messo in scena un finale diverso, fornendo così una soluzione alternativa al caso, come sceneggiatura per un film televisivo e come opera teatrale².

Manca nel racconto il momento dell'indagine vera e propria, che è però sostituita dal processo, a cui di fatto assistiamo per l'intero corso del racconto. Si tratta di un processo-indagine in cui il giudice e l'avvocato d'accusa sono chiamati a indagare non su chi sia il colpevole o su come sia stato commesso il crimine, ma su quale sia essenzialmente la colpa dell'imputato, un «Edipo svizzero», come lo ha definito Eugenio Spedicato (1999, p. 29).

L'indagine è dunque capovolta: sebbene ci sia un colpevole ben designato, questi non sa di essere colpevole e soprattutto ignora la propria colpa, che l'indagine deve scoprire e portare alla luce.

Il processo inoltre viene presentato al lettore sotto forma di gioco, in cui il colpevole, il giudice e gli avvocati non sono altro che pedine di un gioco "da tavola". Infatti, a rendere ancora più grottesca la scena è il fatto che l'indagine sul presunto crimine

¹ In diverse occasioni l'autore ha dichiarato di scrivere romanzi polizieschi soprattutto per far fronte a una difficile situazione economica.

² Per l'*Entstehungsgeschichte* de *Die Panne* cfr. Schnyder (2020). Nel gennaio 1956 viene trasmesso l'*Hörspiel* a cui segue nell'autunno dello stesso anno il racconto con il sottotitolo *Eine noch mögliche Geschichte*. Quest'ultimo è comunque precedente all'*Hörspiel*. Nel 1957 l'autore prepara un *Drehbuch zum Fernsehspiel* e infine a circa vent'anni di distanza nel 1979 ne fa un adattamento per il teatro (*Die Panne. Eine Komödie*).

dell'imputato viene svolta interamente a tavola, durante un banchetto, tanto sontuoso e ricco, quanto macabro e inquietante. Il gioco si trasforma lentamente in un dramma esistenziale³.

Tre elementi in particolare che caratterizzano il racconto verranno analizzati di seguito:

- il mascheramento e il gioco;
- la ritualità;
- il metodo d'indagine.

2. Il mascheramento e il gioco

«Etwas ist nicht geheuer, damit fängt das an⁴» – così Ernst Bloch nel 1960 apriva la sua *Considerazione filosofica del romanzo giallo* (Bloch, 1965, p. 242).

Nel racconto di Dürrenmatt, che è ambientato in una cittadina della Svizzera del boom economico negli anni del dopoguerra, ciò che “inquietava”, ovvero che altera e corrompe sin da subito l'apparente tranquillità dell'ambientazione, è la *panne* di una fiammeggiante Studebaker rossa. Un cortocircuito iniziale, non un crimine, ma un guasto che, nella calma e ordinata società del benessere degli anni Cinquanta, si presenta come elemento di disturbo, di deviazione dalla norma.

Da questo momento, e proprio a causa del cortocircuito, il protagonista – un certo Traps, un uomo comune, standard, un tipo qualunque «westeuropäisch [...], schweizerisch genauer⁵» (Dürrenmatt, 1980, p. 25), ma dal nome che indica già quale sarà il suo destino⁶ – verrà risucchiato in una realtà parallela, un

³ Sul gioco in Dürrenmatt cfr. Bigler (2020).

⁴ «Qualcosa inquieta: è questo l'inizio» (Bloch, 1994, p. 38).

⁵ «Uomo qualsiasi [...] occidentale ed europeo, svizzero, per la precisione» (Dürrenmatt, 2014, p. 11). È significativo che nel 1972 Ettore Scola sceglierà Alberto Sordi per interpretare il personaggio di Alfredo Traps nel film *La più bella serata della mia vita*.

⁶ Il nome Traps è un nome parlante. Come sottolinea Eugenio Spedicato esso può essere collegato al tedesco *trapsen* (“camminare con passo pesante”), all'inglese *trap* (“trappola”) o ancora al tedesco *Trappe* (“gaglioffo”) (Spedicato, 1999, p. 34).

mondo chiuso – come la scatola di un gioco o come le pareti di un palcoscenico –, rappresentato dalla graziosa casetta del giudice in pensione:

Von der Kirche her Glockengeläute. Kühe trotteten ihm entgegen, muhten. Das einstöckige Landhaus lag in einem größeren Garten, die Wände blendend weiß, Flachdach, grüne Rolläden, halb verdeckt von Büschen, Buchen und Tannen, gegen die Straße hin Blumen, Rosen vor allem, ein betagtes Männchen dazwischen mit umgebundener Lederschürze, möglicherweise der Hausherr, leichte Gartenarbeit verrichtend⁷ (ivi, p. 28).

Quella che viene qui descritta come la tipica villetta delle montagne svizzere si rivelerà essere una casa-trappola, un labirinto, da cui è impossibile uscire, se non scontrandosi con il terribile mostro che vive al suo interno, in altre parole con la propria colpa.

Con questo racconto Dürrenmatt sembra anticipare quelle atmosfere claustrofobiche dei film horror contemporanei, riprendendo però anche temi ricorrenti della *science-fiction*: un incidente iniziale – un fulmine improvviso, un guasto elettrico – va a turbare la tranquillità della scena, mettendo in moto una serie di avvenimenti che sembrano sfuggire totalmente al controllo umano.

Il racconto ci mostra così una netta divisione tra esterno e interno, tra l'apparenza della società e l'essenza della vita intima, ma anche tra il mondo della vita quotidiana che scorre sempre uguale e il mondo del gioco, un mondo fittizio, dunque, in questo caso rappresentato dal mondo della giustizia – o del crimine, a seconda della prospettiva in cui si pone lo spet-

⁷ «Dalla chiesa giungeva il suono delle campane. Trotterellando gli venivano incontro delle mucche, muggivano. La villa, ad un piano, giaceva in mezzo ad un vasto giardino, i muri d'un bianco accecante, il tetto a terrazza e gli avvolgibili verdi, mezzo nascosta fra cespugli, fra faggi e abeti, aiuole di fiori sul lato che dava sulla strada, rose dappertutto e fra le rose un omino attempato con un grembiule di pelle, probabilmente il padrone di casa, impegnato in qualche lavoretto di giardinaggio» (Dürrenmatt, 2014, p. 17).

tatore –, in cui le norme sono chiaramente invertite, dove «Gericht und Gerechtigkeit sichtbar werden, vielleicht auch Gnade, zufällig aufgefangen, widergespiegelt vom Monokel eines Betrunkenen⁸» (ivi, p. 26).

In questo mondo chiuso, “teatro nel teatro”, il lettore-spettatore è chiamato egli stesso a prendere parte al gioco, cioè a indagare sulla colpa del protagonista, seguire l’indagine fittizia del giudice e risolvere il caso; ma anche, alla fine del gioco, a espiare, come Traps, la propria colpa.

Come in tutta l’opera di Dürrenmatt, anche in questo racconto i ruoli sembrano essere doppi se non interscambiabili: investigatore e colpevole, giudice e boia sono spesso la stessa persona o quantomeno sono due facce speculari di una stessa medaglia, come avviene nel romanzo *Il giudice e il suo boia*⁹.

Il processo-indagine ne *La panne* non viene tuttavia svolto in un’aula di tribunale, ma in una sala da pranzo sontuosamente imbandita, che si trasforma in una sala giochi: nel momento in cui l’indagine viene avviata, la scena teatrale diventa una scena del crimine.

Il tema fondamentale di questo (*Theater-*)*Spiel* è il mascheramento e il conseguente smascheramento della situazione criminale. La risoluzione del caso non fa luce solamente sul crimine commesso dal protagonista e sulla sua colpa, ma porta a galla tutta una serie di motivi, reali o solo potenziali, di carattere sociale, politico, ma anche religioso, che hanno condotto l’imputato a commettere il crimine, finalmente individuato dal giudice. Ma, come abbiamo già sottolineato, Traps non è un personaggio particolarmente caratteristico, non si distingue in maniera evidente dal resto del mondo; egli

⁸ «Giudici e giustizia fanno la loro comparsa, e forse anche la grazia – per caso catturata e riflessa dal monoclo di un ubriaco» (ivi, p. 13).

⁹ Fra le numerose citazioni letterarie presenti nel testo, bisogna sicuramente ricordare *La Brocca rotta* di Heinrich von Kleist, in cui l’evento apparentemente fortuito della rottura di una brocca si trasformerà in un processo, insieme reale e biblico, in cui il giudice, che porta il nome significativo di Adamo, si scopre essere il vero colpevole per aver rotto la brocca e corrotto Eva.

rappresenta piuttosto l'uomo comune, banale e anonimo, che conduce un'esistenza come quella di qualsiasi altro cittadino svizzero all'indomani della rinascita economica del Paese, un qualunquissimo uomo occidentale. Da questo punto di vista il racconto vuole allora porre al centro dell'attenzione non la vita di Traps, ma la situazione esistenziale dell'uomo moderno.

In diese Welt der Pannen führt unser Weg, an dessen staubigem Rande [...] sich noch einige mögliche Geschichten ergeben, indem aus einem Dutzendgesicht die Menschheit blickt, Pech sich ohne Absicht ins Allgemeine weitet¹⁰ (*ibidem*).

Ciò che Dürrenmatt vuole smascherare è l'impotenza umana di fronte all'istanza superiore della giustizia che è inconoscibile e imprevedibile e che non è solo rappresentata dalla giustizia umana, dell'indagine poliziesca in senso stretto, ma anche da un ordine superiore, scientifico o divino, che non sempre segue delle leggi giuste e congrue, ma si affida piuttosto al caso, al «corto circuito tecnico¹¹» (Dürrenmatt, 2014, p. 12). Basterebbe qui pensare agli orrori perpetrati durante la Seconda guerra mondiale e al tanto controverso processo di Norimberga, o all'esplosione della bomba atomica su Hiroshima e Nagasaki, i cui effetti devastanti aleggiano continuamente nell'opera dello scrittore elvetico.

So droht kein Gott mehr, keine Gerechtigkeit, kein Fatum wie in der fünften Symphonie, sondern Verkehrsunfälle, Deichbrüche infolge Fehlkonstruktion, Explosion einer Atombombenfabrik, hervorgerufen durch einen zerstreuten Laboranten, falsch eingestellte Brutmaschinen¹² (Dürrenmatt, 1980, p. 26).

¹⁰ «In questo mondo di panne conduce la nostra strada, al cui margine polveroso [...] si intravedono alcune storie possibili, nel senso che dal volto di un uomo qualunque fa capolino l'umanità, un semplice contrattempo si dilata involontariamente a fenomeno universale» (Dürrenmatt, 2014, pp. 12-13).

¹¹ «Technische[r] Kurzschluß» (Dürrenmatt, 1980, p. 26).

¹² «Non vi è più un dio che minacci, né una giustizia, né un fato come nella quinta sinfonia; ci sono solo incidenti stradali, dighe che cedono per un errore di costruzione, fabbriche di ordigni nucleari che saltano in aria per colpa di un tecnico distratto, incubatrici regolate male» (Dürrenmatt, 2014, p. 12).

In una scena del crimine in cui le tecniche del teatro moderno si confondono ed entrano in collisione con quelle del mito classico, Dürrenmatt rileva dietro la colpa individuale una colpa universale, il peccato originale dell'essere umano, la tragedia legata all'inconoscibilità per l'uomo della verità: siamo tutti colpevoli, pur non avendo colpa, o meglio pur ignorando la nostra colpa. Secondo Eugenio Spedicato l'opera di Dürrenmatt delinea la «patografia sociale di un'intera epoca abitata da un uomo medio nella tarda modernità» (Spedicato, 1999, p. 28).

Bisogna inoltre sottolineare l'ambiguità lessicale del tedesco per cui il termine *colpa* è etimologicamente legato a quello di *debito*: i sostantivi *Schuld* e *Schulden* alludono a una colpa morale che si declina in tedesco anche nei termini di un debito economico (Borsò, 2018; Ponzi, 2018; Stimilli, 2011), rappresentato nell'opera letteraria e pittorica di Dürrenmatt dalle molte allusioni agli istituti bancari svizzeri, ma che rimandano implicitamente anche al debito cristiano.

Il motivo del mascheramento è senz'altro legato al teatro epico e all'effetto di straniamento che nell'opera di Brecht deve indurre lo spettatore a prendere coscienza della situazione sociale e politica e a diventare egli stesso protagonista della s/Storia. Proprio a Brecht nel saggio *Popolarità del romanzo poliziesco* si devono alcune importanti riflessioni sul genere poliziesco, che scatenerebbe nel lettore un doppio meccanismo di godimento, artistico, ma anche e soprattutto intellettuale. Il *Genuss*, che è il principio vitale dell'arte, legato alla sensualità del piacere, diventa in Brecht un piacere della mente, che nasce dal ragionamento dell'analisi investigativa, un «intellektuelle[r] Genuß¹³» (Brecht, 1998, p. 382), un «Vergnügen¹⁴» (ivi, p. 383): «Der intellektuelle Genuß kommt zustande bei der Denkaufgabe, die der Kriminalroman dem Detectiv und dem Leser stellt¹⁵» (ivi, p. 382).

¹³ «Godimento intellettuale» (Brecht, 1973, p. 292).

¹⁴ «Diletto» (ivi, p. 294).

¹⁵ «Ma il godimento intellettuale è frutto del rompicapo che il romanzo poliziesco propone al detective e al lettore» (ivi, p. 292).

Questo doppio godimento è al centro del racconto *La panne*, in cui il piacere è legato da un lato al gioco investigativo messo in scena dal vecchio giudice e dai suoi compagni, dall'altro al vero e proprio godimento fisico, al piacere della carne dei commensali che partecipano al sontuoso banchetto¹⁶. Tale opulenza si rivelerà tuttavia essere l'altra faccia del nichilismo che fa da sfondo all'opera.

Infatti, sebbene Dürrenmatt riprenda per molti aspetti il saggio di Brecht, egli se ne distacca anche. Secondo Brecht il romanzo poliziesco ripete uno schema di base che ricorderebbe il metodo di lavoro del fisico, il quale attraverso ipotesi ed esperimenti, servendosi del ragionamento scientifico, arriva a decifrare e a comprendere ciò che è avvolto nel mistero, a capire cioè le cause che si nascondono dietro gli eventi. In Dürrenmatt la giustizia invece viene rappresentata come un gioco, una mascherata o addirittura una caricatura, secondo un procedimento che, pur ereditando la tecnica brechtiana della *Verfremdung*, possiamo definire "antibrechtiana", perché non porta a nessuna valutazione critica e obiettiva del caso e quindi a nessuna risoluzione definitiva.

3. La ritualità del gioco investigativo

Già Walter Benjamin nel breve saggio *Romanzi gialli, in viaggio* (2002) sottolineava il carattere rituale dello svolgimento del *Kriminalroman*, ritualità che coinvolge anche il lettore nel corso della lettura e che il filosofo paragonava al viaggio in treno con le sue

¹⁶ È interessante notare che in *Vita di Galileo* Brecht ha creato un personaggio in cui il piacere intellettuale dello scienziato si riflette anche nel piacere fisico, legato in particolare all'amore per il cibo e alla repulsione verso il dolore fisico. Nella rappresentazione americana dell'opera il protagonista, imputato dell'Inquisizione, è interpretato da Charles Laughton, il cui aspetto opulento vuole fare riferimento proprio a questo doppio significato del *Genuss*. Nel racconto di Dürrenmatt, tuttavia, non è l'imputato, ma il giudice, a rappresentare l'opulenza del piacere fisico-intellettuale.

stazioni, sempre uguali e rigorosamente ritmate dalle lancette dell'orologio. Nicholas Blake parla di un *pattern* rituale del romanzo poliziesco che viene in questo modo accostato a un rito religioso con le varie stazioni: il peccato originale (il crimine), l'indagine-inchiesta, la soluzione del caso e l'espiazione della colpa.

Il pattern del romanzo poliziesco è un vero e proprio rito religioso, con il peccato iniziale necessario (l'assassinio), che a sua volta deve soccombere di fronte a una potenza che lo supera (il detective) (Blake cit. in Narcejac, 1976, p. 177).

Eugenio Spedicato parla de *La panne* come di una «parabola religiosa» (Spedicato, 1999, p. 32), in cui le varie stazioni sono scandite dalle portate della cena. Nel racconto di Dürrenmatt l'inchiesta porta a indagare sul peccato, non sul peccatore, rivelando il vuoto angosciante e l'ipocrisia morale della Svizzera (e dell'Europa) del dopoguerra. L'autore tuttavia riprende – e ribalta – anche il sentimento kafkiano relativo all'inconoscibilità della colpa e al riconoscimento di un'istanza giudicatrice superiore.

Rifacendosi in particolare al *Libro di Giobbe*, citato in epigrafe a un altro testo incentrato sul tema del gioco e della riflessione intellettuale e intitolato *Una partita a scacchi con Einstein*¹⁷ (1979), Dürrenmatt ci presenta ne *La panne* un uomo colpevole che non sa di esserlo e che non comprende dunque il perché del suo processo. A differenza di Giobbe, però, il protagonista de *La panne* non è un uomo buono, ma non sembra essere neppure un vero criminale; egli è un uomo comune, macchiato, come i suoi simili, di tanti piccoli crimini, apparentemente insignificanti (inganni, tradimenti, piccole estorsioni ecc.).

Ne *La panne*, inoltre, il rituale investigativo assume le caratteristiche di un rituale che potremmo definire “eucaristico”

¹⁷ *Albert Einstein. Ein Vortrag* è la relazione tenuta da Dürrenmatt il 24 febbraio 1979 in occasione del 100° anniversario della nascita di Einstein presso l'ETH di Zurigo.

senza Dio, il quale conduce al sacrificio finale del protagonista, all'espiazione del peccato nella morte. Dürrenmatt mette in scena una vera e propria dissacrazione della mensa eucaristica: il pane, il vino (e il formaggio) presenti sul banchetto e divorati in abbondanza dai commensali non rappresentano il corpo e il sangue di Cristo, ma sono cibi costosi e prelibati, che non producono nessuna redenzione né salvezza, perché rappresentano il simbolo stesso del peccato. Sebbene ci siano due finali diversi della storia nel racconto e nell'*Hörspiel*, in nessuno di essi vi è una vera espiazione della colpa: all'ammissione di colpevolezza da parte di Traps, non segue infatti una vera punizione. Nel racconto Traps viene trovato impiccato la mattina seguente nella sua stanza, lasciando grottescamente sgomenti gli altri partecipanti al gioco, mentre nell'*Hörspiel* Traps riparte tranquillamente a bordo della sua Studebaker. Secondo Spedicato l'ammissione di colpa è un'«ammissione fasulla» (Spedicato, 1999, p. 48) e persino il suicidio «resta [...] sospeso nell'antinomia» (ivi, p. 52), non provocando nessuna catarsi, ma solo fastidio per gli altri giocatori.

