



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

## Corso di Laurea Magistrale in Filologia e letteratura italiana

Tesi di Laurea

# Da Holmes a Montalbano Evoluzione e direzioni del genere poliziesco

**Relatore**

Prof. Alberto Zava

**Correlatori**

Prof. Aldo Maria Costantini

Prof.ssa Veronica Gobbato

**Laureanda**

Francesca Tasca

**Matricola**

870634

**Anno Accademico**

2021/2022

## INDICE

<b>INTRODUZIONE</b>	<b>4</b>
<b>CAPITOLO PRIMO</b>	
<b>IL GENERE POLIZIESCO CANONICO</b>	<b>7</b>
I.1. L'archetipo del genere poliziesco e il suo sviluppo	7
I.2. Le caratteristiche fondamentali del genere: il delitto, l'indagine e la soluzione	17
I.3. Le figure del genere poliziesco	25
I.4. I primi impieghi del genere poliziesco in Italia	31
<b>CAPITOLO SECONDO</b>	
<b>IL POLIZIESCO NELLA LETTERATURA EUROPEA</b>	<b>41</b>
II.1. L'origine del canone holmesiano: <i>Uno studio in rosso</i>	41
II.2. La simulata disonestà di Agatha Christie: <i>L'assassinio di Roger Ackroyd</i>	55
II.3. <i>Il porto delle nebbie</i> di Georges Simenon	71
<b>CAPITOLO TERZO</b>	
<b>GLI IMPIEGHI DEL SISTEMA POLIZIESCO NELLA LETTERATURA ITALIANA</b>	<b>82</b>
III.1. Il <i>Pasticciaccio</i> , un Giallo senza soluzione	82
III.2. La verità celata: il romanzo-inchiesta sciasciano	95
III.3. <i>Il nome della rosa</i> di Umberto Eco	103
III.4. Ammalciare con il Giallo, il caso letterario di Montalbano	118
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>131</b>
<b>RINGRAZIAMENTI</b>	<b>141</b>



## INTRODUZIONE

L'interessante corso di Teoria della letteratura svoltosi nell'anno accademico 2020/2021 e la mia personale passione per la letteratura gialla sono stati il punto di partenza per l'elaborazione del presente lavoro di ricerca.

L'obiettivo di questo approfondimento è l'analisi del poliziesco "canonico" e della rigorosa struttura compositiva che lo caratterizza. Tale narrativa si contraddistingue per la suddivisione del racconto in *incipit-detection-explicit* allo scopo di rispondere alla domanda "Whodunit?" (una contrazione per "Who [has] done it?" "Chi è stato?"): in apertura del racconto è presentato un delitto di cui solo il *detective*, dotato di un'intuizione brillante e di un fine ragionamento, riuscirà a individuare il colpevole e ristabilire l'ordine frantumato in precedenza dal delitto. Nell'analisi delle principali figure che caratterizzano questo genere si pone particolare attenzione al ruolo partecipe del lettore nel tentativo di risolvere l'enigma.

Il genere poliziesco deve possedere delle caratteristiche specifiche che, se infrante dall'autore, portano allo sviluppo di un Giallo definito "allotropico": si propone l'analisi del racconto poliziesco di uno specifico ventaglio di autori stranieri e italiani per verificare se esso sia aderente al rigido canone del Giallo classico oppure in quali punti se ne discosti e il motivo di tale scelta compositiva. Lo studio è stato compiuto mediante la consultazione di una bibliografia critica generale e specifica per il romanzo poliziesco o per la singola opera oggetto di analisi.

Il primo investigatore che ho deciso di approfondire è Sherlock Holmes, il *detective* per eccellenza, nel primo romanzo in cui compare e che lo ha reso celebre ovvero *Uno studio in rosso*: i riferimenti alla trama sono necessari per delineare la figura dell'indagatore, un personaggio dall'intelligenza straordinaria capace di muoversi contemporaneamente tra l'irrazionale e il razionale. Dei numerosi racconti con protagonista l'investigatore belga Hercule Poirot, ho deciso di approfondire *L'assassinio di Roger Ackroyd*: malgrado le feroci accuse mosse dalla critica ad Agatha Christie, regina del Giallo classico all'inglese, esso è un poliziesco rispettoso delle regole del canone. L'ultimo autore di polizieschi canonici proposto nel secondo capitolo è Georges Simenon di cui ho selezionato il romanzo *Il porto delle nebbie* dalla sterminata produzione delle inchieste del commissario Jules Maigret. Venuta meno la fiducia nel progresso scientifico e nella razionalità, l'autore ha deciso di delineare un *detective* maggiormente caratterizzato, attento alle sfumature psicologiche, ai sentimenti e al dolore che contraddistinguono i protagonisti. Jules Maigret è un personaggio "reale" di cui il lettore conosce i ricordi d'infanzia, i difficili anni di gavetta nei sobborghi parigini, la vita privata e il rapporto di amicizia con i colleghi fino al ritiro in pensione, dopo una lunga carriera nel corpo di polizia.

Nel terzo capitolo vengono proposti quattro romanzi gialli italiani allo scopo di verificare se sono state rispettate le norme compositive del genere. *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Carlo Emilio Gadda e *Il giorno della civetta* di Leonardo Sciascia sono due racconti che non presentano un *explicit* in cui il *detective* rivela agli altri personaggi il nome del responsabile, infrangendo una regola fondamentale del Giallo al fine di sollecitare il lettore alla riflessione.

Umberto Eco, invece, ne *Il nome della rosa* adotta delle soluzioni narrative aderenti alle regole compositive del poliziesco inserendole in un'operazione letteraria alta

dimostrando come il Giallo sia un valido meccanismo narrativo tanto quanto il romanzo storico e filosofico.

Il presente approfondimento si chiude con l'analisi de *La forma dell'acqua*, il primo romanzo che aprirà la collana delle indagini del commissario Salvo Montalbano. Andrea Camilleri, tra gli autori italiani proposti, è quello che rispetta fedelmente lo schema classico del poliziesco: il delitto, posto in apertura della vicenda, sollecita la *detection* del protagonista, un investigatore di cui il pubblico conoscerà gradualmente il carattere scontroso, il fine senso dell'umorismo, la vita privata, le passioni letterarie e culinarie.

## CAPITOLO PRIMO

### IL GENERE POLIZIESCO CANONICO

#### I.1. L'archetipo del genere poliziesco e il suo sviluppo

Il genere di letteratura oggetto di indagine del presente elaborato prende il nome in Italia di “letteratura gialla” a causa del colore della copertina della collana dell’editore Alberto Mondadori di Milano, come avremo modo di approfondire nei paragrafi successivi.<sup>1</sup> I libri pubblicati in essa si identificavano nel genere poliziesco poiché la narrazione è costruita attorno alla risoluzione di un’indagine condotta da un investigatore, il *detective*, al fine di risolvere un delitto compiuto in apertura della vicenda. Essa si conclude con il disvelamento del colpevole e la spiegazione dell’enigma. Tale genere, come si vedrà meglio in seguito, ha come archetipo la forma di un racconto breve mentre, nel suo successivo sviluppo, la forma classica del poliziesco che si è affermata è quella del romanzo, la *detective story* o il *detective novel*.

Nonostante le diverse caratterizzazioni del genere, il Giallo è costituito da tre elementi essenziali ossia il delitto, l’indagine poliziesca, la soluzione o la scoperta.

---

<sup>1</sup> Nello specifico si veda ALBERTO DEL MONTE, *Breve storia del romanzo poliziesco*, Bari, Laterza, 1962, pp. 9-20.

Il presente paragrafo si pone lo scopo di ricostruire, in un breve compendio, la storia del genere poliziesco: è bene ricordare che esso è una tradizione culturale che si alimenta dal contributo di ogni autore e che riflette la temperie culturale in cui nasce. In particolare, l'analisi proposta in questa sede non vuole essere esaustiva ma è consapevole dei diversi sottogeneri che caratterizzano questa narrativa di cui tuttavia non tratterò essendo un discorso che esula dal filone principale del mio studio.

Il poliziesco non ha sempre goduto del successo che oggi lo contraddistingue. Per lungo tempo, è stato considerato “paraletteratura”, etichettato con gli attributi di “lettura di evasione” o “d'intrattenimento”. Al contrario, oggi anche i grandi autori si dedicano a questo genere letterario.

La nascita del genere poliziesco ben riflette la temperie culturale degli anni Quaranta dell'Ottocento che vedeva protagonista l'affermazione della corrente del Positivismo. In particolare, la letteratura poliziesca vuole trasferire nelle sue pagine la fiducia del metodo induttivo. Quest'ultimo permette di comprendere gli eventi e di studiare la realtà solo attraverso delle ipotesi verificabili empiricamente. Inoltre, il Positivismo pone per la prima volta le basi per l'analisi della società: della criminalità e della delinquenza sociale conseguente alla massiccia urbanizzazione delle grandi città e il successivo dilagare della povertà nei suoi sobborghi. In questo modo, ogni elemento che deviasse dall'ordine poteva essere ricomposto attraverso l'utilizzo della ragione.<sup>2</sup>

In aggiunta, «lo sviluppo della grande città [...] rese cittadino e metropolitano anche il delitto»<sup>3</sup> e, quindi, si è sentita la necessità di applicare all'analisi delle tendenze della società i procedimenti logici e i metodi di alcune scienze che avevano acquistato un

---

<sup>2</sup> Per approfondire si veda ALESSANDRO PERISSINOTTO, *La società dell'indagine: riflessioni sopra il successo del poliziesco*, Milano, Bompiani, 2008, pp. 7-9.

<sup>3</sup> GIUSEPPE PETRONIO, *Il punto su: il romanzo poliziesco*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1985, p. 27.



sostanzioso prestigio. In particolare, l'attenzione fu rivolta sull'istituzione della nuova figura del poliziotto successivamente alla nascita delle polizie metropolitane che erano necessarie per rispondere alle esigenze della nuova società.

Inoltre, un contributo alla diffusione di questo genere è dato anche dalla nascita dell'antropologia criminale ossia «dello studio – a scopi scientifici e giudiziari – del delinquente e del delitto e nello stesso tempo dell'indagine».<sup>4</sup> Di conseguenza, l'indizio erroneamente dimenticato dal colpevole poteva essere studiato con rigore grazie ai nuovi metodi di classificazione antropometrica e al perfezionamento dell'analisi delle impronte digitali.

La narrativa poliziesca trova subito una larga fruizione presso il pubblico: in primo luogo, era una scrittura priva di elaborati tecnicismi e permetteva una lettura condivisa anche dagli strati più bassi della popolazione; in più, il particolare sistema dei personaggi e della struttura della vicenda consentivano un consumo di diletto e senza particolare impegno. Riprendendo le parole di Thomas Narcejac tratte dal suo saggio *Il romanzo poliziesco*, «questa giovane letteratura era proprio la nuova letteratura di cui si era in attesa; quella che, figliata dalla scienza, ne metteva i procedimenti, anche i più sottili, alla portata di tutti».<sup>5</sup> Fondamentale però fu il fatto che essa rifletteva le inquietudini della società contemporanea. Di conseguenza, la narrativa poliziesca è impregnata della cultura del suo tempo, di quegli elementi costitutivi della società del secondo Ottocento e riflette gli stati d'animo che erano comuni sia all'autore che al lettore.

