



FONDAZIONE
ROSELLINI
PER LA LETTERATURA POPOLARE

I Quaderni della Fondazione I misteri della Camera Gialla

ATTI DEL CONVEGNO
27 maggio 2017

EDIZIONE DIGITALE

I QUADERNI DELLA FONDAZIONE – I
ATTI DEL CONVEGNO – I MISTERI DELLA CAMERA GIALLA
edizione digitale

I quaderni della Fondazione
volume 1 – febbraio 2018
Direttore responsabile: Luca Rachetta

Redazione / amministrazione:
Fondazione Rosellini per la Letteratura Popolare ONLUS
Via Manni 27, 60019 Senigallia AN
www.fondazionerosellini.eu

Introduzione

Nel ricordare le fasi di svolgimento e i bei momenti vissuti nel corso del Convegno Nazionale “I misteri della Camera Gialla”, celebrato il 27 maggio a Senigallia, e nel rileggere i contributi che sono confluiti nella presente edizione dei relativi Atti, non posso non addivenire alla conclusione che la Camera Gialla, fiore all’occhiello della Fondazione Rosellini per la letteratura popolare e simbolo dell’impegno da essa profuso nella raccolta e nella divulgazione della narrativa di genere, non è mai stata così ben frequentata e valorizzata come in questa occasione.

Esprimo innanzitutto il mio apprezzamento per la qualità e per l’originalità degli interventi, che permetteranno al lettore di questo volume di considerare il giallo da molteplici punti di vista, secondo approcci nuovi, sorprendenti e intriganti; ma un grado ancora maggiore di soddisfazione e di compiacimento mi deriva dal constatare come i suddetti contributi, elaborati da insegnanti, ricercatori universitari, cultori del genere e da studenti di istituti secondari delle Marche e di altre regioni, abbiamo regalato a questa pubblicazione un valore aggiunto, ossia la ricchezza di tante sensibilità che, pur differenti per formazione culturale, età ed esperienza di vita, si sono tuttavia cimentate nel medesimo campo di indagine.

Si sono così realizzati, prima in occasione del Convegno e poi nelle pagine degli Atti, i presupposti per un dialogo tra le generazioni, di effettiva rilevanza sociale ed educativa oltre che culturale, che conferisce a questo libriccino i pregi delle esperienze variegata, policrome e polifoniche.

Un’esperienza che sarà senza dubbio ripetuta, perfezionata e potenziata, in modo che la Camera Gialla, lungi dall’essere un sacrario un po’ asettico della cultura, rimanga un cuore pulsante di energia vitale e di piacere della lettura.

Luca Rachetta

Presidente della Fondazione Rosellini per la letteratura popolare

Indice

- Un giallo, quattro colpevoli, nessuna impronta digitale: Pelagio D’Afro
Giuseppe D’Emilio e Roberto Fogliardi 7
- Holmes vs Thorndyke. Cronaca di un incontro tra due detective londinesi
Alessandro Marchetti Guasparini 11
- Giallo storico. Delitti e trame attraverso i secoli
Mariangela Polenta 15
- Una storia semplice di Leonardo Sciascia. Un giallo senza giustizia
Luca Rachetta 19
- L’alterità rivelatrice: gli “Alias” di Dino Buzzati
Silvia Serini 25
- Trappola per titoli. Alcuni casi di traduzione
Luca Sartori 29
- Paesaggi americani nel canone sherlockiano
Ruben Costa 41
- Il gioco di Ripper. Isabel Allende e il giallo
1B Liceo Classico Machiavelli 47
- Il giallo nello specchio. La metalessi per narrare l’arte del narrare
1C Liceo Classico Machiavelli 48

I QUADERNI DELLA FONDAZIONE – I
ATTI DEL CONVEGNO – I MISTERI DELLA CAMERA GIALLA
edizione digitale

I QUADERNI DELLA FONDAZIONE I

Atti del Convegno

I MISTERI DELLA CAMERA GIALLA

27 maggio 2017

I QUADERNI DELLA FONDAZIONE – I
ATTI DEL CONVEGNO – I MISTERI DELLA CAMERA GIALLA
edizione digitale

Un giallo, quattro colpevoli, nessuna impronta digitale: Pelagio D’Afro

G. D’Emilio e R. Fogliardi

La scrittura è spesso considerata un’attività fortemente individuale, eppure i prototipi della narrativa occidentale, l’Iliade e l’Odissea, sono con tutta probabilità opere collettive; recentemente gli autori multipli sono in aumento e sono sempre più oggetto di riflessione critica, come dimostrano tesi di laurea e articoli che sono stati pubblicati negli ultimi anni in Italia e all’estero; citiamo come esempio due tra i lavori che si occupano anche di Pelagio D’Afro: G. Conti, *Writing Together in Italy. An Analysis of Community-Collectives*, Master thesis, Utrecht University, 2015, e E. Patti, *From page to screen/from screen to page*, in *Journal of Romance Studies* n. 16, Liverpool University Press, 2016.

LA TECNICA DELL’IMBIANCHINO

La complessità della scrittura collettiva cresce con il crescere del numero degli autori e richiede metodi di coordinamento sempre più complessi e articolati, come hanno dimostrato le esperienze di Paolo Agaraff, Pelagio D’Afro e della Carboneria Letteraria.

Paolo Agaraff è l’inventore della tecnica dell’imbianchino che è stata poi utilizzata da Pelagio D’Afro, visto che due membri del collettivo Pelagio D’Afro fanno parte di Paolo Agaraff: prima si decidono canovaccio e profili dei personaggi del racconto o del romanzo, poi ogni membro del collettivo interviene sul testo per circa sette giorni, integrando e modificando a volontà; gli interventi si sovrappongono come mani di vernice producendo uno stile uniforme e diverso da quello dei singoli.

I CICCIONI ESPLOSIVI

I ciccioni esplosivi (2009) è il primo romanzo di Pelagio D’Afro e si tratta dichiaratamente di un romanzo surreale che fa parte di un ciclo che copre tutte le sfumature della cosiddetta narrativa di genere, dalla fantascienza all’horror al fanta-thriller/giallo.

I ciccioni esplosivi è un giallo grottesco che vede e tre anomali investigatori - tre anziani pensionati cinici e litigiosi - coinvolti in un intreccio internazionale che si dipana tra gli Stati Uniti, Fellinia (ovvero Rimini) e Gomitona (Ancona).

Non è più reperibile nelle librerie, ma si può scaricare gratuitamente come ebook dal sito LiberLiber. Il romanzo è disponibile in cartaceo presso la biblioteca comunale di Senigallia.

L'ACQUA TACE

L'acqua tace (2013) è un giallo che originariamente seguiva i dieci punti del decalogo di Knox, che poi sono stati parzialmente traditi per spostarsi nella direzione del noir e dell'approfondimento psicologico dei personaggi. La storia è ambientata nei primi anni del novecento nella cornice di Portonovo di Ancona a inizio secolo, a Torre De Bosis (ribattezzata De Silvis per esplicita richiesta dei De Bosis stessi che non gradivano un noir ambientato nella loro magione estiva). Tra i protagonisti, un giovane D'Annunzio che in quegli anni frequentava effettivamente la Torre di Portonovo. Il romanzo è caratterizzato da un grande lavoro effettuato sulla lingua che cerca di riprendere lo stile d'inizio novecento senza però voler scadere nell'effetto Brancaloneone.

Il romanzo è ancora (luglio 2017) in vendita ed è disponibile nella biblioteca della Fondazione Rosellini.

LA CARBONERIA LETTERARIA

Si tratta di un collettivo di scrittura più ampio, ideato da Paolo Agaraff e da Pelagio D'Afro nel 2003, formato da ancor più autori; alcuni componenti sono cambiati negli anni, ma il numero medio è sempre stato intorno ai venti. L'attività creativa della *Carboneria Letteraria* si è indirizzata prevalentemente verso la produzione di antologie di racconti a tema, nelle quali la gestione di un numero così alto di partecipanti è più semplice, ma nel 2015 è stato realizzato anche un romanzo che, peraltro, può essere ascritto al genere poliziesco: *Maiden Voyage*.

MAIDEN VOYAGE

Si tratta di una detective story fantascientifica scritta a 14 o + mani (dipende da come si contano gli autori multipli) che ha ovviamente richiesto un'attività di coordinamento molto complessa. È un classico giallo della stanza chiusa. Sul sito della *Carboneria Letteraria* potete scaricare racconti collegati all'ambientazione del romanzo, disponibile in cartaceo presso la biblioteca della Fondazione.

ALCUNI ROMANZI COLLETTIVI DEL PASSATO

- *Lo Zar non è morto*, del 1929, ripubblicato qualche anno fa da Sironi; tra gli autori: Filippo Tommaso Marinetti e Massimo Bontempelli
- *The whole family*, pubblicato nel 1908, recentemente tradotto dall'Inglese da Marsilio; tra gli autori: Henry James.

ALTRI AUTORI COLLETTIVI CONTEMPORANEI

- Wu Ming,
- Kai Zen
- Tersite Rossi
- Michael Gregorio

Gli ultimi due scrivono a quattro mani, formula sicuramente più usuale: si pensi, per rimanere nell'ambito del genere, alla coppia Fruttero & Lucentini. Sempre per Marsilio è uscito qualche anno fa: *In territorio nemico*, a cura di Vanni Santoni, testo scritto da centoquindici autori, con il sistema "Scrittura industriale collettiva"¹.

¹ Per altre informazioni si rimanda ai siti: www.pelagiodafro.com, www.paoloagaraff.com, www.carbonerialetteraria.com e alla voce Paolo Agaraff/Pelagio D'Afro di Wikipedia.

I QUADERNI DELLA FONDAZIONE – I
ATTI DEL CONVEGNO – I MISTERI DELLA CAMERA GIALLA
edizione digitale

Holmes vs Thorndyke. Cronaca di un incontro tra due detective londinesi

A. Marchetti Guasparini

Due investigatori, due grandi nomi della letteratura gialla, nati dall'inventiva di due grandi scrittori-medici. Saranno loro i protagonisti di questo intervento: uno è il più noto detective al mondo, l'altro è certamente meno noto al grande pubblico. Ecco a voi: il signor Sherlock Holmes, frutto della fantasia di Sir Arthur Conan Doyle e il dott. John Evelyn Thorndyke, uscito dalla penna di Richard Austin Freeman. Entrambi risiedono a Londra: Holmes al 221B di Baker Street, Thorndyke in King Bench Walk.

Un conoscitore di Londra farebbe notare che abitano a pochi isolati di distanza. Inoltre, alcuni riferimenti nei romanzi di Doyle fanno risalire la data di nascita di Holmes al 1854²; grazie ad alcuni calcoli, si può immaginare che Thorndyke abbia circa 20 anni di meno³. Quindi, l'ipotesi che i due possano essersi incontrati non è assolutamente inverosimile. Possiamo immaginare un loro incontro in un pub di Soho, vicino Piccadilly Circus. Thorndyke sta fumando un sigaro Trichinopoly, quelli della sua marca preferita⁴. Holmes invece aspira da una pipa Clay Briar, una piccola pipa corta, ben diversa dalle lunghe pipe con cui è solitamente raffigurato.

Sicuramente il primo argomento di conversazione sarebbero le rispettive professioni. E così Holmes esordirebbe spiegando che non è un vero e proprio investigatore privato, bensì un consulente per le indagini a cui ricorrono investigatori privati e ufficiali (tra cui Gregson e Lestrade di Scotland Yard, "il fior fiore di quella manica di incapaci"⁵ li descriverebbe Holmes). Egli si vanterebbe anche della sua profonda conoscenza della chimica, dell'anatomia e della cronaca nera, tanto da essere stato definito "un'enciclopedia ambulante del crimine" dal suo coinquilino Watson. Egli però si dimostra totalmente disinteressato a tutte quelle materie che non sono inerenti alla sua professione, tanto da ignorare che la Terra ruoti intorno al Sole. "Non cambierebbe una virgola, per me o per il mio lavoro, se girassimo intorno alla Luna."⁶ Asserirebbe piccato in risposta agli sguardi interrogativi di Thorndyke.

Thorndyke, dal canto suo, racconterebbe che, dopo aver lavorato in ospedale, si è dedicato agli studi di legge e si è iscritto all'albo degli avvocati, anche se la sua principale occupazione è quella di consulente scientifico. "La mia sfera di influenza si è estesa fino ad includere tutti i casi in cui una speciale conoscenza di medicina o di fisica possa essere ap-

2 A. C. Doyle, *His Last Bow*

3 R. Austin Freeman, *Meet Dr Thorndyke*, in: "Dr Thorndyke's Crime File", New York, Dodd, Mead & Company, 1941.

4 R. Austin Freeman, *The Red Thumb Mark*

5 A. C. Doyle, *A Study in Scarlet*

6 A. C. Doyle, *A Study in Scarlet*

plicata alla legge”⁷ risponderebbe ad Holmes.

I due si troverebbero poi a parlare dei rispettivi stili di vita. E anche qui non mancherebbero i punti in comune. Infatti, come le avventure di Holmes sono narrate in prima persona dal dottor James Watson che tiene un diario di ogni vicenda, anche i misteri risolti da Thorndyke sono riportati in prima persona dal dottor Jervis.

Perciò possiamo immaginare Holmes mentre parla del dottor Watson, conosciuto casualmente perché entrambi alla ricerca di un appartamento da dividere e diventato in breve tempo da coinquilino a compagno di avventure. Ex ufficiale medico dell’esercito inglese in Afghanistan, arrivato a Londra nell’anno 1878 senza il becco di un quattrino, Holmes ne enfatizzerebbe l’estrema pazienza che lo caratterizza. È infatti in grado di sopportare i frequenti sbalzi di umore di Holmes e la sua assurda passione per il violino.

Thorndyke invece parlerebbe della lunga amicizia con il dottor Jervis: i due si sono infatti conosciuti ai tempi dell’università e, dopo essersi persi di vista per alcuni anni, si sono ritrovati. Thorndyke sosterebbe che l’apporto di Jervis alle indagini sia decisamente importante: Jervis si trova infatti a svolgere diverse compiti per Thorndyke, mentre Watson sembra più limitato al ruolo di narratore degli eventi. Egli però, come il suo corrispondente holmesiano, rimane totalmente all’oscuro del ragionamento e delle idee del suo principale, fino al disvelamento finale. Ed entrambi i personaggi hanno certamente in comune l’estrema fiducia nel loro principale, che seguono e assecondano pur non conoscendone i propositi. “Mi rendo perfettamente conto che le tue opinioni e teorie sono di proprietà del tuo cliente e non devono essere usate per intrattenere i tuoi amici”.⁸ Commenta Jervis.

Thorndyke però non potrebbe tacere su Polton, suo coinquilino e tuttofare. Lo descriverebbe pressappoco così: “Sembra un decano di campagna o un giudice di cancelleria ed era stato fatto apposta dalla natura per essere professore di fisica. In realtà ha fatto prima l’orologiaio, poi il fabbricante di strumenti ottici, ed ora fa l’esperto di meccanica per un giurista medico”⁹. È un vero e proprio dipendente di Thorndyke, per cui svolge il “lavoro sporco” in vista di udienze e processi.

A questo punto, la conversazione ricadrebbe inevitabilmente sui rispettivi metodi d’indagine. I due hanno notevoli punti in comune: non risulta difficile immaginare Holmes che, spiegando al collega il suo metodo d’indagine, asserisce “una volta eliminato l’impossibile, ciò che resta, per quanto improbabile, deve essere la verità”¹⁰. E probabilmente Thorndyke annuirebbe e confermerebbe “mai scartare l’improbabile”¹¹. Eppure tra i due non mancano le differenze.

Al riguardo, Holmes spiegherebbe che, per risolvere i casi che gli vengono sottoposti, fa utilizzo quasi esclusivamente delle sue capacità logico-deduttive.