4. Il metodo d'indagine

Anche per quanto riguarda il metodo investigativo ci troviamo, ne *La Panne*, come anche ne *Il giudice e il suo boia*, di fronte a un ribaltamento del metodo tradizionale di impronta positivista e scientifica, che caratterizzava ad esempio le indagini di Dupin o di Holmes, in cui l'analisi delle tracce porta a risolvere il caso, anche quello più misterioso e apparentemente irrisolvibile.

Studiare le tracce, i sintomi latenti, i dettagli apparentemente marginali, insignificanti o addirittura invisibili porterebbe, secondo il metodo deduttivo, a risalire alle cause e quindi alla risoluzione dell'enigma.

Secondo Carlo Ginzburg il metodo investigativo della ricerca e dell'analisi delle tracce corrisponde a un «paradigma», un «modello epistemologico», una facoltà tipicamente

umana – legata alla sopravvivenza dell'uomo primitivo, vale a dire al cacciatore che studiava le tracce lasciate dalla preda per potersi difendere, attaccare e quindi conservarsi (Ginzburg, 1986, p. 158).

Tale paradigma, basato sul metodo analitico e deduttivo, diventa nel corso dell'Ottocento un criterio scientifico usato dapprima nella medicina, poi nella psicoanalisi con Freud e infine nella storia dell'arte. Carlo Ginzburg riprende proprio il metodo di Giovanni Morelli che influenzerà anche Aby Warburg e la sua concezione del dettaglio come rivelatore di senso. Applicato al romanzo poliziesco, tale metodo basato sull'analisi dei dettagli meno appariscenti, sulle caratteristiche meno apparenti e sulle tracce impercettibili, sui dati marginali e sugli scarti, risulterà efficace a partire dalla seconda metà dell'Ottocento per risolvere i casi più difficili.

Gli investigatori tardo-ottocenteschi e primo-novecenteschi si distinguono allora per il loro acume, il loro sguardo penetrante, per le «little grey cells» (Christie, 2011, p. 80) di cui si vanta Hercule Poirot, in poche parole per la capacità di analisi delle più microscopiche tracce, capacità che li rende unici, straordinari, con un ingegno ben al di sopra della media e facoltà mentali più alte rispetto a quelle della gente comune.

Nel racconto di Dürrenmatt manca al contrario ogni riferimento alla straordinarietà dell'investigatore: tutto è "ordinario", standard, comune, anche e soprattutto ciò che devia dalla norma.

Il metodo scientifico-analitico, come abbiamo visto, era stato definito da Brecht come un *genussvolles Denken*, un *intellektuelles Vergnügen* (Brecht, 1998, pp. 382-383), un "piacere intellettuale", un godimento provocato dal ragionamento scientifico. Se Dürrenmatt per alcuni aspetti della sua opera può essere definito vicino al pensiero di Brecht, egli ribalta però la visione positivista della scienza: tra Brecht e Dürrenmatt si colloca infatti l'esplosione della bomba atomica¹⁸ – una *panne*, un

¹⁸ Lo stesso Brecht rielabora il dramma di Galileo successivamente all'esplosione della bomba atomica.

cortocircuito – che ha stravolto completamente il principio di responsabilità scientifica, segnando di fatto un punto zero nella storia morale dell’uomo: lo scienziato è un criminale e per analogia tra la deduzione scientifica e quella investigativa, anche l’investigatore lo è. Dürrenmatt riconosce a questo punto il principio di indeterminazione di Heisenberg, che annulla ogni procedimento investigativo deduttivo: il mondo può essere osservato, analizzato, indagato, ma non c’è soluzione, non c’è via d’uscita; l’indagine appare agli occhi di Dürrenmatt come un gioco che segue delle regole proprie, inconoscibili e non modificabili dalla volontà umana. Tutto ciò che accade nello spazio e nel tempo è rimesso al gioco del caso.

La differenza tra Dürrenmatt e Brecht è che nel primo il piacere intellettuale del gioco (inteso sia nei termini dell’indagine investigativa sia nei termini della *performance* teatrale) è un piacere fine a se stesso, che non porta con sé né catarsi, come nel mito greco, né un cambiamento sociale dell’uomo, come nel teatro epico. Esso rivela bensì solo il nichilismo esistenziale dell’autore e il predominio assoluto del caos.

Gli indizi che vengono lasciati dal criminale vengono scoperti dall’investigatore solo “casualmente”, non per particolari abilità di osservazione o di analisi. Come affermava già Brecht, ciò che conta, l’essenziale è *das Unerwartete*¹⁹ (ivi, p. 382), l’“imprevisto”, l’inatteso e inattendibile, ciò che infrange la norma e che non è razionalmente spiegabile, né tantomeno sospettabile. Anche Edgar Allan Poe nelle sue annotazioni che precedono il racconto *I delitti della Rue Morgue* affermava che «it is in matters beyond the limits of mere rule that the skill of the analyst is evinced» (Poe, 1994, p. 120), ovvero che l’abilità dell’analista si manifesta laddove le regole vengono infrante. In Dürrenmatt, tuttavia, a differenza di Poe e Brecht, di Conan Doyle e Christie, l’imprevisto, il dato marginale, l’elemento che esce dalla norma,

¹⁹ «Das Unerwartete spielt eine Rolle. Wir haben *Unstimmigkeiten* zu entdecken» (Brecht, 1998, p. 382) [«L’imprevisto ha la sua parte. Dobbiamo scoprire se ci sono delle *incoerenze*»] (Brecht, 1973, p. 293).

rappresenta nella realtà quotidiana la normalità e l'investigatore (o l'analista) non è più in grado attraverso l'analisi logica di risalire alle cause che hanno generato particolari eventi. Nel mondo di Dürrenmatt non c'è più causalità, ma solo casualità. Come scriverà ne *Il giudice e il suo boia* «die überaus größte Anzahl der Verbrechen [seien] nicht nur ungeahndet, sondern auch ungeahnt²⁰» (Dürrenmatt, 1953, p. 81).

La riflessione di Dürrenmatt conduce all'irrimediabile constatazione della tragedia umana, della non conoscibilità del mondo e dell'impotenza dell'uomo di fronte alle ingiustizie.

All'onnipotenza della riflessione e del ragionamento analitico Dürrenmatt oppone l'impotenza umana, il caos, ciò che sfugge a ogni spiegazione, il *non-sense*. Da questo punto di vista il crimine viene interpretato a livello esistenziale e morale e il romanzo appare come una messa in discussione del ruolo dell'eroe.

5. Conclusioni

Dürrenmatt decostruisce la figura dell'eroe del romanzo poliziesco, ovvero il detective-scientista in grado di risolvere qualsiasi mistero grazie al suo spiccato talento analitico. Nelle sue opere è come se ci trovassimo di fronte a uno specchio rotto, ridotto in frantumi e in schegge disperse: c'è sempre qualcosa che sfugge al controllo, un frammento andato perduto o non ricollocato nel posto giusto.

L'attenzione all'immagine e la cura quasi ossessiva dell'aspetto visuale è un tratto fondamentale dell'opera letteraria di Dürrenmatt che in questo, possiamo dire, rivela il suo legame con il romanzo poliziesco tradizionale e il suo interesse per gli investigatori ottocenteschi, come Dupin e Holmes, caratterizzati proprio dalla loro acuta capacità di osservare in profondità.

²⁰ «La maggior parte dei delitti restavano non soltanto impuniti, ma anche insospettati» (Dürrenmatt, 1982, p. 88).

La sua opera infatti è piena di osservatori e guardiani – personaggi che guardano, osservano, ma che all’occorrenza possono anche giudicare, condannare, punire e torturare²¹.

Ne *Il giudice e il suo boia* questa capacità di osservazione viene meno proprio nel momento della ricognizione finale: il commissario Bärlach sprofonda nel buio più assoluto e insieme a lui anche il lettore. Lo spazio non è più percepibile, le coordinate spazio-temporali si dissolvono nel buio, e il lettore-detective è portato fuori pista: «der Unbekannte hatte die Lampe herausgerissen und einen Kurzschluß herbeigeführt. [...] So stand er in undurchdringlichem Schatten, zwar benachteiligt, daß er nicht ausweichen konnte²²» (ivi, pp. 112-113).

La situazione di smarrimento e pericolo si risolve con uno sparo che interrompe il buio, arresta la scena, presentandosi ancora una volta come un ennesimo elemento di inquietudine, perturbazione, come l’*Unerwartete* che non è possibile prevedere.

Dürrenmatt riprende il trattato con cui Edgar Allan Poe dava inizio al racconto *I delitti della Rue Morgue* sulla differenza tra analisi critica – capace di osservare, analizzare e infine risolvere – e il gioco degli scacchi, in cui, secondo Poe, al calcolo delle probabilità di scegliere la mossa giusta non corrisponde una riflessione analitica: non serve acume, ma solo concentrazione, vale a dire calcolare le variabili: «Yet to calculate is not in itself to analyse. A chess-player, for example, does the one, without effort at the other» (Poe, 1994, p. 118).

Ne *Una partita a scacchi con Einstein*, che per certi versi riprende sotto forma di relazione scientifica il gioco messo in scena ne *La panne*, Dürrenmatt affermerà:

Als sicher kann ich es jedoch vom Schachspiel behaupten. Dessen Regeln sind logisch gänzlich willkürlich, und nicht nur die Regeln, auch die Spiel-

²¹ Cfr. la novella del 1986 intitolata *Der Auftrag oder Vom Beobachten des Beobachters der Beobachter* (L’incarico ovvero Sull’osservare di chi osserva gli osservatori).

²² «Lo sconosciuto aveva strappato la lampada e aveva provocato un corto circuito. [...] Bärlach [...] era immerso in un’oscurità impenetrabile; si rendeva conto che di lì non avrebbe potuto sfuggire» (Dürrenmatt, 1982, p. 122).

fläche, während das Spiel in sich logisch ist: Es stellt eine geistige Auseinandersetzung, die in sich logisch ist, mit willkürlich gewählten Regeln dar, an die sich die beiden Gegner halten²³ (Dürrenmatt, 1979, p. 64).

Per quanto sia logico e analitico il ragionamento dell'investigatore – o dello scienziato e del giocatore di scacchi –, la partita, e dunque la risoluzione del caso, non può essere determinata in nessun modo. Ugualmente il mondo procede secondo regole arbitrarie, incidenti di percorso, *pannes*, che l'uomo non può prevedere, risolvere e neppure modificare.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Benjamin, W. (1991), *Kriminalromane, auf Reisen*, in Id., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von T. Rexroth, IV.1, Frankfurt a.M., Suhrkamp, pp. 381-383.
- Id. (2002), *Romanzi gialli, in viaggio*, trad. it. di U. Gandini, in Id., *Opere complete*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, IV: *Scritti 1930-1931*, Torino, Einaudi, pp. 157-158.
- Bigler, R. (2020), *Spiel*, in U. Weber, A. Mauz, M. Stingelin (Hrsg.), *Dürrenmatt Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Heidelberg, Metzler Verlag, pp. 299-302.
- Bloch, E. (1965), *Philosophische Ansicht des Detektivromans*, in Id., *Literarische Aufsätze*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, pp. 242-263.
- Id. (1994), *Considerazione filosofica del romanzo giallo*, in Id., *Volti di Giano*, trad. it. di T. Cavallo, Bologna, Marietti, pp. 38-68.
- Borsò, V. (2018), *“Colpa/debito e remissione” nell’era della finanziarizzazione della vita*, in E. Finazzi-Agrò (a cura di), *Il comune e/o l’estraneo. Per una revisione del lessico concettuale euro-americano*, Milano-Udine, Mimesis, pp. 183-209.
- Brecht, B. (1973), *Sulla popolarità del romanzo poliziesco*, in Id., *Scritti sulla letteratura e sull’arte*, trad. it. di B. Zagari, Torino, Einaudi, pp. 290-295.

²³ «Le sue regole [del gioco degli scacchi] sono del tutto arbitrarie dal punto di vista logico, e non solo le regole, anche la superficie del gioco, mentre il gioco è in sé logico: rappresenta un confronto intellettuale, in sé logico, secondo regole scelte in maniera arbitraria che i due avversari si attengono» (Dürrenmatt, 2005, p. 25).

- Id. (1998), *Über die Popularität des Kriminalromans*, in Id., *Ausgewählte Werke in sechs Bänden*, VI: *Schriften*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, pp. 379-385.
- Christie, A. (2011), *The Murder of Roger Ackroyd*, Glasgow-Sydney-Auckland, Collins Sons & Co.
- Dürrenmatt, F. (1953), *Der Richter und sein Henker*, Zürich, Benziger Verlag.
- Id. (1979), *Albert Einstein. Vortrag*, in «Vierteljahrschrift der Naturforschenden Gesellschaft Zürich», 124, pp. 58-73.
- Id. (1980), *Die Panne. Eine noch mögliche Geschichte*, in Id., *Der Hund. Der Tunnel. Die Panne. Erzählungen*, Zürich, Diogenes Verlag, pp. 24-75.
- Id. (1982), *Il giudice e il suo boia*, trad. it. di E. Filippini, Torino, Loescher.
- Id. (2005), *Una partita a scacchi con Einstein*, trad. it. di A. Michler, Bellinzona, Edizioni Casagrande.
- Id. (2014), *La panne. Una storia ancora possibile*, trad. it. di E. Bernardi, Milano, Adelphi.
- Ginzburg, C. (1986), *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in Id., *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, pp. 158-209.
- Narcejac, T. (1976), *Il romanzo poliziesco*, trad. it. di L. Nanni, Milano, Garzanti.
- Poe, E.A. (1994), *The Murders in the Rue Morgue*, in Id., *Selected Tales*, London, Penguin, pp. 118-153.
- Ponzi, M. (2018), *Debito – colpa – condono. Un dispositivo della nuova identità tedesca dopo l'unificazione*, in E. Finazzi-Agrò (a cura di), *Il comune e/o l'estraneo. Per una revisione del lessico concettuale euro-americano*, Milano-Udine, Mimesis, pp. 211-225.
- Schnyder, P. (2020), *Die Panne*, in U. Weber, A. Mauz, M. Stingelin (Hrsg.), *Dürrenmatt Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Heidelberg, Metzler Verlag, pp. 73-75.
- Spedicato, E. (1999), *Facezie truculente. Il delitto perfetto nella narrativa di Dürrenmatt*, Roma, Donzelli.
- Stimilli, E. (2011), *Il debito del vivente. Ascesi e capitalismo*, Macerata, Quodlibet.

***Tatsachenreihe* di Brecht e Benjamin e l'influenza del poliziesco sul teatro epico**

Nel suo saggio *Diskurse des Detektivischen in der Weimarer Republik*, Manuela Günter illustra la fortuna del genere poliziesco nella Repubblica di Weimar e prova a ricostruirne le motivazioni, individuandole nell'insicurezza sui limiti morali dell'umano a seguito della tragedia della Prima guerra mondiale, nel sensazionalismo che, complice la diffusione di radio e fotografia, sempre più accompagnava i fatti di cronaca e, non ultimo, nel potenziale di intrattenimento di questo genere. Non solo la letteratura, ma anche il cinema, che allora muoveva i primi passi, fu influenzato dall'interesse per storie che univano la rappresentazione dei lati più oscuri dell'animo umano e la capacità di ristabilire l'ordine morale attraverso la giustizia. Tra gli estimatori del poliziesco ci furono anche due importanti intellettuali, Walter Benjamin e Bertolt Brecht. Durante l'esilio i due ebbero modo di approfondire questo comune interesse progettando la scrittura di una serie di gialli. Il primo a scoprire e a scrivere di questo progetto è stato proprio Jäger, appron-

* Università eCampus.

dendo gli studi di Edmund Wyszla sull'amicizia e lo scambio intellettuale tra Benjamin e Brecht.

Era stata l'attrice Asja Lacis nel 1924 a consentire l'incontro tra i due, soprattutto su insistenza di Benjamin, che fu anche il primo a scrivere del teatro epico. Negli anni, tra Brecht e Benjamin si sviluppò un confronto intellettuale significativo per entrambi. È noto che considerevoli furono le divergenze tra due intellettuali tanto radicali, come suggerisce il titolo *Denken in Extremen* dato da Wyszla (2017) alla mostra dedicata dall'Akademie der Künste di Berlino alla loro amicizia. Meno noto è appunto quanto scoperto da Jäger, ossia che nel 1933, quando entrambi erano stati costretti all'esilio, i due iniziarono a collaborare alla scrittura di un romanzo poliziesco. «Das Exil erzwang eine Konzentration, und es ermöglichte – bedingt durch die langen gemeinsamen Sommer – eine Freundschaft, die stärker war als die Differenz von Prägung, Arbeitsweise und Mentalität¹» (ivi, p. 8), scrive il curatore della mostra, mettendo così in rilievo le circostanze che favorirono la collaborazione tra i due. Gli appunti per il progetto sono stati pubblicati alla fine degli anni Ottanta nelle opere complete sia di Brecht sia di Benjamin. Jäger è stato il primo a notare le somiglianze tra gli scritti dell'uno e dell'altro e a ricostruire la vicenda. A ulteriore supporto della comparazione dei documenti vi è un riferimento allo scambio tra i due e alla potenziale trasformazione delle riflessioni sul genere poliziesco in un progetto letterario concreto fatto da Benjamin in una lettera a Gretel Karplus Adorno. Jäger attribuisce a Benjamin il ruolo di collaboratore, mentre la germanista Sophia Ebert, in analogia con la meglio documentata collaborazione tra Benjamin e Wilhelm Speyer alla scrittura di commedie sociali, sostiene che Benjamin portasse nel progetto soprattutto la sua esperienza teorica e fosse impegnato nella «Umfunktionierung des Genres Kriminalroman²» (Ebert,

¹ «L'esilio impose concentrazione e, grazie alle lunghe estati trascorse insieme, permise di stringere un'amicizia più forte delle differenze di formazione, di modo di lavorare e mentalità». Salvo dove diversamente indicato, le traduzioni sono mie.

² «Rivisitazione del genere del romanzo poliziesco».

2015, p. 194). Nonostante le differenze, i documenti dei due autori non consentono una chiara interpretazione della divisione dei ruoli. Gli appunti di Benjamin (1987), pubblicati con il titolo *Kriminalroman*, mescolano riferimenti alla trama del primo romanzo, alla divisione in capitoli, al contesto sociale degli eventi da narrare e al genere poliziesco in generale. Le pagine di Brecht, pubblicate con il titolo *Tatsachenreihe* (Brecht, 1987) sono invece costituite da ampie riflessioni teoriche e riferimenti al più ampio progetto di una serie di romanzi, oltre che da appunti relativi alla trama del primo romanzo. Il titolo non rimanda solo al fatto che l'autore vi ha illustrato in maniera schematica la "sequenza di fatti" (*Tatsachenreihe*) che avrebbe poi sviluppato nella narrazione, ma anche a un aspetto centrale della concezione brechtiana del poliziesco, ossia il suo fondarsi su sequenze di eventi da mettere in fila in maniera logica per giungere alla ricostruzione di un crimine. Fin dalla scelta di questo titolo di servizio, dunque, si nota come questo progetto sia in linea con quello che per Brecht è il carattere politico della letteratura, che si fonda sulla capacità di offrire al lettore non interpretazioni preconfezionate del reale, bensì elementi per un'interpretazione autonoma del reale stesso, una sequenza di fatti appunto.

