Mariano Longo, Ferdinando Spina

[a cura di]

La passione per il sociale

Scritti per Marcello Strazzeri

Pensa MultiMedia

Volume pubblicato con il contributo
del Dipartimento di Storia, Società e Studi sull'uomo
dell'Università del Salento

ISBN volume 978-88-6760-437-1
ISSN collana 2421-1184

2016 © Pensa MultiMedia Editore s.r.l.
73100 Lecce • Via Arturo Maria Caprioli, 8 • Tel. 0832.230435
25038 Rovato (BS) • Via Cesare Cantù, 25 • Tel. 030.5310994
www.pensamultimedia.it • info@pensamultimedia.it

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.
Sono vietate e sanzionate (se non espressamente autorizzate) la riproduzione in ogni modo e forma (comprese le fotocopie, la scansione, la memorizzazione elettronica) e la comunicazione (ivi inclusi a titolo esemplificativo ma non esaustivo: la distribuzione, l'adattamento, la traduzione e la rielaborazione, anche a mezzo di canali digitali interattivi e con qualsiasi modalità attualmente nota od in futuro sviluppata).
Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.
Chi fotocopia un libro, chi mette a disposizione i mezzi per fotocopiare, chi comunque favorisce questa pratica commette un furto ed opera ai danni della cultura.

22.
PROCEDURE INDIZIARIE E FIGURAZIONI LETTERARIE DEL ROMANZO POLIZIESCO

Simona Andrini

Dedico con grande piacere questo mio saggio all'amico e collega Marcello Strazzeri la cui amicizia ed affetto hanno rappresentato e rappresentano per me due coordinate forti ancor più in quel talora più che arido mondo accademico.
Per Marcello Strazzeri la Sociologia della conoscenza non ha rappresentato unicamente il nome della disciplina da lui magistralmente insegnata ma l'occasione feconda di aprire spazi e orizzonti. Con lui il termine "Conoscenza" si è riappropriato leibnizianamente del suo significato di "Máthema", termine che stava appunto ad indicare accanto al concetto di conoscenza anche quello di scienza, saggezza, segno... figurazione! All'autore, dunque, che al concetto di figurazione ha dedicato tanta sua riflessione questo mio divertissement, breve esercizio di giocosità stilistica.

Premessa

Fin dai tempi più antichi siamo adusi pensare alla narrazione ed alla descrizione della realtà come a dimensioni simboliche che di quella realtà sanno farsi rappresentazione e specchio attento e fedele.

Le arti – si pensi alle meravigliose grandi iconografie del passato – e non diversamente le scienze, o il diritto stesso – *simbolo visibile* dei rapporti sociali[1] – per lungo tempo hanno assunto questa funzione iconografica.

Più d'uno, riferendosi alla storia dell'antica Grecia, suggeriva come questa potesse dedursi dalle pitture che ne ornano i vasi, in analogia con la pittura egizia dalla quale abbiamo tratto conoscenze su quella grande civiltà o con l'iconografia bizantina quale specchio della perfezione mistica; e come è dal grande patrimonio narrativo della tradizione orale che sono nati quei capolavori che ne rappresentano la sublimazione epica, come l'*Iliade* e l'*Odissea*.

Ora, proprio partendo dal presupposto che anche nelle espressioni meno codificate, ogni forma di narrazione artistica è specchio della cultura che la produce, in questo bre-

1 "[...] la solidarietà sociale è un fenomeno morale che per sé stesso non si presta all'osservazione esatta né soprattutto alla misura per procedere sia alla classificazione che al confronto, occorre dunque sostituire al fatto interno che ci sfugge un fatto esterno che lo simbolizza, e studiare il primo attraverso il secondo. Questo **simbolo visibile** è il diritto" (Durkheim, 1972: 77; grassetto mio).

ve saggio si intende indagare su una particolare convenzione narrativa, quella rappresentata dal romanzo poliziesco[2], al fine di evidenziare come anche essa sappia farsi espressione e specchio, non trascurabile, delle trasformazioni che si ebbero tra la fine del XIX secolo e gli inizi del XX, sia sul piano scientifico con la nascita del positivismo e della sociologia, sia su quello sociale con l'avvento del grande fenomeno dell'inurbamento.

1. Per una sociologia del romanzo poliziesco

Il romanzo è un gioco di facce e il romanzo giallo un gioco di maschere
(Chesterton)

È dietro l'armonia ingannevole delle cose e delle parole, che va cercata la verità, nel tentativo di leggere nella loro successione, tra le righe delle cose, – di quelle cose che *videmus per speculum et in aenigmate* – il senso elusivo di essa. Perché questo è il segreto della lettura, di ogni lettura: c'è una cosa che è lì, ma attraverso di essa ci si confronta con qualcos'altro che non è presente, qualcos'altro che fa parte del mondo immateriale, invisibile, possibile o impossibile; di modo che il leggere diviene un andare incontro a qualcosa che sta per essere (Calvino, 1979: 71).

È questa la magia del libro, di ogni libro: il poter mettere in moto l'immaginazione già con la promessa della sua lettura (*ibidem*).

Con il suo nichilismo Italo Calvino porta tutto ciò sino alle sue estreme conseguenze; qui la lettura diviene operazione senza oggetto; mera prospettiva. E, da par suo, la scrittura, modello di processo della realtà, nascondimento di qualcosa in modo che venga poi scoperto (*ibidem*).

Non paia irriverente l'accostamento[3], ma è proprio in questa idea del prodursi di una storia che è pura aspettativa, che troviamo la struttura costitutiva del romanzo poliziesco, del giallo, come appunto usiamo dire. Di una storia che – osserverà Kracauer – è mera prospettiva, – "*adorazione anticipata del fine ultimo*" (Kracauer, 1925 [1984: 124]), aspet-

2 La dizione romanzo giallo è tutta italiana. Il romanzo poliziesco venne infatti poi correntemente così chiamato dal colore (e dalla dizione poi divenuta corrente) della copertina dei romanzi polizieschi della collana *I libri gialli* della Mondadori che nasce in Italia nel 1929. Nel 1924 in Germania la casa editrice berlinese *Die Schmiede* aveva inaugurato una serie dedicata alla ricostruzione di clamorosi casi giudiziari contemporanei. Questo filone, dei clamorosi casi giudiziari trasposti in romanzo apparterrà anche alla (anche non così nota) tradizione italiana fin dalle origini e culminerà con i piccoli capolavori di ricostruzione di Leonardo Sciascia.

3 A partire dalla fine degli anni '30, ad esempio, Jorge Luis Borges – attivamente coadiuvato da Adolfo Bioy Casares e da Sivina Ocampo – aveva cominciato ad indicare nel romanzo poliziesco una importante struttura di racconto ed anche, con pseudonimo, in collaborazione, ad esercitarsi nella scrittura di narrazioni di questo tipo. Si vedano le recensioni del giovane Borges (1937) che negli anni trenta apparvero sulla rivista (femminile) *El Hogar* (*Il focolare)*; accanto a quelle dei grandi romanzieri (Kafka, T.S.Eliot, Hemingway, Valery, etc.), le recensioni ai libri di tutti tra i maggiori scrittori di romanzi gialli (Conan Doyle, Christie, Döblin, Simenon, Van Dine, Queen, Berkeley, Sayer, Chesterton, Wells, etc.).

tativa tesa verso una fine risolutiva e salvifica, "*costringere il cielo, che sfugge a qualsiasi determinazione a scendere in terra*" (*ibidem*).

Infatti, l'azione decisiva che si svolge nel giallo è un processo di decifrazione dell'enigma portato a compimento dalla figura del protagonista, *l'incondizionato trasfigurato* (*Ibidem*), il detective. Qui la realtà non è una situazione ma una dimostrazione, un interrogare ed un rispondere, un processo, ovvero un *meta-odos* un metodo, un cammino, un procedimento che simula imitandolo il procedimento cognitivo.

Analogamente a quanto accade allorché si sviluppano le fotografie; il foglio bianco viene immerso nel liquido di contrasto ed impercettibilmente, progressivamente si anima. Dalla filigrana della carta emergono forme che andranno di poi a formare il quadro definitivo che il più delle volte è anche banale, di quella semplice ingenua gioia tutta autoreferenziale che danno le fotografie dei figli, fidanzate o nipotini. Ma la banalità non inficia il momento dell'attesa nel quale, solo, le cose si rivelano non come poi davvero saranno, ma nella possibile infinitudine del loro prodursi.

Ora, il fascino di molta letteratura poliziesca risiede proprio in questo suo "non essere ancora" dell'attesa; la risoluzione finale poi – e accade – può non essere geniale e, comunque, non essere all'altezza delle aspettative create e sollecitate.

Tuttavia, non per questo si abbandona la letteratura poliziesca, infatti è il meccanismo ciò che conta, ed esso, oramai, è stato messo in moto. Certo, se la risoluzione è geniale, se la foto è un piccolo capolavoro, tanto meglio! Ma ciò che qui come là interessa, non è la 'verità'/verisimiglianza del risultato conclusivo, ma solo e proprio quella procedura di apparizione, quel tremulo zirlio delle forme ancora non prigioniere del significato che, come nella sospesa e magica attesa, sempre uguale e sempre nuova del *C'era una volta* delle fiabe, ci tiene avvinti e prigionieri di una caduca illusione di interminate possibilità[4].