Egli infatti dimostra una smisurata attenzione per i dettagli che tutti (compresi i suoi

7 R. Austin Freeman, *The Red Thumb Mark*

8 R. Austin Freeman, *The Red Thumb Mark*

9 R. Austin Freeman, *The Red Thumb Mark*

10 A. C. Doyle, *The Sign of the Four*

11 R. Austin Freeman, *The Red Thumb Mark*

rivali di Scotland Yard) considerano insignificanti. E così è in grado di far parlare orme lasciate nel fango, mucchietti di polvere, apparentemente innocue pillole e numerosi altri elementi che si trovano sulla scena del crimine.

Un altro motto di Holmes è quello di rimanere con la mente assolutamente libera da qualsiasi preconconcetto: “È un gravissimo errore avanzare ipotesi prima di avere tutte le prove. Tende a falsare il giudizio.”¹² Holmes non avrebbe neanche però vergogna ad ammettere che talvolta si sia fatto aiutare da una piccola banda di ragazzi di strada, da lui chiamati “gli irregolari di Baker Street”. Se Thorndyke, come è prevedibile, chiedesse il perché dell’utilizzo di collaboratori così poco professionali, la risposta sarebbe lapidaria: “Si ricava di più da uno di quei piccoli mendicanti che da una decina di agenti. La sola vista di una persona dall’aria ufficiale è sufficiente a cucire le labbra alla gente. Invece quei monelli possono andare dappertutto e sentire tutto.”¹³

A questo punto Thorndyke scuoterebbe la testa perplesso, pensando a quanto i suoi metodi siano più scientifici di quelli del collega. Egli poi descriverebbe ad Holmes come la scienza e la chimica siano fondamentali nelle sue indagini. La camera chiusa dove tutto avviene non è il suo cervello, bensì il laboratorio del primo piano di King’s Bench Walk, il regno del fido Polton. Thorndyke non mancherebbe di raccontare come egli sia uno dei primi investigatori a padroneggiare tecniche avanzate (ricordiamo che siamo all’inizio del ‘900) come le impronte digitali.

Sicuramente i due hanno molto altro da dirsi. Perciò lasciamoli nel pub di Soho a discutere su quale metodo d’indagine sia il più efficace e facciamo un salto avanti nel presente. Analizziamo quale sia, oggi, l’influenza di questi due personaggi sulla moderna detective story.

Il successo di Holmes è sotto gli occhi di tutti. Le avventure di Holmes sono state la base per circa 235 film e numerose serie televisive ed è considerato il personaggio letterario più rappresentato nel cinema. Moltissimi i personaggi a lui liberamente ispirati: il protagonista del cartone animato Basil l’Investigatopo e il dottor Gregory House per citarne due. Come si può facilmente immaginare, l’Holmes presente nell’immaginario collettivo è ben diverso da quello narrato da Doyle.

Innanzitutto, è bene evidenziare come la famigerata espressione “elementare, Watson” non sia mai stata pronunciata da Holmes nei romanzi di Doyle bensì sia stata inserita per la prima volta in una trasposizione cinematografica del 1907. Come già detto sopra, egli non fuma una lunga pipa e a dire il vero anche la piccola Clay Briar è un espediente adottato da Doyle per sostituire una meno ortodossa dipendenza: quella dalla cocaina e dalla morfina. Non di rado, nei primi romanzi¹⁴, l’inquilino di Baker Street, è descritto mentre fa uso di sostanze stupefacenti (al tempo lecite ma certamente non accettate dai benpensanti).

12 A. C. Doyle, *A Study in Scarlet*

13 A. C. Doyle, *A Study in Scarlet*

14 A. C. Doyle, *The Sign of the Four*

Dunque il commissario Rocco Schiavone (personaggio creato da Antonio Manzini, oggetto di una trasposizione televisiva), che ha scandalizzato i telespettatori poiché non fa mistero di fumare cannabis, può dire di avere un illustre predecessore.

Thorndyke è certamente meno celebrato e conosciuto del suo collega. Non esistono trasposizioni cinematografiche delle opere di Austin Freeman e molti dei suoi romanzi sono tuttora inediti in Italia. Ma l'influenza di Thorndyke sul panorama della detective story contemporanea è molto importante. Thorndyke, per le tecniche innovative utilizzate e per la grande attenzione all'aspetto medico-scientifico che riserva nelle sue indagini, è universalmente riconosciuto come il precursore dei moderni anatomopatologi e antropologi forensi.

E quello della detective scientifica è un filone che, soprattutto nei tempi più recenti, ha avuto riscontro positivo presso il grande pubblico. Basti pensare al successo dei romanzi di Patricia Cornwell oppure a quello delle serie televisive NCIS e Bones, quest'ultima recentemente conclusasi, dopo dodici stagioni, con l'esplosione del Jeffersonian Institute, laboratorio che era stato luogo di lavoro dell'antropologa forense Temperance Brennan.

Giallo storico. Delitti e trame attraverso i secoli

M. Polenta

Nel mare del giallo, inteso nella sua accezione più ampia, s'incontrano e scontrano numerosi flutti, che rendono questo genere narrativo poliedrico e particolarmente adatto a soddisfare le esigenze ed i desideri di vari pubblici di lettori.

Non senza qualche difficoltà e con tuttora qualche discrepanza, si è cercato di mettere ordine nelle acque dense e agitate del giallo tentando di definire e delimitare i suoi numerosi sottogeneri. La mia formazione classica e i miei studi universitari di archeologia mi portano a prediligere una declinazione del genere tra le più facilmente riconoscibili e caratterizzate: quella del giallo storico.

La sua caratteristica principale, come indica la denominazione stessa, è quella per cui la vicenda narrata è ambientata in un'epoca storica, dunque non contemporanea o futura. La forbice temporale in cui può essere ambientato un giallo considerato storico è estremamente ampia: dall'Antico Egitto fino ai primi decenni del XX secolo.

Il giallo storico si è affermato a partire dagli anni Settanta del XX secolo e tra gli autori più prolifici si ricordano: Ellis Peters, Paul Doherty, Margaret Doody, Candace Robb, Lynda S. Robinson, Lindsey Davis e gli italiani Danila Comastri Montanari e Giulio Leoni. Generalmente, il giallo storico è del tipo classico deduttivo o giallo classico, in cui un investigatore arriva a smascherare il colpevole di un delitto attraverso una serie di indizi; la vicenda si svolge in un ambiente isolato entro cui ha possibilità di azione una ristretta cerchia di personaggi; la modalità con cui il colpevole agisce e gli alibi dei personaggi rivestono una notevole importanza. Il detective è talvolta un personaggio realmente vissuto, come nel caso di Aristotele, protagonista della saga della scrittrice canadese Margaret Doody.

Terminata questa breve presentazione del giallo storico, ci si pongono dunque alcune questioni. Perché uno scrittore, o un aspirante tale, dovrebbe decidere di cimentarsi in un giallo storico? E di cosa potrebbe godere un lettore che ad esso si appropria? Gli aspetti positivi che presenta la scrittura e la lettura del romanzo storico sono molteplici. Li illustra magistralmente Danila Comastri Montanari, una dei maggiori esponenti italiani di questo sottogenere, nel suo libro intitolato "Giallo antico. Come si scrive un poliziesco storico"¹⁵, vero e proprio manualetto di scrittura.

È doveroso dunque riportare qui sinteticamente i punti esposti dalla scrittrice. La sfida principale nello scrivere un giallo storico, nonché la sua principale forza e ragione di interesse, consiste nel fatto che, essendo la vicenda ambientata in epoche passate, in cui non era ancora possibile avvalersi della maggior parte dei metodi d'indagine oggi utilizzati (basti pensare alla possibilità di effettuare l'analisi del DNA o dell'impronta digitale per risalire ad un possibile assassino), la sfida si gioca unicamente, ad armi pari, tra detective e colpevole.

¹⁵ Comastri Montanari, Danila. *Giallo antico. Come si scrive un poliziesco storico*. Bresso: Hobby & work, 2007.

Massimo risalto è dato dunque alle capacità deduttive e investigative del primo, la cui arma principale è la logica, e all'ingegno e alla furbizia del secondo. Questo infatti, allo stesso tempo e per lo stesso motivo, può godere di un maggior spazio di manovra, dovendosi preoccupare solo relativamente delle tracce lasciate sul luogo del delitto; i suoi modi di agire e di uccidere possono essere i più svariati, dando la possibilità al romanzo di arricchirsi di note intriganti. Si tratta dunque di una competizione uno contro uno, in cui si stagliano in rilievo le singole personalità del protagonista e dell'antagonista, non rientrando tra le possibili parti in causa le squadre anticrimine né la criminalità organizzata.

L'epoca e l'ambientazione storica permettono infatti, in linea generale, di lasciare più spazio alla fantasia e alla creatività dello scrittore e di esercitare un fascino più forte sul lettore, che percepisce il tempo del racconto come una realtà da lui distante e per questo verosimilmente più suggestiva. Allo stesso tempo, ovviamente, la natura del genere in questione presenta delle peculiarità che l'autore deve tenere bene a mente prima di avventurarsi nella stesura dell'opera.

Trattandosi infatti di un romanzo storico, la vicenda e le informazioni in essa contenute, seppur frutto di fantasia, non potranno rivelarsi del tutto inverosimili e uscire fuori da ogni schema. Così, ogni dato riguardante l'urbanistica, l'onomastica, l'abbigliamento, l'arredamento, gli oggetti di uso comune ed ogni altro aspetto toccato nel corso della narrazione dovrà essere frutto di un'accurata ricerca al fine di risultare, se non vero, almeno verosimile. Lo scrittore dovrà quindi operare anch'egli come un detective, compiendo una vera e propria indagine con l'ausilio degli strumenti necessari a portarla opportunamente a termine.

I mezzi cui affidarsi e le fonti cui attingere per scrivere un giallo storico sono molteplici: si va dalle biblioteche con i loro cataloghi per argomento, al web (facendo ovviamente attenzione a verificare l'attendibilità della fonte da cui proviene l'informazione e non accettando tutto come vero, avvalendosi di un adeguato spirito critico), all'archeologia e alla storia materiale del passato (ispirandosi ad oggetti e materiali esposti all'interno di musei archeologici o le cui foto sono caricate sui siti internet delle soprintendenze o degli stessi musei), alle opere di arte figurativa risalenti alle varie epoche del passato (quadri, affreschi, mosaici, ceramiche, ecc.: ad esempio da un affresco presente sul muro di una domus pompeiana rappresentante una scena di banchetto si possono ricavare informazioni riguardo le abitudini alimentari degli antichi romani), alle opere letterarie di vario genere (prosa, poesia, memoriali, geografie, enciclopedie, ecc.), fino a veri e propri sopralluoghi nelle località in cui si decide di ambientare la vicenda, se questi risultano possibili.

I suggerimenti esposti dalla scrittrice Danila Comastri Montanari sono messi in pratica da lei stessa nella stesura dei romanzi che hanno come protagonista il senatore detective Publio Aurelio Stazio. I racconti, prodotti della ricerca pocanzi descritta, sono ambientati nell'antica Roma al tempo dell'imperatore Claudio, ossia nella prima metà del I sec. d.C..

Tra i numerosi romanzi della saga vorrei portare all'attenzione quello intitolato *Cave canem*¹⁶, edito per la prima volta nel 1993. La scelta di questo romanzo è dovuta al fatto che in esso si possono ritrovare tutte le caratteristiche principali del mystery classico.

La vicenda si svolge quasi interamente all'interno della villa di Gneo Plauzio, un pe-

16 Comastri Montanari, Danila. *Cave canem*. Milano: Mondadori, 1993.

scivendolo arricchito, e della sua famiglia. L'immensa e lussureggiante villa è situata nel suggestivo scenario dei Campi Flegrei, precisamente sul lago d'Averno, dove gli antichi greci, suggestionati dai vapori e gli umori del vulcano e delle solfature le cui attività non erano ancora ben conosciute, avevano collocato l'ingresso dell'Ade. All'interno della villa cadono vittime di misteriosi incidenti due figli legittimi di Gneo Plauzio, Attico e Secondo, e lo stesso pater familias.

Le morti dei personaggi sono eccentriche e scenografiche: il primo cadavere viene trovato smangiucchiato nella vasca delle murene, il secondo nella voliera degli uccelli con la testa squarciata, il terzo nella biblioteca della villa. Insieme al corpo del primo dei Plauzi viene ritrovata una filastrocca-vaticinio della Sibilla Cumana, che viene quindi interpretata dai familiari come una profezia di morte.

Il senatore detective, però, non si lascia suggestionare e porta avanti un'indagine che lo condurrà alla scoperta del fautore delle misteriose morti. I topoi del mystery classico possono quindi già riconoscersi: la fondamentale unità di luogo e tempo della vicenda narrata; il luogo chiuso e inaccessibile in cui si svolgono i fatti e vengono commessi i delitti, raggiungibile solo da una ristretta cerchia di personaggi; la famiglia che sembra vittima di una maledizione; l'indagine che procede attraverso una continua interazione tra detective ed indiziati; la "filastrocca maledetta" che predice le disgrazie, trasformata per l'occasione in vaticinio della Sibilla cumana, omaggio al vecchio mystery.

Compare fedele e "Watson" del senatore romano è lo schiavo alessandrino Castore, che contribuisce in modo sostanziale al felice epilogo dei casi del suo padrone. Aurelio Stazio viene a capo del mistero intuendo che l'artefice degli omicidi è Paolina, la moglie di Gneo Plauzio, mossa da un desiderio di vendetta verso il plebeo arricchito che è stata costretta a sposare lasciando il suo amato ufficiale dell'esercito Marco Fabrizio morire in battaglia.

Il romanzo, come tutti quelli della scrittrice, tocca vari temi storico-sociali: la descrizione della cornice socio-geografica riveste infatti un ruolo fondamentale nel giallo storico, che può considerarsi il romanzo d'ambiente per eccellenza. In *Cave canem* si fa riferimento in particolare al tema della schiavitù, evidenziando come la condizione degli schiavi di campagna si diversificasse in modo sostanziale da quelli degli schiavi dell'Urbe. Mentre questi ultimi, infatti, potevano godere di una certa stima e vedersi assegnati compiti importanti, gli schiavi rurali erano costretti a vivere in condizioni molto dure, considerati nella maggior parte dei casi poco più di bestie parlanti e sottoposti ad angherie e soprusi.

Parimenti, viene fatto accenno ad altri fenomeni sociali, come quello del pater familias che, finché in vita, costringe i figli a vivere come perenni minorenni in casa propria; o quello dei nuovi arricchiti, visti di malocchio dagli antichi nobili; o ancora il tema della religione, dell'oltretomba e delle profezie, ritrovandosi Aurelio Stazio nel corso delle sue indagini nell'antro della Sibilla Cumana.

Al di là degli accenni, più o meno marcati, a tematiche sociali ampie, il romanzo è un'ininterrotta fonte di informazioni riguardanti molteplici aspetti della vita nella penisola italica di I sec. d.C.: si pensi, ad esempio, alla descrizione degli abiti dei personaggi, a quella della lussuosa villa di campagna di Gneo Plautio, a quella dei rapporti tra i membri di una stessa famiglia.

Il maggior pregio e la reale forza del giallo storico risiedono nel fatto che questo sottogenere, oltre ad appassionare il lettore per mezzo della vicenda, riesce (ovviamente se

opportunamente scritto) a fargli apprendere in maniera leggera e piacevole molte nozioni ovvero, in qualche modo, ad arricchire la sua conoscenza.

Naturalmente esistono diverse tipologie di lettori, con interessi e gradi di cultura differenti: il romanzo tanto più funzionerà quanto più sarà in grado di soddisfare tutti i tipi di pubblico, che devono dunque essere in grado di comprenderlo per poterlo apprezzare a pieno.

Il modello della teoria della comunicazione elaborato da Shannon e Weaver prevede due soggetti attivi, ossia una fonte emittente che codifichi un messaggio ed un destinatario che decodifichi lo stesso. In questo caso la comunicazione, ossia lo scambio di segnali o messaggi tra i due soggetti, si definisce “multilaterale” e può avvenire con successo.