Del resto, le motivazioni alla base del progetto di Benjamin e Brecht risiedono non solo nel comune interesse per questo genere letterario, né solo nel tentativo di far fronte alle ristrettezze economiche dell'esilio lavorando a un genere letterario di grande successo. Come suggerisce Wiszla, ad animare i due intellettuali è anche e soprattutto un interesse di natura sociale: «Benjamin e Brecht, i cui appunti rivelano il loro piacere nel gioco letterario del romanzo poliziesco, erano anche motivati dal loro interesse per la denuncia dei meccanismi della società borghese» (Wiszla, 2024, p. 117). In questo senso, le poche pagine di appunti si rivelano preziose per comprendere alcuni aspetti fondamentali della poetica di Brecht e dell'approccio di Benjamin a essa, soprattutto per quanto concerne l'analisi sociale. Dopo aver illustrato brevemente il progetto al quale Benjamin e Brecht hanno lavorato, si intende dunque provare

a mettere in luce il nesso tra la concezione brechtiana del teatro e la sua interpretazione del genere poliziesco.

1. *Tatsachenreihe*

Gli appunti per un romanzo poliziesco intitolati da Brecht *Tatsachenreihe* suggeriscono che il drammaturgo e il critico avessero le idee chiare su come sviluppare il lavoro. Il fumetto di Steffen Thiemann dal titolo *Mord im Fahrstuhlschacht* ha reso ancor più evidente quanto avanzato fosse il progetto narrativo dei due intellettuali. Il testo ha un taglio molto brechtiano: mette al centro non l'omicidio in sé o il tentativo di consegnare alla giustizia un assassino, bensì il contesto sociale in cui matura il delitto indagato da Lexer, un giudice in pensione. Il protagonista Karl Seifert si reca per lavoro in una piccola cittadina, dove ha prenotato una stanza d'albergo anche per la sua amante. Seifert è ufficialmente un rappresentante di commercio, ma ha compreso che il ricatto è una forma di guadagno più lucrativa. Vittime dei suoi ricatti sono le società per azioni che non mandano nei tempi stabiliti dalla legge i report aziendali a tutti gli azionisti in vista dei consigli di amministrazione. Comprando anche poche azioni, Seifert si garantisce la possibilità di ricattare aziende in ritardo con l'invio dei bilanci. La vittima di turno è la Montana che, per sfuggire all'estorsione, cerca di far ricadere la colpa sulla tipografia incaricata della stampa dei materiali e quest'ultima, a sua volta, cerca di riversare la colpa su una ruota ancor meno potente dell'ingranaggio, ossia la segretaria Herta Müller, che viene dunque minacciata di licenziamento. Parallelamente Seifert cerca di utilizzare lo stesso meccanismo ricattatorio con un'altra azienda locale, la Hartmann, della quale ha tempestivamente comprato un'azione in vista dell'imminente consiglio di amministrazione. Quando scopre che l'azienda non è in ritardo con gli adempimenti, cerca di corrompere l'impiegata della tipografia che si occupa della stampa, che altri non è se non Herta Müller. La donna

comprende che lo stesso intento criminale c'è anche dietro alle recriminazioni della Montana e cerca di persuadere Seifert a fare un passo indietro. Questi tenta però di approfittare della situazione e passa al ricatto di natura sessuale. Prima la donna rifiuta sdegnata, poi cede. Seifert, che durante il giorno aveva notato di essere pedinato dalla moglie e con un biglietto aveva intimato all'amante di lasciare la sua stanza d'albergo, sceglie di recarsi altrove con la signora Müller. Non sa che la moglie è già partita, rinunciando a coglierlo in flagrante per timore che la verità potesse danneggiarla socialmente. Mentre si allontanano insieme, Müller, approfittando di un guasto, uccide il ricattatore gettandolo nel vano ascensore.

Nel delineare la trama del futuro romanzo, Brecht ha posto dunque l'attenzione non su aspetti che avrebbero potuto potenzialmente aumentare la *suspense*, bensì sulle dinamiche sociali alla base degli eventi narrati e della caratterizzazione dei personaggi. Come notato da Ebert, «Vergleichbar mit dem Dreigroschenroman geht es in den Tatsachenreihe also um die Aufdeckung eines Zustandes, in dem Rechtsordnung und Verbrechen keinen Gegensatz bilden³» (Ebert, 2015, pp. 202-203). La legge viene dunque distorta allo scopo di commettere dei crimini e, parallelamente, il confine tra vittime e carnefice si fa più sottile, se non indistinguibile. Infatti, come evidenziato da Jäger, nel progettato romanzo, «schuldig im Sinne der Fabel ist das Mordopfer, nicht die Täterin – auch dies eine kühne Innovation gegenüber dem Gattungsschema⁴» (Jäger, 1993, p. 31). Difatti, oltre a creare il contesto entro il quale matura il delitto, le attività illecite di Seifert pongono le condizioni per una condanna morale di quella che formalmente è la vittima. L'assassina, al contrario, viene presentata a sua volta come vittima della società capitalistica in cui i potenti trovano scap-

³ «Analogamente a *Il romanzo da tre soldi*, anche la *Tatsachenreihe* si occupa di denunciare una situazione in cui l'ordine giuridico e il crimine non sono in contrasto tra loro».

⁴ «Colpevole nel senso della trama è la vittima dell'omicidio, non l'assassina – anche questa è un'audace innovazione rispetto allo schema del genere».

patoie ai propri errori e i deboli fungono da capri espiatori. Anche della moglie di Seifert, che nell'economia del romanzo ha potenzialmente il ruolo di sospettata per l'omicidio, viene messo in luce il cinismo e la propensione al mantenimento dello status sociale a discapito della morale e della propria dignità. La morale stessa viene fortemente ridimensionata come categoria di giudizio. Per Brecht l'inclinazione al bene o al male è determinata non da peculiarità intrinseche degli individui, bensì dal contesto sociale in cui essi si muovono.

Fin dalle poche pagine del progetto si intuisce che nella caratterizzazione dei personaggi il focus di Brecht non è sulla loro psicologia. Essi sono dei tipi determinati dalla società, e come tali vengono costruiti da Brecht allo scopo di portare avanti un'indagine sociologica. Non solo vittime e carnefici sono rappresentati così: anche il modo in cui Brecht lavora alla figura dell'investigatore è indicativo di questo suo intento. Il giudice non viene rappresentato come un uomo di legge tradizionale, che crede nel sistema e cerca di ripristinare l'ordine sconvolto da un delitto. Lexer è un investigatore amatoriale, che è interessato a comprendere la realtà che lo circonda e condivide le sue scoperte solo con il lettore.

Già da questa breve analisi del frammento *Tatsachenreihe* si evince come Brecht abbia usato il lavoro sulla forma narrativa come strumento di analisi della società e quanto la ricerca sul romanzo poliziesco si intrecci con quella portata avanti a teatro. In questo senso, approfondire in parallelo la sperimentazione sulle due diverse forme di scrittura, facendo riferimento anche agli scritti teorici di Brecht sul romanzo poliziesco, può essere utile per comprendere le motivazioni profonde della poetica di Brecht.

2. Romanzo poliziesco e teatro epico

«Der Kriminalroman handelt vom logischen Denken und verlangt vom Leser logisches Denken. Er steht dem Kreuzwort-

rätsel nahe, was das betrifft⁵», scrive Brecht nel saggio *Über die Popularität des Kriminalromans* (1992, p. 504). Il drammaturgo insiste molto sulla centralità del pensiero logico nella struttura di base del romanzo poliziesco, arrivando a creare un parallelo con il *modus operandi* dei fisici. Come i fisici, i detective formulano delle ipotesi a partire dalla realtà che osservano, affinando poi le proprie interpretazioni a partire dai dati che di volta in volta emergono. Un rimando alla fisica viene fatto da Brecht anche in merito al teatro epico. Secondo quanto riportato da Günther Anders (1962), Brecht avrebbe affermato che la differenza tra il suo teatro e quello tradizionale è la stessa che c'è tra fisica sperimentale e fisica teorica. Paragonando il suo teatro alla fisica sperimentale, Brecht ribadisce di concepire il teatro come forma di ricerca e non come forma di rappresentazione. Semmai, quello che il suo teatro mostra insieme ai fatti oggetto di studio è proprio il metodo di ricerca, che diventa in questo modo replicabile. Da questo punto di vista risulta evidente il debito di Brecht nei confronti del genere poliziesco il cui meccanismo narrativo ruota appunto intorno al ragionamento logico che viene esibito, rendendo così i lettori partecipi del processo di ricerca. In questo senso è legittimo ricollegare anche alla passione di Brecht per i romanzi polizieschi lo sviluppo di quello che poi è diventato il teatro epico.

Se, come sottolineato da Brecht, nell'economia del genere poliziesco il ragionamento logico è centrale e ricorre nelle diverse varianti di giallo, è anche importante che lo schema di base del genere – che prevede le indagini a seguito di un delitto – venga variato. «Es gibt eine Menge von Schemata für den Kriminalroman, wichtig ist nur, daß es Schemata sind⁶» (Brecht, 1992, p. 505), scrive ancora il drammaturgo, ribadendo l'efficacia del rimando a uno schema preciso da variare. Si può

⁵ «Il romanzo poliziesco si basa sul ragionamento logico e richiede al lettore di ragionare in modo logico. Da questo punto di vista è simile al cruciverba».

⁶ «Esistono molti schemi per il romanzo poliziesco, l'importante è che siano schemi».

affermare che questo concetto espresso da Brecht in riferimento al giallo, vale anche, *mutatis mutandis*, per il suo teatro. Infatti, la ricorsività degli schemi libera la fruizione da una serie di stimoli che distraerebbero dagli aspetti fondamentali delle opere, come suggerisce anche Benjamin a proposito delle trame del teatro epico: «Il teatro epico deve “privare il palcoscenico del suo effetto contenutistico”. Per questa ragione, spesso una vecchia trama gli servirà più di una nuova» (Benjamin, 2012, p. 286). Quando illustra gli schemi del romanzo giallo, Brecht fa riferimento soprattutto a quello americano e quello inglese. Dei polizieschi americani mette in evidenza una tendenza a sciogliere nel thriller (da lui criticata, in quanto punta alla tensione e non al ragionamento logico), mentre dei gialli tradizionali inglesi elogia l'onestà con la quale i lettori vengono messi nella condizione di partecipare all'esercizio del pensiero logico che sta alla base delle indagini. Sono proprio le originali variazioni proposte da Brecht a evidenziare una stretta connessione tra la poetica teatrale dell'autore e i suoi appunti – saggistici e creativi – sul poliziesco. Come osservato dall'analisi di *Tat-sachenreihe*, le variazioni di Brecht riguardano in particolare tre aspetti: la caratterizzazione dei personaggi, l'approccio alla rappresentazione della società e la concezione del lettore, tutti elementi sui quali Brecht riflette in relazione non solo al romanzo giallo, ma al teatro.

Brecht sottolinea che il romanzo poliziesco si allontana dall'approccio psicologico-introspettivo del romanzo borghese e ha un taglio più scientifico. «Entscheidend ist, daß nicht die Handlungen aus den Charakteren, sondern die Charaktere aus den Handlungen entwickelt werden⁷», scrive Brecht (1992, p. 505): il lettore deve costruire la propria interpretazione dei personaggi a partire dalle loro azioni e tali azioni sono per lo più determinate dalle leggi dell'economia che dominano la società, da interessi materiali più che da valori o ideali. Come

⁷ «È fondamentale che non siano le azioni ad essere determinate dai personaggi, bensì i personaggi dalle azioni».

nelle sue opere teatrali, anche nel romanzo poliziesco Brecht non si sofferma sulla psicologia dei suoi personaggi: essi sono figure che acquistano senso e spessore a partire dalle azioni e dal contesto sociale in cui agiscono. Le azioni non sono motivate dal carattere o dalla psicologia degli stessi, bensì dalle dinamiche sociali. Anche in questo caso, il parallelismo tra poliziesco e teatro suggerisce che sia stato il genere narrativo a fornire uno spunto di riflessione a Brecht per sviluppare un teatro più vicino alla sua concezione del ruolo dell'autore come mediatore di una riflessione sociologica. Nel poliziesco, infatti, la psicologia dei personaggi è generalmente subordinata all'azione: «Es bereitet schon Genuß, Menschen *handelnd* zu sehen, Handlungen mit faktischen, ohne weiteres feststellbaren Folgen mitzuerleben⁸», scrive Brecht (ivi, p. 506). Non c'è bisogno di ricostruzioni psicologiche, dunque, perché a interessare e impressionare il lettore è l'osservazione delle tracce materiali e fisiche che gli individui lasciano con le proprie azioni. Nella realtà, sostiene Brecht, i nessi causali funzionano solo in parte, mentre nel romanzo poliziesco tornano a funzionare completamente e si ha l'impressione di avere il controllo sul reale. Persino gli intellettuali, afferma con profonda ironia, hanno nuovamente l'impressione di essere soggetti e non oggetti della realtà (ivi, p. 510).

È importante notare che lo strumento principe delle indagini di Lexer è la macchina fotografica. Questo dettaglio è interessante per due motivi. Innanzitutto, il fatto che il giudice lavori su immagini fotografiche contribuisce ulteriormente a negare il valore della caratterizzazione psicologica dei personaggi: non è infatti a essa che il protagonista guarda per risolvere il caso, bensì a segmenti di realtà che gli consentono di concentrarsi sul contesto delle azioni criminali che, evidentemente, viene considerato più rilevante delle intenzioni dei singoli. Inoltre, che Lexer sia un appassionato di fotografia si può considerare

⁸ «È un piacere osservare le persone agire, assistere ad azioni con conseguenze concrete e immediatamente riconoscibili».

come una delle evidenze più chiare del fatto che il progetto di una serie di polizieschi sia stato un'occasione importante di confronto tra Brecht e Benjamin. Del primo è noto lo scetticismo nei confronti della fotografia, considerato un mezzo pericoloso in quanto in grado di mentire e, allo stesso tempo, di dare una forte impressione di verità. Benjamin, dal canto suo, nel suo celebre saggio *Per una piccola storia della fotografia* ha usato talvolta un lessico che rimanda al genere poliziesco, come notato già da Jäger. Il filosofo ricorre nel suo saggio a metafore riprese sia dal mondo del teatro sia da quello del genere poliziesco e in generale la fotografia viene interpretata come uno strumento che consente di isolare frammenti di realtà e sottoporli a osservazione critica. In questo senso risulta più facile comprendere perché Brecht, probabilmente anche grazie al confronto con Benjamin, abbia rivisto le sue posizioni sulla fotografia, soffermandosi sul suo potenziale anziché sui suoi rischi. Questo potenziale consiste appunto nella capacità della fotografia di fissare dei frammenti di realtà che da soli sono certamente parziali, ma che possono essere utilizzati come tasselli di un puzzle per costruire un'immagine complessa e ampia della realtà stessa a partire dalla riflessione sugli incastri di questo puzzle, ossia sulla relazione tra aspetti del reale che solo apparentemente sono scollegati tra loro e di cui invece viene messa in luce l'intima connessione. Non a caso nel documento redatto da Benjamin a ogni sequenza del romanzo che viene illustrata corrisponde una foto scattata da Lexer. Probabilmente il filosofo aveva riconosciuto un approccio simile a quello fotografico anche nel teatro di Brecht, come suggerisce questo passaggio tratto dal saggio di Benjamin sul teatro epico: «Il teatro epico, ritiene Brecht, non deve tanto sviluppare azioni, quanto rappresentare situazioni. Rappresentare non significa però restituzione nel senso dei teorici del naturalismo. Si tratta piuttosto, principalmente, di scoprire queste situazioni (si potrebbe dire, allo stesso titolo, estraniarle)» (Benjamin, 2012, p. 589). Al di là della legittimità o meno dell'interpretazione di questa citazione (e in generale della funzione della fotografia nel

teatro epico) si può affermare che Brecht abbia fatto proprio il metodo di indagine anche al di fuori della finzione romanzesca iniziando a ritagliare immagini di giornale che avrebbe utilizzato poi sia nei suoi *Diari di lavoro* sia per *L'abici della guerra*. È infatti proprio ai primi anni dell'esilio in Danimarca che risale il progetto di quest'opera che, come affermato da Ruth Berlau nell'introduzione, aveva lo scopo ambizioso di insegnare a leggere le immagini, di mostrare che c'è molto di più di quello che appare in una fotografia.

Tanto la caratterizzazione dei personaggi a partire dalle azioni anziché dalla psicologia, quanto l'analisi della realtà per frammenti isolati attraverso la fotografia costituiscono le fondamenta per un approccio alla società (alla sua analisi e alla sua rappresentazione) di tipo sociologico e non moralistico. La caratterizzazione psicologica pone infatti le basi per semplicistiche distinzioni dei personaggi in buoni e cattivi, mentre la rappresentazione fattuale delle azioni, senza filtri determinati dalla morale e dal senso comune, consente al romanzo giallo – così come inteso da Brecht – di far comprendere al lettore le ragioni profonde delle azioni umane, andando oltre pregiudizi e stereotipi. Scrive il drammaturgo:

Wir ziehen Vergnügen aus der Art, wie der Kriminalromanschreiber uns zu vernünftigen Urteilen bringt, indem er uns zwingt, unsere Vorurteile aufzugeben. [...] Es sind lediglich die gesellschaftlichen Umstände, die das Verbrechen ermöglichen oder nötig machen: sie vergewaltigen den Charakter, so wie sie ihn gebildet haben. Natürlich ist der Mörder ein böser Mensch, aber das zu finden, müssen wir ihm eben den Mord anhängen können. Einen direkten Weg zur Ausfindung seiner Moral zeigt der Kriminalroman nicht. So bleibt es bei der Aufspürung des Kausalnexus. Die Kausalität menschlicher Handlungen zu fixieren ist die hauptsächlichste interkulturelle Vergnügung, die uns der Kriminalroman bietet⁹ (Brecht, 1992, pp. 508-509).

⁹ «Traiamo piacere dal modo in cui l'autore di romanzi gialli ci induce a formulare giudizi ragionevoli, costringendoci ad abbandonare i nostri pregiudizi. [...] Sono le circostanze sociali che rendono possibile o necessario il crimine: esse

L'abbandono dei pregiudizi, delle interpretazioni preconfezionate, consente al lettore di andare a fondo delle dinamiche sociali che contribuiscono a determinare i crimini. Il focus sui nessi causali anziché sulla psicologia dei personaggi o sulla morale è stato probabilmente uno dei motivi di interesse di Brecht per il genere poliziesco ed è diventato centrale tanto per il teatro epico (per il quale è il presupposto di un approccio critico da parte del pubblico) quanto per il progetto di romanzo poliziesco portato avanti con Benjamin.