Si tratta, infatti, di un reiterato tentativo, ove la materia viene continuamente plasmata, deformata, nello sforzo di fermare l'ebbrezza di quell'attimo e di trasformarla nella molteplicità dell'intuizione (Kracauer, 1925 [1984: 12]); che è poi anche il segreto di tanta poesia evocativa ove le figure, le ombre – come recita una splendida poesia – '*salgono in folla anche le non chiamate*' (Pecora, 1998: 121), o di quell'effetto di *vuoto che è pieno* che sempre sa affascinarci nell'architettura del romanico

4 Arrestare l'ebbrezza di quell'attimo o protrarlo è impossibile. Dice Calvino: "... sulla parete di fronte al mio tavolo è appeso un poster che mi hanno regalato. C'è il cagnolino Snoopy seduto di fronte alla macchina da scrivere e nel fumetto si legge la frase *'Era una notte buia e tempestosa...'*. Ogni volta che mi siedo qui leggo *'Era una notte buia e tempestosa...'* e l'impersonalità di quell'*incipit* sembra aprire il passaggio da un mondo all'altro, dal tempo e spazio del qui ed ora al tempo e spazio della pagina scritta; sento l'esaltazione d'un inizio al quale potranno seguire svolgimenti molteplici, inesauribili; mi convinco che non c'è niente di meglio d'una apertura convenzionale, d'un attacco da cui ci si può aspettare tutto o niente; e mi rendo anche conto che quel cane mitomane non riuscirà mai ad aggiungere alle prime sei parole altre sei o altre dodici senza rompere l'incanto. La facilità dell'entrata in un altro mondo è un'illusione: ci si slancia a scrivere precorrendo la felicità d'una futura lettura ed il vuoto s'apre sulla carta bianca." (Calvino, 1979: 176-177).

2. Positivismo e ricerca della verità

«*E che cosa ora non è possibile alla scienza*!»
(E. Dalbono)

È nel volger del secolo XIX che emerge e si sviluppa in Germania il dibattito tra scienze della natura (*Naturwissenschaften*) e scienze storico sociali o scienze dello spirito (*Geisteswissenschaften*); esso contribuì ad una prima chiarificazione degli equivoci sorti dalla mitizzazione della scienza e dal predominio scientista propri della scuola positivistica, che colorarono la cultura di quel periodo.

Come noto l'idea dominante dello scientismo fu quella che solo il metodo delle scienze sperimentali fosse quello 'vero', e che la 'vera' conoscenza non potesse fondarsi altro che sull'osservazione dei fatti, dei fatti 'positivi', conosciuti esclusivamente per mezzo dell'osservazione e dell'esperimento. Metodo adatto ad ogni forma di sapere, passibile di venire applicato anche alle scienze dello spirito e della società. Tutto il dibattito metodologico che investe la nascente sociologia ruoterà attorno a questo presupposto; ma non solo. È questo, infatti, un processo che pervade tutti i campi del sapere come della rappresentazione artistica.

Con il crescere dell'insoddisfazione verso il valore informativo della perfezione segnica del dipinto, non importa se ritratto o paesaggio, e con il conseguente rifiuto di '*stornare dalla realtà delle cose*' (Morelli e Dalbono, 1915: 100), ciò che si volle privilegiare non fu più la mera verosimiglianza (sorella della menzogna) bensì l'"esatta' verità. Di qui: la macchina fotografica; l'obiettivo. Non diversamente da quanto accadeva in letteratura, ove la continua ricerca dell'oggettivismo realistico della prosa e della concretezza artistica diverranno momento costitutivo della poesia prosastica e del verismo.

Tema dominante del secolo, pertanto, quello della scienza come ricerca della verità.

Ora, che il mito scientifico (e scientista) dovesse da un lato influenzare la letteratura e dall'altro suscitare su un piano estensivo una sua propria letteratura, era nell'ordine delle cose. Infatti, a questo paradigma gnoseologico si alimenterà non solo la letteratura in generale o quella della nascente sociologia, ma anche, per quanto attiene al nostro argomento, il romanzo poliziesco delle origini; vale a dire il romanzo poliziesco tradizionale, classico, deduttivo, logico-deduttivo, o scientifico, come lo si vuol chiamare, che nasce già plasmato dalla curvatura storica dell'esperienza propria di un determinato tempo, quella appunto del positivismo.

Emblema e sigillo di questo nuovo emozionante paradigma è la lente di Sherlock Holmes che diverrà segno e simbolo della incontrovertibile verità del dato, tanto quanto lo è il microscopio del biologo.

3. Il dominio del fatto

"*Ho visto molte cose crollare davanti ai fatti,*
ma non ho mai visto un fatto crollare davanti ad una teoria"
(F. Severi)

"Noi rappresentiamo la vita come è, punto e basta.
più in là non ci farete andare, nemmeno con la frusta."
(A. Cechov)

Mentre, dunque, la nascente sociologia celebra, nella fiducia della omniestensibilità della scienza, il trionfo dei *fatti sociali* – si pensi al naturalismo antipsicologistico di Durkheim o alla messa in disparte, sulla scia di Lombroso, dell'esperienza psicologica dell'individuo in favore della (crescente) attenzione alla natura biologica della malattia mentale – parallelamente, anche il romanzo poliziesco, seguendo questa traccia, ipostatizza in una sorta di idolatria, il fatto e la verità che dall'osservazione scientifica e sperimentale ne scaturisce.

> .... Nei meandri della sua mente, giaceva un minuscolo, solido, dato di fatto (Gilbert, 1950 [2004: 188]).

Di qui l'ossessione del dettaglio quasi prodromica del *nouveau roman*:

> La stanza non era ampia – era quasi quadrata e con il soffitto alto, nello stile del diciottesimo secolo. La porta che dava sul corridoio si trovava nell'angolo destro della parete. Guardando a sinistra lungo la parete su quel lato c'erano delle librerie; nella parete di fondo, a sinistra, una porta sembrava condurre in un'altra stanza, accanto a un caminetto nel quale invece del carbone, ardeva un fuoco elettrico. Nella parete opposta... (Walling, 1932 [2007: 40]).

Si entra nelle case meglio che con l'alta definizione...tappeti tendaggi e falpalà vengono descritti con la medesima attenta cura e meticolosa attenzione riservata ad un bossolo di pistola, per ogni oggetto la sua misura; altezza, lunghezza distanza dalla/alla finestra, dal/al tavolo, dalla poltrona, dal soffitto, da terra e così via. I personaggi: "...quasi completamente calvo, pingue, viso floscio, collo troppo grosso....omaccioni, con mani e piedi enormi e cappelli di feltro calcati sulla nuca ....grosso, pesante, dalle spalle larghe...vestiva un abito nero, lucido, di pessimo taglio... la testa rotonda e grossa in modo anormale; le orecchie vi sembravano conficcate..." (Van Dine, 1926 [1929: 22-23]).

Ma qualificare un dato come un 'fatto' significa asserire che un sintomo è stato ormai trasformato definitivamente in segno (Caprettini, 1983 [1983: 171]). Di qui tutta una letteratura che costruisce, in geometrico intreccio, una procedura positivistico/ induttiva (quella che Peirce e i semeiotici dopo di lui chiameranno abduttiva[5]), che presuppone l'a-

5 Sulle implicazioni e interrelazioni tra ipotesi, abduzione e meta-abduzione cfr. Eco (1983) ed ancora Sebeock e Umiker-Sebeock (1983).

nalisi in laboratorio dei copiosi indizi (seppur, a volte, non senza inganno, ma del resto, non c'è linguaggio senza inganno)[6] che con ampio gesto ogni autore di poliziesco ed ogni assassino che si rispetti fanno lasciare e lasciano dietro di sé: erba (perennemente) calpestata, ramoscelli spezzati, fili di lana sottili come capelli, capelli finissimi, chiazze scure, sangue rappreso, fango attaccato alle suole, impronte di stivale o di scarpa, tracce insomma e, naturalmente, (euforica scoperta ed illusione del momento [Sciascia, 1983: 224]) cospicua presenza di impronte digitali! Il tutto perennemente rappreso in storie immobili, ma perfette nella costruzione come in un piccolo esatto meccanismo cartesiano.

Sono giuochi della logica che seguono ed inseguono, a partire da una struttura comune, la fantasmagoria del giuoco combinatorio, che pur nella più spericolata fantasia ritorna poi sempre fedele alla regola attraverso la risoluzione, direi, pressoché algebrica dell'enigma.

> Commentare o fare congetture non faceva per lui. Hoffman era interessato soltanto ai fatti. Le cifre erano fatti e i fatti, se gestiti nel modo giusto, potevano essere considerati come altrettante cifre. Potevano essere raggruppati e messi in proporzione; potevano essere addizionati o sottratti fra loro. E qualcuno avrebbe sicuramente interpretato il risultato[7].
>
> Nero Wolfe: – Posso considerarmi assunto per scoprire i fatti?
>
> Certo, i fatti concreti.
>
> Nero Wolfe: – Non ve ne sono di altro genere (Stout, 1942 [1983: 28]).