I lettori già in possesso delle nozioni contenute nel testo non avranno bisogno di ulteriori spiegazioni e approfondimenti e potranno concentrarsi sulla trama; quelli invece digiuni di determinate conoscenze devono essere messi nelle condizioni di comprendere ogni cosa, compresi i riferimenti specifici o i termini di settore menzionati nel corso della narrazione, e dovranno anch’essi poter essere avvinti in primis dalle vicende narrate. Perché ciò si verifichi è importante innanzitutto che il romanzo non sia saturo di informazioni collaterali, che appesantirebbero e rallenterebbero eccessivamente la lettura, distogliendo l’attenzione del lettore dalla vicenda, la quale deve rimanere l’elemento fondamentale del romanzo giallo; in secondo luogo, ogni qualvolta nel romanzo compaia qualche riferimento specifico a luoghi, persone, vicende storiche o altro, questo dovrà essere brevemente esplicitato in modo tale da consentire una corretta riuscita della comunicazione.

A questo scopo risultano utilissime e spesso indispensabili le note illustrative.

In *Cave canem*, ad esempio, queste si trovano in appendice, la quale contiene un glossario ed un breve approfondimento sull’ambientazione geografica e storica. Con questo semplice espediente viene data al lettore la possibilità non solo di dilettersi leggendo un romanzo giallo e tentando di risolvere il caso in questione, bensì anche quella di ampliare le proprie conoscenze.

In un’epoca come quella che stiamo attraversando, dove ogni aspetto della vita, compreso lo scambio di informazioni e messaggi, è caratterizzato dal voler essere quanto più sintetico e veloce possibile, credo che questa peculiarità del giallo storico non sia affatto da sottovalutare, quanto invece da sfruttare a nostro vantaggio.

Una storia semplice di Leonardo Sciascia. Un giallo senza giustizia

Luca Rachetta

“Un giallo senza giustizia” è una definizione ossimorica se riferita ai canoni del giallo classico, che comprendono l'accertamento del colpevole, il chiarimento delle responsabilità individuali dei personaggi coinvolti nel crimine (nel caso di un delitto compiuto con la complicità di più persone), la certezza della punizione, l'assoluta evidenza della linea di discriminazione non solo tra il lecito e l'illecito (a tal proposito le leggi parlano chiaro), ma tra il giusto e l'ingiusto e, più in astratto, tra il bene e il male (qui si fa riferimento a un'etica collettiva che, al di là delle differenze culturali esistenti tra i membri della società, li accomuna nello stesso orizzonte di valori). E di certo, nel giallo canonico, non ci possono essere dubbi sull'identità di chi incarna la giustizia e di chi si rende protagonista della violazione della stessa: i personaggi sono divisi in due schieramenti contrapposti, con la concessione di qualche infiltrato nel campo avversario, di un doppiogiochista che tuttavia si capisce bene da quale parte sta.

Ma per l'ultimo romanzo di Sciascia l'espressione “giallo senza giustizia” non suona come un ossimoro, perché assume un valore simbolico e si traduce nel giallo collettivo in cui si dibatte la vita di un intero paese: un giallo in cui la giustizia non è certa e i colpevoli sono coloro che eseguono il delitto e coloro che lo facilitano, omertosi, imbelli e incompetenti impegnati a coltivare e a difendere il proprio orticello.

Una storia semplice è introdotto a mo' di epigrafe da queste parole:

Ancora una volta voglio scandagliare scrupolosamente le possibilità che forse ancora restano alla giustizia.

La citazione, estrapolata da *Giustizia* di Dürrenmatt, introduce alla lettura del romanzo e contiene i principi ispiratori dell'impegno civile di Sciascia, condensati in un sostantivo astratto, la “giustizia”, e in un avverbio di dubbio, quel “forse” che, pur non mettendo in discussione la necessità etica e sociale dell'inesausta ricerca della verità, contiene il germe dello sconforto, del pessimismo, come se lo sforzo della ragione non fosse in grado di giungere alla conclusione del proprio iter investigativo.

Entriamo davvero, con la citazione di Dürrenmatt¹⁷, nella poetica che anima il giallo di

17 Non si può non pensare a quanto il già citato scrittore svizzero Friedrich Dürrenmatt diceva a proposito dei suoi romanzi gialli, anch'essi sui generis come quelli di Sciascia, in particolare sottolineando il concetto di “corresponsabilità”, che fa della colpa un concetto collettivo. Il delitto è compiuto pertanto non solo da chi si adopera per realizzarlo, ma anche da coloro che fingono di non vedere e subiscono passivamente il torto inflitto a loro stessi o ad altri, come accadeva ai tempi del nazismo (“Siamo, collettivamente, troppo colpevoli, troppo immersi collettivamente nei peccati dei padri e dei padri dei padri”, cit. da Stefano Paolo, *Perché lo scrittore processa la giustizia*, in *Corriere della Sera*, 14 febbraio 2013). Un senso di impossibilità della giustizia, generato dallo stato di disordine in cui versa il mondo, intride l'opera di Dürrenmatt, a tal punto che l'adozione del genere giallo nasce dalla volontà di

Sciascia, nella sua visione della Sicilia e dell'Italia.

Se la colpa è collettiva essa risulta depenalizzata, perché affonda le proprie radici nell'humus culturale da cui emerge il criminale, l'esecutore materiale di un delitto il cui mandante è l'intero corpo sociale. In questo caso è dunque necessaria un'opera di rieducazione culturale, ben più profonda e complessa del processo agli esecutori.

Una storia semplice è un testo piuttosto breve, essenziale come un soggetto cinematografico ma ben costruito e avvincente; la trama scorre veloce nell'avvicinarsi di scene rette dall'icasticità dei personaggi, che rivelano la propria natura e il proprio ruolo narrativo attraverso dialoghi brevi e serrati e la guida sapiente di un narratore tanto misurato quanto incisivo nel dare le giuste informazioni al lettore.

Ancora una volta Sciascia adotta la formula del giallo, chiedendogli tuttavia di scendere ad un compromesso con la propria materia, arroventata come tutte le verità scomode e misteriosa come un segreto di Pulcinella di cui tutti sono più o meno a conoscenza, ma che pochi hanno il coraggio di ricordare a voce alta agli altri e a se stessi, nel nome dell'opportunità sociale e del rassicurante e autoassolutorio sopore della propria coscienza. L'effetto, sul piano letterario, è la corrosione dall'interno della certezza della giustizia, senza la quale, a rigore di canone, il racconto giallo, come già detto, non potrebbe esistere.

Ma ciò non stupisce, se consideriamo che a Sciascia non sembra interessare tanto il risultato finale dell'investigazione, sotto gli occhi di tutte le persone dotate di onestà intellettuale, quanto i presupposti etici e il percorso accidentato e talvolta proibitivo di un'indagine che chiede al detective di turno, il brigadiere ingenuo e onesto di *Una storia semplice* o il commissario irreprensibile e idealista de *Il giorno della civetta*, di recitare agli occhi di tanti la parte del Don Chisciotte armato contro i mulini a vento. Perché la difficoltà non è districarsi nel labirinto delle apparenze e delle vie di fuga che celano la verità, ma piuttosto liberarsi dalle pastoie di un grande Leviatano che, agendo dall'esterno, non vuole farti arrivare alla verità, o meglio, alle prove che la dichiarino come tale.

E proprio di Leviatano, vale a dire di una forma di potere schiacciante e opprimente, si può parlare, se è vero che i poteri forti contro cui combattono gli eroi di Sciascia sono la criminalità organizzata, la politica e il clero deviati, l'ignoranza creata ad arte dal potere per

mostrane i limiti, come recita significativamente il sottotitolo del suo romanzo *La promessa*, ovvero "requiem per il romanzo giallo". In Dürrenmatt come in Sciascia, pur muovendo i due scrittori da considerazioni differenti, la latitanza della giustizia non può che far implodere dall'interno il racconto giallo, consegnandolo alla forma di un guscio ben conservato ma impoverito di sostanza interna: «Nella ferrea applicazione di principi logico-deduttivi il romanzo poliziesco non fa minima attenzione all'evidenza che mostra come la ragione umana rischiarare il mondo non più dello stretto necessario, mentre ogni cosa d'intorno partecipa d'un inesauribile paradosso. In tal senso omettere di considerare la paradossalità nella quale la realtà umana nella sua interezza è immersa, attraverso la pretesa di imporre principi perfettamente razionali, significherebbe commettere il peggior errore possibile: costruire a bella posta un universo da dominare, dal quale sia interamente assente l'ambito infinito del possibile.» (cit. da Luigi Azzariti-Fumaroli, *Friedrich Dürrenmatt o l'impossibilità della giustizia*, Seminario integrativo del corso di Teoria generale del diritto, Pavia 15 maggio 2013, pag. 2).

offuscare le menti (negli anni che precedono *Il giorno della civetta* si voleva far credere agli Italiani che la mafia non esistesse) e la piaga dell'omertà. Cosa può il singolo individuo contro tali forme di potere collettivo che pervadono a ogni livello la vita in comunità? Chiara la risposta dello scrittore siciliano: l'onestà della propria coscienza, il coraggio dell'andare contro corrente e di affrontarne le conseguenze, la denuncia di una piccola verità che assurga a simbolo di una verità più grande e di pubblico interesse.

Il simbolo, appunto. *Una storia semplice*, atto finale della carriera e della vita di Sciascia (lo scrisse poco prima di morire a causa di una accertata e incurabile malattia) ci pare nudo e scabro come un simbolo, o, per meglio dire, ci si presenta come un racconto popolato da tanti personaggi che, nella loro asciuttezza, incarnano significati chiari e assoluti.

Personaggi di significato universale: il procuratore della repubblica, il questore, il commissario, il brigadiere, il professore, il prete, l'uomo che viaggia in auto per lavoro e diventa per caso testimone inconsapevole di un delitto. L'aggettivo "semplice" del titolo, alla luce di quanto appena detto, non sembra dunque un puro riferimento ironico alla volontà di comodo degli inquirenti, che in un primo momento non vogliono complicarsi la vita per un palese caso di suicidio (che tale non si rivelerà) e in seguito decidono di occultare la verità scomoda emersa dalle indagini del brigadiere sostituendola con un'altra banale e inoffensiva (la morte del commissario diventa un incidente e viene così svincolata dall'increscioso sviluppo che l'investigazione del brigadiere stava dipanando): il titolo dell'opera ci consegna difatti la suggestione di una "semplicità" da individuare nel significato archetipico dei personaggi e dei ruoli da loro interpretati, frutto di inclinazioni all'errore insite nella natura umana e risvegliate delle esche della vita comoda e priva di responsabilità etica lanciate dalla società italiana contemporanea.

Una storia semplice da capire perché ci siamo tutti dentro fin dalla notte dei tempi; una storia che fin dalla notte dei tempi alcuni cercano di non far capire e i più fanno finta di non capire; una storia che è costata delusione, minacce e violenza repressiva a quanti non hanno finto di non aver capito, come Sciascia ci comunica emblematicamente ne *Il Consiglio d'Egitto*¹⁸, vero e proprio travestimento in forma di romanzo storico della poetica dell'autore di Racalmuto. Il giallo di Sciascia ha dunque una dimensione "collettiva", perché è il giallo di tutta una nazione.

18 Luca Rachetta, *Sicilianità e Illuminismo nel travestimento storico de Il Consiglio d'Egitto di Leonardo Sciascia*, in AA-VV., *Stile Euterpe vol. 1 - Leonardo Sciascia, cronista di scomode realtà*, Poetikanten, 2015, pag. 90: «È dunque nel di Blasi, per dirla con le parole di Massimo Onofri, che trova incarnazione l'affermazione della "dignità etica dell'individuo sul guazzabuglio dei secoli. Il processo che porta Di Blasi a diventare un simbolo dimostra pertanto che "a Sciascia interessa la perenne tragedia del Potere, i suoi connotati metastorici più che storici, la sua grammatica", come se, paradossalmente, quello che sembra un romanzo storico diventi, nelle mani dell'autore di Racalmuto, lo strumento per "fuoriuscire dalla storia". Così, con tale processo di astrazione, *Il Consiglio d'Egitto* può collocarsi nel pieno di quella "microfisica del Potere che occupa e preoccupa Sciascia negli anni Sessanta e Settanta, e che sembra trovare i suoi momenti culminanti nel *Contesto*, in *Todo modo* e nell'*Affaire Moro*".».

Quali caratteristiche riconducibili alla detective story permangono dunque in un'opera paradossalmente antitetica al genere giallo sul piano della poetica che la alimenta e della visione del mondo che le fa da corollario? L'incipit del racconto, con quelle 9 e 37 così precisamente annotate, è il primo elemento dell'indagine che si fa largo tra accenni di sconsolata ironia, come il particolare dell'illuminazione dei locali della questura funzionali a assicurare i cittadini che la polizia veglia sempre su di loro e la "follia" consistente nel cercare il questore a quell'ora e, per giunta, in quella serata di festa.

Nelle prime due pagine del testo Sciascia va diritto al punto senza preamboli, diluendo in poche frasi informazioni essenziali sul "contesto" (termine sciasciano, oseremmo dire, anche perché titolo di un suo importante romanzo) sociale e umano in cui si svilupperà la vicenda. Tipica dell'umorismo di Sciascia risulta poi quella sottigliezza, quel bizantinismo verbale con cui il brigadiere non vuole illudere l'autore della telefonata riguardo alla prontezza dell'intervento della polizia, riuscendo allo stesso tempo a non illudere nemmeno il lettore riguardo all'irrepreensibilità dei rappresentanti delle istituzioni, interpellati in un momento da loro reputato inopportuno:

Ascoltò, cercò sul tavolo una matita e un pezzo di carta, e mentre scriveva rispondeva che sì, sarebbero andati al più presto possibile ma appena possibile, così collocando la possibilità in modo da non illudere sulla prestezza¹⁹.

Eppure la storia si rivela subito meno semplice e più grave del previsto. La descrizione della scena del delitto è particolareggiata e, come l'indagine che prende avvio dalla scoperta del cadavere di Giorgio Roccella, segue i canoni del giallo classico, logico e deduttivo, seppure animato da un senso di sfiducia che ci trasmette dall'interno della vicenda lo stesso brigadiere, unico personaggio positivo assieme al professor Franzò, e alter ego dell'autore per l'amore della verità e per l'amaro disincanto:

Ai due agenti, che pure erano entrati scavalcando la finestra, il brigadiere gridò: "Non toccate nulla!"; e per non toccare il telefono, che stava sulla scrivania, ordinò a uno degli agenti di tornare in questura, di riferire, di far venire subito medico, fotografo e quei due o tre che in questura erano considerati e privilegiati come esperti scientifici: secondo il brigadiere soltanto privilegiati, non avendo fino ad allora esperienza di un solo caso in cui costoro avessero dato un contributo risolutivo, di confusione piuttosto²⁰.

Il brigadiere funge da alter ego dell'autore anche quando il suo impegno nel descrivere la scena del delitto offre lo spunto per un riferimento metaletterario alla difficoltà della scrittura. Attraverso le parole del narratore si rivelano anche l'autore e la sua origine siciliana, creando una piccola digressione che ci rimanda ancora al di là, e al di fuori, del genere giallo:

(...) il brigadiere cominciò a fare il suo lavoro di osservazione, in funzione del rapporto scritto che gli toccava poi fare: compito piuttosto ingrato sempre, i suoi anni di scuola e le sue non frequenti

19 Leonardo Sciascia, *Una storia semplice*, Adelphi Edizioni, Milano, 1989, pag. 10.

20 *Ivi* pag 15.

letture non bastando a metterlo in confidenza con l'italiano. Ma, curiosamente, il fatto di dover scrivere delle cose che vedeva, la preoccupazione, l'angoscia quasi, dava alla sua mente una capacità di selezione, di scelta, di essenzialità per cui sensato ed acuto finiva con l'essere quel che poi nella rete dello scrivere restava. Così è forse degli scrittori italiani del meridione, siciliani in specie: nonostante il liceo, l'università e le tante letture²¹.

Il brigadiere Antonio Lagandara, il cui nome si scopre poco dopo la metà del libro, è il figlio di un onesto lavoratore, tra i pochi che si appassionano alla professione e vi vogliono fare carriera, aspirando nel contempo a quel diploma di laurea che, ormai deprezzato dal commissario in quanto alla mercé di tutte le classi sociali, rimane per lui un sogno per ciò che esso significa nei termini di conoscenza e competenza, non certo come status symbol o semplice titolo funzionale a una promozione. Una persona pulita, irreprensibile e in possesso di un codice di comportamento ispirato dal senso del dovere e della giustizia.