Per capire l'evoluzione nella storia della letteratura di tale genere e delle sue progressive trasformazioni, è importante ricordare che «i gialli sono libri, e i libri li scrivono

---

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> THOMAS NARCEJAC, *Il romanzo poliziesco*, trad. it. di Luciano Nanni, Milano, Aldo Garzanti Editore, 1975 (Paris 1975), pp. 26-27.

gli uomini, e gli uomini sono immersi tutti nella storia»:<sup>6</sup> di conseguenza, il periodo storico e i movimenti culturali in cui vive ogni autore sono fondamentali per capire le scelte stilistiche e narrative dello stesso.

Ripercorrendo l'analisi di Alberto del Monte nella sua *Breve storia del romanzo poliziesco*, gli storici del romanzo poliziesco hanno cercato di individuare l'archetipo del genere in tempi remoti: per esempio nel mito di Edipo e l'*Edipo re* di Sofocle come primi esempi di *thriller* e di *suspense* oppure in *Alessandro o il pseudo-profeta* di Luciano di Samosata, nella *Vita di Coriolano* di Plutarco o nel Sacro Testo della *Bibbia* e in altri illustri autori che non saranno oggetto d'esame in questa sede. In particolare, negli esempi degli archetipi sopracitati ritroviamo la presenza di un reato e il mistero riguardo a come esso è stato compiuto, un responsabile incaricato dell'indagine, un'osservazione apparentemente scientifica del fenomeno e la rivelazione finale della colpa:

Occorre concludere che è l'archetipo della *detective story*? Ovviamente, no. Infatti, il genere poliziesco è un fenomeno letterario, espressione di una determinata realtà storico-culturale, esito di una determinata concezione del mondo e della letteratura da parte degli scrittori, di una loro determinata cultura, di determinate loro condizioni economico-sociali, collegate a un certo tipo di stampa, e alla richiesta di un dato pubblico e quindi alla sensibilità e al gusto di questo. Tutto ciò era assolutamente assente negli esempi sopra adottati. Invece è proprio tutto questo a giustificare l'apparizione e la diffusione del genere.<sup>7</sup>

Dunque, tentare la ricerca di un antecedente letterario in questo senso risulta molto dannoso e fuorviante nella ricostruzione dell'evoluzione storica di questo genere.

---

<sup>6</sup> G. PETRONIO, *Il punto su: il romanzo poliziesco*, cit., p. 25.

<sup>7</sup> A. DEL MONTE, *Breve storia del romanzo poliziesco*, cit., p. 28.

Il vero archetipo del genere poliziesco è fatto risalire ad alcuni racconti di Edgar Allan Poe (1809-1849) nella rivista «Graham's Magazine» ossia: *I delitti della Rue Morgue* (1841), *Il mistero di Marie Roget* (1843) e *La lettera rubata* (1845).<sup>8</sup> Nel primo racconto, l'investigatore Auguste Dupin è chiamato a risolvere il duplice omicidio di Madame L'Esplanaye e della figlia *mademoiselle* Camille nel loro appartamento di Parigi che viene raccontato da un anonimo amico del narratore.

Nell'effettivo «tali archetipi di romanzo poliziesco sono, ed è evidente, non “romanzi” ma racconti»<sup>9</sup> caratterizzati dall'assenza di una trama intricata, appesantita per esempio dalle descrizioni o dai particolari, ma sono testi ricchi di potenzialità espressiva. Dunque, «La scelta di una misura “breve” [...] diventerà per il romanzo poliziesco un elemento caratterizzante»<sup>10</sup> che influenzerà il successo duraturo di questo genere.

I primi racconti polizieschi, solitamente, erano pubblicati nella parte bassa della rivista (da qui il termine francese *feuilleton* o romanzo d'appendice): la scelta di una pubblicazione a puntate spinge l'autore a una scrittura d'effetto con lo scopo di invogliare il lettore ad acquistare il giornale successivo per continuare la lettura. Inoltre, si sottolinea l'importanza dell'ingresso di questo genere letterario in un quotidiano anche grazie all'espansione dell'industria editoriale della fine del secolo scorso.

Come emerge dall'analisi di Alberto Del Monte, *I delitti della Rue Morgue* presentano degli elementi che saranno ripresi dagli autori successivi.<sup>11</sup> In particolare, in apertura la presentazione di un mistero apparentemente inspiegabile, influenzato dalla passione dell'autore per i racconti dell'orrore diffusi nel Settecento, le prime accuse costruite grazie

---

<sup>8</sup> Cfr. ILARIA CROTTI, *La «detection» della scrittura. Modello poliziesco ed attualizzazioni allotropiche nel romanzo del Novecento*, Padova, Editrice Antenore, 1982, pp. 8-9.

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

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Cfr. A. DEL MONTE, *Breve storia del romanzo poliziesco*, cit., pp. 69-70.

ad indizi superficiali, un metodo di indagine basato sul ragionamento induttivo e l'osservazione, la facilità della soluzione ottenuta mediante l'eliminazione di tutte le possibilità e, infine, la superiorità del *detective* rispetto alle indagini della polizia ufficiale congiuntamente al compagno privo delle sue stesse doti intellettuali. Per la prima volta, dunque, il delitto viene risolto mediante la tecnica della *detection*, ossia le modalità di indagini condotte dal *detective*.

Forse attraverso la creazione del personaggio del cavaliere Dupin, Edgar Allan Poe ha cercato in qualche modo di rendere omaggio alla Francia come patria della ragione.<sup>12</sup>

Nonostante nel racconto di Poe convergano sia l'elemento irrazionale che quello razionale è proprio quest'ultimo a dominare l'*explicit*, la parte finale del racconto, perché ogni elemento apparentemente misterioso viene chiarito e spiegato. Come afferma Thomas Narcejac,

Il lampo di genio di Poe è stato quello di avere, se così si può dire, confuso determinismo e necessità, dimostrando che le azioni umane obbediscono a leggi, né più né meno dei fenomeni fisici, e quindi sono prevedibili, si possono «dedurre», e perciò il mistero non è che un'apparenza: per risolverlo sarà sufficiente ragionare correttamente. Eccoci nel cuore del romanzo poliziesco.<sup>13</sup>

In Francia è Emile Gaboriau (1832-1873) a raccogliere il modello di Poe con la pubblicazione a puntate su «Le Pays» nel 1863 di *L'Affaire Lerouge* (stampato poi in volume nel 1866). Esso segue molto la lezione di Poe specie per l'iniziale descrizione del luogo del delitto in disordine e con il caminetto acceso in cui viene ritrovato il cadavere della vittima. Tre personaggi si occuperanno di questo mistero: il capo della polizia Gevrol, l'anziano

---

<sup>12</sup> Per approfondire si veda LEONARDO SCIASCIA, *Appunti sul giallo*, in ID., *Il metodo di Maigret e altri scritti sul giallo*, a cura di Paolo Squillacioti, Milano, Adelphi, 2018, pp. 58-61.

<sup>13</sup> T. NARCEJAC, *Il romanzo poliziesco*, cit., pp. 19-20.

dilettante Père Tabàret e il giovane ispettore Lecoq. In particolare, quest'ultimo è un investigatore dotato di una "mente criminale" capace di svelare anche i crimini più perfetti essendo anch'egli un precedente delinquente ora riappacificato con la Legge ed entrato a far parte del corpo di polizia francese. L'unica differenza con il racconto di Poe è che Lecoq non basa principalmente le sue indagini sull'utilizzo del metodo deduttivo e l'attenzione ai particolari ma cerca di entrare nello stato d'animo e nella personalità dell'assassino.

In Inghilterra, invece, il poliziesco prende la forma di un romanzo nero o gotico in un'ambientazione angosciante risentendo dell'influsso del Romanticismo. Come scrive Yves Reuter «possiamo quindi affermare [...] che il romanzo poliziesco nasce nell'arco di mezzo secolo tra la Francia, l'Inghilterra e gli Stati Uniti».<sup>14</sup>

Il padre del Giallo inglese è lo scrittore William Wilkie Collins (1824-1889), noto per il suo capolavoro *La pietra di Luna* pubblicato nel 1868 sul giornale «All The Year Round», diretto da Charles Dickens, di cui Collins fu anche un allievo. Il fulcro della narrazione ruota attorno a un diamante sacro rubato dal colonnello John Herncastle a una setta indiana di Seringapatam dopo l'uccisione dei tre bramini incaricati di custodirlo. Il prezioso gioiello, però, provocherà una serie di sfortune e inspiegabili morti finché il sergente Cluff di Scotland Yard non troverà la soluzione al mistero. Molti studiosi sottolineano l'importanza di quest'opera per le seguenti caratteristiche: il ruolo attivo del lettore a cui vengono forniti tutti gli indizi necessari per risolvere l'enigma fin dai primi capitoli, la scelta del colpevole tra le persone meno sospettate e il tipico procedimento poliziesco tramite particolari di ordine medico e legale.

Il primo vero cambiamento è segnato dalla figura di Sir Arthur Ignatius Conan Doyle (1859-1930) che diventerà il capostipite di questa letteratura in ambito europeo,

---

<sup>14</sup> YVES REUTER, *Il romanzo poliziesco*, trad. it. di Flavio Sorrentino, prefazione di Andrea Camilleri, Roma, Armando Editore, 1998 (Paris 1997), p. 12.

influenzando successivamente anche il poliziesco italiano. Il clamoroso successo è dovuto alla figura di Sherlock Holmes che compare per la prima volta in *Uno studio in rosso* (*A Study in Scarlet* pubblicato prima a puntate nel «Beeton's Christmas Annual» nel 1887 e successivamente in volume, nel 1888) insieme alla sua storica spalla Watson, una fondamentale innovazione di Doyle.

È interessante ricordare che lo scopo originario dell'autore era quello di creare sei brevi novelle autoconclusive ma egli fu sollecitato alla scrittura a causa della dilagante diffusione presso il pubblico e gli editori che si erano ormai affezionati all'esuberante *detective* confermando la forma del racconto breve.

Negli anni che precedono la Grande Guerra, si afferma l'autore Richard Austin Freeman (1862-1943) che conferisce alla narrativa poliziesca una dignità scientifica e letteraria soprattutto grazie alla sua professione di medico. Egli pubblica nel 1907 *L'impronta Scarlatta* (*The Red Thumb Mark*) in cui il protagonista dottor Thorndyke dimostra come l'impronta lasciata all'interno della cassaforte dalla quale sono scomparsi dei preziosi diamanti è stata abilmente contraffatta dal ladro per incastrare un innocente.

Anche Gilbert Keith Chesterton (1874-1936) a partire dal 1910 pubblica 51 racconti che hanno come protagonista un *detective* inconsueto, un prete, ossia Padre Brown. La forza delle sue opere risiede nella semplicità: la vicenda narrata non deve essere arricchita di avvenimenti che distraggono il lettore ma tutto deve concentrarsi nell'effetto di sorpresa della rivelazione finale.