Si sa, e ne rappresenta da sempre occasione di critica, che in ogni procedimento logico formale, la soluzione è già compresa nella sua premessa; pertanto gli indizi 'debbono *necessariamente* portare a una soluzione'.

Ora, nel trionfo di questa forma di razionalità non vi è dunque spazio per il mistero, se non nella dialettica vero/falso che a sua volta si stempera (e al contempo si arricchisce) con quella di *possibile/impossibile*, *possibile/ probabile*:

6 Calvino (1972: 54), e Kracauer: "Attorno ai pochi fatti che le si presentano, si diffonde innanzi tutto un'oscurità impenetrabile, oppure si dischiude una prospettiva attraente, di certo fuorviante, che rappresenta solo una seduzione per la sciocca fiducia della polizia criminale. A ogni buon conto, per incominciare il processo razionale mancano quasi completamente i dati che potrebbero fargli prendere una determinata direzione, mentre i particolari eventualmente concessi sono presentati di proposito in una maniera talmente ingarbugliata da dover credere che sia proprio la materia stessa a non offrire il ben che minimo appiglio per fare ordine all'interno della sua sconnessione. (Sforzo insito in ogni filosofia idealistica dell'immanenza, di collocare il cominciamento (*Anfang*) nel nulla" (1925 [1984: 92, 96]).

7 Gilbert (1950 [2004: 112]). Sembra trovarci dinanzi al decalogo di tanta cattiva sociologia empirica, che minacciosamente richiama quelle grottesche figure dei *Buchstabenphilosophen,* dei "filosofi della lettera" stigmatizzati da Hegel *"...degli uomini del tutto privi di senso estetico che apertamente dichiarano di non vedere altro che ciò che è consegnato a numeri e tabelle"* (Hegel, 1796).

> È una mia vecchia massima, che una volta escluso l'impossibile, ciò che rimane, per quanto improbabile, non può essere che vero [Conan Doyle, 1892a)].
>
> Una volta eliminato l'impossibile se non resta nulla vuol dire che una parte dell''impossibile' era possibile (Boucher, 1942 [1988: 109]).
>
> Se la soluzione logica è qualcosa di impossibile, allora c'è qualcosa di difettoso nella logica, oppure l'essere impossibile è solo un'apparenza illusoria", disse il capo della polizia con aria fiduciosa. "E io sono convinto che la sua logica sia valida, anche se si dovranno verificare i fatti sui quali si fonda l'ipotesi che ha formulato. Perciò mi propongo di procedere alla verifica, e se le cose vanno come dovrebbero andare, allora considereremo a fondo quell'essere impossibile e vedremo che cosa ne rimane (Hare, 1949 [2005: 204]).
>
> Incredibile! Non mi sarei mai aspettato di sentire un uomo che vive da tanto tempo nella City usare questa parola. Nulla è incredibile. Qualunque cosa può essere vera (Walling, 1932 [2007: 109]).

4. La certezza necessaria

Beato colui che orna una pietra dura.
(Alain)

Nell'analisi di uno dei capolavori della letteratura gialla, che ne costituisce anche il capostipite, *I delitti della rue Morgue* di Edgar Allan Poe, Leonardo Sciascia pone l'accento sugli esiti che il meccanismo deduttivo (basato su un procedimento di pura e astratta razionalità attraverso il quale Dupin risolve il caso) comporta.

Ciò che la riflessione di Sciascia vuol mettere in luce è come il ragionamento logico-deduttivo, proprio in forza della sua assoluta astrattezza, possa volgersi non nell'irrazionale, certo, ma nel paradosso.

È in forza, infatti, di tale astrattezza, nel caso di Dupin – osserva ancora Sciascia – "che il lettore può accettare quel che da nessun altro scrittore di 'gialli' che conosciamo avrebbe accettato, né nessun altro scrittore oserebbe mai offrire al lettore: un colpevole 'innocente', uno scimmione" (Sciascia, 1983: 222).

L'analisi dell'operato di Dupin, diviene pretesto per Sciascia per riflettere anche e proprio sui caratteri della razionalità in Poe.

Nel mondo della logica formale non esiste il mistero esiste il problema.

Si tratta, in questo caso, di una razionalità – dirà Sciascia – "capace di ordinare matematicamente i dati e le incognite di qualsiasi cosa si presenti come mistero, di ridurre a processo matematico persino la composizione poetica (la notomizzazione della composizione poetica, esemplata nel suo *Corvo*, si svolge con lo stesso metodo che Dupin dichiara nelle prime pagine de *I delitti della rue Morgue*). Il mistero di un delitto è per lui, propriamente, un problema: ci sono dei dati, cioè degli indizi, che debbono necessariamente portare a una soluzione" (Sciascia, 1983: 222).

> Mi sono trovato a lavorare su moltissimi di quei casi che vengono descritti come misteriosi...che parola stupida! Lo sa cosa ho scoperto ogni volta? Che se una cosa era impossibile, non si poteva renderla possibile con la sottigliezza. Se non poteva essere accaduta in quel modo, allora non era accaduta in quel modo, e nessuna dose di sottigliezza avrebbe modificato questo stato di fatto (Walling, 1932 [2007: 206]).

Ma se, come positivisticamente sostenuto, non esiste mistero, la conseguenza *a fortiori* è il trionfo dell'immanenza, ma anche – qui il paradosso – la desostanzializzazione della realtà. Non è quest'ultima qualcosa di opposto ad un mondo già tutto trasparente? Se, viceversa, la si riduce ad un tale mondo, non viene appunto desostanzializzata?

È a Siegfried Kracauer che dobbiamo questa riflessione. Secondo l'autore, il romanzo poliziesco tradizionale concorda con la filosofia conclusa dell'immanenza, ma in quanto tale implica la fine senza includere la realtà...poiché in esso la *ratio* manifesta la sua potenza, e la vittoria finale che ne conferma il potere è stabilita in anticipo". "Anziché nascere dall'agire e dal non-agire, le azioni sono condotte in modo tale che la vittoria finale debba *necessariamente* avverarsi. Anziché rimanere in sospeso, essa si dà come certezza esonerata da qualsiasi domanda" (Kracauer, 1925 [1984: 121]; il corsivo è mio). Ma in tal modo "determinando la via, l'idealismo impedisce che venga seguita; infatti la realtà svanisce quando la sua meta è una certezza" (*ibidem*).

Vengono in tal modo posti in evidenza (pur nelle loro contraddizioni) gli elementi costitutivi della struttura del poliziesco delle origini, come della nascente sociologia, la fiducia nella scienza che deduce dal fatto la verità, l'inesistenza del mistero e conseguentemente la certezza della soluzione che desostenzializzando il reale, rassicura: "*non esiste delitto perfetto*!" (Sciascia, 1983: 222).

È questo insistito riferimento, alla necessità della *certezza* della soluzione, vero e proprio manifesto della razionalità di stampo positivista, che diviene ossessione, ambizione ed illusione di tanto positivismo, a partire dall'illusione del '*come si è davvero*' della sociologia positivista, al fraintendimento e sovrapposizione tra costruzioni tecnico-giuridiche (*Juristische Konstruktion*) e realtà nel diritto (Weber); al '*ritorno del morto*' – son le parole crude di Roland Barthes (1980 [1980: 11, 13]) – ovvero all'abbattimento da parte della testura mimica della testura morale nella fotografia.

Ora, a ben vedere, questa necessità della certezza della soluzione, della sua verità, che anche se con finalità diverse, è rilevata sia da Kracauer che da Sciascia, travalica, a nostro avviso, l'immediatezza del suo enunciato.

Non si tratta infatti solo di un inno alla razionalità, o dell'entusiastica enfasi posta nel giuoco logico; non si tratta – e qui il dato temporale non è innocente – dell'idea, che la ricerca della verità possa placarsi e trovare soluzione certa unicamente grazie ad un impeccabile processo logico-deduttivo che – come nelle scienze esatte – parte dal fenomeno/fatto. Ciò che è in gioco, è il rispondere con una affermazione certa al bisogno di rassicurazione (state sicuri, non esiste delitto perfetto!). Il romanzo poliziesco, facendosi espressione di una tale logica, offre, proprio qui, il suo più forte contributo: un contributo assolutamente consolatorio.

È una forma di rassicurazione, che permane in primo tempo inscritta – meno rarissi-

me eccezioni[8] – nel mondo concluso di una classe sociale dominante e autolegittimantesi, all'interno della quale è possibile circoscrivere oltre che logicamente, anche spazialmente, nella sicurezza del luoghi chiusi (antichi castelli, umbratili dimore, biblioteche...), la paura dell'ignoto. In quei luoghi fastosi, l'ignoto può ben essere comodamente pensato come qualcosa di esterno, di estraneo ad essa: se è pur vero che un lord può venire assassinato nel suo studio, certamente però non può mai essere l'autore di un assassinio; per questo il colpevole è sempre il maggiordomo...

È la classe sociale, il grande baluardo contro i mali della società, la violenza o il crimine che non possono essere opera se non di una classe inferiore. Lo stereotipo del maggiordomo sempre colpevole ben esprime questo radicato pregiudizio di classe; stereotipo questo, che non disgiunto da molti altri, verrà travolto dalle rivoluzioni sociali del XX secolo, a seguito del capovolgimento delle classi e la nascita di nuovi soggetti sociali. Rivolgimenti di classe e mutamenti che, fedelmente, il romanzo poliziesco registrerà e rispecchierà non senza però segnarne il passaggio con una seppur lieve, ironica messa in berlina.