Il brigadiere sfrutta la irriducibile e pregiudiziale rivalità tra polizia e carabinieri per riuscire a far passare la sua ipotesi sul caso Roccella, che, a suo avviso, ma contrariamente a quello dei suoi superiori, non è un caso di suicidio.

Difatti il colonnello dei carabinieri, venuto a conoscenza della versione del brigadiere, non la porta avanti per convinzione, ma perché il suo spirito di corpo, quello di cui il brigadiere della polizia, come dice il narratore, è evidentemente sprovvisto, lo spinge a opporsi aprioristicamente alla tesi del questore suo rivale.

Vengono in mente certe diatribe nate da conflitti di competenza tra la polizia locale (lo sceriffo di contea) e il Federal Bureau of Investigation di certi romanzi e film statunitensi, ma con una dose di campanilismo tipicamente italiano e con l'aggravante, ancora italiana, di due istituzioni che si sovrappongono per prerogative e funzioni senza che una abbia più diritto dell'altra in merito all'oggetto del contendere, ossia il caso su cui investigare.

A dare man forte al brigadiere arriva il professor Carmelo Franzò, che fa, in un certo senso, il detective aggiunto e rappresenta la parte onesta della società, non affetta da tentazioni omertose e opportunistiche. Egli è debole e malato, come debole e malata è la coscienza della nazione, seppur non ancora ridotta al silenzio.

Il lettore, come in un giallo tradizionale, viene accompagnato per mano alla scoperta della verità, che si arricchisce con il procedere dell'indagine di elementi nuovi incastonati gradualmente nel quadro d'insieme disegnato dagli inquirenti: da un lato il brigadiere e il professore, intenzionati davvero a venire a capo dell'enigma, dall'altro il commissario, impegnato a svolgere il proprio ruolo istituzionale per non destare sospetti sul suo coinvolgimento diretto nella vicenda e per controllare in prima persona lo sviluppo delle indagini, in modo da sviarle (si pensi al suo comportamento nei confronti del rappresentante della casa farmaceutica che viaggia sulla Volvo, testimone di quanto successo alla stazione ferroviaria) o giungere a soluzioni di emergenza, come poi sarà il tentativo di omicidio del brigadiere.

L'indagine non arriva a dichiarare la verità non solo perché, come abbiamo detto, il suo corso viene fermato dai rappresentanti della giustizia, ma anche perché l'uomo della Volvo preferisce non raccontare l'ultimo frammento di verità che fortuitamente riesce a catturare prima di essere rilasciato dallo stato di fermo impostogli dal commissario, ormai morto.

21 *Ivi* pag 15.

Perché impiccarsi? Perché fare il proprio dovere di cittadino? Quale trattamento gli era stato riservato fino a quel momento, dopo aver collaborato con i tutori dell'ordine? L'omertà, sembra dirci Sciascia, non è tanto il frutto della paura che i cittadini hanno dei criminali, ma piuttosto della sfiducia nelle istituzioni che dalla paura, e dai rischi più concreti e tragici che la originano, dovrebbero proteggere i cittadini.

Tornano alla mente le parole di Giovanni Falcone in *Cose di Cosa Nostra*, il libro-intervista scritto in collaborazione con Marcelle Padovani:

Si muore generalmente perché si è soli o perché si è entrati in un gioco troppo grande. Si muore spesso perché non si dispone delle necessarie alleanze, perché si è privi di sostegno. In Sicilia la mafia colpisce i servitori dello Stato che lo Stato non è riuscito a proteggere.

La solitudine e la mancanza di sostegno sono appunto i motivi per cui l'indagine del brigadiere si arena, o meglio, viene fatta arenare.

Rimanendo al libro di Giovanni Falcone, in epigrafe a *Cose di Cosa Nostra*, subito dopo un antico detto popolare siciliano che riduce a massima il principio dell'omertà ("A megghiu parola è chidda ca 'un si dici."), si riporta proprio un'amara considerazione di Sciascia sulla sua terra:

L'intera Sicilia è una dimensione fantastica. Come si fa a viverci senza immaginazione?

La realtà siciliana è come un romanzo: un romanzo criminale in cui fantasia e invenzione sono necessarie per capire un mondo incastonato in una dimensione talmente assurda da non sembrare reale. E in una dimensione assurda il giallo perde la sua logica e i suoi rapporti di causa e di effetto: non può che rimanere pertanto senza conclusione, vale a dire un giallo senza giustizia.

Bibliografia essenziale:

- Leonardo Sciascia, *Una storia semplice*, Adelphi Edizioni, Milano, 1989.
- Leonardo Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, Adelphi, Milano, 2009.
- Massimo Onofri, *Storia di Sciascia*, Laterza, Bari, 2004.
- Luca Rachetta, *Sicilianità e Illuminismo nel travestimento storico de Il Consiglio d'Egitto di Leonardo Sciascia*, in AA-VV., *Stile Euterpe* vol. 1 - *Leonardo Sciascia, cronista di scomode realtà*, Poetikanten, 2015.
- Stefano Paolo, *Perché lo scrittore processa la giustizia*, in *Corriere della Sera*, 14 febbraio 2013.
- Luigi Azzariti-Fumaroli, *Friedrich Dürrenmatt o l'impossibilità della giustizia*, Seminario integrativo del corso di Teoria generale del diritto, Pavia 15 maggio 2013.

L'alterità rivelatrice: gli "Alias" di Dino Buzzati. Breve riflessione su un piccolo capolavoro

S. Serini

Contenuto

«La morte per infarto, a sessantanove anni, del professore Tullio Larosi, titolare della cattedra di ginecologia all'Università e direttore dell'Ospedale di Santa Maria Immacolata comunemente detto La Maternità, fu un avvenimento per gli inquilini dello stabile in via Sesostri 5, di cui il Larosi era proprietario».

Comincia così, in maniera tutt'altro che reboante, questo racconto solitario²² di Dino Buzzati che non sempre si trova nelle opere che raccolgono tutta o quasi l'eterogenea ed articolata produzione dello scrittore veneto.

La notizia del decesso con cui si apre il racconto, di per sé sconvolgente, si ridimensiona subito a fronte della scoperta pressoché immediata della polizia che sta conducendo le indagini e che si trova innanzi a una verità inaspettata: il signor Larosi non era affatto chi sosteneva di essere. Infatti, «l'integerrimo proprietario era in realtà un medico complice dei nazisti e accusato di crimini di guerra che si era impossessato dell'identità di Tullio Larosi ed era riuscito, in questo modo, a sfuggire ad arresti e catture e a iniziare una nuova vita di uomo stimato ed esemplare»²³.

La cosa, ovviamente, non tarderà a suscitare malumori e malesseri nei condomini. Il loro "disagio", infatti, rimarrà sempre contenuto senza deflagrare del tutto in sonore prese di distanza e in autentica indignazione, quasi come se tutti, senza eccezioni, temessero un eventuale contagio come ben rivelano le parole dell'autore: «Sembrava quasi che il disonore subitamente caduto su un uomo già stimato modello di virtù civili, si allargasse intorno contaminando pure quelli che per anni gli erano vissuti accanto». A mano a mano che ci si avvicinerà alla conclusione del racconto, non solo l'ansia e l'angoscia del lettore aumenteranno esponenzialmente, ma anche la ragione di tale discutibile comportamento assumerà i contorni netti di una disarmante rivelazione.

Buzzati, che da genio eclettico non disdegnò misurarsi, peraltro con successo²⁴, anche con l'arte figurativa, ritornò successivamente ad indagare quanto di nascosto si cela dietro

22 Il testo è reperibile in pdf e in *Romanzi e racconti*, a cura di G. Gramigna, Mondadori «I Meridiani», Milano 1975.

23 <http://www.masedomani.com/wp-content/uploads/2013/07/buzzati-e-i-condomini.pdf>

24 A lui Enzo Carli dedicò una monografia in rendeva omaggio non solo alla «piena legittimità artistica, ma anche all'assoluta coerenza di quelle singolari operazioni pittorico-letterarie nelle quali il Buzzati riconferma la straordinaria genialità e la fervidissima fantasia di cui ha dato prova come scrittore».

l'apparente rispettabilità borghese, con un dipinto come *I misteri dei condomini* (1967).

L'inaspettato, l'imponderabile, quel che non si vede eppure c'è, quel che non appare ma si percepisce, impregnando l'aria di un'atmosfera a metà tra il perturbante e l'inquietante pervade ogni pagina di questo breve testo, esattamente come ciò che accade dinanzi ai quadri, non meno riusciti sul piano dell'efficacia realizzativa, di Edward Hopper.

Forma

Quello di Buzzati non si può definire un giallo "autentico" per un motivo molto semplice. Perché, rispetto a un genere che pur innovato e oggetto di fortissime sperimentazioni – soprattutto nel corso del XX secolo – mantiene ben salde le sue peculiarità costitutive e il suo irriducibile DNA letterario, Buzzati mescola le carte e dà vita a un prodotto nuovo, non ibrido, ma altro ed avvincente.

Già, perché proprio l'alterità è, a mio avviso, la chiave di lettura più idonea per questo ennesimo, penetrante racconto partorito dal genio di Buzzati.

Altri sono i personaggi che compaiono sulla scena: ciò vale tanto per l'immancabile morto (altrimenti che giallo sarebbe?), stigmatissimo e rispettabilissimo professionista la cui irreprensibile esistenza cade progressivamente a pezzi sotto i colpi di una verità che, con irriducibile graniticità, frantuma l'apparente cristallinità di una vita tutt'altro che immacolata.

Altro da ciò in cui crediamo è colui dal cui punto di vista la vicenda viene prevalentemente narrata. Altro è il finale che non risolve l'enigma lasciando al pubblico l'onere di immaginare il prosieguo. Altro è l'ambiente che, a mano a mano che il racconto procede nel suo sviluppo, svela tratti di sé inimmaginabili fino a poche righe prima.

Altro è il senso della storia e la tipologia del testo che, pur iniziando con tutti gli stilemi del giallo classico, progressivamente vira verso altri lidi estetici avvicinandosi, ad esempio, all'universo della psicologia senza, per questo, divenire racconto psicologico tout court²⁵.

Connotati mutevoli e altri vengono assunti anche dal linguaggio che, sebbene semplice e diretto – peculiarità esaltate dal ricorso costante alla dimensione dialogica – di fatto, anziché chiarire, contribuisce ad infittire il mistero²⁶.

25 In tal senso, riferimenti utili all'esegesi anche di questo racconto nella più ampia produzione buzzatiana, si possono trovare in AA.VV., *Il mistero in Dino Buzzati*, a cura di R. Battaglia, Rusconi, Milano 1974; M.B. Mignone, *Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati*, Longo, Ravenna, 1981; A. Biondi, *Metafora e sogno: la narrativa di Buzzati fra «Italia magica» e «surrealismo italiano»*, in AA.VV., *Il pianeta Buzzati*, (Atti del convegno internazionale, Feltre e Belluno, 12-15 ottobre 1989), a cura di N. Giannetto, Mondadori, Milano 1992, pp. 15-59.

26 Sul linguaggio di Buzzati si rinvia, tra i tanti, ai contributi penetranti e pertinenti di AA.VV., *Dino Buzzati: la lingua, le lingue* (Atti del convegno internazionale, Feltre e Belluno, 26-29 settembre 1991), a cura di N. Giannetto, con la collaborazione di P. Dalla Rosa, I. Pilo, Mondadori, Milano 1994, pp. 55-64; A. Colombo, «Un linguaggio universalmente comprensibile», *DBS, Seren del Grappa* 1996; F. Azori, *Alias in via Solferino. Studi e ricerche sulla lingua di Buzzati*, Fabrizio Serra editore, Pisa-Roma 2012.

Nella costruzione del suo piccolo gioiello, l'autore non dimentica che «lo straordinario e l'insolito sono tanto più efficaci quanto più si sviluppano in una dimensione di quotidianità»²⁷. In questo caso, più che il primo elemento è il secondo a risultare preponderante, ma ciò non toglie che la tecnica sia quella consueta: tenere a bada «l'irrazionale tessendogli intorno una rete di riferimenti usuali»²⁸. Quell'irrazionale che però non può continuare a mantenersi celato e, a modo suo, adeguatamente dosato, riemerge. Proprio, appunto, come in quadro di Hopper.

Sostanza

Non si può non concordare, dunque, con quanto sostenuto da chi il racconto l'ha letto e ne ha colto appieno ricchezza e genialità.

Gli alias di Via Sesostri è un racconto ad orologeria in cui l'inquietudine sale gradualmente durante la lettura come la temperatura corporea, fino a diventare febbre. Il colpo di scena finale è tipico di chi si divertiva ad aggirare il lettore per prenderlo alle spalle all'ultimo, con una stoccata che neanche il tenente Drogo avrebbe potuto evitare. Bellissimo e da scacco matto²⁹.

Ma allora, non è forse a questo dire e non dire, a questo incessante rovesciar- si delle poche certezze che il lettore pensa di possedere e di cui, nello stesso tempo, avverte, la fallacia, a questo dosaggio crescente di dubbi, interrogativi irrisolti, di ribaltamento di fronte, di perdita di punti fermi che lo scrittore bellunese intende affidare la sua personale e originale idea di giallo?

Giallo sociologicamente pertinente, perché capace di raccontare il proprio tempo, quello di Buzzati è anche un testo che varca l'hic et nunc temporale della scrittura in sé per sé in quanto indica ai giallisti una strada ben precisa da percorrere. Buzzati, cresciuto giornalicamente – anche, ma non solo – a pane e cronaca nera, era perfettamente consapevole del fatto che il giallo non potesse prescindere dalla descrizione della «vita cruda e violenta della società in tutti i suoi mali e anche [de]i recessi più oscuri dell'animo»³⁰, ma, allo stesso tempo, sapeva che per raccontare e dare conto di ciò il giallo non doveva rinunciare alla complessità. Aderire al dato reale, concreto, per consentire a chi legge di scoprire e di ritrovare nelle pagine di un libro la propria quotidianità.

Il fuoco della verità che animava lo scrittore, il legittimo desiderio di trasmettere il suo messaggio a lungo e ampio raggio, come un'ipotetica antenna culturale omnidirezionale adeguatamente amplificata, aveva naturalmente bisogno di apparati ricettivi altrettanto potenti e aperti e di strumenti formali e linguistici che non negassero la complessità del reale,

27 G. Carnazzi, *Introduzione, a D. Buzzati, Opere scelte, a cura di G. Carnazzi, Mondadori, Milano 1998, p. XXVI.*

28 *Ibidem.*

29 <https://www.pressreader.com/italy/libero/20160810/281913067502037>

30 <http://www.giusepppreviti.it/2012/04/13/evoluzione-nel-linguaggio-del-giallo/>

rinunciando a trovare il modo per esprimerla e preferendole soluzioni di comodo più semplici, forse più immediatamente intellegibili ma, inevitabilmente, più povere, sia sul piano linguistico che su quello contenutistico.

Con questo piccolo gioiello narrativo, Buzzati mette in guardia i suoi colleghi giallisti da un grave rischio, in cui non pochi, attualmente, sono caduti. Quello di demandare, in tempi difficilissimi come quelli odierni, il racconto della complessità del vivere a forme di narrazione altre (videogiochi, serie tv, in cui abbondano personaggi, si intrecciano filoni narrativi plurimi, imperversano viaggi onirici e simili e che, non a caso, godono di uno straordinario ed inarrestabile successo), in nome di una maggiore fruibilità ed apparente facilità di accesso al pubblico.

Buzzati, romanziere e scrittore autentico, dall'alto della sua fine sensibilità e del suo sottilissimo acume, ha mostrato che non è questa la via da seguire. E, proprio in questo, si cela, a mio avviso, la sua lezione più lungimirante.