Parallelamente in Francia, Gaston Leroux (1868-1927) compone il celebre *Il mistero della camera gialla* (*Le Mystère de la Chambre Jaune*, 1907-08), primo racconto a enigma che si svolge in una camera chiusa dall'interno in cui il colpevole sembra non avere possibilità di evasione, brillante espediente che influenzerà la letteratura successiva.

La Prima guerra mondiale muta radicalmente il panorama letterario: i massacri sul fronte, le tensioni sociali (per esempio la Rivoluzione Russa del 1917) e la nuova geografia politica designata dalla Pace di Versailles pongono fine all’Era Vittoriana in Inghilterra e alla *Belle Époque* in Francia, culla della prolifica produzione poliziesca. Quest’ultima ora si deve adeguare ai nuovi ambienti, ai nuovi climi sociali e, in particolare, ai numerosi progressi scientifici e tecnologici (l’automobile, la radio, il cinema...). Ecco che, da questo momento in poi, la narrativa poliziesca verrà fortemente influenzata dagli autori americani i quali sapranno creare dei personaggi in grado di muoversi in questo mutato clima culturale.

Dopo un periodo di crisi del romanzo poliziesco, esso torna in auge con l’investigatore Hercule Poirot di Agatha Christie che appare nel 1920 con la pubblicazione di *Poirot a Styles Court*. Per riprendere le parole di Alberto Dal Monte, «la presenza della Christie nella tradizione poliziesca è esemplare. Essa ha perfezionato un annoso retaggio, conferendogli dignità letteraria».<sup>15</sup> Essa inaugura la “stagione d’oro” del genere e il suo successo permane ancora oggi. Dunque, il Giallo, in origine un genere di intrattenimento per i lettori medioborghesi e di evasione per intellettuali, presto si allarga a un pubblico sempre più vasto, specialmente negli Stati Uniti.<sup>16</sup>

In questo periodo, che arriva idealmente fino agli anni Trenta, le caratteristiche del genere poliziesco vengono delineate in uno schema “classico”. Quest’ultimo sarà caratteristico del Giallo all’inglese che, infatti, dominerà la stagione d’oro di tale genere narrativo. Esso è caratterizzato da un *detective* dilettante oppure un vero professionista caratterizzato da un’intelligenza superiore alla media, la scarsa riflessione morale sull’omicidio in sé, l’indagine condotta attraverso il ragionamento induttivo e scientifico e la costante presenza di una soluzione a conclusione della vicenda con il conseguente

---

<sup>15</sup> A. DEL MONTE, *Breve storia del romanzo poliziesco*, cit., p. 178.

<sup>16</sup> Per approfondire si veda CARLO OLIVA, *Storia sociale del giallo*, Lugano, Editore Todaro, 2003, pp. 67-68.

ristabilimento dell'ordine. In questa sede è fondamentale citare le venti regole, utili per la composizione di un poliziesco, elaborate da S.S. Van Dine e pubblicate nella rivista «The American Magazine» nel settembre del 1928.<sup>17</sup>

Willard Huntington Wright (1888-1939), famoso giornalista e critico d'arte, nel 1923 si ammalò di una grave forma di tubercolosi che lo costrinse a letto, sfortuna che tuttavia gli fece conoscere la narrativa poliziesca. Egli compose, sotto lo pseudonimo di S.S. Van Dine, nel 1926 *La strana morte del signor Benson (The Benson Murder Case)* con protagonista l'investigatore americano Philo Vance, romanzo che aveva lo scopo di illustrare la tecnica del racconto poliziesco. La scelta dello pseudonimo, secondo alcuni studiosi, è dovuta allo scarso prestigio che la narrativa gialla aveva ancora a quel tempo, in contrasto con la sua attività di critico e letterato.

L'indebolimento delle certezze positivistiche influenza anche il ragionamento scientifico con cui viene condotta l'indagine nel romanzo poliziesco favorendo lo sviluppo, dopo la Seconda guerra mondiale, grazie a Georges Simenon (1903-1989) di un Giallo che mette in rilievo non solo l'azione ma anche la caratterizzazione psicologica dei protagonisti. In particolare, vengono inseriti per la prima volta degli aspetti della realtà contemporanea con lo scopo di lasciare al lettore il compito di una riflessione a lettura conclusa. Protagonista dei suoi racconti è il commissario Maigret che compare in *Pietro il Lettone (Pietr-le-Letton)* pubblicato nel 1931.

Il metodo Maigret si diffonde velocemente: esso prevede l'immedesimazione nell'assassino, senza la tensione per la sorpresa finale ma ponendo al centro della narrazione

---

<sup>17</sup> Van Dine pubblicò in un articolo dell'«American Magazine» del settembre del 1928 le venti regole fondamentali per la composizione di un racconto poliziesco che chiariscono il ruolo del *detective* e del lettore, come deve svolgersi il delitto, l'assenza di una qualsiasi complicazione amorosa, l'accurata scelta del colpevole e della vittima, le modalità di conduzione dell'indagine da parte dell'investigatore, l'importanza della spiegazione del mistero nella conclusione del racconto. Per approfondire tali regole si veda T. NARCEJAC, *Il romanzo poliziesco*, cit., pp. 83-86.



il mistero della vita e dell'animo umano nella sua angoscia esistenziale. Il commissario, fortemente connotato dal punto di vista fisico e psicologico, non è interessato all'analisi dei particolari ma alle motivazioni che possono aver spinto l'assassino a compiere il delitto.

Successivamente alla Seconda guerra mondiale, al fine di concludere questo breve riassunto della storia della narrativa poliziesca, ritengo doveroso nominare l'americano Mickey Spillane (1918-2006) che inventa lo stravagante detective Mike Hammer in *Ti ucciderò (I, the Jury)* nel 1947. Per la prima volta l'investigatore non è un gentiluomo ma è un personaggio duro, solitario e carico di violenza, abituato ad aggredire e, talvolta massacrare, i delinquenti.

## **I.2. Le caratteristiche fondamentali del genere: il delitto, l'indagine e la soluzione**

La narratologia, secondo Hermann Grosser, è uno strumento fondamentale per analizzare il funzionamento del testo narrativo, in particolare per il genere poliziesco canonico che prevede la strutturazione dello stesso secondo uno schema preciso. Le scelte a livello strutturale comportano precisi effetti nell'efficacia del genere soprattutto considerando la fruizione stessa da parte del lettore.

Nel suo volume *Il punto su: il romanzo poliziesco*, Giuseppe Petronio fornisce una significativa definizione di narrativa poliziesca:

Un romanzo o una novella «gialla» è il racconto, più o meno ampio e circostanziato, di un delitto, per lo più un omicidio, e delle indagini che qualcuno compie a risolvere il mistero, fino alla risoluzione del caso.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> G. PETRONIO, *Il punto su: il romanzo poliziesco*, cit., p. 17.

Le basi strutturali della narrativa poliziesca, secondo lo schema classico, prevedono il rispetto di tre caratteristiche fondamentali, pena la disapprovazione da parte del lettore: esse sono il delitto, la conduzione dell'indagine e la soluzione finale. Se l'autore intenzionalmente decide di impiegare il genere in modo alternativo, secondo Ilaria Crotti, si può parlare di poliziesco allotropico:

Sarà [...] questa negazione di formalizzazione e di strutturazione rigida che definiranno ciò che prima si chiamava in modo non meglio precisato "allotropico": allotropico, in relazione ad un canonico; corrispondente quest'ultimo, in senso stretto, al campo paraletterario del romanzo poliziesco ed a niente altro [...].<sup>19</sup>

In apertura della vicenda è solitamente collocato un delitto perché la «la vittima è un "vincolo strutturale" del romanzo-enigma: è necessaria per l'esistenza dell'indagine».<sup>20</sup> La modalità di esecuzione del delitto, la personalità e l'ambiente sociale da cui proviene l'assassino (per esempio una grande metropoli o la campagna) sono solo alcuni degli elementi che arricchiscono e differenziano le trame dei racconti.<sup>21</sup> Nella maggior parte dei racconti viene commesso un omicidio oppure si presenta un apparente suicidio che nasconde un segreto più profondo ed esso può essere collocato in apertura della vicenda oppure dopo una breve introduzione. È fondamentale notare come non siano espressi in alcun modo giudizi morali sulla morte e non ci sia una particolare insistenza nella descrizione dello stato in cui versa il cadavere. Inoltre, la morte di un personaggio si configura come avvenuta fuori dal tempo narrativo del racconto. A causa del crimine lo stato di quiete si rompe e i responsabili, spesso, possono essere identificati o all'interno di una ristretta cerchia familiare oppure da un gruppo di sospettati accomunati da un legame con la vittima. Infatti, essa «deve

---

<sup>19</sup> I. CROTTI, *La «detection» della scrittura*, cit., p. 6.

<sup>20</sup> Y. REUTER, *Il romanzo poliziesco*, cit., p. 29.

<sup>21</sup> Cfr. G. PETRONIO, *Il punto su: il romanzo poliziesco*, cit., pp. 18-20.

avere un valore riconosciuto nel microcosmo sociale considerato. È in generale al centro di una serie di relazioni di cui l'indagine dovrà svelare il funzionamento e i fini».<sup>22</sup>

Per accentuare il mistero intorno alle modalità di svolgimento del delitto, esso può essere stato compiuto in una “camera chiusa” o “camera gialla”, definizione che deriva dal romanzo di Gaston Leroux *Il mistero della camera gialla* (1907), sigillata ermeticamente dall'interno, artificio che rende difficile comprendere in che modo l'assassino sia riuscito a entrare e, successivamente, a uscire. Oppure, la costruzione narrativa prevede la presenza di «una cerchia ristretta di persone radunate in un luogo inaccessibile ad altri, sicché il colpevole non può essere che tra quelle»<sup>23</sup> quindi, per esempio, si possono avere delitti in nave, in treno oppure in una villa isolata come nei racconti polizieschi di Agatha Christie.

Leonardo Sciascia sostiene che «è senza dubbio vero che un delitto, in quanto atto rivolto contro la società, a romperne l'equilibrio, la sicurezza [...] che va assumendo per l'uomo moderno»<sup>24</sup> risveglia nel lettore due emozioni ambivalenti: da un lato, il primo sentimento è di repulsione verso colui che ha infranto la normativa; dall'altro, siamo portati a provare un senso di ammirazione per chi è riuscito a infrangere quelle regole che la società impone. Infatti, «questo giuoco di ambivalenze è certo la principale attrattiva del giallo».<sup>25</sup>

La parte essenziale di un racconto poliziesco è la *detection* ossia il percorso condotto dal *detective*, che si estende per la maggior parte della narrazione al fine di risolvere un enigma apparentemente inspiegabile. Secondo Hermann Grosser

si definiscono enigmi tutti quei dati testuali che inducono il lettore a interrogarsi sullo sviluppo e sul senso della storia. Si assume che in ogni narrazione vi sia una strategia comunicativa volta ad indurre nel lettore certe domande e certe attese piuttosto

---

<sup>22</sup> Y. REUTER, *Il romanzo poliziesco*, cit., p. 30.

<sup>23</sup> G. PETRONIO, *Il punto su: il romanzo poliziesco*, cit., p. 19.