> Come si era espresso il duca di Hornsey, con quella sua inclinazione per le ovvietà, che per un quarto di secolo l'aveva reso un pilastro della Camera dei Lords (Gilbert, 1950 [2004: 177]).
>
> Non riesco ad immaginare qualcuno che voglia diventare un Lord di questi tempi (Hare, 1949 [2005: 27]).
>
> La partita dei birilli ebbe un successo immenso. Sir Joseph Bowley era un asso; anche il Giovane Bowley giocò tirando un po' più da vicino e tutti dicevano che ora, quando il baronetto e il figlio d'un baronetto giocano ai birilli, il paese sta per rimettersi a nuovo, in pochissimo tempo (Dickens, 1844 [1960: 104]).
>
> La conversazione si incentrò dapprima sul tema della corsa di cani, un argomento che i convitati trattarono con l'ampiezza di vedute che deriva dall'inesperienza (Knox, 1928 [2006: 89]).
>
> ...Era sempre elegantissimo e curava i minimi particolari. Passava parecchio tempo nei club: il suo favorito era lo Stuyvesant, perché – mi diceva – i soci erano tutti uomini d'affari o politici, e non si correva perciò il pericolo d'essere attirati in discussioni che richiedessero uno sforzo mentale (Van Dine (1926 [1929: 12-13]).

Ironia che non risparmia neppure l'ingenuo meccanismo di taluni intrecci[9].

8 MacDonald (1930), ove il protagonista, "uomo di molti amici e pochi, ma tenaci nemici", è rappresentante di un mondo, quello borghese e imprenditoriale raramente frequentato dai gialli dell'epoca.

9 Nel suo 'manifesto' del romanzo giallo Raymond Chandler ironicamente stigmatizza la staticità del romanzo giallo tradizionale nella reiterazione di stereotipi, situazioni e ambienti: "Il romanzo giallo classico non ha imparato e non ha dimenticato niente. Lo si ritrova immutato, quasi ogni settimana nelle riviste più lucide e voluminose, elegantemente illustrato e doverosamente impegnato a porgere i suoi omaggi all'amore virginale e alle più distinte marche di prodotti di lusso.....ma alla base, c'è sempre lo stesso gruppo di sospetti, accuratamente scelti, lo stesso stratagemma, quanto mai misterioso e incomprensibile, di cui qualcuno si servì per pugnalare la consorte del signor Pottington Postlewhaite III proprio mentre 'steccava' l'acuto del

> Ma per l'amor del cielo non faccia come il fesso di quel romanzo poliziesco che confida la sue migliori idee ad un cordiale personaggio che nel sedicesimo capitolo si rivela essere l'assassino (Gilbert, 1950 [2004: 65]).

> Poi dopo circa settantacinquemila parole, vi riunisco tutti in questo ufficio e comincio una sorta di gioco verbale durante il quale mi porto alle spalle di ogni sospetto e grido 'bu!' per spaventarlo. E alla fine, quando tutti, compreso il lettore, si sono stancati, faccio saltar fuori una rivoltella, confesso di esser io l'assassino e mi sparo di fronte a tutti (Ivi, p. 100).

Ironia che porta con sé l'abbandono di quei meccanismi retorici dello stile che, come le umbratili dimore che ne facevano da sfondo, erano caratteristica e godimento costante del poliziesco delle origini.
Qui la piccola borghesia avanza:

> ...aveva maturato la convinzione che la signora Basset provasse l'orgoglio di un collezionista nel riuscire ad individuare anche solo una traccia di aristocrazia nei posti più improbabili, e che avrebbe preferito la gioia di incontrare il cugino di secondo grado di un pari da lei scoperto a quella, più scontata, di essere presentata ad un duca" (Hare, 1949 [2005: 11]).

Viene a cadere uno dei baluardi della raffinatezza dello stile inglese, l'attenzione per l'*intonation*, o l'attenzione per il tema della lingua correttamente parlata.

> Quando desiderava essere particolarmente accattivante, Mac William adottava una certa cadenza scozzese, troppo leggera per essere definita accento, allo scopo di dare più colore alle sue frasi. Pettigrew che era inglese fino al midollo, la trovò irresistibile (Ivi, p. 156).

Scompaiono le dotte citazioni filosofiche e letterarie, ed i nuovi personaggi e protagonisti non leggono più articoli intitolati *Prolegomeni a Pufendorf*, né citano correntemente Schopenhauer, il *Leviatano* di Hobbes (*Ibidem*) o il principio di Archimede (Knox, 1928 [2006: 71]).

5. Giuochi di logica

Come è difficile nella logica oltrepassare l'immaginario degli uomini.
(G. Cullingford)

Si è detto del processo induttivo che la procedura indiziaria del romanzo poliziesco pone in essere. E qui è possibile individuare un'altra mutuazione dalla scienza sociale.

> *Canto delle Campane* della *Lakmé*, alla presenza di quindici ospiti male assortiti ; c'è sempre la stesa ingenua in pigiama guarnito di pelliccia, che lancia un urlo nella notte facendo schizzare da una stanza all'altra tutta la compagnia e mandando a Patrasso la tavola cronologica; c'è lo stesso silenzio imbronciato, il mattino seguente...mentre i questurini strisciano e annusano sotto i tappeti persiani, con tanto di bombetta in testa" (Chandler, 1950 [1971: 742]).

Questa volta non è più ai fatti sociali di Durkheim, ma è a Max Weber che dobbiamo guardare, allorquando, nel tentativo di definire l'atteggiamento umano che determina il senso dell'azione, ricorda come oggetto della sociologia non sia il semplice agire, bensì quell'*agire che si orienta verso un termine della situazione in cui si colloca* (Weber, 1904) e che tiene conto anche, in modo determinante, dell'atteggiamento altrui; un agire che sempre deve essere ricompreso nella fluidità e non definita determinatezza del suo doppio rapporto alla situazione e agli uomini.

Ora proprio nel romanzo poliziesco e nel dipanarsi delle sue storie, questa problematicità di questo doppio rapporto viene ad essere esemplata. Oggetto della procedura indiziaria è, infatti, la scoperta dell'assassino, vale a dire la messa in luce di un *agire orientato verso un termine della situazione in cui si colloca*. Ed il momento della verità, termine di un processo cognitivo in quanto dimostrativo, diviene il momento nel quale ritroviamo pienamente questo doppio rapporto alla situazione e agli uomini in tutta la sua fluidità e possibile indeterminatezza. Infatti, così come la verità nel processo civile o penale è sempre una verità 'giudiziale', vale a dire possibile o probabile, non necessariamente l'unica o la vera, non diversamente nel romanzo poliziesco le storie appariranno declinate nel continuo giuoco di specchi di una verità, possibile/impossibile/probabile[10], della soluzione/soluzioni finali; in un giuoco intellettuale, sovente raffinato esercizio di logica, espressione di sempre ulteriori possibili narrativi.

La tentazione di questo giuoco è grande, tant'è che in esso non si cimenteranno solo 'i professionisti' del poliziesco, autori – ché anzi, a ben vedere, in non pochi casi ci si 'improvvisa' scrittori di gialli pur facendo una altra professione: avvocati, giornalisti, politici[11], poeti[12], membri della chiesa[13] – ma anche grandi della letteratura[14] che troveranno gioia in questa

10 La dissimulazione della verità è implicita nel romanzo giallo perché necessaria al suo svolgimento, ma i modi attraverso i quali si effettua tale dissimulazione vanno individuati. Raymond Chandler riflette su questo problema nel suo manifesto del romanzo poliziesco: "È tutta una questione di grado...Alcuni espedienti sono offensivi perché troppo vistosi, e una volta scoperti non resta altro. Altri sono gradevoli perché insidiosi e sottili, *come afferrare in un baleno il significato di quel che non si sa bene, sebbene se ne abbia il sospetto*" (Chandler, 1950; corsivo mio). Nel giuoco di maschere, la menzogna corrisponde alle aspettative del lettore, nega e nasconde la verità tuttavia ha bisogno di sapere, ossia di possedere un''intelligenza' delle aspettative di verità di chi vuole ingannare.

11 *If Lee Had Not won the Battle of Gettysburg* (1931), di Winston Churchill (1931).

12 Ad esempio, il nostro Salvatore di Giacomo (1994). Per rimanere in Italia, ove la tradizione del poliziesco non è così affermata, si veda la complessa indagine investigativa costruita nel romanzo *Spasimo*, del grande Federico De Roberto (1897).