Trappola per titoli. Alcuni casi di traduzione

L. Sartori

Gli appassionati di letteratura poliziesca, in particolare di quella afferente alla cosiddetta *Golden Age*, il fortunato periodo scrittoriale-editoriale che, almeno per quanto riguarda il sottoscritto, va dal 1907 (*The Red Thumb Mark* di R. Austin Freeman; *Le Mystère de la chambre jaune* di G. Leroux) fino alla metà degli anni '50, avranno già colto il calembour su cui si fonda il titolo di questo mio breve articolo che, pur senza pretese accademiche, esplora i meccanismi che regolano le scelte traduttive in merito ai titoli di opere letterarie classificabili come "gialli".

Ora, appare evidente che ogni titolo ha una sua importanza, vorrei quasi dire un suo *sensu*, così come ha una sua funzione. È la prima cosa con cui il lettore viene a contatto, assieme alla copertina: è la porta che conduce al testo attraverso la quale bisogna necessariamente passare. Studiosi e linguisti del calibro di Genette e Jakobson ne hanno già ampiamente illustrato le tante varianti e pertanto non mi dilungherò a disquisire ulteriormente sull'argomento. Basti dire che il titolo sta a un'opera come il nome sta a una persona: ne consegue che un'opera senza titolo fa lo stesso effetto di una persona senza nome.

Il titolo è testo, anzi è "paratesto", ossia una brevissima produzione verbale o figurativa (una copertina o un'illustrazione, ad esempio) che è al servizio del testo vero e proprio.

La letteratura, a differenza di altre arti, come la musica o la pittura, non gode del privilegio di essere un linguaggio universale, ma necessita di essere tradotta per poter essere capita da chi parla e legge in una data lingua.

La traduzione letteraria, tuttavia, non è una mera trasposizione di significati e significanti, ovvero di concetti e suoni, ma è soprattutto una trasposizione interpretativa che deve dire (quasi) la stessa cosa che si dice nel testo della lingua di partenza; dal momento che ogni lingua sceglie di esprimere un dato significato con una parola diversa, va da sé che anche il titolo tradotto, in quanto sintagma formato da una o più parole, dovrà, salvo casi eccezionali o scelte volutamente "forti", differire dal suo omologo nella lingua dalla quale si traduce pur mantenendo la stessa funzione.

Alcuni esempi potranno forse risultare utili per comprendere quanto appena affermato. Vi sono alcuni titoli che definirò "nominali", ossia titoli che sono anche nomi propri, il più delle volte quelli dei protagonisti: *Lolita*, *Hamlet*, *Jane Eyre*, *Lord Jim*, *Madame Bovary*, *Vanina Vanini*, *Wilhelm Mesiter*. La traduzione, in tal caso, non presenta particolari problemi, poiché la funzione di un nome proprio non cambia da lingua a lingua; al massimo si passerà da Hamlet ad Amleto, o da Wilhelm a Guglielmo, com'era abitudine fare nelle traduzioni vecchia maniera, ma un titolo-nome, di fatto, rimane quasi sempre un nome.

Un'altra categoria che non dovrebbe presentare troppe difficoltà è quella dei cosiddetti titoli "giornalistici" che non mirano ad alcuna forma di espressività e si limitano a fornire una descrizione oggettiva di ciò che accade nella storia o di un luogo attorno al quale ruota una vicenda: *Murder on the Orient Express*, *The Crime of John Boulnois*, *Death of a Salesman*, *The Pavillion on the Links*, *The House of the Seven Gables*. Ciononostante, i traduttori hanno operato, spesso e volentieri, scelte "ribelli" e incuranti del titolo in lingua originale.

Vi sono, di contro, tipologie di titoli che per loro stessa natura non possono essere tradotti letteralmente. Mi riferisco, in particolare, a tre categorie: i titoli polisemici, i titoli opachi o metaforici e i titoli intertestuali. La difficoltà principale nel tradurli nasce dal fatto che questi titoli sono concepiti per una certa lingua che esprime i valori di una certa cultura, siano essi semantici o fonetici, e di conseguenza, quando si passa da una lingua all'altra e detti valori cambiano inevitabilmente, vengono svuotati del loro senso originario.

In sostanza, tali titoli, così come sono, non possono più essere recepiti dal lettore della lingua di destinazione poiché questi vive e pensa in un contesto culturale i cui valori non prevedono un dato concetto o lo esprimono attraverso parole e immagini diverse. La polisemia, più prosaicamente "doppio senso", è uno dei casi più eclatanti: *The Twister*, romanzo di Edgar Wallace, ha un titolo che in inglese rimanda a più immagini concettuali o *sensi*, se vogliamo dirla con la terminologia di Saussure: può essere una tromba d'aria, ma anche un imbrogliatore; *Il briccone gentiluomo*, titolo scelto per l'edizione italiana, mi pare una soluzione felice: non potendo rendere il doppio senso tra tromba d'aria e l'imbrogliatore che manda all'aria tutto si è scelto di trasporlo con un delicato ossimoro: briccone e gentiluomo.

Anche i titoli opachi e metaforici, propri delle opere pertinenti alla cosiddetta "letteratura alta", nascondono delle insidie.

Citerò tre esempi celebri: *The Catcher in the Rye* di J. D. Salinger, *To the Lighthouse* di Virginia Woolf e *The Sun Also Rises* di Ernest Hemingway. È noto a tutti che la traduzione italiana del romanzo di formazione di Salinger è *Il giovane Holden*, un classico ed esplicito titolo nominale proprio della tradizione letteraria italiana dell'800 e del primo '900.

La traduzione letterale di questo titolo, già di per sé ambiguo in inglese e originato da una volontaria e compiaciuta storpiatura di un verso di una poesia di Robert Burns, suonerebbe come qualcosa del tipo "il prenditore nella segale", che all'orecchio del lettore italiano risulta alquanto estraniante.

Per quanto riguarda il romanzo della Woolf, *To the Lighthouse* vuol dire semplicemente "al faro", ma nella gran parte delle traduzioni italiane è stato trasposto come *Gita al faro*, ossia con l'aggiunta di un'informazione derivata da ciò che accade nella storia. *The Sun Also Rises* non presenta, almeno in apparenza, particolari problemi: si potrebbe tranquillamente tradurre come "anche il sole sorge", o "sorge anche il sole" o "il sole sorge ancora"; il titolo in italiano, *Fiesta*, è decisamente folkloristico e guarda dentro il testo, ossia alle vicende che ruotano attorno alla feria di San Fermìn a Pamplona.

In tutti e tre i casi è evidente la volontà di esplicitare o semplificare una certa ambiguità dei titoli in lingua originale. C'è poi un'ultima categoria che, come vedremo, costringe il traduttore a spremersi le meningi, ed è quella dei titoli eufonici e intertestuali, ovvero titoli che sono fatti con frasi o versi presi da altri testi, il più delle volte celebri, affinché risultino musicali o quantomeno familiari alle orecchie del lettore. L'inghippo, se così possiamo chiamarlo, sta nel fatto che un dato testo usato come fonte d'ispirazione per un titolo nella lingua X può risultare totalmente sconosciuto al lettore della lingua di destinazione Y.

Arrivando finalmente al territorio che ci interessa, la letteratura poliziesca, non si può che constatare quanto l'importanza e la funzione dei titoli siano acuite rispetto alla letteratura non di genere. Nella *detective fiction* si avverte infatti l'esigenza di produrre storie i cui schemi o, meglio ancora, stilemi, possano indentificarne l'assoluta peculiarità o appartenen-

za a una categoria che fa storia a sé.

Insomma, il giallo è un culto con i suoi adoratori e i suoi dèi che devono necessariamente manifestarsi sotto certe sembianze. Ciò implica la reiterazione, pur con un altissimo numero di astute e fasciose variazioni, dello stesso schema-stilema: delitto/indagine/scoperta di un colpevole. Se vogliamo esprimerci alla Tzevan Todorov, possiamo dire che il delitto dell'assassino o del malfattore, il crimine primo che dà l'avvio alla storia, non è altro che il pretesto per l'entrata in scena dell'investigatore brillante che sarà il responsabile del secondo e vero delitto: la scoperta e la cattura del colpevole.

È innegabile che il focus narrativo, perlomeno nel giallo classico, è tutto sull'indagine: il delitto, se rappresentato, esce prestissimo di scena, o, più semplicemente, avviene *off stage*. Non ci dobbiamo perciò sorprendere se il titolo di un giallo, dovendo soddisfare non solo la funzione di titolo ma anche quella di titolo di una storia che segue un certo schema, rifletta tale schematicità.

Ora, la narrativa poliziesca nasce nella cultura anglo-americana verso la metà dell'800, a cominciare da Edgar Allan Poe, e arriva in Italia, anzi "in italiano", relativamente tardi: è solo nel 1929, infatti, che la Mondadori inaugura la prima collana interamente dedicata a romanzi polizieschi scritti per lo più da autori stranieri tradotti per i lettori italiani.

Le stesse copertine con sfondo giallo, d'altronde, volevano subito segnalare al pubblico che si trattava di storie diverse dalle altre i cui investigatori erano accomunati da un *modus cogitandi* fino ad allora ignoto ai lettori italiani.

Prima di addentrarmi in casi specifici che riguardano i titoli e le relative traduzioni di alcune opere di cinque grandi autori della *Golden Age*, però, devo soffermarmi su un paio di considerazioni.

La prima riguarda i titoli di due dei tre racconti che vedono protagonista Auguste Dupin, il primo detective-elucubratore della letteratura creato da Edgar Allan Poe. In *The Murders in the Rue Morgue* e *The Mystery of Marie Roget* troviamo due parole chiave, "murder" e "mystery", destinate ad echeggiare per lungo tempo nei titoli della letteratura d'indagine anglo-americana.

Tali parole sono mutate dal lessico giornalistico, in particolare da quello della cronaca nera che fino all'intuizione di Poe era di fatto l'unica narrazione di delitti e altre infamità a disposizione dei lettori affamati di sensazionalismo. Non a caso, anche Poe era un giornalista, così come lo erano Wilkie Collins, Henry Cauvain e Gaston Leroux, degni rappresentanti del genere che nel 1887 troverà nella figura di John Watson il quid che era mancato fino a quel punto: un narratore appassionato e appassionante che supera il freddo resoconto oggettivo raccontando le avventure dell'amico *consulting detective* Sherlock Holmes attraverso il filtro delle emozioni vissute in prima persona e stabilendo un paradigma immancabile per la gran parte degli autori a venire.

Va aggiunto che anche i primissimi autori italiani di gialli, come Alessandro Varaldo (*Il sette bello*, 1931) e Augusto De Angelis (*Il banchiere assassinato*, 1935), provenivano dalla professione giornalistica, la quale, in epoca fascista, se esercitata con eccesso di zelo morale, poteva procurare non pochi guai: meglio allora l'escapismo popolato di gentiluomini e gentildonne dell'alta borghesia anglosassone che vivevano nei loro antichi manieri il cui ordine era sconvolto da un misterioso quanto inspiegabile delitto.

Se, come abbiamo visto, tradurre efficacemente un titolo non è un'operazione così semplice come sembra, possiamo immaginare quanto sia difficile tradurne due, o meglio, trovare un titolo che ne sintetizzi due. Accadeva non di rado, infatti, che i romanzi polizieschi uscissero con due titoli diversi, il più delle volte con un titolo destinato al mercato britannico e l'altro a quello nordamericano. Un caso eclatante è *Murder on the Orient Express* (1934) della Christie, che negli Stati Uniti uscì con il titolo di *Murder on the Calais Coach* perché non fosse confuso con un'opera di Graham Greene intitolata *Orient Express, or Stamboul Train* (1932) allora molto popolare nel paese a stelle e strisce.

Un altro esempio può essere *The Eye of Osiris* (1911) del britannico Austin Freeman, pubblicato negli Stati Uniti con il titolo di *The Vanishing Man*; tale tendenza a sdoppiare i titoli, quasi a voler sottolineare, come disse G.B. Shaw, la sottile ma impietosa differenza tra "due paesi divisi dalla stessa lingua", pare addirittura rafforzata se si considerano due tra le tante opere di John Dickson Carr: *The Hollow Man/The Three Coffins* (1935) e *The Black Spectacles/The Problem of the Green Capsule* (1939).

Veniamo ora a una trattazione più dettagliata di alcuni casi. Ho scelto opere di cinque grandi autori della *Golden Age*: S.S. Van Dine, Ellery Queen, Patrick Quentin, John Dickson Carr e Agatha Christie.

I criteri che mi hanno condotto a fare queste scelte sono il gusto personale, la confidenza con l'autore e la reperibilità del materiale bibliografico. Avrei potuto citare tantissimi altri esempi, data l'enorme quantità di testi prodotti in quella formidabile fucina di letteratura d'indagine che è stata la *Golden Age*, ma mi sono dovuto limitare a un certo numero di testi per ragioni di spazio.

Il primo autore che prenderò in esame, se non altro per motivi cronologici, è S.S. Van Dine, pseudonimo di Willard Huntington Wright (1887-1939), raffinato critico d'arte e scrittore delle celebri *Twenty Rules for Writing Detective Stories* (1928); Van Dine è anche il nome del Watson della situazione, l'amico del detective Philo Vance. *La strana morte del signor Benson* fu infatti il romanzo che inaugurò la collana italiana "I Libri Gialli" nel settembre 1929. Esaminando la struttura dei titoli, perlomeno quella di dieci romanzi pubblicati tra il 1926 (*The Benson Murder Case*) e il 1939 (*The Winter Murder Case*), si evince la seguente formula: THE + X + MURDER CASE. La variabile incognita X diviene, di volta in volta, un cognome (Benson, Greene³¹ e Gracie Allen³²), il nome di un animale (Canary³³, Scarab³⁴ e Dragon³⁵), un pezzo degli scacchi o una carica ecclesiastica (Bishop³⁶), un luogo (Kennel³⁷, Casino³⁸, Garden³⁹) e una stagione (Winter).

31 *The Greene Murder Case* (1928)

32 *The Gracie Allen Murder Case* (1938)

33 *The Canary Murder Case* (1927)

34 *The Scarab Murder Case* (1930)

35 *The Dragon Murder Case* (1934)

36 *The Bishop Murder Case* (1929)

37 *The Kennel Murder Case* (1933)

38 *The Casino Murder Case* (1934)

39 *The Garden Murder Case* (1935)

Le soluzioni adottate per le traduzioni in italiano rompono la monotonia dello schema pur mantenendo almeno un elemento che possa ricondurre al significato del titolo in lingua originale: De *La strana morte del signor Benson* abbiamo già detto; *La fine dei Greene* va nella stessa direzione; *Il caso della canarina assassinata* è quasi uguale all'originale; *Il mistero del drago* e *Il mistero della casa giardino* si riverberano pur discostandosi dallo schema originale; *L'enigma dell'alfiere* è timidamente innovativo, come pure *Tragedia in casa Coe*, che rimpiazza il più tradizionale *Il caso del terrier scozzese*; i tre titoli più fantasiosi sono sicuramente *La dea della vendetta*, in cui lo scarabeo acquista un significato egizio ed occulto; *Signori, il gioco è fatto!*, dove l'idea di Casinò viene resa con una frase da croupier, e infine *L'ultima avventura di Philo Vance* che, anche alla luce di quanto accade all'investigatore nel romanzo e all'autore nella realtà, associa il concetto di inverno a quello di morte.

Un aspetto interessante è notare come il sintagma "murder case" sia stato rimpiazzato da un campionario di concetti altrettanto drammatici e inquietanti: "strana morte", "fine", "enigma", "vendetta", "tragedia" e "mistero".

Il secondo autore che prenderò in esame è Ellery Queen, fantasioso pseudonimo dietro il quale si nascondevano ostentatamente i due cugini statunitensi Frederic Dannay (1905-1982) e Manfred Bennington Lee (1905-1971). Va detto che Ellery Queen è anche il nome dell'investigatore, un giovane esteta laureato a Harvard che aiuta il più prosaico padre Richard Queen, ispettore del NYPD. Anche nel caso di questo autore uno e bino, come si è visto per Van Dine, i titoli dei primi nove romanzi rispondono allo stesso paradigma: THE + AGGETTIVO NAZIONALITÀ + SOSTANTIVO + MYSTERY: *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).