<sup>24</sup> L. SCIASCIA, *Il metodo di Maigret*, cit., p. 24.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

che altre.<sup>26</sup>

Il genere poliziesco si basa sulla grande domanda che sorge all'inizio ossia "Chi è l'assassino?". Il delitto, posto in apertura della vicenda, è il motore dell'enigma che viene proposto inizialmente al lettore.<sup>27</sup>

Il poliziesco, attraverso l'eliminazione apparente di informazioni sostanziali, induce il lettore a porsi delle domande pertinenti per cercare di ricostruire lo svolgimento dei fatti. Inoltre, omettere delle informazioni è fondamentale per alimentare la sensazione di sospensione e per rendere maggiormente d'impatto la sorpresa finale del racconto quando viene rivelato il responsabile. Quindi, la collocazione degli eventi nella narrazione è fondamentale, il montaggio narrativo degli avvenimenti è necessario al fine di ottenere un preciso effetto nel lettore.

Il poliziesco è un genere fortemente codificato basato su rigidi meccanismi che vengono riproposti in ogni opera definita "canonica". Ilaria Crotti definisce la struttura del poliziesco canonico come parentetica: il testo si apre con un *incipit* e termina con un determinato *explicit* e all'interno di questi due poli narrativi è racchiuso il meccanismo della *detection* aiutata dalle tecniche della *suspense* e della *surprise*.<sup>28</sup> La presentazione di un delitto è fondamentale nell'*incipit* ma il punto focale di un romanzo poliziesco riguarda la rivelazione del colpevole che avverrà solo nell'*explicit* «completamente appagatore e chiarificatore del senso».<sup>29</sup> Riportando le parole di Ilaria Crotti: «All'interno di questa forma

---

<sup>26</sup> HERMANN GROSSER, *Narrativa. Manuale-Antologia*, Milano, Principato, 1997 (1985), p. 27.

<sup>27</sup> Cfr. BERTOLT BRECHT, *Sulla popolarità del romanzo poliziesco*, trad. it. di Bianca Zagari, in *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Cesare Cases, Torino, Einaudi, 1973 (Frankfurt am Main 1967), pp. 290-296.

<sup>28</sup> «Il "poliziesco" evidenzia una struttura eminentemente binaria ed oppositiva; i due poli, *incipit* ed *explicit*, chiudono il testo in uno spazio serrato in cui il momento finale si arroga ogni diritto totalitario e di soluzione; detta struttura binaria permette un'estrema formalizzazione e geometrizzazione» (I. CROTTI, *La «detection» della scrittura*, cit., p. 25).

<sup>29</sup> Ivi, pp. 27-28.

parentetica si sviluppa l'intreccio la cui acme non è tanto l'evento delittuoso quanto lo svelamento di detto evento». <sup>30</sup> Tutta la struttura del testo punta alla rivelazione della soluzione dell'enigma: infatti, un lettore che si appresta alla lettura di un poliziesco canonico vuole essere gratificato dalla sorpresa finale che, con modalità seriale, lo porterà a chiudere il volume e cominciare subito il successivo per rinnovare la stessa emozione. Questo non avviene, per esempio, per i testi allotropici in cui il finale "aperto" ha la funzione di lasciare aperta la riflessione del lettore sulle problematichità del reale.

Il fulcro nella narrazione è identificabile con l'indagine: nonostante quest'ultima venga condotta in modo singolare da ogni *detective*, essa è sempre una ricerca scientifica, una raccolta precisa di prove e testimonianze che viene spesso filtrata dall'assistente del *detective*. Infatti, «è l'indagine a costituire la parte centrale – la più corposa, la più interessante – di un giallo, l'elemento che lo determina come tale». <sup>31</sup>

Riprendendo la definizione di Loris Rambelli nella sua *Storia del "giallo" italiano*,

Il vocabolo inglese *detection* (ma deriva dal latino *detergere*: scoprire), il cui uso è invalso anche in altre lingue europee, indica proprio il metodo di indagine seguito dal poliziotto o *detective* e consiste nell'osservazione diretta dei fatti, nella riflessione su di essi e nella capacità di concatenarne gli aspetti apparentemente contraddittori in un quadro unitario e coerente. Perciò è possibile smontare, come un gioco a incastri, il meccanismo della *detection* secondo i procedimenti della logica, ora induttiva e ora deduttiva. <sup>32</sup>

È importante ricordare che i dati che vengono presentati al lettore non possono essere dei falsi indizi di modo che quest'ultimo possa mettersi in gara con il *detective* nella risoluzione del delitto, affinando il proprio piacere intellettuale da tale gioco.

---

<sup>30</sup> Ivi, p. 26.

<sup>31</sup> G. PETRONIO, *Il punto su: il romanzo poliziesco*, cit., p. 20.

<sup>32</sup> LORIS RAMBELLI, *Storia del "giallo" italiano*, Milano, Garzanti, 1979, p. 27.

Un'altra caratteristica del genere poliziesco è la tecnica compositiva della *suspense*:

possiamo affermare che si ha *suspense* quando uno scrittore, mediante scelte contenutistiche, tecnico-narrative, ma anche linguistiche, stilistiche e retoriche, pone e mette in rilievo enigmi relativi all'intreccio e in particolare alla condizione o alla sorte di quei personaggi nei confronti dei quali ha favorito nel lettore processi di immedesimazione. Possiamo inoltre definire la *suspense* come lo stato di sospensione emotiva provata dal lettore disponibile in relazione a tali circostanze della storia.<sup>33</sup>

La tecnica compositiva della *suspense* si estende per la maggior parte del testo poliziesco: essa accresce curiosità e attesa nel lettore e viene alimentata anche dall'omissione delle informazioni in modo da spingere il lettore a porsi le domande pertinenti e formulare le corrispettive ipotesi.

È bene ricordare che la *suspense* deve avere un «limite oltre il quale avverrebbe il rovesciamento totale delle finalità espressive della *suspense* stessa»<sup>34</sup> perché proprio nella caratteristica della brevità il testo poliziesco trae il suo maggior successo.

La *suspense* può attuarsi attraverso diverse tecniche come, per esempio, una sottrazione codificata di informazioni utili al lettore mediante la tecnica della negazione (o tecnica dell'informatività bloccata). Una tecnica di negazione, nello specifico, è quella del rallentamento: il ritardo è la differenza tra la temporalità percettiva del lettore e quella effettiva del testo in cui gli elementi vengono posticipati rispetto al naturale ordine della fabula.<sup>35</sup> Tali tecniche hanno lo scopo di stimolare il lettore a formulare una propria ipotesi

---

<sup>33</sup> H. GROSSER, *Narrativa. Manuale-Antologia*, cit., p. 33.

<sup>34</sup> I. CROTTI, *La «detection» della scrittura*, cit., p. 35.

<sup>35</sup> Riportando la definizione di Ilaria Crotti il "ritardo" è «inteso come divario tra la temporalità percettiva del lettore e la temporalità effettiva del testo, [...] inserisce un cuneo espressivo nell'ingranaggio del testo medesimo, promuovendo una serie di "frenamenti". I "frenamenti", a loro volta, recano come risultante la componente dell'"attesa", come *hésitation* percettiva» (ivi, pp. 37-38). Ilaria Crotti sottolinea la duplicità e l'ambiguità della tecnica in esame: se da un lato essa blocca il proseguimento della narrazione, dall'altro spinge il lettore a intervenire attivamente promuovendo le proprie ipotesi in merito all'indagine.

in merito allo svolgimento dell'indagine mentre non hanno nessun fine di inganno. Il ritardo o le tecniche di negazione hanno una portata fondamentale nella struttura stessa della parte centrale del testo poliziesco dell'intreccio, compreso tra *incipit* ed *explicit*.

Due ulteriori tecniche utili alla *suspense* sono l'*anticipatio* e l'accumulazione. La prima prevede che alcune informazioni, inerenti a eventi che si verificheranno in seguito vengano fornite in anticipo mentre la seconda ha lo scopo di distogliere l'attenzione del lettore dagli indizi principali e di accrescerne la tensione emotiva.<sup>36</sup> È necessario che tutti i dati omessi o forniti nell'ordine erroneo nel corso della narrazione vengano chiariti nella conclusione del racconto in modo tale che il lettore non rimanga all'oscuro di nulla.

La *suspense* deve crescere sempre di più durante la narrazione fino a un punto massimo per risolversi in un altro grande momento del genere poliziesco che è la *surprise*, la sorpresa. A seguito di quest'ultima, nel capitolo finale si procede con l'analisi delle prove raccolte durante la *detection* del *detective*.

Il processo mediante cui l'investigatore è arrivato all'individuazione del colpevole è presentato al lettore con rigore scientifico attraverso differenti modalità. Per esempio

Il detective siede nella sua stanza, sulla sua poltrona; intorno a lui sono tutti gli interessati e qualche membro della polizia ufficiale; e l'indagatore parla, descrive la sua indagine, comincia a stringere il cerchio intorno a uno dei presenti; lo accusa apertamente (o quello si tradisce cercando di fuggire), chiude il caso.<sup>37</sup>

Tutto questo contribuirà all'effettiva sorpresa del lettore: più la soluzione finale sarà inattesa e inaspettata, ancor maggiore sarà il piacere intellettuale che egli ne potrà cogliere.

---

<sup>36</sup> Per approfondire ulteriori tecniche di conduzione della *detection* nel genere poliziesco si veda T. NARCEJAC, *Il romanzo poliziesco*, cit., pp. 29-38. Invece, per verificare nel dettaglio il funzionamento dei meccanismi di *anticipatio* e dell'accumulazione si veda I. CROTTI, *La «detection» della scrittura*, cit., pp. 43-48.

<sup>37</sup> G. PETRONIO, *Il punto su: il romanzo poliziesco*, cit., p. 23.

È bene sottolineare che la lettura di un racconto poliziesco può essere solamente monodirezionale poiché una seconda lettura, conosciuto dunque il colpevole, non genererà alcun effetto di sorpresa. La seconda lettura si trasforma in un'analisi delle tecniche narrative in cui il lettore può constatare che gli indizi per la risoluzione dell'enigma erano sempre stati disponibili.

La chiusura di un racconto è ben definita: con l'arresto del colpevole la vicenda si conclude e il *detective*, risolto l'enigma, ristabilisce quell'ordine precedentemente frantumato dalla scoperta di un brutale assassinio. Non possono essere lasciati dei quesiti irrisolti ma il lettore deve aver pienamente compreso lo svolgimento della vicenda.

Se la chiusura non procura benessere al lettore ma lo lascia nella condizione di porsi delle domande, il racconto in questione non può essere definito come confacente al rigido schema imposto dalla narrativa poliziesca che invece prevede «un *explicit* “risolutore” e chiarificatore». <sup>38</sup> Come afferma Ilaria Crotti

Il romanzo poliziesco canonico è, dunque, un'“opera chiusa”, rigidamente serrata; proprio per questa sua struttura sbarrata la configura come finita: un testo poliziesco in cui la vicenda non risultasse del tutto risolta e proponesse un margine, seppur minimo, d'incertezza al lettore, sarebbe, senza dubbio, un non-testo poliziesco: l'ambiguità semantica lascerebbe aperta la struttura per una continuazione di trama e, quindi, per una sua inevitabile risoluzione a senso unico. [...] quindi, per il romanzo poliziesco canonico, ciò che si definiva come “finito” si deve intendere come un qualcosa di rigidamente concluso col testo stesso [...].<sup>39</sup>

È fondamentale sottolineare, in merito alla relazione tra l'autore e il suo pubblico, che

il rapporto che s'instaura tra lettore e testo poliziesco è un legame volutamente

---

<sup>38</sup> I. CROTTI, *La «detection» della scrittura*, cit., p. 13.