13 È il curioso caso di un raffinatissimo scrittore di polizieschi, Monsignor Ronald A. Knox, (1888-1857), membro di spicco della Chiesa britannica, autore di numerosi testi di carattere religioso e della prima traduzione in lingua inglese della Bibbia; giallista di successo stilò i famosi '*Dieci comandamenti*', ovvero le regole alle quali un autore di *Mysteries* doveva attenersi nella stesura delle sue storie. In seguito, però, dovette interrompere la sua attività di scrittore di romanzi polizieschi in obbedienza al suo superiore religioso che lo invitò 'ad occupare il suo tempo in attività 'più dignitose'. Del resto il pregiudizio nei confronti di questo genere di letteratura, travalicava i problemi del chiostro, in quanto considerata letteratura di second'ordine sulla quale un vero intellettuale non doveva abbassarsi nell'applicarvisi. Si comprende pertanto l'orgoglio della rivista di fantascienza «Satellite», allorché potè mostrare come gioiello di famiglia *A la limite de la foret* di Raymond Queneau: "Texte insolite autant que littéraire qui démontre de façon magistrale la fausseté du raison-

particolarissima forma di *divertissement*, vuoi per sfidarla, vuoi per burlarsi di essa o per farne dei veri e propri falsi. Come è il caso, per fare un esempio tra molti[15], de *Il fiammifero svedese* di Cechov (1883), piccolo capolavoro parodistico di scherzosa e scapigliata ironia, nei riguardi del romanzo poliziesco tradizionale e del suo vano metodo di deduzione scientista viziato per di più da pregiudizi di classe:

> [il delitto] "È stato commesso da una persona evoluta".
> "da che cosa lo deduce?".
> "dal fiammifero svedese; i contadini del luogo non ne conoscono ancora l'uso. Usano tali fiammiferi solo i proprietari, e neanche tutti" (Cechov, 1883 [2002: 18]).

Il racconto simula perfettamente il procedimento e lo stile istruttorio, costruisce un intreccio perfetto ed attento alla costruzione della macchina narrativa, affastella e allinea dati, prove, testimonianze, tratteggia caratteri, eppure la strategia persegue un fine diametralmente opposto. L'esito, infatti è una grande burla, perché alla fine ciò che si scopre non è l'atteso colpevole, ma l'assenza del delitto!

6. Giuochi d'ombre giuochi d'autori

Perché no? Se immaginate
che lo spirito umano vada solo alla ricerca del vero, disilludetevi.
Una strettissima affinità unisce il falso
allo spirito umano.
(Fontenelle)

Ci sono tante manovre logicamente possibili
che, a rigor di logica, non si può escludere la colpa di nessuno.
(Boucher)

Dice Sherlock Holmes:

> Ho architettato sette spiegazioni diverse, ciascuna delle quali potrebbe corrispondere ai fatti quali noi li conosciamo, ma quale di queste spiegazioni sia l'esatta potrò sa-

nement arbitraire poussant certains esprits chagrins à denier systématiquement à la science fiction toute possibilité de compter dans ses rangs des écrivains 'serieux'" (cfr. «Satellite», febbraio del 1959, pp. 21-34).

14 Non è qui luogo né modo di ricordarli tutti, se non per curiosità ricordare ad esempio che fu Schiller a tradurre i *Famosi ed interessanti casi giudiziari* del giurista Pitaval (1673-1743), che è Conrad che scrive *L'agente segreto*, e Stevenson *Il club dei suicidi*. E che dire del *The Chimes* di Dickens o dei *Crimes célèbres* di Dumas, per non parlare del Dostoevskij di *Delitto e castigo* o, se ne accennava in esordio (*supra*, nota n. 3) di Borges, e poi di quel lungo filone del giallo giudiziario e del racconto-inchiesta a partire da fatti di cronaca: si pensi, a noi vicino, ai perfetti cammei di Leonardo Sciascia, e così via.

15 Si pensi a *Il giardino dei sentieri che si intersecano* di Borges che si presenta – così ce lo restituisce Italo Calvino – 'come un racconto di spionaggio, che include un racconto logico-metafisico, che include a sua volta la descrizione d'uno sterminato romanzo cinese" (Calvino, 1988: 116).

> perlo soltanto con elementi nuovi che senza dubbio la signorina ci fornirà (Conan Doyle, 1892b; Caprettini, 1983 [1983: 169]).

È con questa idea, a suo modo 'anti positivistica', che paradossalmente proprio Sherlock Holmes apre la strada a quelli che saranno i giuochi di logica posteriori; la lotta tra fantasia e ragione si consuma e si chiude nel paradosso che non la ragione ma la fantasia crei la verità. Ciò non deve più di tanto stupire, la grandezza di Holmes, ciò che lo rende imperituro, come accade ad ogni personaggio divenuto un classico, risiede proprio nell'ambivalenza del suo pur rigorosissimo positivismo che se non lascia spazio all'intuizione – «*I never guess*», «*non tiro mai ad indovinare*», dirà ne *Il segno dei quattro* – non preclude tuttavia la strada all'immaginazione. All'intelligenza!

> Noi abbiamo immaginato quello che poteva essere accaduto, abbiamo agito di conseguenza, e ora vediamo che le nostre ipotesi erano esatte... (Conan Doyle, 1892c).

Del resto e non solo in filosofia ma proprio in uno dei padri del romanzo poliziesco, Edgar Allan Poe nel colloquio tra *Monos* e *Una* si esalta esplicitamente la facoltà divinatoria dell'*analogia*, elemento prezioso per l'immaginazione che si oppone ai dettami della ragione[16].

Tornando a Holmes, generalmente è il personaggio che supera l'autore[17]. E non credo o non penso, come sostenuto in un doppio giuoco di paradossi, che ciò sia dovuto al fatto che Holmes sia 'più intelligente' di Conan Doyle; non penso dipenda da certi atteggiamenti favorevoli allo spiritismo (fenomeni di mesmerismo) (Conan Doyle, 1967) condannati dai puristi del positivismo come macchie che oscurarono in vecchiaia la lucidità di Conan Doyle. Personalmente credo, invece, che gli autori, gli autori veri, siano proprio quelli che hanno la stessa realtà dei loro personaggi; che l'autore vero sia un punto invisibile da cui promana il libro, come accade alla mano del pittore che la bellezza del quadro deve far scomparire.

Comunque è nell'età d'oro del poliziesco, quella dei delitti inestricabili, che Carter Dickson (pseudonimo di John Dickson Carr), insieme a John Rhode (pseudonimo di Cecil John Street e di Miles Burton)[18], scrivono a quatto mani un romanzo che rivisita il classi-

16 Sul tema bergsoniano del demone dell'analogia in Mallarmé, cfr. Praz (2002).

17 Sul personaggio di Holmes è stato scritto più che su qualsivoglia altra creazione di fantasia, ed è interessante notare che fu Holmes e non Conan Doyle l'oggetto di tanta attenzione (biografie, opere enciclopediche, studi critici etc.). Cfr. Truzzi (1983 [1983: 69]).

18 Pseudonimi, ovvero, specchi che si specchiano. È il giuoco dei nomi nascosti. Quello degli pseudonimi diviene un vero e proprio labirinto, meno Conan Doyle, Agatha Christie, Dashiel Hammett, Raymond Chandler e Rex Stout, per il resto è tutto un giocare a nascondino. Si cambia sesso, si cambia nome o tutte e due. Una autrice donna, ad esempio, Zenith Jones Brown (1898-1983), sceglie a seconda dell'opportunità, ben due pseudonimi, l'uno maschile (David Frome), l'altro femminile (Leslie Ford); dietro il nome di Cyril Hare (1900-1958), si nasconde il giudice e avvocato Alfred Alexander Gordon Clark; dietro il celeberrimo Ellery Qeen, due cugini immigrati polacchi, Frederic Dannay (1905-1982) e Manfred B. Lee (1905-1971); ancora una donna, Constance Lindsay Taylor diviene il maschio Guy Cullingford (1907-2000), ed il critico

co mistero della camera chiusa, sottraendolo al determinismo dell'unica soluzione ed offrendo al lettore ben tre diverse soluzioni ognuna delle quali, da un punto di vista logico, perfettamente plausibile.

Questo del romanzo ad uscite plurime, delle successioni logiche e realistiche tali da sconfiggere e sconquassare la verità (che non è più una sola) e che – come in tanta letteratura psicoanalitica – ogni volta si presenta con compresenti maschere diverse (tutte apparentemente valide), diverrà motivo ricorrente nella letteratura poliziesca[19].

In America, tale follia prismatica giunge al suo parossismo con *The Dain Curse* (*Il bacio della violenza*) di Dashel Hammet, ove, sino all'ultimo, la prima versione del delitto già sovvertita da una seconda e da una terza, che ogni volta continua a presentarsi come quella valida, consegna il lettore al sospeso dubbio pirandelliano del *così è se vi pare*.

Il rigore del ragionamento logico viene inoltre piegato anche ad un giuoco nel giuoco. Si inizia a pensare al cinematografo ed il finale non può più solo rispondere alla albionica ed algida legge della logica deduttiva (Sherlock Holmes,) né all'armonico e composto rigore delle *piccole cellule grigie* di Poirot. Non ci si accontenta più unicamente del gioco ad incastro, del *puzzle* che una volta risolto restituirà nitida l'immagine di un perfetto disegno; l'attesa della lettura non può trasporsi sullo schermo; ha altri tempi. Viceversa la società si muove veloce, diviene più complessa e ha in mente l'equazione a più incognite.