Analizzando il paradigma di questi titoli si possono fare due considerazioni:

1) La presenza di una delle due parole chiave, "mystery", la quale, se si osserva la copertina della prima edizione – un cappello a cilindro stilizzato su uno sfondo che rappresenta la donna di quadri ("queen of diamonds" che rimanda allo pseudonimo Queen e a Ellery Queen) – è accompagnata da un sottotitolo in calce che recita "murder case", riprendendo il sintagma già usato da Van Dine e chiudendo il cerchio delle due parole magiche.

2) La reiterazione degli aggettivi di nazionalità non può non far pensare alla dimensione multietnica/multiculturale dell'America dell'epoca; gli stessi cugini Dannay e Lee, "al secolo Daniel Nathan e Manford Lepofsky" discendevano da una famiglia di ebrei russi.

Venendo ai titoli tradotti, ve ne sono due che rispettano il paradigma originale: *Il mistero delle croci egizie* e *Il mistero di Capo Spagna*; uno lo varia appena: *Il caso dei fratelli siamesi*; altri due, *Un paio di scarpe* e *L'affare Khalkis*, ripropongono il concetto di "scarpa" e di "greco" in una forma leggermente diversa: il primo omette la nazionalità olandese, il secondo rende l'idea di grecità con un cognome greco; gli altri, invece, si discostano del tutto dal paradigma originale: *La poltrona n.30*, *Sorpresa a mezzogiorno*, *Ventimila hanno visto*, *Delitto alla rovescia*.

Prima accennavo alla difficoltà traduttiva rispetto a titoli che possono essere ingannevoli. Ebbene, *The Roman Hat Mystery* appartiene a questa casistica. Fu pubblicato in Italia nel 1934 con il titolo di *La poltrona n.30*, e il perché è facilmente intuibile.

Il sintagma "Roman Hat" è la chiave di tutto: in realtà non si tratta di un "cappello romano", come si potrebbe subito pensare (nella storia non c'è nessun cappello romano), ma

di un cappello a cilindro che sparisce dal luogo del delitto: il Roman, piccolo teatro di Broadway. Una traduzione letterale suonerebbe più o meno come “Il mistero del cappello del Roman”, ma oltre ad essere un po’ cacofonica per via dei due complementi di specificazione, ha anche lo svantaggio di proporre il nome di un teatro che conoscevano solo i lettori new-yorkesi e che alle orecchie del lettore italiano dell’epoca, non ancora supportato da internet e Google Earth, sarebbe risultato poco familiare. *La poltrona n.30* rende l’idea di teatro e al tempo stesso suggerisce qualcosa che accade nella storia, essendo *La poltrona n.30* del Roman Theatre il posto dove viene rivenuto il cadavere della vittima, l’avvocato Monte Field.

“Repetita Juvant”, dicevano i latini. Tale concetto sembra essere stato ben applicato da un altro grande autore della *Golden Age*, Patrick Quentin, pseudonimo della coppia scrittoria formata da Richard W. Webb (1901-1966) e Hugh C. Wheeler (1912-1987) alla quale si sono in seguito aggiunte, pur sporadicamente, due scrittrici. Nel vasto assortimento di titoli pubblicati da questo autore ce ne sono sei che mi interessano in particolar modo: *A Puzzle for Fools* (1936); *Puzzle for Players* (1938); *Puzzle for Puppets* (1944); *Puzzle for Wantons* (1945); *Puzzle for Fiends* (1946); *Puzzle for Pilgrims* (1947).

Lo schema salta subito agli occhi: PUZZLE + FOR + SOSTANTIVO PLURALE. Se la ripetizione della parola “puzzle” (“rompicapo”) è più che comprensibile e quasi scontata, più interessanti, invece, sono i diversi sostantivi plurali che completano il paradigma. Essi descrivono infatti una data categoria: pazzi, attori, burattini, licenziosi, demoni, pellegrini. Sembrano quasi una trasposizione moderna delle famigerate bolge dell’Inferno dantesco, dove i dannati di un dato girone sono tutti accomunati dallo stesso peccato: invidia, iracundia, lussuria, accidia, etc. E in effetti, leggendo le storie, pare che Quentin abbia voluto costruire dei *mysteries* in cui le vittime pagano il contrappasso di un qualche peccato di cui sarebbero colpevoli.

Anche le ambientazioni in “microcosmi” rafforzano il concetto di girone dantesco, di un ambiente chiuso e circoscritto dal quale non si può scappare: *A Puzzle for Fools* è ambientato in un manicomio, che è anche il titolo dell’edizione italiana; *Puzzle for Players* (trad. *Lo specchio stregato*) è ambientato in un teatro maledetto che sembra preso a prestito da *Le Fantôme de l’Opéra di Leroux*; *Puzzle for Puppets* (trad. *Le rose volanti*) oscilla tra una camera d’albergo e un circo; *Puzzle for Wantons* (trad. *La sorte sbagliò tre volte*) è un campionario di facili divorzi e delitti nell’alta società di Reno, Nevada; In *Puzzle for Fiends* (trad. *Cerco me stesso*) il microcosmo non è soltanto fisico ma anche psicologico, giacché il protagonista, oltre ad essere immobilizzato a letto, è ottenebrato da una completa amnesia; *Puzzle for Pilgrims* (trad. *Fiesta di morte*) si svolge in un’esotica cittadina del Messico.

I titoli in italiano sono molto più esuberanti ed espressivi di quelli in inglese: *Lo specchio stregato* rimanda alla maledizione che grava sul teatro e su chi lo frequenta; *Le rose volanti* prende spunto da un misterioso personaggio che compare nella storia, Mrs Rose; *Cerco me stesso* rimarca lo spaesamento dovuto all’amnesia, dove i demoni (“fiends”) si agitano nella psiche; *Fiesta di morte* sottolinea l’ambientazione ispanica e fa un po’ il verso a *Fiesta di Hemingway*.

Ho in precedenza accennato a titoli polisemici. Un caso che mi pare degno di nota è *The Murderer Is a Fox* (1949) di Ellery Queen. Il sintagma “is a fox” non indica solo che “l’assassino è una volpe”, ossia un animale astuto e sfuggente, ma anche che “l’assassino è un Fox”, ossia un componente della famiglia Fox di Wrightsville protagonista della vicenda.

Fox è anche un cognome, e va da sé che in italiano la polisemia tra volpe/cognome si perda. Il traduttore, pertanto, è costretto a trovare una soluzione che renda la stessa idea con un calembour differente. Mi pare che il titolo dell'edizione italiana, *L'assassino è tra noi* (1973), sia un buon compromesso: si mantiene il concetto di murderer/assassino e, non potendo fare altrimenti, si rende l'idea di appartenenza familiare con il sintagma "è tra noi".

Passiamo ora ad analizzare alcuni titoli di John Dickson Carr (1906-1977), altro gigante della *Golden Age* che, a differenza di Ellery Queen e Patrick Quentin, scriveva da solo pur avendo adottando anch'egli uno pseudonimo che usava per la serie Henry Merrivale: Carter Dickson. Comincerei dal suo romanzo d'esordio: *It Walks By Night* (1930) della pentologia di Henri Bencolin.

Il titolo pare semplice, ma quando lo si va a tradurre letteralmente si scopre che "esso cammina di notte" risulta alquanto goffo; semmai potrebbe essere un più accettabile "cammina di notte", il quale, però, non rende la stessa idea di quello che ci dice il titolo in inglese: cammina di notte. Chi? Che cosa? Un lui? Una lei? Un qualcosa di astratto? Va ricordato che in inglese, il pronome "it" fa subito capire al lettore che si sta parlando di una creatura non umana o di un animale, perché altrimenti sarebbe stato scritto "he" o "she".

L'impressione di arcana e minacciosa bestialità è rafforzata dalla copertina (perlomeno quella della prima edizione), in cui compare il nero profilo di una mano pelosa e dalle unghie aguzze. Il titolo scelto per la prima edizione italiana, uscita soltanto nel 1958, è *Il mostro del plenilunio*, tuttora in vigore. "It" diventa "il mostro", il che mi pare una scelta logica, dal momento che un mostro, perlomeno nell'immaginario collettivo, è sempre associato a qualcosa di non umano. Avremmo potuto dunque leggere dei titoli come "il mostro che cammina di notte", o "il mostro nottambulo", entrambi accettabili. Perché "plenilunio"? Certo, è ovvio, il plenilunio si può vedere solo di notte, ma è altrettanto vero che ci sono tantissime notti senza plenilunio. In questo caso il traduttore è entrato nella storia, che narra di una fosca leggenda medievale secondo cui un licantropo assassino si aggira per le strade di Parigi nelle notti di luna piena. *Et voilà!* Il mostro dalla mano acuminata e pelosa è servito su uno sfondo plenilunare.

Anche *The Corpse in the Waxworks* (1932), quarto romanzo della serie Henri Bencolin, ha un titolo che descrive ed evoca al tempo stesso: un cadavere nella cera, o qualcosa di simile, di certo un'immagine molto macabra. La traduzione italiana, al contrario (*L'ultima carta*, 1955), è un titolo asettico, vagamente intellettuale, e rimanda al club di giocatori attorno al quale ruota il mistero. Lo stesso tipo di scelta si riscontra anche per *Castle Skull* (1931), un'immagine di castello a forma di teschio tradotta con un più neutro *Sfida per Bencolin*.

Facciamo ora un piccolo salto in avanti e arriviamo al 1949, anno di pubblicazione di *Below Suspicion*. Un titolo tipicamente antifrastico che sovverte un'espressione idiomatica: "above suspicion", ossia "al di sopra di ogni sospetto". Ma qui siamo "al di sotto di ogni sospetto", il che, per un intricato romanzo alla Carr, suona come un "se sei sospettabile perché sei al di sopra di ogni sospetto, sei insospettabile perché sei al di sotto di ogni sospetto".

Sbirciando all'interno della storia, però, ci si rende conto di come quel "below" non sia solo antifrastico ma anche metaforico: la vicenda delittuosa ruota attorno a una setta satanica, e "below", "ciò che sta al di sotto", diviene un indizio linguistico che indica il mondo che sta al di sotto, ossia l'inferno governato dal diavolo adorato dalla setta satanica. Questo titolo, arguto ma astratto, nella traduzione italiana del 1958 viene reso con *Una croce era il*

segnale, che è invece un titolo descrittivo a tinte gotiche. Insomma, si fa l'operazione opposta ai due casi precedenti, passando dall'astratto al figurativo, dove il concetto "below" è affidato alle impressioni che la parola "croce", intesa nell'accezione cimiteriale, può suscitare nel lettore.

L'ultimo esempio che voglio porre in merito a John Dickson Carr è un romanzo del 1938, uno dei tanti usciti con due titoli differenti e pubblicato a nome Carter Dickson: *The Crossbow Murder* per il Regno Unito e *The Judas Window* per gli Stati Uniti.

Al di là del fatto che "crossbow" suggerisce una balestra come arma del delitto, la cui effigie compare anche sulla copertina, in una successiva edizione UK del 1943 troviamo il titolo *The Judas Window*, affermatosi definitivamente. La prima edizione italiana, risalente al 1974, recepisce quest'ultimo titolo e lo traduce con *L'occhio di Giuda*, mantenendo ovviamente il nome Giuda, simbolo del tradimento che è uno dei temi portanti del romanzo, ma operando al contempo una sineddoche che sostituisce "finestra" con "occhio", passando da un qualcosa attraverso cui si può osservare a un qualcosa che osserva; tale titolo, d'altronde, riecheggia *L'occhio di Apollo* di Chesterton e *L'occhio di Osiride* di Austin Freeman allora già molto noti al pubblico italiano.

L'ultimo autore che prenderò in esame – e non poteva essere altrimenti – è Agatha Christie (1890-1976), che non ha bisogno di presentazioni. Molto si è detto e scritto sulle traduzioni adulterate ad arte per ragioni politiche – i romanzi della Christie cominciano a essere pubblicati in Italia nel 1931, in piena epoca fascista – argomento sul quale non mi soffermerò. Comincerò da una mera considerazione oggettiva. In uno dei romanzi della Christie, *Taken at the Flood*, a un certo punto un personaggio dice: "I have heard of you, M. Poirot", rimarcando come le imprese dell'investigatore belga lo abbiano reso ormai famoso, come già era accaduto al padre di tutti i detectives letterari, Sherlock Holmes.

Ebbene, se si osservano dieci titoli di romanzi della Christie pubblicati tra il 1920 (*The Mysterious Affair at Styles*) e il 1969 (*Hallowe'en Party*), si noterà che il nome di Hercule Poirot compare solo in un titolo (*Hercule Poirot's Christmas*, 1939), mentre è totalmente assente dagli altri. Negli omologhi tradotti, invece, il nome di Poirot è sempre presente: è palese che i traduttori hanno avvertito l'esigenza di far sapere sin da subito al lettore che le avventure A, B, C, D e via dicendo vedevano protagonista Poirot. Ma veniamo ora alla trattazione di alcuni casi in particolare.

Comincerei da *Murder on the Links* (1923), pubblicato in Italia nel 1934 con il titolo di *Aiuto, Poirot!*. L'infedeltà, chiamiamola così, salta subito agli occhi. Il titolo in lingua originale è distaccato, di stampo giornalistico/descrittivo: cosa/what? Murder (assassinio).

Dove/where? On the links (sulle dune). Il titolo tradotto, di contro, è altamente emotivo, essendo una richiesta d'aiuto, ed entra nella storia, dal momento che si riallaccia al disperato messaggio d'aiuto che giunge ah Hastings e Poirot mentre stanno facendo tranquillamente colazione nel loro appartamento di Londra, allo stesso modo degli antesignani Holmes e Watson.

Un altro esempio di intrusione del nome di Poirot nel titolo è *Hickory Dickory Dock* (1955), tradotto appena un anno dopo come *Poirot si annoia*.

La Christie, come vedremo anche più avanti, conosceva il valore dell'intertestualità e amava citare versi o brani di altri testi nelle sue opere. *Hickory Dickory Dock* è l'incipit della seguente filastrocca settecentesca:

Hickory dickory dock
The mouse ran up the clock,
The clock struck one,
The mouse ran down,
Hickory Dickory Dock.

Una filastrocca molto popolare all'epoca, un po' come la nostra "Ambarabà ciccì cocò tre civette sul comò...", e quindi immediatamente identificabile dai lettori. Ma questo cluster di parole ha anche un suo significato? Vediamo di analizzarlo. "Hickory" è il noce americano, ma anche il bastone con cui si battevano i bimbi disobbedienti; "dickory" non significa nulla, ma potrebbe essere la variante libera di "dicker", che vuol dire "una decina", ma anche, nell'accezione di verbo, "mercanteggiare, trafficare"; "dock" è polisemico: bacino di carenaggio, la coda mozza di un animale, il banco degli imputati e persino una pianta, la romice acetosa.

L'unico legame esplicito tra il titolo e la storia è la prima parola, "hickory", giacché la vicenda ruota attorno a un ostello studentesco nell'immaginaria Hickory Road a Londra. "Dickery" e "dock" intrattengono legami velatamente filologici con ciò che accade nella storia: una banda di trafficanti di droga che sfrutta scaltramente dei poveri studenti; ecco che parole come "mercanteggiare" e "banco degli imputati" assumono un senso.

Il punto è che l'intero cluster non ha alcun senso compiuto se non quello ritmico/musicale. Come tradurlo, allora? Be', delitto per delitto, significante per significante, si sarebbe potuto tradurre con dei versi di una filastrocca italiana, ma si è invece scelto di renderlo, gettando la spugna, con un asettico *Poirot si annoia*. Una notazione curiosa è che sulla copertina di un'edizione del 2013, fermo restando il titolo flemmatico, compaiono due topolini e un orologio a pendolo stilizzato a ricordarci la filastrocca omissa.