<sup>39</sup> Ivi, pp. 11-12.



«onesto»; cioè il testo non intende mentire al lettore in nessun modo, gli fornisce prove ed indizi che, anche se poi si rivelano fasulli ai fini dello svelamento ultimo del reale, rientrano tuttavia nella fenomenologia naturalmente limitata delle nostre percezioni; l'indizio come dato di fatto fisico ed inconfutabile.<sup>40</sup>

Le costanti che sono state presentate in questo paragrafo permettono di dare luogo a un numero incalcolabile di combinazioni e questa è la chiave per capire il successo della narrativa poliziesca: «offrire al lettore una pietanza di cui gli ingredienti base sono noti, ma le varianti sono ogni volta nuove, e quindi il ritrovamento del noto e la scoperta del nuovo si intrecciano e danno piacere».<sup>41</sup>

### **I.3. Le figure del genere poliziesco**

Il personaggio che non può mai mancare e rappresenta il vero motore di questo genere è il *detective*, l'unico in grado di risolvere il mistero. L'investigatore può essere un poliziotto privato, un indagatore dilettante che si occupa di delitti per curiosità o un poliziotto di mestiere oppure alcuni racconti presentano un'intera squadra a lavoro per risolvere il mistero. L'origine della figura del *detective* secondo Fredric Jameson risale alla creazione della polizia professionale, nata per conoscere la criminalità e cercare di prevenirla.<sup>42</sup>

L'investigatore ben rappresenta il pensiero positivista dell'Ottocento ossia ha profonda fiducia nella ragione, nella logica e nella scienza per cui ogni evento deve possedere una spiegazione. La scelta del metodo d'indagine caratterizza la natura dei diversi investigatori,

---

<sup>40</sup> Ivi, pp. 16-17.

<sup>41</sup> G. PETRONIO, *Il punto su: il romanzo poliziesco*, cit., p. 20.

<sup>42</sup> Per approfondire si veda PAOLA ALBERTI, *Uno studio in giallo. Indagine sul poliziesco italiano*, Pisa, Edizioni ETS, 2019, pp. 12-13.

per esempio la “scienza esatta della deduzione” del celebre Sherlock Holmes oppure le “celluline grigie” del belga Hercule Poirot.

Solitamente il *detective* è un personaggio benestante che vive in un ambiente altolocato caratterizzato da un intuito eccezionale dato che è il solo a riuscire a interpretare quegli indizi che sfuggono alle persone comuni. Infatti, egli sembra quasi essere persino più intelligente dell’autore stesso che lo ha creato.

Di norma, il *detective* è originale e possiede una vasta cultura sulle materie più disparate e delle stravaganti ossessioni: se da un lato queste concorrono all’umanità del personaggio, dall’altro sono proprio queste ad accrescere il suo fascino. È necessario che l’investigatore abbia una caratterizzazione più approfondita rispetto agli altri personaggi per evitare che risulti una figura piatta che si muove in modo stereotipato sulle pagine del racconto. Per esempio, l’indagatore si dedica con cura a un *hobby*, il quale è funzionale ad accentuare la sua fisionomia scientifica e geniale: per esempio, Sherlock Holmes è talentuoso nel suonare il violino, attività per lui fondamentale nella risoluzione dei casi oppure Hercule Poirot è un abile coltivatore di zucche. Inoltre, è un profondo conoscitore dell’animo umano e il suo principale compito è risolvere l’enigma così da ristabilire l’ordine morale e sociale precedentemente distrutto dall’omicidio. Dunque, l’insieme degli elementi costituiti dalla «natura e cultura dell’investigatore, il paese e l’età in cui agisce, l’ambiente sociale nel quale deve operare»,<sup>43</sup> permette un’estrema variabilità nella caratterizzazione di questo personaggio.

Secondo Giuseppe Petronio la figura del *detective* è

un poliziotto superdotato – tra superuomo e *dandy* anche lui – che da sparsi indizi, inesistenti per gli altri, risale, con processi logici e analisi proprie della «scienza», alla

---

<sup>43</sup> G. PETRONIO, *Il punto su: il romanzo poliziesco*, cit., p. 21.

scoperta del delinquente, e lo denuncia e arresta, e risarcisce il tessuto sociale lacerato. E offre così al lettore tutto un fascio di elementi gratificanti: uno sguardo ai mali propri di quella società, l'esaltazione della scienza e della ragione [...], l'identificazione con un uomo superiore, la rassicurazione finale sulla forza vittoriosa del bene.<sup>44</sup>

Leonardo Sciascia aggiunge, in merito all'evoluzione del personaggio del *detective*:

Giustamente Prezzolini osservava come «ci sia una certa somiglianza fra le maschere della commedia dell'arte e i *tipi* di poliziotto o di delinquente del “giallo” ... il personaggio principale dei “gialli” (che oggi è il *detective*) agisce in tutti allo stesso modo, ma con variate vicende [...]. Il *detective* non può avere sviluppo. [...] Il *detective* non invecchia. Non sposa. Non ha figli. Non ha discepoli. Ad ogni vicenda ricomincia da capo».<sup>45</sup>

In conclusione, l'indagatore è caratterizzato da un particolare *modus operandi* e da uno specifico aspetto o comportamento, anche in base al contesto in cui si trova a operare; egli è un personaggio fisso incorruttibile e infallibile, dalla vita quasi ascetica, da un'intelligenza talmente acuta da risultare fuori dalla norma, solitamente il *detective* non ha famiglia oppure una compagna tanto che spesso presenta una tendenza alla misoginia e alla misantropia.

Un altro personaggio caratteristico del genere è la spalla dell'investigatore: spesso egli funge anche da narratore interno, qualora non sia il *detective* a ricoprire tale funzione. Questo ruolo regolarmente è rivestito da un amico dell'investigatore oppure da un conoscente e ha lo scopo di esprimere i dubbi del lettore comune, di proporre delle teorie il più delle volte erronee per far risaltare maggiormente le brillanti doti intuitive del *detective*. Egli ha un'importante funzione strutturale. Come afferma Giuseppe Petronio

Watson sta per noi, per noi tutti, e sta a sottolineare, per contrasto, la grandezza

---

<sup>44</sup> Ivi, p. 29.

<sup>45</sup> L. SCIASCIA, *Il metodo di Maigret*, cit., p. 72.

geniale dell'eroe. Vanno negli stessi luoghi, vedono le stesse cose, hanno le stesse informazioni, ma l'uno induce, deduce, abduce, collega indizi apparentemente futili, capisce, e l'altro si ferma ottusamente alle apparenze, si intrica nei particolari; togliamolo mentalmente dal libro, e il vuoto che lascerà ci farà sentire la sua necessità.<sup>46</sup>

Talvolta è possibile trovare anche un poliziotto che può essere definito come un rivale dell'investigatore ma che viene abilmente sconfitto in quanto, nel seguire le vie investigative, manca di quelle doti logiche che invece contraddistinguono il protagonista del genere.

Generalmente, «nel romanzo-enigma vi è un solo assassino. [...] Non è né un professionista del delitto, né un membro di una banda, assai di rado un malato di mente»<sup>47</sup> e, il più delle volte, appartiene allo stesso ambiente sociale dell'investigatore. Egli viene definito come «l'”inverso del detective”, che sfida sul piano intellettuale».<sup>48</sup> I moventi che spingono l'assassino a commettere un delitto sono molteplici ossia «denaro, ambizione, amore, gelosia, odio, vendetta, desiderio di giustizia. Anche i mezzi sono i più diversi: veleno, arma bianca o da fuoco, percosse, strangolamento, caduta, asfissia, a volte con procedimenti molto sofisticati».<sup>49</sup>

Di norma, la vittima del racconto è una persona legata a ogni personaggio per rancori passati o ambizioni economiche: la sua morte fa ricadere i sospetti su una ristretta cerchia di familiari così da aumentare il coinvolgimento emotivo del lettore durante la lettura. Come scrive Paola Alberti nel suo saggio *Uno studio in giallo*,

il concetto di vittima, sempre presente in un poliziesco, dove non solo la morte è partecipata da tutta la società che è rappresentata ed è protagonista della narrazione, ma

---

<sup>46</sup> G. PETRONIO, *Il punto su: il romanzo poliziesco*, cit., p. 32.

<sup>47</sup> Y. REUTER, *Il romanzo poliziesco*, cit., p. 31.

<sup>48</sup> Ivi, p. 32.

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

vengono descritti anche gli effetti dell'azione criminale con tutte le ripercussioni su coloro che ne vengono a conoscenza.<sup>50</sup>

I sospettati rappresentano dei personaggi costantemente presenti nel racconto poliziesco perché proprio tra uno di loro l'investigatore troverà il vero assassino. Yves Reuter sostiene che

il sospetto, personaggio essenziale del romanzo-enigma, articola tutte le possibili figure dell'essere e dell'apparire. Consustanziale all'indagine – non esiste se non in funzione di questa – alla fine si rivelerà o innocente o colpevole. Se non altro dimostrerà, con il solo esserci, che tutti hanno almeno un segreto o un passato da nascondere...<sup>51</sup>

Il successo del poliziesco è dovuto al ruolo che esso affida al lettore. Quest'ultimo, essendo un appassionato di tale narrativa, conosce le caratteristiche fondamentali del genere che, se rispettate, possono permettergli un vero piacere intellettuale dalla lettura. Il fatto che il testo poliziesco non cerchi di distrarre il lettore con indizi falsi oppure con piste fuorvianti è un'ulteriore chiave per la buona riuscita di questa narrativa: al lettore sono presentate le stesse scene come appaiono agli occhi dell'investigatore «cosicché il lettore medesimo, nel testo poliziesco classico o di scuola inglese, si potrebbe trasformare in rivale del detective e risolvere extratestualmente, prima del personaggio a ciò destinato, l'enigma».<sup>52</sup> La spalla dell'indagatore proponendo a quest'ultimo i propri dubbi, che rispecchiano quelli del pubblico, sollecita il *detective* a dare chiarimenti e anticipazioni durante lo svolgimento delle sue indagini rendendo così il lettore partecipante del gioco e delle sue brillanti doti investigative.

---

<sup>50</sup> P. ALBERTI, *Uno studio in giallo*, cit., p. 14.

<sup>51</sup> Y. REUTER, *Il romanzo poliziesco*, cit., p. 33.

<sup>52</sup> I. CROTTI, *La «detection» della scrittura*, cit., p. 17.