Si fa in tal modo strada una capacità di divertita meraviglia che non si sente più di opporre accigliati rifiuti all'idea di accogliere anche le più stravaganti volute della logica, simboli suggestivi indicativi del tempo che le produce, come accade per certa pittura astratta che oltrepassa il limite dei suoi colori imponendo un'arbitrarietà indefinitamente interpretabile. Non stupiamoci neppure noi: è con Picasso e Braque che nasce quella trasposizione visiva della scoperta della relatività di Einstein che risponde al nome di cubismo.

Ma non solo, perché si vuole venire sorpresi, e non più solo dalla magia del ragionamento deduttivo, ma dalla situazione finale. Si cerca dunque di rappresentare il reale, con i suoi imprevisti, come un *coup de théâtre*. E non volevano forse stupire i futuristi?

Le versioni di un fatto, le spiegazioni di un delitto, che si susseguono nei romanzi, tutte plausibili, tutte giuste almeno sinché non scoppia la verità finale[20], sono dei capolavori di abilità nell'arte del contropiede o della sorpresa: provare con *Il falcone maltese*.

d'arte Williard Huntington Wright (1888-1939) è niente altri che il noto S.S. Van Dine. Anche il celeberrimo padre di Perry Mason, l'avvocato, giornalista, Erle Stanley Gardner usò il *nom de plume* (A. A. Fair Gardner), teorizzandone addirittura la necessità oltre che l'utilità. Il rapido successo ottenuto dai romanzi gialli creava, infatti, l'idea di poter *ad libitum* riproporre la medesima formula fortunata e che non valesse pertanto la pena di migliorarla. Lui stesso confessò di sentire di essersi trasformato in un 'macchina per gialli' e di essere capace di scrivere un romanzo anche in meno di tre giorni.
Desidero precisare che per questo ed altri dati ho fatto capo all'utilissimo *Dizionario bibliografico del Giallo Pirani* aggiornato fino al 1993; quanto poi a taluni riferimenti biografici, alle note dell'editore apposte in esordio ai romanzi pubblicati dall'editore Polillo.

19 Ma non solo, si pensi, nel cinema, a quel capolavoro rappresentato dal film, *Rashomon* (1950). Si tratta di un tragico fatto di sangue ricostruito attraverso il racconto di più personaggi, ciascuno portatore di una verità diversa, è un'analisi impeccabile dell'abisso che separa le parole e le cose, la soggettività dalla realtà.

20 E ad ognuno il suo metodo; a Nero Wolfe le '*sciarade*', come le chiama Archie Goowin: "A Wolfe piace" – osserverà Archie Goodwin – "quando ha risolto un caso, riunire tutti gli interessati nel suo studio e poi

Ed allora ecco che il giuoco si fa più serrato, l'asta viene posta ancora più in alto. Uno dei grandi divertimenti tra gli autori dell'epoca d'oro del poliziesco è una sorta di competizione – peraltro mai priva di *fair play* – che consisteva nello sfidare se stessi e gli altri autori a creare storie sempre più complesse e macchinose, non tanto o solo per maravigliare il lettore, quanto per poter mostrarsi più abili e creativi.

Nel 1933 esce *Ask a Policeman* (AA.VV., 1933), un giuoco nel giuoco. Si parte da un lungo prologo nel quale, l'autore John Rhode (ancora lui) descrive un delitto. Scotland Yard non riesce a venirne a capo e chiama allora in aiuto investigatori dilettanti. Ma a questo punto l'autore non è più Rhode, bensì cinque dei più noti scrittori di polizieschi del tempo[21], che mettono in campo, per risolvere l'enigma, ciascuno il proprio detective. Ciascuno di questi proporrà una soluzione, logicamente perfetta, che individua, però, ognuna, un diverso assassino. Ma il procedimento non termina qui perché per rendere il giuoco ancora più esaltante, ed il *divertissement* ancora più raffinato, a dimostrazione della versatilità di ciascuno degli autori, ci si cimenta in esercizi di stile. Ogni autore prenderà, infatti, a prestito il detective e lo stile narrativo dell'altro come in un circolare giuoco di specchi. C'è di che divertirsi!

7. La reazione ai 'fatti' e il rifiuto delle idee positivistiche

"*Nulla è meno scientifico della scienza quando la si vuole applicare ad un crimine: basti considerare la confusione che i periti scientifici portano nei processi criminali*"
(L. Sciascia)

"*Nessuna traccia di cenere, di bicchieri, di giornali, o di altri normali segni di godimento umano*"
(A. Boucher)

Con la fine del secolo XIX si sviluppa in Germania il dibattito tra scienze della natura (*Naturwissenschaften*) e scienze storico sociali o scienze dello spirito (*Geisteswisswnschaften*) che contribuì ad una prima mitizzazione della scienza e del suo predominio propri della scuola positivistica.

Su l'altro versante la reazione al positivismo permeò tutti gli ambiti di ricerca. Ad un'idea d'ordine, anche esigente, non corrispose più nella pratica un'applicazione metodica. Da un lato riprese luce quella corrente di pensiero 'umanistica' da sempre presente nel pensiero occidentale moderno che si opponeva al razionalismo di tipo cartesiano e che intendeva limitare le pretese della scienza matematica. Si pensi a tutta la critica al dogmatismo scientifico della scuola positivista (Dilthey), o, ancora, alla avvertita necessità di con-

estrarre il coniglio dal cappello", ma, sottolinea Wolfe: "...Dobbiamo farlo con stile, e se è possibile in modo definitivo" (Stout, 1942 [1983: 27]).

21 A. Berkeley, M. Kennedy, G. Mitchell, J. Rhode, D.L. Sayers, H. Simpson.

ciliare le esigenze della comprensione (*Verstehen*) e del senso intenzionato dell'agire con quelle della spiegazione scientifica (*Erklären*) (Weber), come pure al Gadamer di *Wahrheit und Methode*. Sul piano delle scienze esatte, del resto, proprio i fenomeni naturali caratterizzati da dimensioni di irreversibilità, discontinuità e molteplicità causale rinviarono più ad un concetto di legge di tipo probabilistico che non a quello di una costante immutabile ed universale, ad esempio un agire pratico come fonte di conoscenza, non scientificamente dimostrato ma in grado di individuare il verosimile (Giambattista Vico).

In tal modo quella cieca e assoluta fede nella scienza apparve appannarsi, allorché dal campo stesso delle discipline fisico-matematiche sorsero (autorevoli) voci tendenti a limitare il valore conoscitivo del metodo scientifico. La natura non era più promessa di rivelazione, perché la sua 'verità' si era dissolta alla luce impietosa dell'analisi sperimentale.

In sociologia si afferma il principio non più di inveramento ma di falsificazione (Popper); negli Stati Uniti si comincia a mettere in serio dubbio la valenza di un concetto di Scienza sociale appiattito sulla mera accumulazione di dati elementari – emblematico il prezioso volumetto di Robert S. Lynd, *Knowledge for what* (1939: 79). Non diversamente, nel romanzo poliziesco si inizia a mettere in dubbio l'ossessione della raccolta ed accumulazione di indizi (i dati), e si mette in forse, financo, il principe dei dati: l'alibi, pur anche perfetto.

> "...E Lei dov'era?
> – Il mio alibi lo tengo in serbo per quando mi servirà davvero. Nessuno di questi mi sembra perfetto, ma gli alibi legittimi lo sembrano di rado" (Hammet, 1934 [1980: 103]).

> "...ho visto come è andato a finire. Direi che so mettere insieme due più due.
> – Qualche volta fa quattro – dissi – e qualche volta ventidue" (Ivi, p. 146).

> "Raccogliere e controllare alibi è una fatica immane, spaventosa e solitamente inutile. No. Procuratevi l'indizio positivo, e se poi vi trovate di fronte ad un alibi, e se l'indizio che avete è solido, smontate l'alibi" (Stout, 1942 [1983: 28]).

> "Questa analisi ci lascia praticamente allo stesso punto in cui abbiamo iniziato. Non abbiamo potuto eliminare definitivamente nessuno dei nostri sospettati. A rigore, occorre domandarsi che valore ha l'analisi di moventi e opportunità quando non si sa come è stato commesso il delitto" (Walsch, 1953 [1998: 200]).

Non manca nel poliziesco poi, come sempre, la piacevolezza dell'ironia anche in questa lenta decostruzione dell'ossessione positivistica, ed ecco allora affacciarsi sottile l'incongruo, il paradossale e l'ironico uso della deduzione logica e del suo momento prettamente formalistico.

> ...Vedo che usa la cipria 'Rachel' e il rossetto scuro 'Guerlain' che le bionde non adoperano, caro mio" (Van Dine, 1926 [1929: 39]).

> La ragazza era nella casa di Benson al momento in cui è stato sparato il colpo la sua presenza è certa...come sa i suoi guanti e la sua borsetta sono stati trovati sulla men-

> sola del caminetto del salotto... «Toh – fece Vance – non la ragazza, dunque, ma i suoi guanti e la sua borsetta erano presenti; distinzione senza dubbio trascurabile per la mentalità poliziesca. Sarebbe come dire: i miei pantaloni sono in tintoria e perciò sono in tintoria anch'io» (Van Dine, 1926 [1929: 67]).