The Murder of Roger Ackroyd (1926) è un superbo inganno letterario in cui il dottor Sheppard, amico di Poirot nonché narratore watsoniano della storia, dopo aver attentamente vagliato tutti i possibili colpevoli viene smascherato dall'amico detective e nell'epilogo che lo vedrà suicida confessa di essere *lui* l'assassino. La vicenda traduttiva del titolo è forse meno scioccante, ma merita comunque attenzione. Il titolo scelto per la prima edizione italiana del 1930, *Dalle nove alle dieci*, si discosta dall'originale pur mantenendosi in una garbata sobrietà da cronaca nera. Solo nelle edizioni successive, a partire dagli anni '70, comparirà *L'assassinio di Roger Ackroyd* che si affermerà definitivamente facendo cadere nell'oblio il predecessore.

Il nome di Septimus Winner sarebbe oggi sconosciuto non fosse stato per un'insulsa filastrocca, *Ten Little Injuns*, scritta e pubblicata nel 1868 e ripresa in una successiva variante da Agatha Christie come leitmotiv del suo romanzo più celebre, *Dieci piccoli indiani*. Qui sotto si riportano alcuni versi dell'originale di Winner e le due varianti riprese dalla Christie (inizialmente "Niggers", e poi, a partire dal 1945, "Indians"):

«Ten little Injuns standin' in a line,
One toddled home and then there were nine [...]
One little Injun livin' all alone,
He got married and then there were none».

«Ten little Nigger boys went out to dine;
One chocked his little self and then there were nine [...]
One little Nigger boy left all alone,
He went and hanged himself and then there were none».

«Ten little Indian boys went out to dine;
One chocked his little self and then there were nine [...]
One little Indian boy left all alone,
He went and hanged himself and then there were none».

Come è ben noto, la filastrocca compare nel romanzo come presagio dello stillicidio di morte che attanaglierà i dieci protagonisti. Nel Regno Unito il romanzo uscì nel 1939 con il titolo di *Ten Little Niggers* e nel 1940 negli Stati Uniti come *And Then There Were None*.

In questo caso, però, non si tratta della solita prassi già ampiamente constatata in Dickson Carr, ma di una scelta politically correct: siamo in piena epoca nazifascista, con teorie eugenetiche e di “purezza della razza” che imperversano in tutta Europa e non solo.

Negli Stati Uniti si assiste alla rinascita del Secondo Ku Klux Klan, attivo dal 1915 al 1950 (inquietante la marcia su Washington nel 1925), ai linciaggi brutali e all’incattivirsi della segregazione razziale. Non siamo ancora ai tempi di Rosa Parks e Martin Luther King, ma si possono citare alcuni eventi che danno il polso della situazione: 1935, sentenza Murray contro Pearson della corte d’appello del Maryland che impone l’apertura delle facoltà di legge anche ai neri; 1936, il “pugno nero” alzato di Jessie Owens alle olimpiadi di Berlino; 1939, viene incisa e radiotrasmessa *Strange Fruit* di Billie Holiday, prima canzone che condanna apertamente il razzismo.

Possiamo quindi immaginarci quali reazioni avrebbe suscitato negli USA il titolo “*Ten Little Niggers*” impresso a chiare lettere su una copertina raffigurante dieci ometti neri vestiti da indiani che danzano in tondo. La prima edizione italiana è del 1946 e recepisce il politically correct, il che non stupisce se pensiamo a un paese che ha appena approvato la repubblica e comincia a rinnegare il suo passato fascista anche in termini editoriali. Il titolo è in realtà bipartito: si apre con il sottotitolo (in questo caso un sovratitolo) “Dieci piccoli indiani andarono a pranzo...” che riprende l’incipit della filastrocca di Winner per poi esplicitarsi in ...*E poi non rimase nessuno*, che ne ripropone l’explicit. Questo titolo resiste fino alla fine degli anni '70, quando viene sostituito da un più moderno e musicale *Dieci piccoli indiani*.

L’ultimo esempio che ho scelto è, a mio giudizio, il più affascinante. Nel 1962 esce *The Mirror Crack’d from Side to Side*. Il titolo, anche in questo caso, è un prestito: il testo di origine è un poema di Alfred Tennyson, *The Lady of Shalott*, pubblicato a più riprese tra il 1833 e il 1842. Vale la pena di raccontare brevemente la leggenda della Dama di Shalott, poiché essa ritorna trasposta in chiave moderna nel romanzo della Christie. La Dama di Shalott vive a Camelot ed è condannata a non poter guardare la corte di Artù se non attraverso uno specchio che ne riflette l’immagine. Passa le sue giornate in solitudine, a tessere. Un giorno, però, sempre attraverso lo specchio, vede l’arrivo di un nuovo cavaliere, Lancillotto, e se ne innamora perdutamente. Incurante della maledizione si affaccia dalla finestra e poi esce alla ricerca del cavaliere, finendo per morire annegata. I versi che ci interessano e che vengono citati più volte nell’opera della Christie sono questi:

Out flew the web and floated wide-

The mirror crack'd from side to side;

“The curse is come upon me,” cried

The Lady of Shalott.

Tennyson aveva ampiamente attinto dal volume di racconti arturiani di Sir Thomas Malory, *La morte d'Arthur*, stampato per la prima volta da William Caxton nel 1485 e poi rimasto nell'oblio fino all'epoca romantica e decadente, quando venne riscoperto e riproposto in tutte le declinazioni. A supporto di quanto affermato citerò tre dipinti di scuola preraffaellita: *The Lady of Shalott Looking at Lancelot* (1894) e *I Am Half-Sick of Shadows* (1915) di J.W. Waterhouse; *The Lady of Shalott* (1905) di W.H. Hunt.

In tutti e tre i dipinti si vede chiaramente uno specchio incrinato, e in tutti e tre ritorna il motivo della filatrice solitaria, che oltre a rimandare al mito di Penelope suggerisce il concetto di “tessere trame, tramare”, che è poi ciò che fa un autore di letteratura d'indagine. La leggenda arturiana e il poema di Tennyson erano un soggetto assai popolare e dunque facilmente identificabile dal lettore britannico. Il romanzo della Christie non è ambientato nell'Alto Medioevo né parla di specchi, eppure quel verso-titolo tratto dal poema arturiano di Tennyson è la spina dorsale della storia: un'attrice hollywoodiana si trasferisce in un paesino della campagna inglese, che rappresenta la nuova Camelot (il villaggio di St. Mary Mead è infatti fittizio). Pur essendo famosa, la sua vita privata è tutt'altro che rosea. Come la Dama di Shalott è condannata alla noia e alla solitudine, mentre la sorte sembra invece arridere a una donna che vive in paese e che è anche una sua ammiratrice.

Quando la donna muore avvelenata, si pensa a un tragico errore: la vittima designata doveva essere proprio l'attrice che le aveva offerto il suo drink. Alla fine Miss Marple scoprirà che l'assassino è proprio l'attrice, che aveva riconosciuto la donna come colei che molti anni prima le aveva attaccato la rosolia per chiederle un autografo, causandole così il parto di un bambino deforme. Lo specchio, nel romanzo della Christie, è una metafora, è la “quarta parete” che separa il mondo della finzione da quello della realtà.

Il dover guardare il mondo esterno attraverso uno specchio è la condanna di chi si può rapportare alla realtà solo attraverso la finzione, come accade a chi recita e a chi vive di sogni. Se poi aggiungiamo che il romanzo della Christie è ispirato a una storia realmente accaduta (la vicenda di Gene Tierney) e che il nome dell'attrice-assassina protagonista del romanzo è Gregg, lo stesso del medico australiano che per primo scoprì e diagnosticò la rosolia, ecco che il cerchio si chiude e la storia di fantasia altro non è che il riflesso specchiato di quella reale. Ma le immagini riflesse, si sa, sono ingannevoli, e la realtà ricreata nella finzione diventa un'altra cosa.

Il titolo della prima edizione italiana del 1963 recita *Silenzio: si uccide*. Chiaro riferimento al gergo del mondo della celluloidica che fa da sfondo alla storia, ma anche indizio di una messa in scena: l'attrice prova infatti a simulare un tentato omicidio ai suoi danni per sviare i sospetti da sé stessa. In un'edizione del 1987 troviamo invece il titolo *Assassinio allo specchio*, il quale, oltre a proporre il classico ritornello “murder”, ritorna al motivo dello specchio

tennysoniano. “Lo specchio si crepò da lato a lato” avrebbe potuto essere una traduzione plausibile, magari un po’ aulica, ma di certo il lettore italiano ha molta meno familiarità con Tennyson di quanta ne abbia il lettore britannico.

Cosa significa “assassinio allo specchio”? Be’, è chiaro che l’attrice e la sua ammiratrice sono le due facce della stessa medaglia, due donne che pur somigliandosi sono divise dalla “quarta parete”, uno specchio con due facce che riflette immagini diverse sui due lati. La copertina di quest’edizione, inoltre, lascia intravedere anche un dipinto sullo sfondo che si riflette nello specchio incrinato, una “Madonna con bambino” di scuola quattrocentesca, il che, naturalmente, rimanda al testo di Malory, al bimbo deforme partorito dall’attrice e al suo ingannevole punto di osservazione della vita.

Lo specchio è anche simbolo di vanità, ed entrambe le donne sono vanitose: l’attrice, guardando negli occhi l’ammiratrice, infrange lo specchio di Camelot, la “quarta parete”, o meglio ancora l’obiettivo della cinepresa che la divide dal mondo reale in cui vive l’ammiratrice, che in quanto tale, però, è parte della sua assenza vitale. E, così come la Dama di Shalott muore quando osa infrangere l’incantesimo, l’attrice si condanna alla rovina quando osa infrangere il moderno specchio di Camelot montato su una cinepresa. Morirà suicidandosi con lo stesso veleno-tranquillante usato per uccidere l’ammiratrice che l’aveva contagiata anni prima.

In conclusione, si può affermare che i titoli dei romanzi polizieschi della *Golden Age* presentano una spiccata tendenza alla schematicità, e che le relative traduzioni italiane, perlomeno quelle d’epoca, hanno quasi sempre cercato di rompere questi schemi a favore di un’esuberanza linguistica che facesse da contraltare alla sudditanza culturale dovuta al fatto che non esisteva ancora una letteratura poliziesca italiana vera e propria. Di contro, le traduzioni più recenti, ideologicamente più libere e affermatesi alla distanza, sono risultate più conservative, e i titoli, per quanto possibile, più vicine agli originali.

La schematicità dei titoli, del resto, appartiene anche al più prolifico giallista italiano, Andrea Camilleri: *La forma dell’acqua*, *Il cane di terracotta*, *La voce del violino*, *L’odore della notte*, *La pazienza del ragno*, *La luna di carta*, *Le ali della sfinge*, *La danza del gabbiano* sono solo alcuni esempi dello stesso paradigma: articolo + sostantivo + complemento di specificazione. Ma attenzione: schematicità non significa mancanza di fantasia né povertà culturale. Oggi come allora è un marchio di fabbrica, un certificato di garanzia che assicura al lettore una certa tipologia narrativa.

Nel 1922, un John Dickson Carr in erba e ancora quindicenne, scrive: “È nostra ferma convinzione che ci voglia molta più arte scrittoria per costruire un buon romanzo giallo che non per sfornare una caterva di libri alla Fitzgerald”. Pur concedendogli una partigianeria giovanile, è innegabile che costruire trame fittizie e intricate che riescano credibili è tremendamente difficile. Il mero realismo etico senza pretesa d’invenzione, in fondo, è più materia da giornalismo che da letteratura. Ne consegue che anche i titoli della letteratura di genere non si possano né si debbano sottrarre a tale responsabilità creativa che vale per tutte le lingue.

Paesaggi americani nel canone sherlockiano.

R. Costa

ARTHUR CONAN DOYLE

Nasce ad Edimburgo nel 1859. Fin da piccolo, nutre una forte passione per la scrittura. Nel 1879 frequenta la Facoltà di Medicina di Edimburgo, dove avviene il fatidico incontro tra lui e il Dottor Joseph Bell (colui che diede a Conan Doyle l'ispirazione che lo portò a creare il più grande detective di tutti i tempi: Sherlock Holmes).

Riguardo la produzione americana troviamo la serie "Elementary" (diretta da Robert Doherty, interpretata da Jonny Lee Miller nei panni di Holmes e Lucy Liu nei panni di Watson), ambientata nella New York dei giorni nostri.

INFATUAZIONI AMERICANE

- William Gillette: attore teatrale americano che crea un'icona fisica del detective e lo interpreta a teatro per ben 1300 nell'arco di 30 anni. La pipa calabash e la famosa frase "Elementare, Watson" si devono a lui.
- The Speckled Band: nel 1910 viene portato a teatro uno spettacolo teatrale che porta lo stesso nome del racconto dal titolo "The Speckled Band", il quale riscontrò un enorme successo sia in Inghilterra che in America (a New York venne portato a teatro con il nome di "The Spotted Band").
- Guy Ritchie: regista americano che portò al cinema due trasposizioni del celebre detective: "Sherlock Holmes" (2009) e "Sherlock Holmes – Gioco di Ombre" (2011), entrambi interpretate da Robert Downey Jr nei panni del detective e Jude Law nei panni del Dottor Watson.
- Elementary: altra trasposizione americana del celebre Sherlock Holmes, questa volta, però, televisiva, diretta da Robert Doherty, (Sherlock Holmes: Johnny Lee Miller; Dr John Watson: Lucy Liu).

Leggendo i romanzi e racconti del Canone Holmesiano, possono risultare interessanti questi ulteriori elementi:

- America o American(s): 148 volte
- United States: 7 volte
- solo States: solo una ventina
- California: 7 volte
- New York: 16 volte
- Nevada: 7

L'AMERICA NEI ROMANZI

A STUDY IN SCARLET

- The Flower of Utah: prima parte del romanzo ambientata a Londra, e di seguito, narrazione che si sposta nello Utah (Stati Uniti). Holmes entra in contatto diretto con l'America per via della sua indagine.
- The Country of The Saints": titolo della seconda parte del romanzo. La narrazione si svolge vent'anni prima a Salt Lake City, città mormone situata nella Valle dello Utah. La storia si concentra su un flash-back dell'assassino. Due personaggi principali: Lucy Ferrier e suo padre adottivo John Ferrier, che vengono salvati nel deserto da una comitiva di mormoni, i quali li portano nella loro colonia. Lucy cresce e diventa una bella donna, ed è obbligata, secondo le regole della comunità mormone, a sposare uno dei membri della stessa. Due di loro sono innamorati della ragazza: Drebber e Stangerson, ma Lucy si è invece innamorata di un altro ragazzo, che non fa assolutamente parte della comunità. Egli però se n'è andato in un altro luogo per avere una vita migliore, e poco dopo riceve una lettera d'aiuto dalla ragazza e da suo padre. Il giovane accorre subito in loro aiuto per farli scappare dai mormoni.
- Mormonismo: il Mormonismo trova le sue origini agli inizi dell'Ottocento negli Stati Uniti.
- Mormoni: il nome "mormoni" deriva dal Libro di Mormon, considerato, insieme alla Bibbia, un testo sacro.

RIFERIMENTI ALL'AMERICA

- Dupin, il celebre investigatore creato da Edgar Allan Poe (scrittore americano).
- Alcune tribù di nativi americani: i Pawnee, i Blackfeet.
- Alcune città e luoghi: California, Cascade del Niagara, Colorado, Illinois, il Mississippi, il Nevada, New York, l'Ohio, la Pennsylvania, il Rio Grande, le Rocky Mountains, la Sierra Blanco, lo Utah, il Fiume Yellowstone.
- Alcuni animali: l'avvoltoio, il coyote, l'Orso Grizzly, la pecora delle Montagne Rocciose.

THE SIGN OF FOUR

Sfortunatamente, questo è uno dei quattro romanzi di Sir Conan Doyle che ha poco a che fare con il contesto americano, in quanto legato ad esso in un altro modo. Esso fu commissionato a Sir Conan Doyle da Joseph M. Stoddart, il direttore editoriale del Lippincott's Monthly Magazine, il 30 agosto 1889, durante un pranzo tra loro due e un altro celebre scrittore di quel tempo, Oscar Wilde. Stoddart aveva fatto una proposta ai due autori di scrivere un romanzo per il Lippincott: Wilde si era presentato con The Picture of Dorian Gray e Conan Doyle con The Sign of Four.