Al contrario, è interessante l'affermazione di Leonardo Sciascia, il quale sostiene che il lettore appassionato del genere poliziesco vuole avere un ruolo principalmente passivo:

il medio lettore di polizieschi, e cioè il miglior lettore di questo genere narrativo, è insomma colui che non si pone come antagonista dell'investigatore a risolvere in anticipo il problema, a «indovinare» la soluzione, a indovinare il colpevole: il buon lettore sa che la soluzione c'è già, alle ultimissime pagine (che si guarda bene dallo sfogliare nel timore che anche subliminalmente il nome del colpevole gli entri nell'occhio a disintensificare le sue due ore di lettura), e che il divertimento, il passatempo, consiste nella condizione – di assoluto riposo intellettuale – di affidarsi all'investigatore, alla sua eccezionale capacità di ricostruire un crimine e di raggiungerne l'autore.<sup>53</sup>

Secondo Leonardo Sciascia, quindi, l'identificazione del lettore con il personaggio della “spalla” significa accettare volontariamente un ruolo di inferiorità e di passività intellettuale dato che l'investigatore possiede delle qualità razionali che né alla spalla né al lettore stesso sarà mai possibile raggiungere.

Per concludere, è la variazione nella combinazione dei personaggi presentati a rendere funzionale il racconto poliziesco: secondo Giuseppe Petronio, infatti, «è vero che il giallo racconta sempre la stessa storia, ma è vero anche che la può raccontare ogni volta a suo modo».<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> L. SCIASCIA, *Il metodo di Maigret*, cit., p. 53.

<sup>54</sup> G. PETRONIO, *Il punto su: il romanzo poliziesco*, cit., p. 21.

#### I.4. I primi impieghi del genere poliziesco in Italia

In Italia il genere poliziesco si afferma più tardi rispetto all'Inghilterra e alla Francia, più precisamente nel XIX secolo grazie alla sempre più crescente diffusione dei *feuilleton* francesi. Inizialmente, i romanzi di questa narrativa erano destinati a un pubblico italiano borghese, colto e che aveva già conoscenza delle opere della letteratura anglo-americana. Nonostante il tardo sviluppo, tale genere riesce comunque a godere di quella grande fioritura che si verificò nel periodo intercorso fra le due guerre mondiali.

In particolare, come afferma Luca Crovi proprio all'inizio del suo saggio, si era alla ricerca di un genere popolare «che potesse da una parte adattarsi al grande pubblico e dall'altra mostrasse l'originalità sanguigna della nostra letteratura»<sup>55</sup> successivamente all'affermazione dei primi grandi *feuilleton* francesi di atmosfera noir.

Infatti, i primi tentativi di scritture italiane furono delle opere che si ispiravano al *Les Mysterès de Paris* (1843) di Eugène Sue che «da una parte denunciava in maniera pubblica le evidenti piaghe sociali dell'epoca e dall'altra si serviva di uno stile realistico, crudo [...] per avvicinare alla lettura il maggior numero possibile di persone».<sup>56</sup>

L'analisi dei primi impieghi del nascente genere poliziesco in Italia non vuole essere riassuntiva ma ha lo scopo di fornire una breve panoramica che sarà utile, in particolare per il capitolo dedicato ai grandi autori della letteratura italiana del Novecento, per capire come quest'ultimi, consapevoli dello schema del poliziesco canonico, hanno deciso di impiegarne i meccanismi in modo alternativo, contribuendo allo sviluppo allotropico del genere.

Francesco Mastriani (1819-1891) pubblica nel 1852 *La cieca di Sorrento* e per la prima volta presenta con un'atmosfera cupa gli intrighi e i crimini della sua Napoli.

---

<sup>55</sup> LUCA CROVI, *Tutti i colori del giallo. Il giallo italiano da De Marchi a Scerbanenco a Camilleri*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 23.

<sup>56</sup> Ivi, p. 25.

Un autore fondamentale per delineare una storia del Giallo italiano è Emilio De Marchi (1851-1901) che, come ben sottolineato da Ilaria Crotti, può essere considerato una via intermedia «tra naturalismo-romanzo popolare-romanzo poliziesco».<sup>57</sup> *Il cappello del prete* viene pubblicato a puntate a partire dal 17-18 giugno 1887 su «L'Italia» di Milano e sul «Corriere di Napoli». Il barone Carlo Coriolano di Santafusca, schiacciato dai debiti, è caduto in rovina e uccide padre Cirillo, l'usuraio. Il tormento a causa dei sensi di colpa a seguito del crimine porta il nobile di Santafusca a delle allucinazioni che lo portano a pensare di vedere il prete Cirillo e il suo cappello. Il rimorso è tale da spingerlo a confessare la propria colpa. Secondo Luca Crovi, «è innegabile che *Il cappello del prete* vada considerato a tutti gli effetti il romanzo capostipite di quella che poi sarebbe divenuta la scuola gialla tricolore».<sup>58</sup> Tuttavia, come ricordato nei paragrafi precedenti, quest'opera non rispetta fedelmente il rigido schema della narrativa poliziesca dato che il barone sarà colto da un'improvvisa follia a causa della sua eccessiva esigenza di moralità e la predominanza del senso di colpa e del rimorso. Per questo motivo, la creazione del personaggio è stata probabilmente influenzata dal romanzo dostoevskiano *Delitto e castigo* (1866).<sup>59</sup> In questo racconto prevale, dunque, un'indagine interiore sui personaggi e meno quella poliziesca. Nonostante ciò, l'avvocato Don Ciccio Scuotto presenta alcuni caratteri del *detective*: la lucida analisi dei fatti, la sfiducia nelle operazioni delle autorità giudiziarie, l'attenzione ai dettagli e l'acuta intuizione.

Nel ripercorrere sommariamente la storia dell'affermazione della narrativa d'indagine italiana, è necessario citare anche lo scrittore Federico De Roberto e il suo romanzo *Spasimo* (1986) pubblicato a puntate sul «Corriere della Sera». La storia prende avvio dalla tragica

---

<sup>57</sup> I. CROTTI, *La «detection» della scrittura*, cit., p. 82.

<sup>58</sup> L. CROVI, *Tutti i colori del giallo*, cit., p. 33.

<sup>59</sup> Per approfondire P. ALBERTI, *Uno studio in giallo*, cit., pp. 21-34.



morte, un apparente suicidio, della contessa d'Arda in una villa sul lago di Ginevra. De Roberto dimostra di padroneggiare bene alcune delle caratteristiche del Giallo: colpi di scena, la *suspense* crescente e i tentativi di depistaggio. Tuttavia, egli sembra estraneo alla denuncia sociale e alla rappresentazione oggettiva della realtà, avendo situato il racconto in Svizzera. Anche la *detection* assume una sfumatura particolare in quanto, in assenza di prove materiali, si svolge principalmente nell'analisi del tormentato animo dei protagonisti grazie alla cultura umanistica del *detective* Francesco Ferpière.<sup>60</sup>

Il 15 settembre 1929 segna la svolta nel panorama italiano dato che la casa editrice Mondadori inaugura la collana di narrativa «I Libri Gialli» che raccoglie la traduzione di alcune opere poliziesche di autori internazionali come, per esempio, S.S. Van Dine, Edgar Wallace, Robert Louis Stevenson e Anna Katherine Green. Nella selezione delle opere da pubblicare, Mondadori escluse tutti i romanzi che non rientravano nel preciso filone del genere poliziesco che si era venuto definendo in area anglosassone verso la fine degli anni Venti, soprattutto in Inghilterra, ossia il *detective novel* descritto nei paragrafi precedenti.

I primi autori italiani cominciarono a pubblicare in tale collana solo a partire dal 1931 e tra questi ricordiamo: Magda Cocchia Adami, Alessandro Varaldo, Augusto De Angelis, Giorgio Scerbanenco e Serra & Redaelli.<sup>61</sup>

Dunque, “giallo” diventa il sostantivo per indicare un preciso genere letterario:

Anche la Mondadori era alla ricerca di una veste standard da applicare alla sua collana di romanzi polizieschi e di un colore vivace e luminoso che desse nell'occhio e si imponesse all'attenzione del lettore. E così, su un fondo giallo citrino, si stagliarono, alla sommità della copertina, le lettere del titolo nero in china e, al centro, una

---

<sup>60</sup> Cfr. MAURIZIO PISTELLI, *Un secolo in giallo. Storia del poliziesco italiano: 1860-1960*, Roma, Donzelli, 2006, cit., pp. 37-42. In queste pagine l'autore descrive la biografia di Federico De Roberto e analizza maggiormente nel dettaglio le sue opere. Inoltre, si veda I. CROTTI, *La «detection» della scrittura*, cit., pp. 95-99.

<sup>61</sup> P. ALBERTI, *Uno studio in giallo*, cit., pp. 24-25.

illustrazione racchiusa in un riquadro geometrico di forma esagonale. Poi i rigidi contorni dell'esagono furono abbandonati e si preferì fare strabordare l'illustrazione da un arco di circonferenza, marcato da una sottile filettatura rossa.<sup>62</sup>

È importante sottolineare come la definizione “libro giallo” per identificare un'opera di narrativa poliziesca sia stato coniato ed utilizzato solamente in Italia visto che era una consuetudine diffusa degli editori, in quel tempo, differenziare le collane attraverso il colore predominante sulla copertina del libro. Il primo a impiegare il termine sopraccitato fu Leonardo Sinisgalli che intitolò una recensione *Romanzi gialli* uscita il 1° dicembre 1929 su «L'Italia Letteraria».<sup>63</sup>

Le opere di Conan Doyle non erano sconosciute in Italia: infatti, la prima pubblicazione de *Le avventure di Sherlock Holmes* risale al 1895 quando la casa editrice Verri raccoglie in un unico volume tre racconti della saga del famoso *detective* in traduzione.<sup>64</sup>

Benché il tentativo di ricostruire una preistoria dello sviluppo della narrativa di indagine in Italia sia ostacolato dall'atteggiamento di netta contrapposizione tra la tradizione accademica e quella popolare (ossia l'eterno dibattito tra letteratura “alta” e “bassa”), la critica è unitaria nell'indicare il 1929 come l'anno di nascita “ufficiale” del poliziesco in Italia.

Il primo autore italiano che ha sperimentato il genere poliziesco fu Alessandro Varaldo (1878-1953) adattandolo però alle caratteristiche del panorama italiano, per esempio, nella scelta dei personaggi, della polizia e degli ambienti in modo da rappresentare l'attuale società. Il romanzo *Il Sette bello* (1931) vede come protagonista il commissario di polizia

---

<sup>62</sup> L. RAMBELLI, *Storia del “giallo” italiano*, cit., pp. 16-17.

<sup>63</sup> Cfr. *ivi*, pp. 15-22.

<sup>64</sup> Per approfondire la ricezione e i primi tentativi di emulazione dei romanzi di Sherlock Holmes in Italia si consiglia la lettura di L. CROVI, *Tutti i colori del giallo*, cit., pp. 235-246.

Ascanio Bonichi ed è ambientato in una Roma borghese. Esso venne accolto favorevolmente dal pubblico per l'assenza di violenza e del macabro e fu preso a modello dai futuri giallisti italiani. Tuttavia, la narrazione, impostata sulla finzione delle pagine di diario, non rispetta lo schema classico del poliziesco, lasciando molto spazio all'azione del caso nella narrazione.