Particolarmente interessante in questo senso è la costruzione dell'immagine del protagonista, il giudice Lexer. Gli anni di lavoro hanno reso il giudice in pensione cinico e disilluso sulla possibilità stessa dell'affermazione della giustizia. Lexer, spiega Brecht in *Tatsachenreihe*, ha compreso che talvolta le conseguenze di una sentenza possono arrecare più danno che giovamento alla società e che, a livello umano, le stesse condizioni sociali possono in qualche modo rappresentare delle scusanti per le azioni criminali. Le sue indagini rispondono a un principio di piacere intellettuale e di giustizia sociale: a generare questo piacere è non solo la risoluzione di un singolo caso delittuoso, bensì la comprensione delle dinamiche sociali. Al giudice Lexer non interessano le interpretazioni stereotipate dei nessi causali di azione e reazione: «[S]ein Interesse in vielen Fällen mehr der Aufdeckung der wahren gesellschaftlichen Gründe eines Verbrechens zugewandt ist, als den Funktionen des Justizapparats, der die Schuldigen „zur Verantwortung“ zieht¹⁰» (Brecht, 1987, p. 443). Infatti, spiega ancora Brecht, «Verhängnisvoller als die Böartigkeit oder Impulsivität der schuldigen Subjekte ist ihm

fanno violenza al carattere così come lo hanno formato. Naturalmente l'assassino è una persona malvagia, ma per poterlo affermare dobbiamo poterlo incolpare dell'omicidio. Il romanzo poliziesco mostra una via diretta per scoprire la sua moralità. Si rimane quindi alla ricerca del nesso causale. Determinare la causalità delle azioni umane è il principale divertimento intellettuale che ci offre il romanzo poliziesco».

¹⁰ «Il suo interesse è spesso rivolto più alla scoperta delle vere ragioni sociali di un crimine che alle funzioni dell'apparato giudiziario che chiama i colpevoli a rispondere delle loro azioni».

in vielen Fällen das Milieu erschienen, das entweder diese Verhaltensweise erst in ihnen entwickelt oder auch unmittelbar durch den Druck, unter dem er sie hielt, ihre schuldhaften Handlungen veranlaßte¹¹» (*ibidem*).

Proprio perché l'intento del giudice Lexer non è consegnare i colpevoli alla giustizia bensì indagare le ragioni profonde dei delitti, Brecht ha immaginato un'ulteriore variazione nello schema del romanzo poliziesco che riguarda la posizione del lettore rispetto al romanzo. Il lettore, infatti, come si è visto, è l'unico che viene a conoscenza dell'esito delle indagini. Brecht, dunque, non solo fornisce ai propri lettori gli indizi necessari per giungere alla risoluzione del caso – come nella tradizione inglese del romanzo giallo – ma gli offre anche uno sguardo ampio, consentendogli di inquadrare le singole azioni criminali all'interno di dinamiche sociali più complesse. Nel far ciò, suggerisce al lettore anche un'interpretazione diversa di cosa significhi fare giustizia. Che il lettore sia l'unico, insieme all'investigatore, a conoscere la verità sul caso determina dunque un cambio di paradigma significativo nella fruizione del romanzo giallo. Come per il teatro epico, le variazioni nella costruzione narrativa hanno come scopo e conseguenza un diverso posizionamento dei lettori rispetto ai fatti narrati. Il ragionamento logico su cui si fondano i gialli rappresenta nella lettura brechtiana del genere poliziesco una fonte di piacere intellettuale ma anche il presupposto del cambiamento sociale, della modifica dello *status quo*. Il fatto che il giudice che svolge le indagini non si impegni a consegnare il colpevole all'ordine costituito, verso il quale mostra scetticismo, ma sia interessato in prima istanza a comprendere le ragioni sociali che ci sono dietro il delitto suggerisce che, anche attraverso i gialli, Brecht intendesse mettere in discussione i modelli di vivere comune

¹¹ «Più fatale della malvagità o dell'impulsività dei soggetti colpevoli gli è sembrato in molti casi l'ambiente che ha sviluppato in loro questo tipo di comportamento o che, attraverso la pressione a cui li sottoponeva, ha provocato direttamente le loro colpevoli azioni».

vigenti, far riflettere sulle criticità sociali e, a partire da questa riflessione, instillare nei fruitori delle sue opere la necessità di crearne di nuovi. È questa la variazione del romanzo poliziesco proposta da Benjamin e Brecht che maggiormente è in linea con lo sviluppo del teatro epico, nel quale tutte le variazioni formali puntano proprio a un cambiamento radicale nel modo in cui gli spettatori si pongono rispetto alla scena al fine di accrescerne la comprensione delle dinamiche sociali e spingerlo al cambiamento dello *status quo*. Dunque, mentre le variazioni proposte da Brecht e Benjamin rispetto alla caratterizzazione dei personaggi e alla questione morale vanno ad accentuare aspetti già tipici del poliziesco di cui Brecht si era servito anche a teatro, nel caso di quest'ultima e più radicale variazione dello schema poliziesco si può affermare che sia stata la poetica teatrale a influenzare il progetto di scrittura di Benjamin e Brecht e la loro idea di ampliamento di possibilità narrative di questo genere.

3. Conclusione

Come si è cercato di dimostrare, i tratti in comune tra la poetica teatrale di Brecht e la sua interpretazione del poliziesco suggeriscono che in entrambi i generi il drammaturgo ha lavorato sull'aspetto formale al fine di rendere la sua rappresentazione del mondo il presupposto perché esso sia visto come trasformabile. In questo senso non rinuncia all'autonomia dell'arte e lavora sui suoi specifici strumenti espressivi e di ricerca affinché essa acquisisca un valore sociologico e, in questo senso, anche trasformativo e politico. «In un'epoca nella quale la scienza è in grado di trasformare la natura al punto che il mondo appare già quasi abitabile, non è più ammissibile che si continui a descrivere all'uomo il suo simile come vittima, come soggetto passivo di un ambiente sconosciuto quanto immutabile. Se ci si mette dal punto di vista della palla, è evidente che le leggi di moto diventano inconcepibili», scrive Brecht (2001, p. 20). La letteratura ha gli strumenti per diventare motore di trasformazione senza

rinunciare alla sua specificità, senza diventare mero medium di ideologie politiche nel momento in cui si offre come strumento di riflessione sul reale, di acquisizione di prospettive diverse su di esso affinché non appaia più immutabile. Lo sviluppo di una poetica che persegua questo scopo è stato certamente influenzato dalla passione del drammaturgo per il romanzo poliziesco. L'analisi del genere proposta in *Über die Popularität des Kriminalromans*, in cui si fa riferimento a molti aspetti che sono tipici anche della trasformazione del teatro drammatico in teatro epico, suggerisce che la riflessione sulle specificità di questo genere narrativo ha avuto un peso nello sviluppo della poetica teatrale dell'autore. In esso, infatti, Brecht aveva già visto un modello in grado di coniugare analisi scientifica del reale e piacevolezza nella fruibilità. «Ich liefere Kuchen und hoffe, daß der sie ernähren wie Brot¹²» (Brecht cit. in Anders, 1962, p. 11), afferma Brecht in dialogo con Günther Anders. La popolarità del genere poliziesco ha mostrato a Brecht che è possibile stimolare nei lettori la comprensione e la trasformazione del reale senza per questo rinunciare del tutto alla gradevolezza della fruizione. Tanto il poliziesco quanto il teatro epico mettono in discussione il "culinarismo", ossia il focus della letteratura borghese sull'intrattenimento, e lo fanno attaccando la società che ha bisogno di questo tipo di opere. Come Brecht scrive in riferimento a *Mahagonny*, la letteratura «sta per così dire ancora solidamente seduta sul vecchio ramo, ma almeno (sia per distrazione, sia per cattiva coscienza) incomincia a segarlo un pochetto...» (Brecht, 2001, p. 36). Riprendendo questa metafora, si può affermare che la passione del drammaturgo per il romanzo giallo e le sue riflessioni su di esso gli hanno fornito importanti spunti di riflessione su come segare il ramo della letteratura di intrattenimento, per giungere progressivamente a un'arte che si facesse strumento di comprensione e trasformazione del reale.

¹² «Produco torte e spero che le consumino come se fossero pane».

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Anders, G. (1962), *Bert Brecht: Gespräche und Erinnerungen*, Zürich, Verlag der Arche.
- Benjamin, W. (1980), *Kriminalromane auf Reisen*, in Id., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von R. Tiedmann, H. Schweppenhäuser, IV.1, Frankfurt a.M., Suhrkamp, pp. 381-383.
- Id. (1987), *Kriminalroman*, in Id., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von R. Tiedmann, H. Schweppenhäuser, VII.2, Frankfurt a.M., Suhrkamp, pp. 846-851.
- Id. (2012), *Aura e choc. Saggi sulla teoria del media*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Torino, Einaudi.
- Brecht, B. (1987), *Tatsachenreihe*, in Id., *Werke*, hrsg. von W. Hecht, J. Knopf, Frankfurt a.M., Suhrkamp, pp. 442-455.
- Id. (1992), *Schriften 1914-1933*, hrsg. von W. Hecht, J. Knopf, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Id. (2001), *Scritti teatrali*, trad. it. di E. Castellani, R. Fertoni, R. Mertens, Torino, Einaudi.
- Ebert, S. (2015), *Aktienrecht mit Brecht. Zur Zusammenarbeit von Brecht und Benjamin an einem Kriminalroman*, in C. Hippe (Hrsg.), *Über Brechts Romane*, Literaturforum im Brecht-Haus, Berlin, Verbrecher Verlag, pp. 189-213.
- Günter, M. (2021), *Diskurse des Detektivischen in der Weimarer Republik*, in S. Düwell, C. Hamann (Hrsg.), *Verbrechen als „Bild der Zeit“. Kriminalitätsdiskurse der Weimarer Republik in Literatur, Film und Publizistik*, Heidelberg, J.B. Metzler, pp. 63-85.
- Jäger, L. (1993), *Morder in the Elevator Shaft: Benjamin, Brecht and the Deductive Novel*, in M. Silberman, A. Tatlow, R. Voris, C. Weber (Hrsg.), *Der andere Brecht II*, «Brecht Yearbook» 18, Madison, University of Wisconsin Press, pp. 25-42.
- Thiemann, S. (2017), *Mord im Farhstuhlschacht. Tatsachenreihe von Bertolt Brecht und Walter Benjamin, Comic von Steffen Thiemann (Holzschnitt)*, Berlin, Akademie der Künste.
- Wizisla, E. (Hrsg.) (2017), *Benjamin und Brecht. Denken in Extremen*, Berlin, Akademie der Künste – Suhrkamp.
- Id. (2024), *Benjamin e Brecht. Storia di un'amicizia*, trad. it. di F. Tolledi, Napoli, Kaiak Edizioni.

Indagine oltre il canone: le variazioni sul detective negli apocrifi holmesiani

1. Introduzione

Quel genere letterario che solo in Italia, per motivi storico-editoriali ben noti agli addetti ai lavori, si chiama “giallo” è un variegato universo-insieme che comprende numerosi sottoinsiemi o sottogeneri, i quali, pur presentando notevoli differenze tra loro, condividono un macro-schema narrativo basato sul concetto di indagine. Che si tratti di giallo deduttivo, poliziesco, noir, thriller, *police procedural*, *polar* o *Kriminalroman*, infatti, la matrice strutturale è la stessa: c'è sempre qualcuno – il protagonista, un poliziotto, un *amateur* o addirittura un criminale – che comincia a indagare su qualcosa – un omicidio ma non necessariamente – per arrivare a una verità più o meno limpida, più o meno consolatoria se non inquietante. Non a caso la definizione più accademica recita “narrativa d'indagine” (*detective fiction*), laddove, stando a un aforisma di G.K. Chesterton, «The criminal is the creative artist; the detective only the critic» (1992, p. 17).

* Independent scholar.

Chesterton ci porta inevitabilmente al giallo deduttivo classico entro i cui confini si classificano anche le avventure di Sherlock Holmes. La gran parte se non la totalità delle storie afferenti a questo (sotto)genere si sviluppa su un quadrilatero ideale ai cui vertici si collocano il lettore, lo scrittore, il detective e il criminale. Il lettore (di gialli) sta allo scrittore (di gialli) come il detective sta al criminale: lo scrittore, come il criminale, fa di tutto per fuorviare il lettore, chiamato a risolvere l'enigma assieme al detective.

Viene posto un problema da risolvere: *who* – chi è stato, chi è il colpevole (*whodunit*) –, *how* – come è stato commesso il crimine / delitto, con quali modalità –, *why* – il movente, il perché. Il percorso di risoluzione dell'enigma, deputato al detective e agli eventuali aiutanti, si realizza attraverso l'analisi logico-deduttiva dei dati che emergono man mano nel corso della storia: indizi, comportamenti dei sospettati, elementi oggettivi, testimonianze ecc. Come in un problema matematico, si parte con dimostrazioni per assurdo per poi giungere alla dimostrazione-*denouement* in cui tutti i nodi si sciolgono. Le ipotesi e/o piste investigative, al principio vaghe e confuse, lontane dalla verità, divengono sempre più nitide e credibili man mano che si procede verso il finale. Il detective è il gran cerimoniere di questo finale; l'amico e/o aiutante del detective – a volte narratore/Watson – non vede né capisce quel che il detective capisce e obbliga il detective a fornire chiarimenti a beneficio del lettore.

2. Indagine oltre i confini del canone

Concluso il doveroso preambolo, passiamo dal concetto di indagine *tout court* a quello di indagine oltre i confini del canone. Non si può comprendere cosa è l'apocrifo (holmesiano) se prima non si comprende cosa sono il "sacro canone" (*holy canon*) e "il grande gioco" (*The Great Game*). Il canone è l'insieme delle avventure holmesiane scritte da Arthur Conan Doyle. Il canone, in quanto tale, è un *unicum* ed è un'entità

letteraria finita (cinquantasei racconti e quattro romanzi brevi). L'apocrifo o gli apocrifi sono le avventure holmesiane scritte da autori "altri" da Arthur Conan Doyle e, diversamente dal canone, rappresentano un'entità letteraria pressoché infinita, un universo narrativo in continua espansione. L'insieme degli apocrifi viene detto *enlarged canon*, ossia "canone allargato". Il grande gioco è ciò che spinge gli autori "altri" da Conan Doyle a scrivere apocrifi: fare finta che Sherlock Holmes e Watson siano realmente esistiti e che Conan Doyle sia stato l'agente letterario del narratore dottor Watson. In virtù di tale assunto non è infrequente che Sherlock Holmes-John Watson e Arthur Conan Doyle coesistano nello stesso universo narrativo, dove viene annullata la distanza tra personaggi e loro autore.

In un mio saggio pubblicato nel 2016 (*Oltre il "sacro canone": variazioni apocrife sul tema di Sherlock Holmes*) ho parlato di moto narrativo perpetuo e scrittura al secondo grado. Moto narrativo perpetuo perché gli apocrifi si continuano a scrivere – e a pubblicare – senza sosta sin dalla fine dell'Ottocento. Scrittura al secondo grado perché la scrittura di un apocrifo, come vedremo meglio tra poco, è giocoforza una scrittura che si fonda su un'altra scrittura preesistente. L'"autore secondo", che è anche lettore del canone, si confronta costantemente con l'"autore primo", ossia Arthur Conan Doyle, e si pone innanzitutto l'obiettivo di ricreare le atmosfere e i topoi del canone nonché lo stile dell'"autore primo", condizione necessaria perché l'"autore secondo" venga preso sul serio come tale. Attenzione: condizione necessaria ma non sufficiente, perché la scrittura di un apocrifo non può e non deve limitarsi a un'imitazione-ricostruzione servile e pedissequa del canone. L'"autore secondo" ha l'onere e il piacere di aggiungere qualcosa di nuovo/originale non *déjà-vu* che vada oltre il canone stesso e anche incontro alla sensibilità del lettore contemporaneo, certamente diversa da quella del lettore tardovittoriano ai tempi di Arthur Conan Doyle. Infine, *last but not least*, un apocrifo che voglia reclamare una certa dignità letteraria dovrebbe sempre essere una *detective story* ben congegnata.

3. La scrittura-indagine (creativa) di un apocrifo

Ma quali sono in concreto le difficoltà con cui si deve confrontare chi scrive un apocrifo? Vediamole più in dettaglio. Come già accennato, la prima è propria di chiunque voglia scrivere un “giallo” nel senso più fedele del termine: scrivere cioè una storia che ruota attorno a un enigma da risolvere che possibilmente sia ben costruito e non banale. In secondo luogo c’è il problema del dover essere originali a fronte di un soggetto non originale, ciò che Harold Bloom ha definito «the anxiety of influence» (Bloom, 1997, p. 9), ossia “l’angoscia dell’influenza”: *influenza* intesa nel senso più etimologico, cioè “subire l’influsso di qualcuno” – lo stile di Watson / Arthur Conan Doyle, il *modus cogitandi* di Holmes – o qualcosa – l’universo del canone –, abbracciare questo influsso, nutrirsi di esso per poi abbandonarlo, superarlo, staccarsi da esso allo scopo di essere in qualche modo “originali”. Quando si sceglie di scrivere un apocrifo si realizza una specie di paradosso dell’autorialità: da un lato si rinuncia al proprio essere autore indipendente per calarsi nei panni di Watson, un po’ come un attore teatrale che nega il suo ego con il metodo Stanislavskij, ma dall’altro si afferma la propria autorialità di apocrifista, firmando lo scritto con un nome altro da Arthur Conan Doyle. Chi scrive seriamente un apocrifo è al tempo stesso autore e lettore: autore che (ri)legge e lettore che (ri)scrive il canone in un’ermeneutica quantomai profonda e complessa.

Un altro elemento imprescindibile per chi scrive apocrifi è la conoscenza del canone, la quale dev’essere più approfondita possibile onde evitare strafalcioni che minerebbero la propria credibilità di autore. Trovandosi di fronte a un *corpus* di soli cinquantasei racconti e quattro romanzi brevi la cosa potrebbe apparire semplice, ma in verità le insidie e gli scivoloni sono sempre dietro l’angolo perché, per quanto di estensione non vastissima, il canone holmesiano presenta numerose “zone d’ombra” che vanno interpretate a ragion veduta. Le notizie biografiche su Holmes e Watson sono scarse e spesso contraddittorie, e lo stesso vale per la dibattutissima cronologia delle

varie avventure. Faccio un esempio concreto: il cosiddetto “grande iato” – primavera 1891/primavera 1894 – ovvero quei tre anni in cui tutto il mondo (Watson compreso) pensa che Sherlock Holmes sia morto. Sarebbe dunque un errore macroscopico ambientare un apocrifo nell’Anno Domini 1892 mettendo in scena Holmes e il dottor Watson sicuri e tranquilli nel tiepido salotto al 221B di Baker Street.