Muta, in tal modo, radicalmente, la società, mutano i personaggi, scompaiono i *Lords*, la cipria *Rachel*, i profumi *Guerlain*, i portasigarette, piatti, foderati di seta, le ampolline d'oro contenenti profumo *Fleurs d'amour* di *Roger&Gallet* (Van Dine, 1926 [1929: 37])), le sigarette *Regie*, quelle con il filtro rosa. Si fuma (ancora si fuma) la pipa, il toscano, il *Brissago* e le sigarette *Fatimas* (Hammet (1929; pessima traduzione italiana), la borghesia avanza e le donne non passano più le loro giornate ad attendere, nella tediosa serenità di splendidi giardini, il loro affascinante e fosco Mr. Darcy, ma si riuniscono da sole:

> "Era una riunione esclusivamente femminile. Non c'era neppure la dubbia mascolinità del signor Torr a fare eccezione" (Iles, 1932 [2003: 162]).

e possono tranquillamente esternare sentimenti anche poco romantici:

> "oh, be', la signora Serafino diventò gelosa e le diede il benservito. Io dico sempre che quando una moglie è gelosa, nove volte su dieci ha ragione di esserlo" (Kemelman, 1964 [1999: 318]).

e, a loro modo, precorreranno i tempi; la piccola novella *A Jury of her Peers*, di Susan Gaspell, pubblicata in *Every Week*, nel 1917[22], ove una giuria di donne assolve, benché colpevole, l'imputata in quanto vittima del marito, costituirà un caposaldo di certo femminismo militante degli anni '70.

8. La città

Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau
(Baudelaire)

Il rifiuto delle idee positivistiche e dello scientismo deterministico che muove il modernismo, apre orizzonti inusitati. Contro quel linguaggio di cifre e formule, che operava agli estremi limiti della capacità pensante, si dischiude un nuovo, affascinante scenario. Si affaccia, nell'entusiasmo del suo desiderio di onnipotenza "*la tavolozza iridescente della modernità. Non è una ricostruzione, non è un progresso, non è una evoluzione, è una vertigine*!" (Morelli e Dalbono, 1915: 76).

E se è vero, come appare, che l'ottavo punto del *Manifesto di fondazione* del futurismo

22 S. Gaspell, *A Jury of Her Peers*, in *Every Week*, 5 marzo 1917, tratto dalla pièce *Trifles* scritta e messa in scena dall'autrice l'anno prima.

di Marinetti – "*8) [...] Il tempo e lo spazio morirono ieri[...]*"[23] – faccia riferimento addirittura alla teoria della relatività einsteiniana, più sommessamente potremmo dire che certamente il punto ottavo emblematicamente suggerisce la nascita della fantascienza.

Fantascienza con la sua anticipazione avveniristica e fantasia logico-tecnologica a suo modo erede insieme del romanzo utopistico classico e del romanzo cavalleresco (malgrado tutto con i suoi draghi e principesse da salvare).

Sono gli anni nei quali si celebra la creazione estetica come superamento del limite (*liberarsi del guscio della ragione*). La fantascienza registra e segue il medesimo paradigma; e nel superamento dei limiti della logica (paradossalmente ormai solo nella logica può esprimersi la fantasia) dà vita alle sue storie impensabili.

L'*iperspazio,* le *pieghe temporali,* ma anche i *razzi* e la *fissione atomica* (siamo nel 1942 e sono ancora di là da venire), pur sempre ancorati all'interno di una cornice umana (perché solo così davvero verisimili), ne sono il segno.

> ...Per esempio, in una storia di René Lafayette i personaggi bevono una grande quantità di whisky, ed il nome del whisky è Old Space Ranger. Questa sola frase ci dà l'immagine di una civiltà in cui i viaggi interplanetari sono una cosa assolutamente normale. Nessuna descrizione di macchine mirabolanti potrebbe rendere la realtà delle astronavi altrettanto convincente (Boucher, 1942: 65-66).

Nell'entusiasmo del futuribile, nasce in tal modo, in America, la più pazza e paradossale associazione di scrittori che possa mai immaginarsi, la *Magnana Library Society*, che racchiude già nel nome tutto il suo programma. Totalmente proiettati nel futuro, essa raccoglieva tutti quegli scrittori determinati a scrivere un grande capolavoro: 'domani'... ![24]

Ed il romanzo poliziesco? Anch'esso muta radicalmente. Ed anche in esso i paradigmi del modernismo, avranno non solo grande influenza ma più, in taluni casi, effetto costitutivo. Anche qui, infatti, tempo e spazio assumeranno connotazioni del tutto diverse, e seppure non spericolate come nella fantascienza, certamente nuove.

Il tentativo è quello – sogno di ogni scrittore – di uscire dagli schemi di una formula senza distruggerla. Che è poi l'arte della interpretazione.

Il poliziesco, dunque, muta: non è più storia, diviene pura azione.

Annoterà Raymond Chandler nel suo celebre manifesto del romanzo poliziesco (Chandler, 1944) che tra gli anni venti e trenta "la narrativa poliziesca si spogliò delle buone maniere per diventare selvatica" (Chandler, 1950 [1971: 753]). Il tempo della narrazione si frantuma rappreso nell'immediatezza delle scene – il cinema non può vivere di attesa per un unico atto finale risolutivo – l'episodio prevale ormai sulla trama. Si giudica buon intreccio quello che permette buone scene, "*La storia ideale è quella che leggereste anche se mancasse la fine*" (*ibidem*), ma non per distrazione....

23 *Manifesto di fondazione del futurismo*, "Le Figaro", 20 febbraio 1909.

24 Anche in questo caso un gioco nel gioco, tra vero e verisimile. Nel romanzo giallo di Anthony Boucher, *Rocket to the Morgue* (1942), si parla della *Magnana Library Society*, e di tutto l'ambiente variopinto delle riviste *pulp* di fantascienza. L'autore stesso, appare nel romanzo, sotto mentite spoglie, insieme ad altri importanti (veri) scrittori di fantascienza.

> Uno dei più grossi misfatti editoriali di cui mi ricordi, si verificò circa trentacinque anni fa. Per una concatenazione di errori, l'ultimo capitolo di *The Last Twist of Knife* di Margherite Bonner venne saltato. In seguito venne ritrovato nell'ultimo cassetto della scrivania del redattore. Tentammo di fare ammenda, stampando il capitolo a parte e offrendolo gratis, ai lettori rimasti insoddisfatti per la conclusione del romanzo. All'atto pratico, non mi pare che fossero pervenute richieste per averlo, il che solleva dubbi sull'attenzione con cui viene letto un romanzo poliziesco[25].

Il decostruzionismo è alle porte ed il futurismo lascia il suo segno.

> 3) La letteratura esaltò fino ad oggi l'immobilità pensosa, l'estasi e il sonno. Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno (*Manifesto di fondazione del futurismo,* "Le Figaro", 20 febbraio 1909).

> 7) [...] Nessuna opera che non abbia un carattere aggressivo può essere un capolavoro [...] (*ibidem*).

Sarà il romanzo poliziesco americano, quello dell'*Hard Boiled*, per intenderci, che fedelmente registra, esprime e restituisce tutto questo. Dall' *insonnia febbrile* dell'*Agenzia Pinkerton* ("*Noi non dormiamo mai!*"), al *passo di corsa, schiaffo e pugno*, ove che il caso sia risolto e giustizia sia fatta dipende molto non più dal geometrico ricamo della logica ma dalla forza muscolare, dalla velocità dell' azione, dal coraggio, dalla spregiudicatezza, e .....dai 'cazzotti'.

Si è detto del tempo, dei tempi dell'azione, ma ancor più del tempo va detto dello spazio.

Sarà il fenomeno urbano – ora vero mito fondante – che manifesta la sua enormità sconcertante per la riflessione, l'azione e financo, per l'immaginazione. La società urbana obbliga a riconsiderare la filosofia, l'arte e la scienza che non possono più evitare il confronto con essa.

La città, *luogo senza foglie* (Calvino, 1972: 158), non è più un 'noi' se non in un metaforico *inter-esse,* ma movimento, velocità: il capitalismo avanza. Si pensi, in pittura, a *La città che sale* di Boccioni; in musica, al totale assopirsi della melodia nell'interminato spazio della sonorità; in letteratura, alla Parigi di Balzac o alla Dublino di Joyce che, con i *Dubliners* – come avrà a dire – vuole scrivere un capitolo della storia morale del suo paese: "*Ho scelto Dublino come scena perché quella città mi pareva essere il centro della paralisi*" (Joyce, 1906 [1966: 132]). Scena claustrofobica nelle sue atmosfere.

Ogni volta è una città infelice, confusa, poliedrica, incapace di farsi restituire un'immagine intera e riconoscibile dai suoi molti specchi, e così, infatti, ci appare, magistralmente evocata in sociologia, nel maestoso affresco della Parigi dei *Passages* di Walter Benjamin (1927-1940).

25 C. Scribner Jr., presidente della Charles Scribner's Sons (1979: 23).

È lo spazio che si apre e si dilata a dismisura imponendo una sua verità, la 'verità' della pittura astratta, delle tele di Kandinski[26] o di Picasso, ove il sipario esplode. Tutto si svolge in strada, in un tipo di strada che non è più luogo ma spazio, aperto, deserto di umanità e di valori, ove ciò che muta non è solo la sua fenomenologia ma la sua semantica.