A questa prima esperienza letteraria, seguono i gialli di Arturo Lanocita (*Quaranta milioni* 1931) e di Luciano Folgore (*La trappola colorata* 1934) che però si caratterizzano per la forte presenza di spunti ironici e, a tratti, comici.

Nonostante la ripresa del rigido schema del genere poliziesco, almeno inizialmente, quest'ultimo si discosta dal genere del terrore e del macabro e riprende la tradizione naturalistica e regionale caratteristica della narrativa italiana. Infatti, le vicende non sono ambientate nei lussuosi luoghi delle metropoli o nelle ricche case aristocratiche, come per la narrativa straniera, ma nei racconti vengono rappresentati degli ambienti poveri e di campagna animati da personaggi umili e provinciali, estranei alle grandi città. Inoltre, molti personaggi della narrativa poliziesca sono stati contestualizzati storicamente raccontando le colpe e le angosce dell'Italia in epoche diverse.

Ne è un esempio il romanzo di Armando Comez *L'uomo dei gigli* (1933) ambientato a Todi con delle tecniche narrative che riprendevano la letteratura ottocentesca. In questo modo, la narrativa poliziesca comincia a essere un modo per denunciare la cattiva amministrazione della giustizia e la precaria condizione sociale delle classi popolari.

Centrale nell'esperienza del genere Giallo italiano fu Ezio D'Errico che esordì con il romanzo *Qualcuno ha bussato alla porta* (1936): quest'opera delinea il protagonista dei suoi gialli futuri, il commissario Emilio Richard a capo della Seconda Brigata Mobile della Sûreté di Parigi e le cui inchieste si svolgono principalmente nella capitale. Sia lo studio parigino

del commissario che il suo temperamento e aspetto fisico presentano per la prima volta un eccentrico investigatore borghese. Successivamente all'abbandono temporaneo della serie con protagonista Jules Maigret da parte di Georges Simenon, «D'Errico tentò di ricreare le atmosfere dello scrittore belga per esprimere una propria visione della vita, malinconica e agnostica»<sup>65</sup> inserite nel Naturalismo italiano unito a degli spunti fantastici. In essi domina il disprezzo per i metodi della polizia e l'attenzione alla semplice vita quotidiana in una narrazione realistica in cui il commissario è immerso negli ambienti descritti ed è a stretto contatto con le persone che lo vivono oppure, talvolta, in un'atmosfera assurda o quasi onirica. Tuttavia, dopo il Secondo conflitto mondiale, D'Errico non riconoscerà più la sua produzione gialla arrivando anche a vietarne la ristampa.

Un autore che diede un sostanzioso contributo personale al Giallo italiano fu Augusto De Angelis (1888-1944) grazie alla creazione del commissario De Vincenzi. Egli appare nel romanzo *Il banchiere assassinato* (1935) ed esso è una figura di *detective* all'italiana appassionato sia della composizione di poesie sia del mistero dell'anima e dell'esistenza umana. Infatti, egli avverte nell'uomo la continua lotta tra il Bene e il Male ed è per questo che si dedica all'investigazione nel tentativo di essere utile agli altri. Spesso la sua *detection* si arricchisce di metafore, similitudini, simbologie e un'attenzione alla psicologia dei personaggi, estremamente contraddittori. Il tutto si svolge in un tempo rallentato e immobile, quasi fuori dalla realtà.

Momento centrale è il periodo della censura fascista: nel 1941 due ragazzi di buona famiglia compirono una rapina e poiché dopo l'arresto dichiararono di essere stati ispirati dalla lettura dei polizieschi «Mussolini proclamò che quei libri rovinavano la gioventù italiana

---

<sup>65</sup> L. RAMBELLI, *Storia del "giallo" italiano*, cit., p. 82.

e ne fece sospendere la pubblicazione». <sup>66</sup> Nell'agosto del 1941 un provvedimento ministeriale prevedeva, per ragioni di carattere morale, l'autorizzazione per la pubblicazione di libri gialli e il ritiro da parte degli editori stessi di quelli che venivano giudicati nocivi per la gioventù. La collana Mondadori riuscì a pubblicare solo *La casa inabitabile* (1941) di Ezio D'Errico essendo costretta anch'essa a chiudere e a riaprire solo nel 1946. Lo stesso De Angelis morirà in carcere nel 1944 per la sua opposizione al Fascismo.

Dopo la riapertura, la casa editrice Mondadori grazie all'impegno dell'editore Alberto Tedeschi, «universalmente riconosciuto come “il padre del giallo italiano” per la profonda energia da lui profusa per tutta la vita nel cercare di pubblicare, diffondere e stimolare la narrativa poliziesca in Italia», <sup>67</sup> cerca di rilanciare la narrativa popolare d'intrigo.

Il rigido regime del Fascismo non poteva sopportare la pubblicazione di narrazioni che denunciavano la polizia, le istituzioni politiche e ree, secondo la propaganda, di ispirare la criminalità. Si voleva dare l'idea che in Italia non avvenissero fatti di cronaca nera e che il regime fosse il baluardo dell'equilibrio proprio grazie alle sue istituzioni. I giovani scrittori italiani degli anni Trenta allora, per cercare una via di fuga, si dedicarono alle traduzioni delle opere americane, russe, francesi, inglesi e spagnole.

In America, a partire dagli anni Venti, il poliziesco ha incontrato un profondo rinnovamento trasformandosi in un sottogenere nuovo: il genere poliziesco d'azione (*o hard boiled novel*) caratterizzato dalla presenza di un killer professionista responsabile di uno o, talvolta, più omicidi e un *detective* con un carattere più marcato, duro e risoluto. Questa tendenza assieme a quella del *thriller* sarà accolta in Italia dalla casa editrice Garzanti a partire dal 1953.

---

<sup>66</sup> S. BENVENUTI, *Il romanzo giallo. Storia, autori e personaggi*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1979, p. 186.

<sup>67</sup> L. CROVI, *Tutti i colori del giallo*, cit., p. 61.

Dopo i terribili anni della guerra, tre autori italiani sperimentano dei nuovi esemplari di poliziesco italiano. Il primo fu Fabio Cannarozzo che, però, con il suo *Preludio alla tomba* (1955) presenta un poliziesco a cui si fondono ambienti quasi fiabeschi e favolistici. Esso unisce sia il genere del Giallo d'azione che quello psicologico poiché propone un *detective* autobiografico la cui identità entra in crisi per il riaffiorare di ricordi d'infanzia.

Sergio Donati, invece, con il suo *Mister Sharkey torna a casa* (1956) accorpa due costanti del poliziesco italiano ossia il tratto umoristico e quello naturalistico del ritratto d'ambiente e dei costumi. Per la prima volta si scrive della miseria e della povertà del Sud Italia senza menzionare il fenomeno della criminalità organizzata. Anche questo romanzo riprende lo schema del Giallo d'azione e introduce la figura del *gangster*.

Infine, troviamo Giuseppe Ciabattini che presenta in chiave comica, in *Sei casi per Tre soldi* (1956), nella veste di due straccioni il *detective* Tre soldi e il suo aiutante Boero.

Negli anni Sessanta in Italia Giorgio Scerbanenco (1911-1969) si afferma nella narrativa gialla con la pubblicazione di *Sei giorni di preavviso* e *Nessuno è colpevole* nel volume della collana Supergiallo Mondadori del 1940 con i quali l'ispettore americano Arthur Jelling entra nel cuore dei lettori. I suoi romanzi hanno la «tendenza a far entrare prepotentemente nel testo la realtà del degrado urbano e morale delle città, con la forte presenza della criminalità».<sup>68</sup> In particolare, le sue opere rappresentano bene la precaria condizione sociale di un paese che si apre a poco a poco all'industrializzazione di massa e che vive in conflitto con le rigide norme imposte dalla società nella veste però del romanzo nero che era diffuso in America.

Leonardo Sciascia sente la necessità di interrogarsi sulla genesi e sullo sviluppo del poliziesco nel panorama italiano. Nonostante la società italiana presenti numerosi casi di

---

<sup>68</sup> P. ALBERTI, *Uno studio in giallo*, cit., pp. 26-27.

cronaca nera, Leonardo Sciascia afferma l'impossibilità dello sviluppo di un genere Giallo propriamente italiano a causa del mutato contesto storico e culturale, della sfiducia riposta nell'amministrazione della giustizia o nella gestione dei disordini sociali. Inoltre, l'autore, riferendosi in particolar modo al fenomeno della criminalità organizzata, sostiene che il popolo italiano è caratterizzato da un profondo senso di omertà, nonostante la conoscenza dei colpevoli: «così, una letteratura poliziesca, che in effetti discende dalla preoccupazione di osservare l'amministrazione della giustizia e di assicurarsi di essa, o comunque dall'aspirazione alla giustizia, è difficile che nasca in Italia». <sup>69</sup>

Per questo motivo, l'autore nel romanzo-inchiesta *Il giorno della civetta* (1961) ha infranto intenzionalmente le rigide regole dello schema classico del poliziesco per perseguire il proprio obiettivo di denuncia del contesto siciliano e spingere il lettore a maturare una maggiore consapevolezza in merito ai problemi sociali e culturali della Sicilia.

*Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957) di Carlo Emilio Gadda (1893-1973), costituisce un esempio italiano di un genere particolare di Giallo denominato "problematico". In questo racconto l'autore attraverso l'assenza dell'*explicit*, della rivelazione del colpevole e il *pastiche* linguistico cerca di rappresentare una realtà sociale trasformata di cui vuole fornire un racconto realistico che «sottraendo il delitto al salotto borghese [...] lo trasporta in un ambiente di massa: sequestri, scioperi, rapimenti, traffici di droga, mafia, traendo lo spunto dai fatti di cronaca nera» <sup>70</sup> presentati nelle pagine dei quotidiani dell'epoca. La scelta di ambientare il racconto nel 1927 ha lo scopo di criticare il periodo storico del Fascismo e gli ideali che quest'ultimo imponeva all'Italia.

Il Giallo nella seconda metà del Novecento diventa il mezzo fondamentale per esprimere le proprie perplessità rispetto al mondo contemporaneo: come afferma Petronio,

---

<sup>69</sup> L. SCIASCIA, *Il metodo di Maigret*, cit., p. 50.

<sup>70</sup> L. RAMBELLI, *Storia del "giallo" italiano*, cit., p. 207.

«si presentano gli elementi costitutivi del romanzo poliziesco con quelli costitutivi di una “scienza critica della società”»<sup>71</sup> in cui è necessario un *detective* con una maggiore capacità di penetrazione nell’indagine, fortemente demitizzato rispetto all’investigatore inglese vittoriano, che non ha più il compito di risolvere l’enigma e, successivamente, di ripristinare l’equilibrio frantumato in precedenza ma oggi è investito della responsabilità della denuncia di un disordine sociale permanente.<sup>72</sup>

Le opere di questo periodo sono caratterizzate dal desiderio di denuncia sociale da parte degli autori nel raccontare le problematiche condizioni di vita degli strati più bassi e marginali delle città dell’epoca cercando di sottolinearne i problemi etici e civili.