Un’ulteriore difficoltà è propria del romanzo storico, ed è il dover padroneggiare una data epoca – nella gran parte dei casi il periodo tardo vittoriano o edoardiano – in tutti i suoi aspetti, il che comporta un immenso lavoro di ricerca nonché la capacità narrativa di saper evocare un contesto storico-culturale di un passato nel quale non vivono l’autore né i suoi lettori.

Da autore di apocrifi, è mia ferma convinzione che la scrittura di un apocrifo di qualità, oltre a tutti i summenzionati accorgimenti, dovrebbe tener conto anche di un interscambio culturale che possa renderlo qualcosa di più di un semplice esercizio storico-stilistico-filologico: in questo interscambio, il mondo canonico *déjà-vu* dovrebbe compenetrarsi con quello inedito del singolo autore, ossia gli interessi e le specialità proprie di detto autore al di là di quel terreno comune che è il canone. In breve, portare Sherlock Holmes e John H. Watson verso il mondo esclusivo dell’autore, e il mondo dell’autore verso il mondo inclusivo del canone. Un’ultima considerazione, infine, su come il lettore percepisce l’apocrifo, genere che per via della sua stessa natura “non del tutto originale” suscita inevitabilmente non pochi pregiudizi nel lettore poco avvezzo al genere. Ebbene, anche il lettore di apocrifi ha i suoi pregiudizi. Volendo riprendere una controversa teoria di Tzevan Todorov, secondo cui «the whodunit par excellence is not the one which transgresses the rules of the genre, but the one which conforms to them» (Todorov, 1977, p. 42), possiamo dire che per un lettore affezionato l’apocrifo per eccellenza è quello purista-conservatore che non osa più di tanto e difficilmente trasgredisce quelle che sono le regole narrative condivise dalla comunità di lettori holmesiani.

4. Tratti costanti e tratti variabili dell'apocrifo

Passando a un'analisi più strutturale, quali sono i tratti costanti e i tratti variabili dell'apocrifo?

Tra i tratti costanti, ossia quelli che si ripresentano sempre, ci sono: il metodo logico-deduttivo (in realtà abduttivo) che contraddistingue Sherlock Holmes; il rapporto dialettico con Watson; la voce narrante di Watson; i personaggi canonici, Watson a parte, che formano l'*entourage* di Holmes: il fratello Mycroft, la signora Hudson, Mary Morstan, gli ispettori Lestrade e Gregson, e ovviamente l'arcinemico Moriarty; la "location minima", ossia la Londra di fine Ottocento, l'appartamento al 221B di Baker Street e tutti gli altri luoghi che il duo investigativo frequenta abitualmente; rispetto della cronologia canonica (primo incontro tra Sherlock Holmes e John H. Watson, grande iato, matrimonio del dottore, ritiro nel Sussex ecc.); stile come ipostile: una prosa che ricalca e rievoca quella watsoniana.

Tra i tratti variabili, ossia quelli che cambiano da apocrifo ad apocrifo e/o da autore ad autore, ci sono: una voce narrante altra da Watson (lo stesso Sherlock Holmes, magari, o un imprecisato narratore in terza persona); personaggi non *déjà-vu* creati *ex novo* dall'apocrifista; biografie estese di personaggi canonici di cui si sa poco o nulla; una "location massima", ossia un'ambientazione inusuale, magari esotica e all'estero; la cronologia canonica rivisitata: prequel, sequel, interludi e i famosi *untold cases* di cui parlerò più avanti; stile come iperstile, ossia la prosa dell'autore altro da Conan Doyle che si sovrappone inevitabilmente a quella di Watson in virtù dell'*escamotage* narrativo *as edited by*.

5. Spostamenti narrativi: punto di vista, *pastiche*, parodia

Tra i vari spostamenti che possono realizzarsi nella (sacrosanta) libertà creativa di chi scrive apocrifi ce ne sono alcuni che vale la pena di prendere in considerazione.

Il primo è quello mediante il quale il personaggio comprimario diventa protagonista, relegando Sherlock Holmes (e con lui Watson) al ruolo di comprimario, se non, in alcuni casi, alla parte dell'antagonista/antieroe. Se è vero che la scrittura degli apocrifi nasce anche dal fatto che i lettori del canone non si sentono del tutto appagati dalla quantità limitata di avventure nonché da come finiscono alcune di esse, è altrettanto vero che gli stessi lettori possono aver provato una particolare curiosità o simpatia nei confronti di personaggi minori e poco esplorati del canone, i quali meriterebbero maggiore spazio.

Alcuni esempi in concreto: il fratello maggiore Mycroft Holmes (*The Mycroft Memoranda*, di Ray Walsh); il ligio ispettore Lestrade (*The Adventures of Inspector Lestrade*, di M.J. Trow); "the Woman" Irene Adler (*Good Morning Irene*, di Carole Nelson Douglas); la diligente signora Hudson (*Mrs. Hudson in New York*, di Barry S. Brown); la fedele Mary Morstan (*In the Shadows of Sherlock Holmes*, di Stefano Guerra ed Enrico Solito). Ciò comporta il cambiamento e/o il rovesciamento del punto di vista delle storie canoniche. Vale a dire: l'avventura canonica X che finisce in un certo modo e che è raccontata dal punto di vista del vincitore (Holmes/Watson), può essere riletta e riscritta – con un finale diverso – secondo il punto di vista del vinto che si trasforma nel vincitore, dell'antieroe che diventa eroe. Un esempio emblematico di tale traslazione è la trilogia del professor Moriarty (*The Return of Moriarty*, *The Revenge of Moriarty*, *Moriarty*) di John Gardner.

Il secondo è ciò che si potrebbe definire un "incontro ravvicinato" tra Sherlock Holmes/John Watson e personaggi storici o altri personaggi letterari extra-canonici. Si crea così il cosiddetto *pastiche* che comporta anche una commistione di stili e/o mondi letterari che solitamente si sviluppano su rette parallele. In questo sottogenere di apocrifo-*pastiche* l'autore, come già accennato in precedenza, vuole fondere il mondo canonico con altri mondi storico-narrativi e dimostrare quindi al lettore che le sue capacità creative non sono limitate a un ambito letterario ristretto. Un altro aspetto interessante è la fusione

tra realtà storica e “realtà” letteraria, dove può accadere che il personaggio storico diventi una finzione e che quello letterario venga percepito più reale di quello realmente esistito. Così, può capitare che il duo di Baker Street si confronti, ad esempio, con il conte Dracula e il dottor Jekyll/Mr-Hyde (*Sherlock Holmes vs. Dracula* e *Dr. Jekyll and Mr. Holmes* di Loren D. Estleman), o con l’affaire Dreyfuss (*Prisoner of the Devil*, di Michael Hardwick), o addirittura con il serial killer per eccellenza: Jack the Ripper (*Dust and Shadow*, di Lindsay Faye e *The Last Sherlock Holmes Story*, di Michael Dibdin). Personalmente, rispetto il *pastiche*, ma non ne vado pazzo. Il *pastiche* va maneggiato con cura e parsimonia, perché diversamente si corre il rischio di cadere dal *pastiche* al meno nobile “pasticcio”, dove l’indipendenza e l’originalità dell’autore possono rimanere schiacciate sotto il peso di non uno ma due o più personaggi letterari preesistenti, inevitabilmente ingombranti, o, peggio ancora, a una esibizione barocca di sapere.

6. Storia di doppi e di doppiette (*A Double-Barrelled Detective Story*)

La terza possibilità è quella che definirei “l’indagine semiserie”, ovvero la parodia. In questo caso l’autore non mira a un confronto diretto con Arthur Conan Doyle o con l’eccellenza della *detective story*, ma si limita (più o meno) semplicemente a una rappresentazione comica-spassosa del detective, nel nostro caso Sherlock Holmes. Non c’è nessuna volontà di essere presi sul serio; è un po’ come l’attore che imita la celebrità X, che non vuole far credere di essere colui che imita, ma più prosaicamente un dotato imitatore che imita affettuosamente la celebrità X.

Un’esemplificazione classica di parodia holmesiana è senz’altro *A Double-Barrelled Detective Story* (1902) di Mark Twain. Vediamone brevemente i tratti salienti. C’è innanzitutto l’anno di pubblicazione, 1902, che coincide, non casualmente, con l’anno del ritorno postumo di Holmes in *The Hound of the*

Baskervilles. C'è poi il titolo, *A Double-Barrelled Detective Story*, che a un lettore attento fornisce una gran quantità di informazioni. Primo: siamo di fronte a una *detective story* che segue lo schema delitto-indagine-scoperta del colpevole. Secondo: il titolo è volutamente polisemico. La parola *barrell*, in inglese, denota varie cose: "barile", "canna di un fucile", "serbatoio di una penna stilografica". Il sostantivo composto *double-barrelled* vuol dire "doppietta", ma rimanda ovviamente al *dopplegänger*, tema centrale della storia, e all'insolita – per una *detective story* – ambientazione western. La storia è inoltre divisa in due parti, un antefatto drammatico e l'indagine semiseria, più un epilogo a "doppio fondo". Anche la voce narrante è sdoppiata: si alternano un narratore in terza persona e una narrazione epistolare, altra cosa alquanto insolita per il genere giallo. Trattandosi di una parodia, non può mancare il detective dilettante (*amateur*) che si fa beffe del detective ufficialmente riconosciuto; solo che in questo caso è il "segugio" dilettante che ridicolizza il grande detective Sherlock Holmes. E infine una chicca alla Hitchcock: un certo Samuel Clemens alias Mark Twain compare tra i personaggi, infrangendo così la cosiddetta "quarta parete".

7. Sherlock Holmes vs Jack the Ripper

Il già citato confronto tra Sherlock Holmes e Jack the Ripper merita una disamina a parte, perché si passa dalla non-indagine alla proliferazione dell'indagine. Jack the Ripper, lo Squartatore, incredibile a dirsi, non compare mai in nessuna delle sessanta avventure canoniche benché il contesto storico-culturale in cui "operava" fosse lo stesso del canone holmesiano. C'è la stessa Londra fumosa e tentacolare. C'è l'anno: 1888 (da aprile a novembre). Nel 1888 sono databili almeno cinque avventure canoniche, e l'esordio editoriale di Holmes e Watson avviene nel 1887. Bisogna poi aggiungere che sia Arthur Conan Doyle – il creatore di Sherlock Holmes – sia Joseph Bell – il chirurgo al quale Arthur

Conan Doyle si ispirò per creare Sherlock Holmes – furono all’epoca interpellati sulla possibile identità di Jack lo Squartatore. Inoltre, è curioso notare come anche Jack the Ripper ebbe le sue vittime canoniche (cinque), ossia accertate, e, per così dire, “apocrife”, ossia attribuite e non accertate. Risulta dunque sorprendente che, a fronte di una totale assenza nel canone, Jack the Ripper sia invece l’antagonista più presente nelle riletture / riscritture apocrife, dove gli apocrifisti indagano la figura / identità attraverso gli occhi e la logica investigativa di Sherlock Holmes proponendo soluzioni a volte scioccanti (*The Last Sherlock Holmes*, di Micheal Dibdin). È lecito domandarsi cosa sarebbe accaduto se Arthur Conan Doyle avesse scritto un’avventura canonica dove fosse comparso Jack lo Squartatore – con relativa soluzione del “caso”. Ci sarebbero tanti apocrifi che vedono protagonista Jack the Ripper oggi? Se sì, avrebbero avuto le stesse caratteristiche? Ai posteri l’ardua sentenza.

8. Il lettore come detective: l’indagine diacronica in *A Study in Terror*

Un altro caso letterario che merita un’attenzione a sé stante è *A Study in Terror* (1966) di Ellery Queen, autore – anzi duetto di autori, Frederic Dannay e Manfred B. Lee – di eccellente livello giallistico nonché riconosciuto cultore holmesiano. Innanzitutto, questo romanzo si può definire un “apocrifo al quadrato”, perché è al tempo stesso un apocrifo sherlockiano, ma anche queeniano, poiché appartiene al cosiddetto “periodo apocrifo” di Ellery Queen, ossia gli anni che vanno dal 1963 al 1971, quando i romanzi a firma Ellery Queen venivano scritti da una squadra di *ghost writers* e non dal duo Dannay e Lee, i quali si limitavano a un lavoro di supervisione. Va inoltre aggiunto che questo romanzo, contrariamente a quanto accade di solito, fu ispirato da un film omonimo del 1965 diretto da James Hill e basato su un soggetto di Adrian Conan Doyle, figlio di secondo letto di Arthur Conan Doyle.

Il doppio pervade quest'opera in tutti i suoi aspetti. Ci sono due voci narranti che si alternano: narratore onnisciente in terza persona e narratore in prima persona John Watson. L'indagine si svolge parallelamente su due piani temporali: anno 1966, ossia ciò che può essere, la lettura-indagine di Ellery Queen scrittore e detective; anno 1888, ossia ciò che è già stato, la scrittura-indagine, dove Sherlock Holmes ha indagato e Watson ha scritto. Ellery Queen legge il manoscritto di John Watson che racconta l'indagine di Sherlock Holmes sui brutali omicidi di Jack lo Squartatore. Ellery Queen indaga leggendo, e il lettore di Ellery Queen indaga assieme a Ellery Queen che legge e a Watson che scrive. Per Ellery Queen il manoscritto di John Watson rappresenta il passato; per il lettore odierno il manoscritto di John Watson rappresenta un "metapassato", ossia un passato nel passato. Infine, *last but not least*, c'è uno scollamento tra la soluzione scritta da Watson – inesatta – e quella letta da Ellery Queen. Insomma, un giallo con due soluzioni, dove la prima e più antica è subordinata alla seconda e più moderna: Watson si era sbagliato, aveva interpretato male l'indagine dell'enigmatico Holmes. In tal senso il buon dottore è assimilabile al narratore postmoderno, fallibile e inaffidabile.

9. Dalla teoria alla pratica. Un *case study*: Il delitto Trepoff

Accennavo prima agli *untold cases*, i "casi non raccontati" che fanno capolino qua e là nel canone. Watson ci parla di una malridotta cassa di latta conservata nel *caveau* della banca Cox & Co. a Charing Cross che conterrebbe numerosi scartafacci relativi a casi holmesiani che il buon dottore, per una ragione o per l'altra, non ha mai pubblicato. Lo stesso Holmes ne cita diversi *en passant* quando vuole darsi un po' di arie. Ebbene, uno di questi *untold cases* ha attirato la mia attenzione. Siamo in *A Scandal in Bohemia*, l'avventura dove compare una *tantum* Irene Adler. Watson ci fornisce una datazione chiara: 20 marzo 1888. Inoltre, aggiunge: «I had seen little of Holmes lately. My

marriage had drifted us away from each other [...]. From time to time I heard some vague account of his doings: of his summons to Odessa in the case of the Trepoff murder» (Doyle, 1986, vol. I, p. 209). Ecco, queste brevi frasi mi hanno incuriosito a tal punto da indurmi a costruire un romanzo di circa duecento pagine (Sartori, 2023) partendo dalle poche informazioni esplicite che contengono e da quelle implicite che si possono ricavare da esse ragionando come farebbe il celebre elucubratore di Baker Street.

In *A Study in Scarlet* Sherlock Holmes afferma: «From a drop of water a logician could infer the possibility of an Atlantic or a Niagara without having seen or heard of one or the other» (Doyle, 1986, vol. I, p. 1). Bene, proviamo a seguire questo suggerimento applicando al caso del delitto Trepoff la regola giornalistica delle cinque W.

WHEN: Sappiamo che è il marzo del 1888, e sappiamo anche che Watson si è sposato con Mary Morstan nell'autunno 1887 (*The Sign of Four*, 1890). Pertanto, è plausibile che il caso del delitto Trepoff abbia luogo verso la fine del 1887 o l'inizio del 1888.

WHERE: Odessa, Ucraina. Non è un caso che Holmes risolve a Londra. Nel racconto in lingua originale si dice chiaramente: «His summons to Odessa» (ivi, p. 209). Holmes viene convocato a Odessa e ci va. Non è nemmeno un caso in cui Holmes si imbatte trovandosi, per altri motivi, già a Odessa, altrimenti non ci sarebbe stato bisogno di convocarlo *in loco*. Allo stesso modo, si deduce che Watson, non frequentandolo spesso in quel periodo, non lo accompagna a Odessa; diversamente, avrebbe scritto “our summons to...”.

WHAT: «Murder» (*ibidem*); è chiaro, si tratta di un omicidio. Non un furto, una rapina, una scomparsa, ma un assassinio. Ci possono eventualmente essere dei *side crimes*, ma non può mancare un assassinio, che deve rappresentare il fulcro attorno al quale ruota la trama.

WHO: Trepoff – presenza obbligatoria – il quale può essere, con ogni probabilità, la vittima; o magari qualcuno coinvolto nel delitto (meno probabile) o, ben poco plausibile, l'assassino: avremmo già il nome del colpevole. Quindi, rica-

pitolando: un assassinio a Odessa, in Ucraina, all'epoca parte della Russia zarista, e la vittima è un certo Trepoff. Possiamo inoltre supporre che Trepoff sia un personaggio di una certa rilevanza, e che il caso sia delicato e intricato, altrimenti qualcuno (chi?) non si sarebbe scomodato a convocare Holmes da Londra a Odessa.

WHY-HOW: il perché (movente) e il come si lasciano ovviamente alla creatività dell'“autore secondo”. La logica serve, ma come ha detto Albert Einstein: “La logica ti porta da A a B, l'immaginazione ti porta ovunque”.

Infine, un paio di considerazioni non affatto secondarie su quella che dovrebbe essere – e che poi in effetti è stata – la struttura narrativa del romanzo:

- Watson non vive il caso in prima persona, non ne è testimone; dunque, come lo racconta al lettore?
- Holmes conduce questa indagine in un contesto straniente, esce dalla sua *comfort zone* londinese. Tra le sue conoscenze accertate non c'è quella della lingua russa-ucraina; dunque, come comunica?

Non aggiungo altro. Chi volesse scoprire come ho reso nella pratica tutti questi accorgimenti teorici è invitato a leggersi il romanzo.

10. Conclusione

In questo breve *excursus* filologico si è cercato di illustrare le tante opportunità – e altrettante insidie – narrative per chi decide di scrivere un apocrifo. Chioso con questo aforisma-calco di mia invenzione che mi pare perfettamente in tono con l'argomento trattato: «Una volta eliminato il canonicamente impossibile, quel che rimane, per quanto improbabile, dev'essere la verità» (Sartori, 2016, p. 439).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bloom, H. (1997), *The Anxiety of Influence*, New York, Oxford University Press.
- Chesterton, G.K. (1992), *The Blue Cross*, in Id., *The Complete Father Brown Stories*, Stansted, Wordsworth Editions, pp. 17-32.
- Doyle, A.C. (1986), *Sherlock Holmes: The Complete Novels and Stories*, I-II, London-New York, Bantam Books.
- Sartori, L. (2016), *Oltre il "sacro canone": variazioni apocrife sul tema di Sherlock Holmes*, Fano, Aras Edizioni.
- Id. (2023), *Il delitto Trepoff*, Milano, Mondadori.
- Todorov, T. (1977), *The Typology of Detective Fiction*, in Id., *The Poetics of Prose*, translated by R. Howard, New York, Cornell University Press, pp. 42-52.