E fedele, il poliziesco, abbandonate le sonnolenti (anche se non innocue) campagne inglesi, gli antichi castelli, le avite dimore, gli spazi circoscritti, istituiti (la biblioteca, lo studio, le scale), modellati quasi, come in un ritratto, sulla figura del proprietario del quale esprimevano l'etica, l'estetica, fedele il poliziesco muta e si sposta nelle strade immergendosi anch'esso *"nel flusso brutale della vita quotidiana"*.

Lo chiamerà 'poetica della risonanza' un (bergsoniano) autore di gialli, Alfred Döblin, quel colossale flusso della vita e del divenire, che riduce l'uomo a frammento spaurito e confuso entro una rete infinita di nessi simultanei; quella rete che Döblin, vede rappresentata nel tessuto d'acciaio e cemento della sua Berlino (Banchelli, 1999: 99). Muta la base emotiva del racconto poliziesco tipico, costituita dalla scoperta del colpevole; c'è un nuovo mondo, si afferma un'etica inusitata e sopravveniente. Ci si congeda da un orizzonte, per addentrarsi... *au fond de l'inconnu.*

Ma questa è già un'altra storia...

Bibliografia

AA.VV. (1933), *Ask a Policeman* (trad. it. *Chi è il colpevole?*, Milano, Polillo, 2009).

BANCHELLI E. (1999), "La poetica della risonanza", in A. Döblin, *Le due amiche ed il loro delitto*, SE, Milano.

BARTHES R. (1980), *La chambre claire* (trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 1980).

BENJAMIN W. (1927-1940), *Das Passagen-Werk* (trad. it. *Parigi capitale del XIX secolo*, Einaudi, Torino, 1982).

BORGES J. L. (1937), *Texos cautivos* (trad. it. *Testi prigionieri*, Adelphi, Milano, 1998).

BOUCHER A. (1942), *Rocket to the Morgue* (trad. it., *Sorella Ursula indaga*, Mondadori, Milano, 1988).

CALVINO I. (1972), *Le città invisibili*, Einaudi, Torino.

CALVINO I. (1988), *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano.

CALVINO I. (1979), *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Einaudi, Torino.

CAPRETTINI G. P. (1983), *Peirce, Holmes, Popper* (trad. it. "Le orme del pensiero", in AA.VV., *Il*

26 "In questa tela ho cercato di esprimere un'ora particolare che era e rimane la più bella dei giorni di Mosca. Il sole è già basso, al colmo della sua potenza, quella a cui aspira per tutto il giorno. Ma il momento di grazia non dura: ancora qualche istante e la luce diviene rossa; la sua intensità la fa passare da un tono ancora freddo ad uno sempre più caldo. *Mosca si liquefa in questo sole, diventa una macchia enorme che fa vibrare tutto il vostro essere interiore come lo squillo di una tromba frenetica*", (Kandinsky, 1912-1922 [1999: 14-15]; corsivo mio); cfr. Salaris (1994: 34).

segno dei tre. Holmes, Dupin, Peirce, Milano, Bompiani, 1983, pp. 158-181).
CECHOV A. (1883), *Švedskaja spi ka* (trad. it. *Il fiammifero svedese*, Sellerio, Palermo, 2002.
CHANDLER R. (1944), *The Simple Art of Murder* (trad. it. *La semplice arte del delitto*, Mondadori, Milano,1971).
CHANDLER R. (1950), *Prefatory Note*, in *The Trouble is my Business* (trad. it. *La semplice arte del delitto*, Milano, Mondadori, 1971).
CHURCHILL W. (1931), *If It Had Happened Otherwise: Lapses into Imaginary History,* Longmans Green, London.
CONAN DOYLE A. (1892a), *The Beryl Coronet* (trad. it. "Il diadema di berilli", in *Le avventure di Sherlock Holmes: romanzo illustrato*, Milano, Verri, 1895).
CONAN DOYLE A. (1892c), *Silver Blaze* (trad. it. *Barbaglio d'argento,* in *Le memorie di Sherlock Holmes*, Rizzoli, Milano, 1950).
CONAN DOYLE A., *Messages de Au-delà*, U.G.D.E., Paris, 1967.
CONAN DOYLE, A. (1892b), *The Copper Beeches* (trad. it., "I faggi rossi", in *Le avventure di Sherlock Holmes: romanzo illustrato*, Verri, Milano, 1895).
De ROBERTO F. (1897), *Spasimo*, Galli, Milano.
DI GIACOMO S. (1994), *Pipa e boccale e tre novelle dimenticate*, Vecchierelli, Roma.
DICKENS Ch. (1844), *The Chimes: A Goblin Story of Some Bells that Rang an Old Year Out and a New Year In* (trad. it. *Concerto di campane*, Paoline, Modena, 1960).
DURKHEIM E. (1972), *Il lavoro sociale*, Newton Compton, Roma.
ECO U. (1983), *Horns, Hooves, Insteps: Some Hypotheses on Three Types of Abduction* (trad. it. "Corna, zoccoli, scarpe. Ipotesi su tre tipi di abduzione", in AA.VV., *Il segno dei tre. Holmes, Dupin, Peirce*, Bompiani, Milano, 1983, pp. 237- 261).
GILBERT M. (1950), *Smallbone Deceased* (trad. it. *C'è un cadavere dall'avvocato*, Polillo, Milano, 2004).
HAMMET D. (1929), *Red Harvest* (trad. it. *Piombo e sangue*, Guanda, Parma, 1994).
HAMMET D. (1934), *The Thin Man* (trad. it. *L'uomo ombra*, Longanesi, Milano, 1980).
HARE C. (1949), *When the Wind Blows* (trad.it. *Delitto al concerto*, Polillo, Milano, 2005).
HEGEL G. W. F. (1796), Das "ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus", in C. Jamme, H. Schneider., *Mythologie der Vernunft*, Suhrkamp, Frankfurt a Main, 1984.
ILES F. (1932), *Malice Aforethought* (trad. it. *L'omicidio è un affare serio*, Polillo, Milano, 2003).
JOYCE J. (1906), "Lettera a R.GRANT del 5 maggio 1906", in J. Joyce, *Letters of James Joyce*, II, Viking, New York, 1966.
KANDINSKY W. (1912-1922), *Regard sur le passé* (trad. it. *Sguardi sul passato*, SE, Milano, 1999).
KEMELMAN H. (1964), *Friday, the Rabbi Slept Late* (*Con te*, in AA.VV. *I segugi di Dio*, Mondadori, Milano, 1999).
KNOX R. A. (1928), *The Footsteps at the Lock* (trad. it. *Orme sul ponte,* Polillo, Milano, 2006).
KRACAUER S. (1925), *Der Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat* (trad. it. *Il romanzo poliziesco*, Editori Riuniti, Roma, 1984).
LYND R.S. (1939), *Knowledge for What*, Princeton University Press, Princeton.
MacDONALD Ph. (1930), *The Rynox Mistery* (trad. it. *La strana fine di Mr. Benedix*, Polillo, Milano, 2004).
MORELLI D., DALBONO E. (1915), *La scuola napoletana di pittura nel secolo decimonono ed altri scritti d'arte*, Laterza, Bari.
PECORA, E. (1998), *Poesie, 1975-1995*, Empiria, Roma.
PRAZ M., *Il demone dell'analogia. Memorie e divagazioni narrative*, Ed. di Storia e letteratura, Roma, 2002.

SALARIS C. (1994), *Futurismo*, Ed. Bibliografica, Milano.
SCIASCIA L. (1983), "Breve storia del romanzo poliziesco", in ID. *Cruciverba*, Einaudi, Torino.
SCRIBNER C. Jr. (1979), "L'ultimo capitolo", in AA.VV., *Anonima assassine*, Milano Libri, Milano.
SEBEOK T.A. E UMIKER-SEBEOK J. (1983), *"You Know My Method": A Juxtaposition of Charles S. Peirce and Sherlock Holmes* (trad. it. *«Voi conoscete il mio metodo»: un confronto fra Charles S. Peirce e Sherlock Holmes*, in AA.VV., *Il segno dei tre. Holmes, Dupin, Peirce*, Bompiani, Milano, 1983, pp .65-93).
STOUT R. (1942), *Not Quite Dead Enough* (trad. it. *Non abbastanza morta*, Mondadori, Milano, 1983).
TRUZZI M. (1983), *Sherlock Holmes: Applied Social Psychologist* (trad. it. "Sherlock Holmes: psicologo sociale applicato", in AA.VV., *Il segno dei tre. Holmes, Dupin, Peirce*, Bompiani, Milano, 1983, pp. 65-93).
VAN DINE S.S. (1926), *The Benson Murder Case* (trad. it. *La strana morte del signor Benson*, Mondadori, Milano, 1929).
WALLING R.A.J. (1932), *The Fatal Five Minutes* (trad. it. *I fatali cinque minuti*, Polillo, Milano, 2007).
WALSCH R. (1953), *Variaciones en rojo* (trad. it. *Variazioni in rosso,* Sellerio, Palermo, 1998).
WEBER M. (1904), *Die "Objektivität" sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis* (trad. it., "L'oggettività conoscitiva della scienza sociale e della politica sociale", in *Il metodo delle scienze storico-sociali*, Einaudi, Torino, 1988).