THE HOUND OF THE BASKERVILLES

- Sir Henry: proviene dall'America del Nord; ha vissuto a lungo fra Stati Uniti e Canada. Ha molte caratteristiche dell'americano.
- Stivali di cuoio: sono l'elemento principale intorno al quale ruota tutta la storia, poiché sono quelli che serviranno al "mastino" per fiutare la presenza di Sir Henry.
- Thomas Alva Edison(1847-1931): l'inventore americano della lampada a incandescenza, la registrazione del suono, ma anche quella che oggi nelle aziende si chiama Ricerca e Sviluppo, ossia lo sforzo continuo di innovazione e sperimentazione per immettere sul mercato nuovi prodotti.
- Remington (marca americana): la macchina da scrivere usata da un personaggio del romanzo: la Signora Lyons.

THE VALLEY OF FEAR

- Seconda parte del romanzo: ambientata in America molti anni prima dello svolgimento dei fatti
- McMurdo: protagonista principale della narrazione. giovane irlandese, abile falsario di monete, appartenente a una malefica setta di Chicago: The Eminent Order of The Freeman; egli si trasferisce nella Vermessa Valley e si innamora di Ettie Shafter
- Luoghi menzionati: la "Loggia Vermessa Valley 341", la "Loggia 29 di Chicago", la "Loggia di Merton Country", la cittadina mineraria Vermessa (stesso nome della Loggia), la Miniera Linder & Co.
- Varie aziende: la West Gilmerton General Mining Company, la West Section Coaling Company, Iron Dike Company, il giornale di Vermessa Valley
- Altri luoghi: California, Illinois, Pennsylvania (miniere di ferro e carbone), Virginia, New York
- Vari oggetti: Il fucile a canna mozza (Small Arms Company), fucili Winchester, il revolver di McMurdo (Smith & Wesson)
- Come è possibile notare, l'America gioca un ruolo molto importante in questo romanzo: dalle varie Logge massoniche menzionate alle varie città, ai vari oggetti utilizzati dai personaggi. Inoltre Doyle esprime un fortissima accusa contro le associazioni segrete, e di fatto parla dell'"Eminent Order of Freeman", un evidente ordine massonico: i membri della massoneria tra loro si chiamano "fratelli".
- La massoneria è denominata "free masonry", i massoni "free masons", il quale a Vermessa divenne un gruppo di criminali per colpa della banda degli Scowrers .
- La massoneria inizialmente nacque come una corrente spirituale, con radici in tempi antichissimi, risalenti persino alla civiltà Egizia. Molti simboli utilizzati prendono spunto dalle tradizioni spirituali dell'India, della Mesopotamia e dell'Egitto. La maggior parte di essi la si può trovare, ad esempio, nel Gran Sigillo degli Stati Uniti d'America, ideato da Benjamin Franklin, Thomas Jefferson e John Adams.
- Città menzionate: Chicago, California, Pennsylvania: quest'ultima legata al business ("Pennsylvania Small Army Company").

- Altri elementi: la famosa Agenzia Investigativa Pinkerton, fondata nel 1850, negli Stati Uniti, dallo scozzese Allan Pinkerton, famoso per aver scoperto il complotto per l'omicidio del candidato alla presidenza degli Stati Uniti Abraham Lincoln;
- Altri luoghi citati: la cittadina mineraria Vermissa: “a flourishing little town at the head of one of the best known coal and iron valleys in the United States”⁴⁰, e la valle omonima, la Vermissa Valley, la quale “may be the Valley of Fear of which we have heard”⁴¹; la miniera Linder & Co.
- Varie aziende: la West Gilmerton General Mining Company, la West Section Coaling Company, la Iron Dike Company; il giornale di Vermissa (“Vermissa Herald”); viene inoltre nominato Uncle Sam, appellativo degli Stati Uniti.
- Altri stati citati: California (anche se il Benito Canyon è luogo di fantasia), l'Illinois (dove si trova la miniera di Crow Hill, altro luogo di fantasia, nella zona di Vermissa), il Michigan, la Pennsylvania, la Virginia, e anche la città di New York.

L'AMERICA NEI RACCONTI

THE ADVENTURES OF SHERLOCK HOLMES

- The Five Orange Pips: in riferimento al contesto americano, questo primo racconto, appartenente alla prima raccolta, si concentra principalmente sulla figura del Ku Klux Klan, una famigerata organizzazione razzista e antiabolizionista che amava diffondere il terrore tra le popolazioni americane.
- The Red-Headed League: in questo racconto non troviamo molti riferimenti all'America, ad eccezione della città della Pennsylvania e il nome di un personaggio: Ezekiah Hopkins, fondatore della “Lega dai Capelli Rossi”, la quale dà anche il nome al racconto stesso.

THE MEMOIRS OF SHERLOCK HOLMES

- Yellow Face: viene citato diverse volte il termine America, e troviamo inoltre la città di Atlanta
- The Stock-broker's Clerk: viene usato spesso il termine America o American

THE RETURN OF SHERLOCK HOLMES

- The Adventure of The Dancing Men: la storia si concentra su alcuni personaggi, tra i

⁴⁰ Arthur Conan Doyle, *The Valley of Fear*, in Christopher Morley (ed.), *op. cit.*, p.811.

⁴¹ *Ibidem*

quali: Abe Slaney (criminale americano, molto conosciuto ormai anche dal New York Police Bureau per i crimini commessi tra Londra e gli Stati Uniti) ed Elsie Patrick (moglie di Hilton Cubitt)

- The Adventure of Black Peter: anche qui viene usato spesso il termine America o American; inoltre troviamo il C.P.R. (Canadian Pacific Railway)
- The Adventure of The Abbey Grange: pubblicato nel settembre del 1904
- Anche in questo racconto il termine America viene menzionato diverse volte
- Città menzionata: New York

HIS LAST BOW

- The Adventure of The Red Circle: in riferimento all'America, vengono menzionati: Mr Leverton (della Pinkerton National Detective Agency) e Giuseppe Gorgiano (un giovane uomo d'affari conosciuto molto bene in America)
- His Last Bow: prende il nome da questa quarta raccolta di racconti; in questo racconto si può notare come viene menzionato diverse volte il termine America o Irish-American. Come città vengono citate New York e Chicago

THE CASE-BOOK OF SHERLOCK HOLMES (1927)

Quinta e ultima raccolta elaborata da Sir Arthur Conan Doyle. Volume dato alle stampe nel 1927, contenente dodici racconti.

- The Adventure of The Sussex Vampire: pubblicato nel 1924. Come unico elemento troviamo la moglie di Robert Ferguson, che proviene dal Perù (America Meridionale): "a Peruvian lady, the daughter of a Peruvian merchant, whom he had met in connection with the importation of nitrates. The lady was very beautiful, but the fact of her foreign birth and of her alien religion always caused a separation of interests and of feelings between husband and wife"⁴²
- The Adventure of The Three Garridebs: come elementi legati all'America troviamo John Garrideb (uomo d'affari americano, originario del Kansas). Come città troviamo il Kansas, l'Arkansas River, Chicago e Topeka (capitale del Kansas).

⁴² Arthur Conan Doyle, *The Adventure of the Sussex Vampire*, in *The Case-Book of Sherlock Holmes*, Christopher Morley (ed.), *The Penguin Complete Sherlock Holmes*, London-New York 1981, pg.1035

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- Doyle, Arthur Conan, *The Hound of The Baskervilles*, in Morley, Christopher (ed.), *The Penguin Complete Sherlock Holmes*, London-NewYork 1981.
- Doyle, Arthur Conan, *The Sign of Four*, in Morley, Christopher (ed.), *The Penguin Complete Sherlock Holmes*, London-NewYork 1981.
- Doyle, Arthur Conan, *The Valley Of Fear*, in Morley, Christopher (ed.), *The Penguin Complete Sherlock Holmes*, London-NewYork 1981.
- Doyle, Arthur Conan, *A Study in Scarlet*, in Morley, Christopher (ed.), *The Penguin Complete Sherlock Holmes*, London-NewYork 1981.
- Doyle, Arthur Conan, *The Adventures of Sherlock Holmes*, in Morley, Christopher (ed.), *The Penguin Complete Sherlock Holmes*, London-NewYork 1981.
- Doyle, Arthur Conan, *The Memoirs of Sherlock Holmes*, in Morley, Christopher (ed.), *The Penguin Complete Sherlock Holmes*, London- NewYork 1981.
- Doyle, Arthur Conan, *The Return of Sherlock Holmes*, in Morley, Christopher (ed.), *The Penguin Complete Sherlock Holmes*, London- NewYork 1981.
- Doyle, Arthur Conan, *His Last Bow*, in Morley, Christopher (ed.), *The Penguin Complete Sherlock Holmes*, London-NewYork 1981.
- Doyle, Arthur Conan, *The Case-Book of Sherlock Holmes*, in Morley, Christopher (ed.), *The Penguin Complete Sherlock Holmes*, London-NewYork 1981.

“Il gioco di Ripper” Isabel Allende e il giallo.

**1B Liceo Classico Machiavelli (Lucca)
anno 2016-17**

Un romanzo particolare della famosa autrice cilena, diverso dai suoi più grandi successi (*La casa degli spiriti, Eva luna, Paula,...*), che potrebbe essere considerato come una sorta di cyber-giallo.

L'ambientazione è contemporanea; tutta la vicenda si muove nella periferia di una grande città americana, dove scopriamo che è scomparsa Indiana, una giovane donna dal carattere estroverso ed anticonformista, che vive con la figlia adolescente, Amanda, e lavora come terapeuta olistica.

Altre figure che gravitano attorno alla casa sono l'ex marito e il padre, anziano ma dinamico, che svolgeranno un ruolo determinante nella narrazione.

Le indagini sulla sua scomparsa viaggiano, pur nella stessa direzione, su binari paralleli ma differenti.

L'ex marito, un poliziotto, indaga con i consueti metodi di indagine, interessandosi principalmente degli spostamenti della vittima e cercando di ricostruire orari, incontri e persone incontrate.

Allo stesso tempo la figlia, appassionata giocatrice di un gioco di ruolo on line dal titolo evocativo di “Ripper” (con un chiaro riferimento a Jack lo Squartatore, il più famoso serial killer inglese), incentrata sulle investigazione, coinvolge un gruppo di coetanei, anche loro giocatori, in una vera indagine per ritrovare la madre.

Il gruppo sarà sostenuto ed aiutato anche dal nonno, che rivela non solo una non comune abilità nel destreggiarsi coi mezzi informatici, ma anche la capacità di supportare il gruppo con consigli e suggerimenti che, più di una volta, risolvono situazioni di stallo o di potenziale pericolo.

Tramite qualche artificio materiale non proprio corretto e attraverso molta speculazione psicologica e logica, il gruppo dei giovani cibernetici, in base agli apporti dei singoli, riesce a sviluppare un'indagine coerente e sempre più elevata, tale da permettere alla fine, di risolvere il caso.

La commistione fra i vari approcci d'indagine ricorda alcuni dei più grandi investigatori della letteratura poliziesca.

Fra Nero Wolfe, Hercule Poirot e Sherlock Holmes, richiamati dai metodi utilizzati e da frasi e atteggiamenti dei protagonisti, abbiamo fra le mani un giallo veloce e intrigante, che riesce a costruire una trama coerente e un insieme di personaggi credibili e ben delineati, appartenenti a tre diverse generazioni.

Una lettura quindi che sorpassa i confini della letteratura di genere e che, con lo stile leggero ed elegante di Isabel Allende, mostra come l'autrice sappia destreggiarsi in un genere dotato di regole proprie particolari come il poliziesco.

Il giallo nello specchio: la metalessi per narrare l'arte del narrare.

1C Liceo Classico Machiavelli (Lucca)
anno 2016-17

I primi dieci versi dell'*Odissea* ci presentano un mondo completamente diverso da quello che emerge dai primi versi dell'*Iliade*.

Una delle differenze principali è tutta inscritta nei due pronomi che, nell'*Odissea*, accompagnano il primo e l'ultimo verso del proemio, la prima e l'ultima invocazione alla musa ispiratrice⁴³. Il primo pronome dice 'a me': 'Narrami, o Musa, dell'eroe multiforme/che tanto vagò'; il secondo pronome dice 'a noi': "Racconta qualcosa anche a noi, o dea figlia di Zeus."

Di chi sta parlando l'autore dell'*Odissea*? Di se stesso, in quanto autore e primo narratore della storia di Ulisse. E poi di noi, noi lettori che da millenni ascoltiamo le sue storie. Che operazione ha fatto l'autore inserendo se stesso e noi lettori nel suo racconto, collocandoci nei suoi versi a fianco dell'eroe multiforme? Ha intrecciato quei fili che spesso nella narrazione scorrono paralleli o che non siamo abituati a osservare: il filo dell'autore, del narratore, quello dei personaggi e quello del lettore.

Omero – o chi per lui - li ha intrecciati e così facendo ha parlato anche di sé, e di noi, mostrandoci in divenire la sua arte di tessitore di storie.

In quanti modi si possono intrecciare questi fili? E con quale funzione narrativa?

La figura retorica con cui vengono indicati tali intrecci è la metalessi, definita come un intervento diretto del narratore nel racconto che interrompe il patto narrativo e il processo di immedesimazione del lettore.

Il narratore può intervenire per spiegare la causa del comportamento di un personaggio oppure di un fatto narrato con un ragguaglio narrativo (cioè con spiegazioni che fanno parte della storia raccontata); può fare una digressione storica (cioè un ragguaglio extranarrativo) o un riferimento al presente, cioè al tempo in cui il narratore scrive. Si ha metalessi anche quando il narratore si rivolge direttamente al lettore, gli pone domande, lo stimola alla riflessione, lo rassicura, lo coinvolge nel racconto: 'Don Abbondio (il lettore se n'è già avveduto) non era nato con un cuor di leone' (*Promessi Sposi*, cap. I, r. 242).

Il narratore può anche intervenire nel testo con giudizi, espressi anche con un semplice aggettivo (aggettivo giudicante) o con riflessioni e commenti sulla situazione o sul comportamento dei suoi personaggi.

Il narratore manzoniano, per fare un esempio, usa l'aggettivazione giudicante quando dice della monaca di Monza, che cede alle lusinghe del suo seduttore, 'La sventurata rispose' (Cap. X, r. 485). Il narratore può, infine, parlare del proprio lavoro narrativo con una metalessi metanarrativa.

43 *Odissea, Proemi.*

Il critico Pirella⁴⁴ sostiene che la metalessi crea un discorso comunicativo che tiene conto ‘della collaborazione del lettore, dello spettatore, che entra in ingaggio con lui, che chiede il suo contributo’.

La nostra classe ha analizzato in particolare un racconto giallo che utilizza la rottura dei piani narrativi in modo da creare sconcerto nel lettore, mettendolo di fronte all’impossibile, creando uno specchio per l’arte stessa del narrare e per il lettore, che non riuscirà più a liberarsi dalla storia dopo averla letta⁴⁵.

Il racconto si intitola *La continuità dei parchi*, di Julio Cortàzar, e narra di un personaggio che sta leggendo un romanzo e che presto si troverà in pericolo per colpa di uno dei personaggi del libro che sta leggendo^{46, 47}: si tratta di un passaggio dal mondo narrato al mondo in cui si narra.

La metalessi rompe sempre i piani, dunque, ma nel giallo la sua forza sembra ancora più potente: l’assassino che esce dal libro sembra poter arrivare anche alle spalle del lettore stesso.

44 Emanuele Pirella, *Il copywriter. Mestiere d’arte*, Il Saggiatore, 2001

45 Giorgio Vasta, *Perché ormai siamo circondati da tutte le storie*, in *Minima et moralia*.

46 Julio Cortàzar, *Continuità dei parchi*.

47 Julio Cortàzar, *Continuità dei parchi*.

I quaderni della Fondazione
volume 1 – febbraio 2018
ISSN: 2611-0237
Direttore responsabile: Luca Rachetta

Redazione / amministrazione:
Fondazione Rosellini per la Letteratura Popolare
ONLUS Via Manni 27, 21, 60019 Senigallia AN
www.fondazionerosellini.eu

ISSN 2611-0237