Il “fattore fatale”: le strategie perdenti dell’ispettore Cadin

Questo contributo esamina, nell’ambito della vastissima produzione romanzesca di Daeninckx, *Le facteur fatal*, pubblicato dall’editore Denoël nel 1990. Il lettore appassionato dei romanzi di Didier Daeninckx ha già incontrato il protagonista, l’ispettore Cadin, personaggio privo del nome di battesimo, sostituito dalla qualifica “ispettore” fino al giorno in cui, licenziato dalla polizia, perderà anche quella e proseguirà privatamente la sua attività di investigatore con il solo cognome.

La prima indagine del giovane Cadin riguarda l’assassinio di un militante ecologista il cui corpo viene rinvenuto all’interno del cantiere per la costruzione di una centrale nucleare in Alsazia. Al racconto di questo primo caso è dedicato il primo romanzo in assoluto di Daeninckx, scritto nel 1978 ma pubblicato solo nel 1982, dopo una complessa vicenda editoriale, *Mort au premier tour*. Il libro è un insuccesso, passa completamente inosservato ma l’episodio viene citato en passant ne *Le facteur fatal*, quando Cadin riceve il primo

* Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale.

decreto di trasferimento come “premio” per la risoluzione di quel caso.

Tutt’altro destino ha invece *Meurtres pour mémoire*, del 1984, primo romanzo di successo di Daeninckx, una sorta di manifesto nel quale il metodo investigativo di Cadin concorre alla realizzazione della poetica romanzesca del suo autore, che cerco di illustrare con qualche battuta tratta da un noto libro intervista:

Dans le roman policier, le personnage principal est souvent mort, assassiné dès la première page. C’est alors un retour sur le passé. Au lieu que ce soit simplement une enquête menée sur la vie d’un personnage qui vient de mourir, j’ai fait en sorte que l’enquête sur sa vie en soit également une sur l’Histoire et sur la mémoire collective¹ (Maricourt, 2011, 35%).

Ce qui m’intéresse, c’est de porter un regard critique et décentré sur la société. Le roman noir permet de le faire² (*ibidem*).

En fait, j’écris des romans noirs à partir des trames de l’Histoire immédiate. On n’arrête pas de patauger dans cette ambiance de mystère, de secret. C’est le moteur de mon écriture³ (*ibidem*).

Le facteur fatal, pubblicato nel 1990, segue la carriera di Cadin da Strasburgo, dove arriva praticamente inosservato nel 1977, fino all’epilogo di Aubervilliers, la notte di Capodanno del 1990. È interessante notare che il percorso di questa carriera provinciale tocca le zone di confine del territorio francese,

¹ «Nel poliziesco il personaggio principale è spesso morto, assassinato fin dalla prima pagina. Da lì si ritorna al passato. Invece di una semplice inchiesta sulla vita di qualcuno che è appena morto, io faccio in modo che l’inchiesta sulla sua vita comporti anche un’indagine sulla Storia e sulla memoria collettiva». Salvo dove diversamente indicato, le traduzioni sono mie.

² «Quello che mi interessa è avere uno sguardo critico e decentrato sulla società. Il noir permette di farlo».

³ «Io scrivo dei noir a partire dalle trame della Storia immediata. Ci si impan-tana continuamente in quell’ambiente misterioso, segreto. Questo è il motore della mia scrittura».

dal Nord-Est (Strasbourg, 1977; Hazebrouck, 1980) al Sud-Est (Tolosa, 1983). Da lì, definitivamente licenziato dalla polizia, prosegue il suo lavoro come «privé à la dérive» (Daeninckx, 1990, p. 155) (Tolone, 1986) per approdare infine alla *banlieue* parigina (Roissy, 1987; Aubervilliers, luogo di nascita di Daeninckx, 1989). I continui trasferimenti "premio" stanno a indicare, a mio parere, la volontà dell'istituzione di emarginare Cadin e il suo scomodo lavoro d'indagine. Anche quando raggiunge il centro, Parigi, è sempre costretto a operare ai margini della capitale. Tra il Nord e il Sud, nel 1982, Cadin si trasferisce nell'unico luogo immaginario del romanzo, Courvilliers (La Courneuve e Aubervilliers), dove sono ambientati diversi libri di Daeninckx che spiega così l'invenzione: «Courvilliers est une ville imaginaire composite qui me permet de rendre compte de la banlieue où je vis depuis toujours, un espace dévolu pendant plus d'un siècle à l'industrie lourde, la sidérurgie, la chimie, et qui aujourd'hui vit une mutation très difficile après l'effacement progressif de la classe ouvrière⁴» (Maury, 2020).

L'incipit di *Mort au premier tour* metteva subito in evidenza l'aspetto principale della personalità di Cadin: la solitudine.

Mars 1977. J'habite Strasbourg où je finis tout juste le stage probatoire d'inspecteur de police. La réussite vient couronner mes efforts la semaine qui précède les élections municipales...

L'inspecteur Cadin relut à haute voix les trois premières phrases du journal qu'il s'était promis de tenir et, découragé par la platitude de son style, laissa retomber le stylo-bille sur la table en formica. Il traversa la pièce encombrée de cartons puis demeura longuement debout près de la vitre à observer les rares touristes matinaux qui arpentaient la terrasse des Ponts-Couverts. On lui avait attribué un logement de

⁴ «Courvilliers è una città immaginaria e composita che mi consente di raccontare la periferia in cui vivo da sempre: uno spazio dedicato per più di un secolo all'industria pesante, la siderurgia, la chimica e che oggi vive una trasformazione molto difficile a causa della progressiva sparizione della classe operaia» (Maury, 2020).

fonction dans un petit immeuble prussien de la place du Marché habité pour l'essentiel par des cheminots, des douaniers et d'autres policiers avec lesquels il n'entretenait aucune relation autre que celles dictées par la politesse⁵ (Daeninckx, 1982, p. 11).

Questa solitudine è un'altra figura dell'emarginazione di Cadin che Gianfranco Rubino spiega così: «on ne s'étonnera pas de la solitude systématique de l'inspecteur, due à la puissance des agents hostiles, surtout en haut lieu, à la découverte de la vérité⁶» (Rubino, 2004, p. 61). Isolamento ed emarginazione che sono resi espliciti nel racconto del primo caso de *Le facteur fatal*, che ha segnato l'inizio della fase discendente della sua carriera: «Il était toujours resté extérieur à la ville, ou plus exactement aux gens... Il se sentait comme dans un sas : son existence entre deux portes, la première qui s'ouvre sur la rue, la deuxième qui donne sur les secrets... Au chaud, mais à côté⁷» (Daeninckx, 1990, p. 28).

E quella carriera è riassunta, verso la fine del libro, quando Cadin incontra un commissario con il quale aveva lavorato anni addietro e che non lo riconosce, a sottolineare la sua insignificanza. Nel dialogo i due esprimono ciascuno la propria idea sul fallimento della carriera di Cadin, da due punti vista opposti.

⁵ «Marzo 1977. Abito a Strasbourg dove ho appena terminato il tirocinio come ispettore di polizia. I miei sforzi sono stati coronati dal successo nella settimana che precede le elezioni municipali... L'ispettore Cadin rilesse ad alta voce le prime tre frasi del diario che aveva deciso di tenere e, scoraggiato dal suo stile piatto, lasciò cadere la penna sul tavolo di formica. Attraversò la stanza ingombra di scatoloni e poi rimase a lungo accanto alla finestra a osservare i rari turisti che a quell'ora del mattino si aggiravano sulla terrazza di Ponts-Couverts. Gli avevano assegnato un alloggio in un palazzetto prussiano sulla piazza del Mercato, abitato perlopiù da ferrovieri doganieri e altri agenti di polizia con i quali non intratteneva alcun rapporto salvo quelli dettati dalla cortesia».

⁶ «Non c'è da sorprendersi della solitudine sistematica dell'ispettore, dovuta alla potenza degli agenti ostili, soprattutto nelle alte sfere, alla scoperta della verità».

⁷ «Era sempre rimasto fuori dalla città, o meglio lontano dalle persone... Si sentiva come nella vasca di una chiusa: la sua esistenza chiusa tra due porte, la prima che si apre sulla strada, la seconda sui segreti... Al sicuro ma separato dall'una e dagli altri».

Per il commissario Londrin, Cadin è «[incapable] à camper de l'autre côté de la frontière» (ivi, p. 174) intendendo con questo il suo solidarizzare tanto con le vittime quanto, spesso, con gli assassini, mentre Cadin è sicuro di essere sempre stato allontanato per non aver voluto «bêler avec le reste du troupeau⁸» (*ibidem*). Il fatto è che dietro tutti i casi che gli si sono presentati c'era sempre un segreto, spesso legato a un avvenimento del passato o a un personaggio politico che aveva qualcosa da nascondere. Come sostengono Viard e Vercier, e come abbiamo già detto, questa è la dinamica dei romanzi di Daeninckx che «[dénoncent] les menées révisionnistes, les malversations politiques ou financières de tout ordre, et le mépris dans lequel les institutions tiennent immigrés, étrangers et classes populaires⁹» (Viard e Vercier, 2005, p. 255).

Cadin affascina il lettore con la sua muta ostinazione, informandolo continuamente di ciò che osserva e trascrive sul suo inseparabile taccuino. Taccuino che è una metafora della memoria con la quale egli cerca di resistere all'idealizzazione del presente che la cultura postmoderna dell'ultimo quarto del secolo scorso impone attraverso la rimozione di un passato spesso imbarazzante.

Scrivendo Lipovetsky in *Les temps hypermodernes*: «[...] la période postmoderne indiquait l'avènement d'une temporalité sociale inédite marquée par le primat de l'ici-maintenant. [...] Le "post" de postmoderne dirigeait encore le regard vers l'arrière décrété mort, il donnait à penser une disparition sans préciser ce que nous devenions¹⁰» (Lipovetsky, 2004, pp. 49-51).

Nel sistema di pensiero postmoderno così delineato, l'inda-

⁸ «Incapace di piazzarsi dall'altro lato della frontiera»; «belare con il resto del gregge».

⁹ «Denunciano ondate di revisionismo, malversazioni politiche o finanziarie di ogni genere, il disprezzo con cui le istituzioni considerano immigrati, stranieri, e classi popolari».

¹⁰ «[...] il periodo postmoderno indicava l'avvento di una temporalità sociale inedita segnata dal primato del qui e ora. [...] Il "post" di postmoderno dirigeva ancora lo sguardo verso un passato dichiarato morto, faceva pensare a una scomparsa senza precisare cosa saremmo diventati».

gine poliziesca si svolge su un piano sincronico, orizzontale e si basa su prove materiali mentre l'inchiesta secondo Cadin, e soprattutto secondo Daeninckx, si rivolge alla Storia oltre che a un passato personale e privato.

Dice Daeninckx in una conferenza tenuta a Oxford nel 1995:

[...] il m'a fallu beaucoup de temps pour remettre en cause cette idée scolaire et rassurante que le passé se détache de nous comme un pétale emporté par le vent, et comprendre qu'il est une composante essentielle de notre présent. [...] Tous les personnages qui peuplent mes romans ont la même maladie. Je me méfie de ceux qui s'approchent, l'air dégagé, mains dans les poches et le sourire aux lèvres¹¹ (Daeninckx, 1995).

La chiave, l'anamnesi della malattia di Cadin, che ci conduce anche alla sua diagnosi, ci è offerta nel penultimo capitolo de *Le facteur fatal*, Roissy 1987. *Souvenir à la fenêtre*. Cadin confessa a Londrin che, come investigatore privato ("alla deriva", secondo il titolo del capitolo precedente), le cose non andavano meglio che in polizia, la ricerca di un senso e di una verità era comunque difficile: «[...] Au lieu que ce soit le contribuable anonyme qui paye le sale boulot, c'est le mec aux larmes pleins les yeux qui te tend les biftons... Tu n'as qu'une envie, les foute dans ton verre le plus vite possible, pour les oublier... Les yeux, les larmes, les biftons...¹²» (Daeninckx, 1990, p. 175).

Fin qui sono la disillusione, il disincanto, a prendere il sopravvento, con la tentazione dell'oblio alcolico. Anche fuori dalle istituzioni Cadin fatica a trovare il suo posto.

¹¹ «[...] mi ci è voluto parecchio tempo per mettere in discussione questa idea didascalica e rassicurante secondo la quale il passato si staccerebbe da noi come un petalo portato via dal vento, e capire che invece è una componente essenziale del nostro presente. [...] Tutti i personaggi che popolano i miei romanzi soffrono della stessa malattia. Diffido di quelli che si avvicinano con fare disinvolto, mani in tasca e sorriso sulle labbra».

¹² «[...] Invece di essere il contribuente anonimo a pagare il lavoro sporco, è il tizio con le lacrime agli occhi che ti tende i bigliettoni... E tu hai voglia di una sola cosa, ficcarli il prima possibile in un bicchiere per dimenticare tutto... gli occhi, le lacrime, i bigliettoni...».

Come scrive Vuillermet:

C'est toujours une institution, une organisation, un système contre un individu et l'individu perd; mais parfois, avant de mourir, il se débat et frappe autour de lui comme une bête blessée. [...] Daeninckx montre aussi que la société ne se contente pas de détruire l'homme, elle détruit aussi ses lieux de vie, ses lieux de culture, et par conséquent son histoire et sa mémoire¹³ (Vuillermet, 2000, p. 255).

La resistenza etica e politica di Cadin nei confronti del sistema è al suo punto più elevato, ma scopriamo che l'ispettore ha anche da cicatrizzare una ferita nella sua storia personale. Il titolo del penultimo capitolo che abbiamo appena citato, *Souvenir à la fenêtre*, è anche il titolo di un suo manoscritto, che fa leggere al commissario Londrin.

È la storia di un giovane, Jean-Michel, che odia i suoi genitori ma torna a trovarli dopo anni spinto dall'insistenza della sua fidanzata, incinta. L'incontro, che si svolge in un'atmosfera gelida, si conclude con l'esplosione della macchina, provocata da una fucilata del padre. Jean-Michel muore. Un certo brigadiere Carnouille (che tra parentesi era stato commilitone dell'assassino prima in Indocina e poi in Algeria) trova il padre, Alain, con il fucile imbracciato e ancora fumante. Non c'è nessuna indagine da svolgere, tutto è evidente. Salvo il movente del delitto, che risale a un passato lontano. Era il 1971 quando Alain aveva acquistato una splendida Citroën Maserati. Jean-Michel aveva quattro anni e Mélanie, la sua sorellina, diciotto mesi. I due bambini erano saliti in macchina mentre il fratello maggiore era disteso sul prato a leggere. Jean-Michel, seduto al posto di guida, giocava coi pulsanti dei finestrini elettrici. Mélanie era sul sedile posteriore, affacciata al finestrino che, chiudendosi, le spezzò il collo.

¹³ «Si tratta sempre di un'istituzione, un'organizzazione o un sistema contro un solo individuo e l'individuo perde; ma talvolta, prima di morire, si dibatte come una bestia ferita. [...] Daeninckx mostra anche che la società non si contenta di distruggere l'uomo, distrugge anche i luoghi in cui vive, i luoghi della sua cultura e di conseguenza la sua storia e la sua memoria».

Londrin apprezza molto quel racconto: «Je suis sûr que ça part d'une histoire vraie¹⁴» (Daeninckx, 1990, p. 194). Evidentemente Londrin condivide la definizione di finzione così come Daeninckx la formula e la pratica: «C'est toujours ainsi que j'ai procédé: jeter des passerelles de fiction entre deux blocs de réalité. Un peu comme on traverse un torrent en s'appuyant sur des rochers épars¹⁵» (ivi, p. 8). Ma Cadin, da scrittore come da poliziotto, fatica a trovare delle rocce su cui saltare e per muoversi da un blocco di realtà all'altro nuota nella memoria individuale o collettiva: «Il n'y a plus rien à écrire... Jean-Michel c'était mon frère¹⁶» (ivi, p. 194).

Mi pare che qui si proponga la letteratura, sotto le due specie della scrittura e della lettura, come strumento di interrogazione del reale. E l'indagine, in questo caso poliziesca, è la metafora della possibilità di cui gode lo scrittore di raggiungere, al di là della realtà intesa come forma del presente, la Storia, il passato anche più rimosso.

La figura dell'investigatore malinconico, dilaniato da dubbi esistenziali o messo in crisi da perplessità di metodo è diventata un topos del poliziesco contemporaneo. Basti pensare ad Adamsberg di Fred Vargas o a Wallander, l'ispettore "filosofo" di Mankell: investigatori postmoderni che, in confronto ai loro colleghi moderni (Dupin, Holmes, Poirot), hanno perduto quella certezza, fondata a sua volta sulla filosofia razionalista e positivista della borghesia ottocentesca, di raggiungere necessariamente l'implacabile evidenza della verità. Ma il suo metodo, che consiste nel reagire febbrilmente alla rimozione del passato, conduce inevitabilmente Cadin al fallimento, alla scoperta della sua impotenza di fronte a delle istanze insidiose e ipocrite.

L'epilogo di Aubervilliers mostra l'ex poliziotto, nel suo *studio* di periferia, assediato dai segni della civiltà della comunicazione

¹⁴ «Sono sicuro che è basato su una storia vera».

¹⁵ «Ho sempre proceduto così: gettare delle passerelle di finzione tra due blocchi di realtà: un po' come quando si attraversa un torrente saltando da una roccia all'altra».

¹⁶ «Non c'è più niente da scrivere... Jean-Michel era mio fratello».

che caratterizzava gli anni Ottanta: «les néons jaunâtres de la Poste», «la lumière bleue d'aquarium des télé», «un écran où s'agitaient, pour la dixième fois dans la journée, les images écœurantes et malhabiles du procès Ceausescu¹⁷» (ivi, p. 197), una sorta di resa dei conti con il passato. A questa invasione del presente Cadin reagisce rifugiandosi tra le pagine del suo taccuino, dove conservava ritagli di giornale di cronaca, strani e improbabili, che avevano tutti a che fare con dei suicidi (un uomo annega sperando di reincarnarsi in un pesce; impiccato coi suoi calzini; un uomo si dà fuoco nella sua vasca da bagno in rue de la Glacière...). Insomma, tutte persone che non avevano saputo adattarsi al mondo, che l'avevano abbandonato nella speranza di raggiungere il loro ideale, la loro dignità, il loro passato.

Cadin, infine, rinuncia con un gesto estremo alla ricerca di un senso, vinto da quel culto edonista del presente che, per un decennio, lo ha spinto progressivamente ai margini della società e della sua stessa vita.

Cadin fixa le cadran à affichage digital du radio-réveil. Les secondes rouges défilaient sur leur trame numérique. 52... 53... 54... À 55 son index droit entra en contact avec la détente. Il respira longuement, une dernière fois, et appuya, les yeux grands ouverts au moment exact où les chiffres de 23h 59mn 59s s'effaçaient pour être remplacés par une théorie de zéros.

Dehors on se mettait à klaxonner, les fenêtres s'ouvraient sur les cris de joie, les baisers, les chants.

Le monde entrain dans les années 90¹⁸ (ivi, pp. 200-201).

¹⁷ «I neon giallastri della Posta; la luce azzurra, da acquario, del televisore; uno schermo nel quale si agitavano, per la decima volta quel giorno, le immagini mal girate e nauseabonde del processo Ceausescu».

¹⁸ «Cadin fissò il display digitale della radio sveglia. I secondi rossi, sfilavano secondo la loro trama digitale. 52...53...54 ... A 55 appoggiò la canna della pistola alla tempia. A 56 il suo indice destro si posò sul grilletto. Respirò profondamente, un'ultima volta, e sparò, nel momento esatto in cui le cifre 23, 59 minuti e 59 secondi scomparivano per essere sostituite da una teoria di zeri. Fuori suonavano i claxon, le finestre si aprivano liberando grida di gioia, baci, canti. Il mondo entrava negli anni Novanta».

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Daeninckx, D. (1990), *Le facteur fatal*, Paris, Denoël.
- Id. (1995), *L'écriture des abattoirs*, conférence, Oxford, Maison Française di Oxford.
- Id. (1982), *Mort au premier tour*, Paris, Denoël.
- Id. (2003), *Les corps râlent*, Paris, Eden.
- Lipovetsky, G. (2004), *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset.
- Maricourt, T. (2011), *Daeninckx par Daeninckx*, Paris, le cherche midi, e-book.
- Maury, P. (2020), *Didier Daeninckx en rogne (entretien)*, in «Le Journal d'un lecteur», <https://journallecteur.blogspot.com/2020/03/didier-daeninckx-en-rogne-entretien.html> (data ultimo accesso: 7 gennaio 2026).
- Rubino, G. (2004), *Lire Didier Daeninckx*, Paris, Colin.
- Viart, D., Vercier, B. (2005), *La littérature française au présent*, Paris, Bordas.
- Vuillermet, M. (2000), *Mémoire et présent de la violence chez Didier Daeninckx*, in M. Piarotas (éd.), *Régards populaires sur la violence*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, pp. 253-264.

Una pagina delle origini: il Monsieur Lecoq di Émile Gaboriau

Domenica 28 maggio 1871 cadde l'ultimo forte della Comune di Parigi. Mac-Mahon e Thiers ne diedero trionfale annuncio dando al contempo avvio alla repressione di ogni possibile spirito rivoluzionario sopravvissuto. Non fu una repressione, fu una carneficina, fu una cesura nella Storia di Francia e d'Europa. La giornata di Sedan, nel corso della quale i prussiani di von Moltke e di Bismarck sconfissero senza appello i francesi di Luigi Napoleone, aveva decretato la fine del Secondo impero e creato una difficile stagione nel passaggio verso la Terza Repubblica, ma la tragica vicenda della Comune di Parigi nei mesi centrali del '71 costrinse la Francia e l'Europa a riconsiderare gli stessi principi sui quali la società civile proclamava di vivere. Thiers, il sapiente storico della Rivoluzione francese, presidente del Consiglio, sarà mandante di una spaventosa violenza. Condotti a gruppi di cento davanti a una trincea, su uno dei muri del cimitero del Père-Lachaise, mitragliati a morte, lasciati cadere nella grande fossa e ricoperti di calce viva, forse quindici, forse trentamila

* Independent scholar.

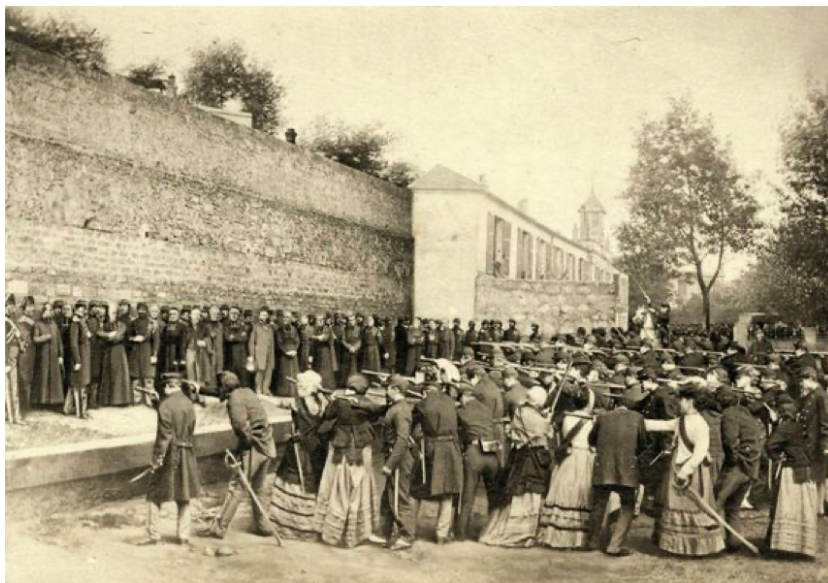


Figura 1. Repressione della Comune di Parigi: fucilazione degli ostaggi della rue Haxo (*Assassinat de 62 otages rue Haxo*), fotomontaggio di Eugène Appert, 1871. Fonte: Wikimedia Commons (*public domain*).

comunardi furono uccisi in questo modo. Altri fucilati nei forti e nelle caserme: tutti senza nemmeno un accenno di processo.

Si continuò per settimane: fu il popolo a fermare la macchina della morte e il pericolo di epidemie, perché non si riusciva nemmeno a smaltire i cadaveri che talvolta venivano ammucchiati nelle piazze. Rari furono i risparmiati: Courbet era già internazionalmente noto, ma gli fu imposta una multa impossibile da pagare che lo indusse ad auto-esiliarsi in Svizzera, dove morì. Ci fu anche qualche raro rientro: il più significativo fu quello di Victor Hugo che si era rifugiato a Jersey, un'isola nel Canale della Manica da dove continuava a punzecchiare Napoleone III nei suoi scritti chiamandolo "Napoleon le petit". La giornata di Sedan (2 settembre 1870) spazzò via una stagione di relativo benessere. A Parigi si aprivano i grandi *boulevard* del barone Haussmann, l'impero coloniale si irrobustiva con l'Indocina e vastissime zone africane; il tutto celebrato da una informazione e da una letteratura che oggi diremmo "di con-

sumo" (*Trivialliteratur*), che era frutto di un uso spregiudicato della comunicazione popolare. Napoleone III, soprattutto nei primi anni del suo dominio, si avvale infatti, per la comunicazione e il controllo della pubblica opinione, di una manciata di personaggi non sempre passati alla Storia. Tra gli altri, significativo fu Paul Féval, che diresse alcuni giornali di ispirazione cattolico-integralista. A sua volta Féval si avvaleva di una schiera di collaboratori letterari (cosiddetti "negri") per i suoi romanzi popolari – se ne contarono oltre duecento – tra i quali figurava un giovanotto sveglio, figlio di un notaio di provincia che al notariato e all'esercito aveva preferito la *bohème* letteraria parigina. Lo fece suo segretario e ne aiutò l'esordio: si chiamava Émile Gaboriau e la sua prima opera fu *L'affaire Lerouge* (1866), nella quale fece subito capolino il personaggio che gli ha dato qualche fama: Monsieur Lecoq. Gaboriau non subì censure alla caduta della Comune e probabilmente fu protetto dall'orientamento legitimista di Féval e dalla precoce fama che le avventure di Lecoq gli avevano procurato. Era stato consacrato dalla parodia e dalla caricatura che lo vedeva a cavallo di un gallo e con una grossa penna in mano sui manifesti che annunciavano le gesta del suo personaggio. Ma dopo il '71 non riuscì più a scrivere con quell'inventiva e la *verve* che avevano fatto la sua fortuna e che erano tipiche delle sue opere apparse nell'arco di poco più di un lustro¹. Nel racconto *Le petit vieux*

¹ Benché Lecoq compaia solo in cinque romanzi, non c'è dubbio che questo gruppo di opere rappresenti la parte più significativa della produzione di Gaboriau. Si tratta de *L'affaire Lerouge* (1866), primo romanzo poliziesco di Gaboriau, che introduce l'ispettore Lecoq e il suo mentore Tabaret. La trama ruota attorno all'omicidio di una vedova e alla scoperta di segreti familiari; *Le crime d'Orcival* (1867): un delitto in un villaggio francese mette alla prova le capacità investigative di Lecoq, che deve districarsi tra indizi ingannevoli e verità nascoste; *Le Dossier n° 113* (1867): un misterioso furto in banca e un omicidio conducono Lecoq a un'indagine complessa, dove ogni dettaglio può essere la chiave per risolvere il caso; *Les esclaves de Paris* (1868), titolo in cui Gaboriau esplora le dinamiche del crimine organizzato e le sue connessioni con l'alta società parigina; infine *Monsieur Lecoq* (1869), testo nel quale, attraverso l'identificazione del personaggio, si delinea una violenta critica sociale. Oltre ai cinque romanzi nei quali con crescente importanza compare Lecoq, Gaboriau ne ha lasciati altri cinque nei quali l'investigatore non compare, che

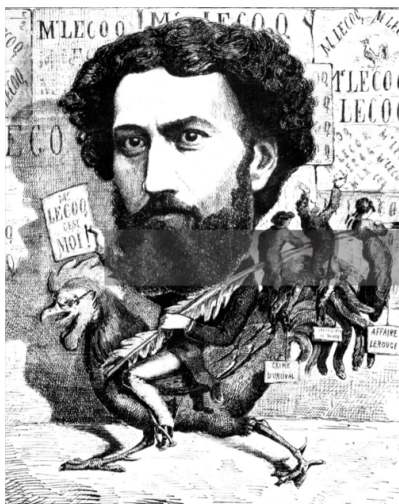


Figura 2. A sinistra: Émile Gaboriau negli anni di Monsieur Lecoq (fotografia di Alphonse Liébert); a destra: illustrazione pubblicitaria per il *feuilleton* di Monsieur Lecoq. Fonte: Wikimedia Commons.

des Batignolles ricorda il pulsare della sua città subito prima del disastro di Sedan, descrivendo una Parigi mobile, brulicante, indaffarata, dura al lavoro, avida di guadagno e di piacere (Gaboriau, 1976b).

Pochi anni dopo la scomparsa di Gaboriau fecero il loro ingresso sulla scena personaggi che sono sopravvissuti ben oltre la fortuna dei loro creatori: numerosi furono i candidati al proskenio. Il capostipite sarà Rocambole, coevo di Lecoq, ma seguiranno presto Arsenio Lupin, Fantomas, Rouletabille, protagonisti tutti di collane di decine di titoli: Fantomas come

rispecchiano le tensioni sociali dei suoi anni: *La corde au cou* (1873), *La vie infernale* (1870), *La dégringolade* e *La clique dorée* (entrambi apparsi nel 1871), *L'argent des autres* (1873). Gli ultimi tre descrivono con sguardo desolato la decadenza morale di una società corrotta da sfrenate ambizioni di ricchezza e verità inconfessabili. Postumo, nel 1876, fu pubblicato un curioso racconto, *Le petit vieux des Batignolles*, nel quale compare una nuova figura di investigatore, l'agente Méchinot. Altri racconti (per lo più di modeste ambizioni) apparvero con personaggi che non ebbero seguito nell'ultimo lustro di vita di Gaboriau, che sia per romanzi che per racconti ebbe per editore quasi esclusivamente E. Dentu di Parigi.

Lupin sarà protagonista anche di saghe cinematografiche. Per non dire del rilievo sociale, in qualche caso, dei loro creatori, appartenenti per lo più alla generazione segnata dalla nascita della Terza Repubblica (rilievo che Gaboriau non ottenne malgrado l'impegno che vi mise). Ponson du Terrail – padre dei ventidue volumi di Rocambole – fu per quasi mezzo secolo l'autore più letto non solo in Francia. Gaston Leroux, avvocato passato al giornalismo, fu l'inventore di trame e personaggi indimenticabili come *Le fantôme de l'Opéra* e *Le mystère de la chambre jaune*. Maurice Leblanc creò con Arsenio Lupin la reincarnazione del ladro gentiluomo guidato da una forte carica di rivendicazione sociale. Questi personaggi rivelano condizioni altrove taciute della società che dopo la stagione della *belle époque* avrebbe conosciuto i drammi della Grande guerra.

L'intreccio di personaggi e autori è davvero straordinario e ci mostra come nella repubblica delle lettere animata da queste figure non vi fosse davvero bisogno delle comunicazioni dei social dei nostri anni. Poe scrisse le tre storie che mettono in campo Dupin tra il 1841 e il 1843; morirà nel tragico e misterioso modo che sappiamo nel 1849, ma già dall'altra parte dell'Atlantico un letterato francese aveva letto per caso la traduzione di un racconto dell'americano su una rivista. Se ne entusiasmò, coraggiosamente decise di tradurne l'intera opera. Il letterato francese, che sulle prime non masticava nemmeno bene l'inglese, era Baudelaire e riuscirà a portare a termine quasi tutto il compito. La "scoperta" di Poe fu del '47: nel '56 scrisse a Sainte-Beuve, quando la traduzione era avanzata, che sentiva l'obbligo di far conoscere quei testi in Francia. Trasmetterà alla generazione successiva l'amore per Poe che il *Tombeau* di Mallarmé ci illustra. Il legame Poe-Baudelaire conosceva anche un aspetto curioso: il dandysmo che si sviluppò in Francia seguendo il modello di Lord Brummell (della *mode à l'anglaise*)². L'eleganza esibita si univa a una forma di tensione eroica, che

² Per l'importanza del fenomeno cfr. Barbey D'Aurevilly (1845); Baudelaire (1863).

aveva come sfondo il mondo decadente della città moderna. Erano gli anni, in Francia, di Luigi Filippo e saranno quelli del Secondo impero: la società era in un periodo di transizione in cui la democrazia non era ancora potente e l'aristocrazia non si rassegnava a cedere e manteneva i suoi rituali.

Si definì, mentre Baudelaire traduceva Poe per il pubblico francese (si notino di sfuggita il nome francese Dupin e l'ambientazione parigina almeno originaria), la scelta inglese di Collins e Dickens della figura dell'investigatore come personaggio staccato dal vero intreccio ma chiamato alla sua soluzione, come aveva voluto Poe. Questo sguardo "dal di fuori", che spesso commenta come una voce "fuori campo" diremmo oggi, è la vera differenza e qualità del poliziesco. In *The Moonstone* è il sergente Cuff, nella *Bleak House* di Dickens è il poliziotto Bucket. *The Moonstone* apparve a puntate nel 1868 sul periodico diretto da Dickens che – nel corso dei suoi viaggi nei quali intesseva vastissimi rapporti – nel 1863 aveva fatto amicizia con un giornalista parigino autore di una schiera di romanzi popolari: Paul Féval. Impossibile sapere se Gaboriau conobbe Dickens con Féval, per il quale lavorava, e quanto di Gaboriau figure nelle opere di Dickens e Collins: ma il dubbio è lecito.

Il romanzo popolare fu il frutto dell'alfabetizzazione di massa delle popolazioni inurbate, mentre il poliziesco fu il risultato della contaminazione con il romanzo borghese che tuttavia iniziava a occuparsi nei suoi pur sofisticati linguaggi della realtà della condizione sociale delle grandi capitali metropolitane: con molte ambiguità. La letteratura popolare nacque quando si evidenziarono i caratteri di una forte assunzione di coscienza della necessità che anche la letteratura affrontasse i grandi problemi sociali che le società composte da collettività soprattutto operaie, e comunque in cerca di riscatto sociale, rappresentavano. Il romanzo popolare venne discriminato dalla letteratura alta, classica, poiché tipicamente non inventava narrazioni originali bensì proponeva una serie di situazioni già assodate in molte cronache e sovente amate dal pubblico, e in definitiva ricalcava un modello standardizzato. Nacque anche

la necessità di confrontarsi con i personaggi che animavano quelle cronache. Perché ad esempio non c'è dubbio che *Lecoq* suoni *Vidocq* e Vidocq era personaggio ambiguo ma amato: giovane criminale, spietato truffatore, più volte carcerato e altrettante evaso occupava una posizione di prestigio nell'immaginario letterario non solo francese. Storicamente, barattando la propria libertà con la guida di gruppi di informatori, quasi sempre criminali come lui, sarà il fondatore della polizia investigativa nel periodo cruciale dell'ascesa di Napoleone e degli anni dell'impero. Nel 1811 il Prefetto lo incaricò di organizzare un'unità in borghese, la *Brigade de la Sûreté* ("Brigata di Sicurezza") con il compito di infiltrarsi nella malavita. Vidocq ne fu nominato capo e il 17 dicembre 1813 Napoleone Bonaparte firmò un decreto che rese la forza di polizia di sicurezza dello Stato un corpo di élite permanente; da quel giorno in poi, venne chiamata *Sûreté Nationale* ("Sicurezza Nazionale"). Questo mentre prendeva consistenza e operatività oltremania un dipartimento di investigatori a Scotland Yard.

Come Vidocq ispirò con ogni probabilità il Lecoq di Gaboriau (che ci viene descritto appunto come un ex malfattore passato dalla parte della legalità) non è difficile rinvenire gli ascendenti di altre figure fondanti il panorama del romanzo poliziesco: per il Dickens del 1853 della *Bleak House* l'ispettore Bucket è la trasposizione letteraria del reale ispettore Field; per Sherlock Holmes, come è notissimo, il modello è il dottor Joseph Bell dell'ospedale di Edimburgo dove brevemente lavorò Conan Doyle. Il dottor Bell era famoso infatti per l'abilità nel dedurre dai minimi particolari le caratteristiche psicofisiologiche e le patologie dei pazienti. Sherlock comparve nel 1887 nelle prime pagine del famoso *A Study in Scarlet*, nelle quali è citato Lecoq. Nel capitolo intitolato *The Science of Deduction* (*La scienza della deduzione*), Watson chiede all'eroe eponimo: «Have you read Gaboriau's works? [...] Does Lecoq come up to your idea of a detective?» (Doyle, 1981, p. 25). La risposta è sferzante: «Lecoq was a miserable bungler, [...] he had only one thing to recommend him, and that was his energy» (*ibidem*). Poco prima la

stessa sorte era toccata al Dupin di Poe che «was a very inferior fellow. [...] He had some analytical genius, no doubt; but he was by no means such a phenomenon as Poe appeared to imagine» (*ibidem*). Sherlock Holmes comparve quando Lecoq si era spento da un pezzo (Lecoq era apparso nel 1863; il suo creatore Gaboriau scomparve, a quarant'anni, nel 1873), ed è singolare che proprio i campioni del metodo deduttivo al quale tutti dichiareranno imperitura fedeltà lo nominino così poco. All'*ambiance* francese sarà comunque legata la più spettacolare esemplificazione dell'applicazione del metodo, in *The Murders in the Rue Morgue* (1841, considerato unanimemente il primo racconto poliziesco).

Vidocq, l'ex delinquente, ispirò Lecoq al punto che anche questi ci viene presentato come un ex malandrino passato dalla parte della legge. «L'aide de camp de Gévrol était, ce jour-là, un ancien repris de justice réconcilié avec les lois, un gaillard habile dans son métier, fin comme l'ambre, et jaloux de son chef qu'il jugeait médiocrement fort. On le nommait Lecoq³» (Gaboriau, 1869a, p. 4): ritratto come si vede non certo esaltante, né migliore è quello in un certo senso risolutivo della trama del romanzo *Monsieur Lecoq*: «Un gros homme, rouge de visage, de cheveux et de barbe, tout habillé de velours bleu blanchi par l'usage⁴» (Gaboriau, 1869b, p. 565); capelli e barba vengono strappati appena giunge l'attesa confessione del principale indiziato. Lecoq viene promosso al posto che tanto ambiva e avrà il buon gusto di ammantare di modestia il suo trionfo. Via via nelle opere di Gaboriau diverrà protagonista assoluto; ne *Le Dossier no 113* viene presentato come un «homme extraordinaire⁵» (Gaboriau, 1867, p. 102) e si avvisa: «avec M. Lecoq, on

³ «L'aiutante di Gévrol quel giorno era un ex pregiudicato poi riconciliato con la legge, un uomo robusto, abile nel suo lavoro, trasparente come l'ambra e invidioso del suo capo che considerava mediocrement capace. Si chiamava Lecoq». Salvo dove diversamente indicato, le traduzioni sono mie.

⁴ «Un omone rosso di viso, di barba e di capelli, tutto vestito di velluto azzurro consunto per l'uso».

⁵ «Uomo straordinario».

ne ruse pas⁶» (ivi, p. 103); ci mostrerà come in tutti gli approcci di taglio investigativo valga la massima goethiana: “Non i sensi ingannano ma il giudizio”. Nel caso dei personaggi di Gaboriau il metodo è esposto in una pagina de *L’Affaire Lerouge* da un vecchio investigatore che lavora quasi “in proprio” per interesse verso l’umanità colpevole: il vecchio Tabaret, che cerca di sfilare dalle mani di un magistrato un po’ limitato un indiziato. «Pardonnez, si je m’écarte du respect dû au magistrat, monsieur le juge, vous n’avez pas saisi ma méthode. Elle est bien simple, pourtant. Un crime étant donné, avec ses circonstances et ses détails, je construis pièce par pièce un plan d’accusation que je ne livre qu’entier et parfait. S’il se rencontre un homme à qui ce plan s’applique exactement dans toutes ses parties, l’auteur du crime est trouvé, sinon on a mis la main sur un innocent. Il ne suffit pas que tel ou tel épisode tombe juste ; non, c’est tout ou rien. Cela est infallible. Or, ici, comment suis-je arrivé au coupable? En procédant par induction du connu à l’inconnu. J’ai examiné l’oeuvre et j’ai jugé l’ouvrier⁷» (Gaboriau, 1869a, pp. 121-122).

Il magistrato si spazientisce: «vous pêchez par excès de subtilité⁸» (ivi, p. 122), esclama. Un po’ quel che si sarebbe potuto opporre a Sherlock Holmes quando nel secondo capitolo di *The Study in Scarlet* illustra la scienza della deduzione: «So all life is a great chain, the nature of which is known whenever we are shown a single link of it» (Doyle, 1981, p. 22). L’illuministico *tout se tient* impallidisce mentre Lecoq e Sherlock Holmes quasi

⁶ «Con Monsieur Lecoq non si può agire con astuzia».

⁷ «Perdonate se manco di rispetto a un magistrato, ma non avete seguito il mio metodo, eppure era facile. Quando viene commesso un omicidio, con le sue circostanze e i suoi dettagli, io costruisco pezzo per pezzo un piano d’accusa che consegno perfetto e completo. Se si trova una persona cui il piano si adatta esattamente in tutte le sue parti si è davanti all’autore del crimine, altrimenti si ha per le mani un innocente. Non basta che un certo episodio o un tal altro si incastri bene; o è tutto o è niente. È infallibile. Ora qui come sono arrivato al colpevole? Procedendo per deduzione, dal noto al non noto. Ho esaminato l’opera e ne ho valutato l’artefice».

⁸ «Peccate per eccesso di sottigliezza».

all'unisono proclameranno che, come ogni altra arte, la scienza della deduzione e dell'analisi si può acquisire unicamente attraverso lunghi e pazienti studi.

Ma c'è qualcosa di davvero originale nella narrazione di Gaboriau, che introduce gli elementi che ne fanno un carattere che precorre la narrativa giallo-poliziesca che oggi frequentiamo: il tema della scena del crimine. Sin dalla prima prova, e via via con crescente importanza, questo aspetto investigativo assume centrale rilievo: sino a essere nel romanzo-fiume *Monsieur Lecoq* parte decisiva della chiave di soluzione dell'intreccio e del mistero. È necessario comprendere perché certe cose sono in un certo posto e in un certo modo e, ove non lo siano, la capacità analitica deve spingersi a vedere oltre le apparenze ambientali. Anche per questa via lo scrittore diviene scienziato. C'è poi un aspetto complementare, non ignoto ad altri autori ma in Gaboriau utilizzato in maniera massiccia: l'antefatto. In Conan Doyle e in Collins – che ne fecero una chiave di volta della loro scrittura – si tratta di uno strumento persino abusato, ma tra gli autori francesi è stato certamente Gaboriau a utilizzare questa tecnica compositiva nella forma più vasta.

C'è ancora un crinale singolare sul quale si mosse Gaboriau e che la sua prosa rivela. Holmes vede la miseria e il vizio ma è incapace di parlarne con compassione: osserva con la freddezza di un naturalista. Lecoq soffre con i suoi personaggi e partecipa delle loro debolezze. Per questo il suo metodo di analisi non guarda solo a degli indizi ma copre di un velo compassionevole una personalità. Non rare sono osservazioni (non solo nelle opere del ciclo di Lecoq) come «cette incohérence qu'on remarque chez les pauvres qui s'efforcent de paraître riches⁹» (Gaboriau, 1876b, p. 82). Né si fa mancare una vena ironica che accompagna questo sguardo. Ne *L'affaire Lerouge* scrive: «Qui ne sait combien peut changer la teinte des idées, du commencement à la fin d'un repas, si modeste qu'il soit! Il s'est trouvé un philosophe pour prouver

⁹ «Quella incoerenza che si nota nei poveri quando si sforzano di sembrare ricchi».

que l'héroïsme est une affaire d'estomac¹⁰» (Gaboriau, 1869a, p. 136). Sempre nello stesso testo – il primo suo e il migliore – sarà anche più pungente: «c'est dans l'arrogance de la valetaille qu'il faut chercher le secret de la haine du peuple pour des aristocraties aimables et polies?¹¹» (ivi, p. 35).

Gli intrecci di opere e personaggi che caratterizzarono il primo mezzo secolo, almeno, del poliziesco fino a farne un genere fanno sorgere degli interrogativi ai quali è forse utile cercare risposta. Ad esempio si può parlare di una contaminazione tra letteratura colta (borghese) e popolare attraverso il poliziesco? Probabilmente la risposta che ne daremmo oggi è affermativa¹²,

¹⁰ «Strano come il modo di vedere le cose possa cambiare tra l'inizio e le fine di un pasto, per quanto modesto esso sia. Nel capire che l'eroismo è un fatto di stomaco, si era scoperto filosofo».

¹¹ «Il segreto dell'odio del popolo verso gli aristocratici amabili e gentili va ricercato nell'arroganza della loro servitù?».

¹² In Italia Lecoq giunse precocemente grazie alla traduzione de *L'affaire Lerouge* (Gaboriau, 1869a; trad. it 1876c). Di Gaboriau – senza Lecoq – si iniziò a parlare invece nel 1878 per una raccolta di racconti presso Sonzogno. Gaboriau scelse la narrativa romanzesca non solo perché questa nasceva inevitabilmente dal *feuilleton* ma anche perché nessun'altra forma d'arte ispirava altrettante riflessioni, nessun'altra contribuiva in modo così profondo a trasmettere modelli di comportamento e idee della vita sociale. Questo soddisfaceva la sua vena pedagogica (evidente nelle riflessioni del suo Lecoq). Grazie al romanzo, la letteratura ha allargato il raggio dei propri temi e delle proprie forme, arrivando ad affrontare qualsiasi tematica (Mazzoni, 2011). Così la forma romanzo ci ricorda che, durante il regno di Napoleone III, la Francia conobbe un'accelerazione della modernizzazione economica e urbana. Al tempo stesso, il regime autoritario e la crescente tensione sociale generarono una diffusa sensazione di insicurezza che si rifletté nella narrativa. La società era attraversata da forti contrasti tra la nuova borghesia industriale e la classe operaia, mentre si moltiplicavano i giornali e i *feuilleton*, vera linfa della letteratura popolare. In questo clima di rapide trasformazioni, la figura del detective, razionale e metodico, diventava una risposta narrativa al caos urbano e morale percepito. Gaboriau si formò come scrittore nel solco del *feuilleton*, il romanzo popolare pubblicato a puntate su giornali, reso celebre da Alexandre Dumas padre e da Eugène Sue. Tuttavia, introdusse una svolta fondamentale: applicò la struttura investigativa al racconto, rendendo protagonista l'indagine stessa. Questa figura segna l'inizio di una nuova fase: quella del romanzo d'*enquête*, precursore del genere poliziesco moderno. Al tempo stesso, l'attenzione ai dettagli sociali, alla psicologia dei personaggi e alla critica delle classi privilegiate colloca Gaboriau tra i primi romanzieri a utilizzare il genere poliziesco come strumento di analisi. La cultura dei *feuilleton* riempiva a un tempo le esigenze di acculturazione e quelle di avvicinamento al fenomeno letterario come "visione" del mondo (secondo l'interpretazione di Calvino). Un testo complesso con ampio contenuto digitale

ma occorre rimetterci nel clima culturale cui Gaboriau e Lecoq appartenevano: la letteratura poliziesca, distribuita a basso prezzo e diffusa a *feuilleton* – quindi con tagli e cadenze ben determinate – era di scarso impegno culturale, anche per essere scritta nella prosa popolare dei sobborghi, ed era tale da comportare un contagio e un’imitazione rapidissimi. Pagine e pagine nelle quali la tentazione del metodo scientifico poco per volta si faceva strada, come le citazioni di Sherlock Holmes ben dimostrano. Alta diffusione e bassa qualità di scrittura – con degne e notevoli eccezioni – con riflesso sulla qualità delle traduzioni.

Gaboriau seppe con incisivo sguardo utilizzare il genere poliziesco come strumento di analisi sociale, come strumento di critica al privilegio della borghesia del Secondo impero. La sua opera e il suo miglior personaggio (Monsieur Lecoq) sono testimoni di un’età di profondi cambiamenti, prodotti di una società in fermento. In una Francia dove la modernizzazione, la velocità e la diffusione dell’informazione tendevano a fondersi, egli seppe inventare un nuovo genere letterario, che da documentario diveniva interpretativo. La letteratura poliziesca va anche letta nel quadro di una crescente tensione sociale generata dal carattere autoritario del regime di Napoleone III. La figura di un detective, a un tempo sapiente e umanissimo, rispondeva alle esigenze anche psicologiche diffuse nella società civile¹³.

che tocca sia pure solo per alcuni aspetti queste problematiche è quello curato da Franca Sinopoli e Stefania Sini, che esplora il nuovo mondo della riqualificazione letteraria dopo l’abbandono di categorie ormai inservibili (Sini, Sinopoli, 2021). Cfr. anche Bertoni (2018). Rivolgerci all’età e alla cultura dei *feuilleton* serve anche ad aiutarci a tornare oggi alla riflessione sulla definizione di “testi letterari”.

¹³ Ovviamente il romanzo poliziesco, scavando nell’inconfessato, si coniuga con varie categorie narrative, e con successo (soprattutto per dipingere istanti di crisi e l’esplosione di conflitti) con le tematiche di critica sociale. Tra i più originali tentativi di analisi del genere va segnalato *Romanzo poliziesco, filosofia e critica sociale*, di Philippe Corcuff, che mette bene a fuoco le conseguenze della fragilità dell’abito morale delle nostre società ineguaritarie. Il romanzo (in particolare il noir) talvolta consente di elaborare le motivazioni che ci spingono a rivendicare un’etica della conservazione (al limite anche della nostra dignità personale), ci dice Corcuff (2017). Questo tipo di analisi porta a una ricerca quasi tassonomica, con la definizione di sottogeneri di qualche complessità (cfr. ad esempio le categorie di Todorov). Chesterton, con il saggio *A Defence of Detective Stories* (in *The Defendant*, 1901) rifiutò di ammettere categorie



Figura 3. Dopo la battaglia di Sedan: Otto von Bismarck espone le condizioni di pace ai rappresentanti del governo francese, 1871. Fonte: Wikimedia Commons.

L'editoria – che talvolta scherza con i destini delle lettere – vide la pubblicazione in inglese delle opere di Gaboriau in deliziosi volumetti tascabili rossi, opere nelle quali sovente si colpiva la società borghese del Secondo impero, con l'indicazione sulla copertina che si trattava della lettura preferita di colui che divenne nemico della Francia di quel tempo: il principe di Bismarck.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Barbey D'Aurevilly, J.A. (1845), *Du Dandysme et de George Brummell*, Paris, Caen B. Mancel.

Id. (1981), *Lord Brummel e il dandismo*, trad. it. A. Pellegrino Ceccarelli, Palermo, Sellerio.

che vide appunto come sottogeneri suggerendo invece di assimilare il poliziesco al romanzo in generale. Posizione scelta anche in altri studi che sembrano portare il discorso verso aspetti di teoria letteraria (cfr. ad esempio Neri e Carrara, 2022).

- Baudelaire, C. (1863), *Le Peintre de la vie moderne*, in «Le Figaro», 26, 29 novembre, 3 décembre.
- Id. (2004), *Il pittore della vita moderna*, trad. it. G. Guglielmi, E. Raimondi, Milano, Abscondita.
- Bertoni, F. (2018), *Letteratura: teorie, metodi, strumenti*, Roma, Carocci.
- Chesterton, G.K. (1901), *A Defence of Detective Stories*, in Id., *The Defendant*, London, R. Brimley Johnson.
- Corcuff, P. (2017), *Romanzo poliziesco, filosofia e critica sociale*, a cura di L. Martignani, Milano, Udine, Mimesis.
- Doyle, A.C. (1981), *A Study in Scarlet*, London, Penguin Books.
- Gaboriau, É. (1867), *Le Dossier no 113*, Paris, E. Dentu.
- Id. (1869a), *L'affaire Lerouge*, Paris, E. Dentu.
- Id. (1869b), *Monsieur Lecoq. L'honneur du nom*, Paris, E. Dentu.
- Id. (1876a), *Il processo Lerouge*, Milano, Treves.
- Id. (1876b), *Le petit viex des Batignolles*, Paris, E. Dentu.
- Id. (1876c), *Il processo Lerouge*, Milano, Treves.
- Mazzoni, G. (2011), *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino.
- Neri, L., Carrara, G. (a cura di) (2022), *Teoria della letteratura: campi, problemi, strumenti*, Roma, Carocci.
- Sini, S., Sinopoli, F. (a cura di) (2021), *Percorsi di teoria e comparatistica letteraria*, Milano-Torino, Pearson Italia.

Il romanzo poliziesco non è soltanto un genere narrativo, ma una forma privilegiata attraverso cui la modernità ha interrogato i propri modelli di conoscenza. Muovendo da questa prospettiva, il volume raccoglie contributi che esplorano il paradigma dell'indagine come dispositivo epistemologico, capace di organizzare l'esperienza del reale attraverso tracce, indizi e inferenze. Dalla nascita ottocentesca del detective analitico fino alle riscritture contemporanee e alle crisi novecentesche del modello, i saggi qui riuniti attraversano autori, contesti e tradizioni diverse, mettendo in luce la natura mobile e stratificata del poliziesco. Accanto a figure canoniche come Sherlock Holmes, emergono declinazioni alternative dell'indagine: pratiche interpretative segnate dall'ambiguità, dalla soggettività e dalla tensione tra razionalità e immaginazione. Il volume indaga così il poliziesco non solo come forma narrativa, ma come spazio critico in cui si riflettono i limiti e le possibilità della conoscenza moderna. L'indagine, lungi dal garantire una verità stabile, diventa il luogo in cui il senso viene costruito, negoziato e talvolta messo in crisi.

Maurizio Basili è docente a contratto di Germanistica presso diverse università italiane. I suoi interessi di ricerca comprendono il romanzo poliziesco, la letteratura svizzera, la didattica della lingua e le rappresentazioni della devianza e dell'alterità nella cultura germanofona. È autore di numerosi saggi su autori quali Dürrenmatt, Walser e Schnitzler e ha curato traduzioni e volumi collettanei. Tra le sue monografie si ricordano *La letteratura svizzera dal 1945 ai giorni nostri* (2014) e *Singen wir zusammen!* (2019), oltre a edizioni e traduzioni di autori germanofoni come Karl Heinrich Ulrichs e Heinrich Federer.

Anna Fattori è professoressa associata di Letteratura tedesca presso il Dipartimento di Storia, Patrimonio culturale, Formazione e Società dell'Università degli Studi di Roma Tor Vergata. Ha studiato germanistica e anglistica nelle Università di Perugia, Zurigo e Pavia. Principale ambito di ricerca è la letteratura svizzera di lingua tedesca; in particolare è autrice di numerosi contributi su Robert Walser. Ulteriori campi di interesse: il romanzo tedesco del XVIII secolo, gli *Anglo-German Studies*, la poesia, la letteratura gialla, la stilistica letteraria, la narratologia, la letteratura di viaggio. È delegata Erasmus per la Macroarea di Lettere.

Elisabetta Marino è professoressa ordinaria di Letteratura inglese presso il Dipartimento di Storia, Patrimonio culturale, Formazione e Società dell'Università degli Studi di Roma Tor Vergata. Tra i suoi campi di ricerca figurano il Romanticismo inglese (con particolare riferimento ai coniugi Shelley), la letteratura di viaggio, l'epoca della Regina Vittoria, la letteratura della diaspora indiana e la letteratura italiana d'America. Ha al suo attivo, oltre a numerosi articoli, quattro monografie, due traduzioni, la curatela di sedici volumi collettanei e di tre numeri speciali di riviste internazionali. È direttrice del Centro Linguistico d'Ateneo e coordinatrice del Centro di ricerca «Asia and the West».