---

<sup>71</sup> GIUSEPPE PETRONIO, *Sulle tracce del giallo*, Roma, Gamberetti, 2000, p. 137.

<sup>72</sup> Per approfondire la storia dello sviluppo del genere poliziesco in Italia si veda S. BENVENUTI, *Il romanzo giallo*, cit., pp. 183-192; I. CROTTI, *La «detection» della scrittura*, cit., pp. 77-153; L. CROVI, *Tutti i colori del giallo*, cit.; M. PISTELLI, *Un secolo in giallo. Storia del poliziesco italiano: 1860-1960*, cit.; L. RAMBELLI, *Storia del “giallo” italiano*, cit.



## CAPITOLO SECONDO

### IL POLIZIESCO NELLA LETTERATURA EUROPEA

#### II.1. L'origine del canone holmesiano: *Uno studio in rosso*

Il primo celebre investigatore è Sherlock Holmes. Il personaggio è stato creato dalla penna di Arthur Conan Doyle (1859-1930) che, nonostante le difficili condizioni economiche in cui versava la famiglia, riuscì a laurearsi nel 1885 in Medicina e Chirurgia presso l'Università di Strasburgo dove conobbe il medico Joseph Bell. Quest'ultimo era solito utilizzare un approccio deduttivo nella diagnosi a un paziente che Conan Doyle in parte utilizzò per la creazione del personaggio di Sherlock Holmes. Infatti, Joseph Bell affermava: «dovete usare gli occhi, le orecchie, le mani, il cervello, l'intuizione e, soprattutto, la vostra capacità deduttiva. Dovete dedurre da vari fatti, adeguatamente collegati tra loro, il male che affligge il paziente».<sup>1</sup> Conan Doyle stesso afferma nelle sue *Memorie* (1924): «nessuna meraviglia se io usai e amplificai i suoi metodi quando, più tardi, tentai di creare un tipo di poliziotto scientifico che risolveva i casi grazie alle proprie capacità di indagine».<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> S. BENVENUTI, *Il romanzo giallo*, cit., p. 28.

<sup>2</sup> ARTHUR CONAN DOYLE, *Ucciderò Sherlock Holmes. Memorie letterarie e avventure del creatore del più celebre detective della storia*, trad. it. di Gianni Rizzoni, introduzione di Luigi Brioschi, Milano, Metamorfosi editore, 2012 (London 1924), p. 31. Inoltre, si veda un esempio di applicazione del metodo del dottor Joseph Bell nel colloquio con un paziente di stanza a Barbados a pp. 30-31.

Il primo racconto con protagonisti il famoso investigatore e la sua spalla fu pubblicato nel 1887 con il titolo *Uno studio in rosso* (*A Study in Scarlet*) nella rivista «Beeton's Christmas Annual».

Solo la Ward, Lock e C. concesse a Conan Doyle di pubblicare tale racconto mentre alcuni editori si rifiutarono

Allorché il mio piccolo Holmes cominciò i suoi analoghi viaggi tra le case editrici [...]. James Payn approvò l'opera, ma rilevò che era insieme troppo lunga e troppo breve. Arrowsmith ricevette il volume nel maggio 1886 e me lo restituì in luglio, senza averlo letto. Altri due o tre editori annusarono l'opera, senza abboccare. Finalmente, visto che la Ward, Lock e C. era specializzata in letteratura popolare e spesso sensazionale, le inviai il mio manoscritto.<sup>3</sup>

Il successo del personaggio di Sherlock Holmes fu straordinario e portò alla composizione di dodici racconti successivamente raccolti nel volume *Le Avventure di Sherlock Holmes* (*The Adventures of Sherlock Holmes*, 1892). In seguito, altri undici episodi vennero riuniti nel 1894 in *Le memorie di Sherlock Holmes* (*The Memoirs of Sherlock Holmes*), anno in cui l'autore prospettava una fine del personaggio per dedicarsi alla composizione di romanzi storici.<sup>4</sup> Tuttavia, le continue pressioni del pubblico spinsero l'autore a scrivere ulteriori 32 avventure pubblicate principalmente nello «Strand Magazine» tra il 1901 e il 1927. La popolarità che la figura di Sherlock Holmes ha guadagnato nell'immaginazione popolare è stata raramente eguagliata grazie alla convinzione, per

---

<sup>3</sup> Ivi, p. 51.

<sup>4</sup> Arthur Conan Doyle scrive, infatti: «Alla fine però, dopo averne stese due serie, mi accorsi che stavo per forzare la mano e per confondere la mia opera letteraria con un'altra che consideravo di infima lega. Tale riflessione mi convinse a por fine ai giorni del mio eroe» (ivi, p. 71). Inoltre, si vedano le lettere indirizzate alla madre in cui Arthur Conan Doyle esprime le proprie intenzioni di far morire il celebre *detective* a pp. 71-72.

moltissime persone, che fosse un vero essere umano, come testimoniato, per esempio, dalle numerose lettere recapitate al suo domicilio.

Il Cavaliere Auguste Dupin di Edgar Allan Poe e Monsieur Lecoq di Emile Gaboriau sono gli antecedenti della figura di Sherlock Holmes:

Di Lecoq Sherlock ha principalmente la facoltà dell'osservazione minuta e infallibile, la maestria nel travestirsi e nel recitare la parte assunta, la forza fisica, la conoscenza dei criminali, della loro psicologia, della loro storia [...]. Ma, al contrario di Lecoq, è orgoglioso, inflessibile, vanitoso. [...] E Dupin è infatti l'altro modello di Sherlock Holmes. Anche questi è renitente all'emotività, ragiona con fredda logica e considera la *detection* una scienza esatta; si compiace della lettura dei resoconti giornalistici, tace fino alla conclusione della sua inchiesta, s'identifica con l'avversario; disprezza la polizia ufficiale e s'esibisce nella lettura del pensiero; crede che, eliminate tutte le altre possibilità, quella rimasta corrisponda alla verità.<sup>5</sup>

Conan Doyle nella sua autobiografia esprime lodi di apprezzamento per gli archetipi dei due investigatori<sup>6</sup> mentre, nel racconto *Uno studio in rosso*, Sherlock Holmes definisce “mediocre” Auguste Dupin e Monsieur Lecoq «un volgare pasticciere. [...] La lettura di quel libro mi ha dato addirittura la nausea. Il problema consisteva nell'identificare un prigioniero sconosciuto. Io sarei giunto a questo in ventiquattr'ore [...]».<sup>7</sup>

Se da un lato Dupin e Lecoq sono rappresentati come degli investigatori dilettanti che si dedicano ai crimini per passione, dall'altro Sherlock Holmes è un professionista dell'indagine il quale si contraddistingue per lo studio dei dettagli con la precisione di uno scienziato stabilendo, in questo modo, un canone per la composizione della narrativa

---

<sup>5</sup> A. DEL MONTE, *Breve storia del romanzo poliziesco*, cit., p. 129.

<sup>6</sup> Arthur Conan Doyle, infatti, nella sua autobiografia afferma: «Gaboriau mi aveva attratto con la limpida stesura delle sue trame, e il magistrato detective di Poe, Monsieur Dupin era stato sin dall'adolescenza uno dei miei eroi prediletti. Non avrei potuto creare un personaggio interamente mio?» (A. CONAN DOYLE, *Ucciderò Sherlock Holmes*, cit., pp. 50-51).

<sup>7</sup> Cfr. A. CONAN DOYLE, *Uno studio in rosso*, trad. it., in *I grandi classici*, a cura di RL gruppo editoriale S.r.l., Santarcangelo di Romagna (RN), Rusconi libri, 2010 (London 1887), pp. 20-21.

poliziesca secondo lo schema classico. Infatti, l'indagatore, alla maniera di Sherlock Holmes, «è un eccentrico, qualche volta un *dandy*. Il che può parer strano, cioè in contraddizione con la natura scienziata di quei libri».<sup>8</sup> Giuseppe Petronio, riferendosi alle tensioni della realtà vittoriana, sostiene che «Sherlock Holmes è, tutto intero, un figlio di questa società, in Inghilterra; [...] egli, proprio per in quanto figura emblematica del genio della scienza e della logica, deve distinguersi dai mortali comuni».<sup>9</sup>

Inoltre, possiamo riscontrare nel comportamento di Sherlock Holmes una somiglianza con gli atteggiamenti dell'estroverso *dandy* Dorian Gray di Oscar Wilde. Conan Doyle conobbe personalmente Oscar Wilde a Londra ed essi approfondirono la loro conoscenza pubblicando ambedue per il «Lippincott's Magazine».<sup>10</sup> Dorian Gray e Sherlock Holmes, nello specifico, rappresentano una forma di trasgressione alle regole della morale vittoriana inglese di fine secolo. Per esempio, Sherlock Holmes non nasconde il fatto di utilizzare sostanze stupefacenti, aspetto caratteristico di un personaggio dalla personalità sospesa tra luci e ombre: l'atteggiamento duplice dell'investigatore, tra perfetto ordine e caos, e la sua capacità di muoversi tra l'irrazionale e il razionale è caratteristico del personaggio<sup>11</sup> anche se «tra la dualità di queste componenti, grazie e tramite il *detective* stesso, la razionalità risulta nettamente preminente [...]».<sup>12</sup> Il metodo del *detective* inglese nella conduzione delle indagini non è sempre ortodosso perché egli, per risolvere i casi, non segue le procedure che caratterizzano l'indagine istituzionale, particolarità che caratterizza l'investigatore dello

---

<sup>8</sup> G. PETRONIO, *Il punto su: il romanzo poliziesco*, cit., p. 31.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> Si veda la descrizione di Oscar Wilde in A. CONAN DOYLE, *Ucciderò Sherlock Holmes*, cit., pp. 55-56.

<sup>11</sup> Ilaria Crotti, nelle sue riflessioni in merito alla caratterizzazione del *detective*, afferma che «esso riproponga, in veste di personaggio, la dimensione del *deus ex machina* [...]». Anche nei confronti dei restanti personaggi il detective esplica un potere deduttivo e razionale paradossalmente oscuro, quasi magico: ancora una volta, punto d'incontro tra razionalità della soluzione ed irrazionalità dell'intreccio» (I. CROTTI, *La «detection» della scrittura*, cit., p. 22).

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

schema classico del poliziesco e che ne garantisce il successo presso il proprio pubblico di lettori.

In *Uno studio in rosso* compaiono, per la prima volta, l'enigmatico Sherlock Holmes e il suo compagno, il fidato dottor John H. Watson. Quest'ultimo ha servito la sua nazione sotto il reggimento Quinto Fucilieri di Northumberland come assistente chirurgo. Tuttavia, a causa di un proiettile che gli frantumò l'osso della spalla durante la battaglia di Maiwand, Watson fu costretto a un pensionamento anticipato a Londra dove però non ha amici o parenti per ospitarlo. Il dottor Watson fin dalle prime pagine appare fragile e malinconico: da un lato egli è affaticato dal dolore e dalle privazioni sopportate durante la guerra, dall'altro si trova in uno stato di lieve depressione per l'impossibilità di continuare la sua carriera di soldato a servizio della patria.

Fortunatamente, appena giunto a Londra, Watson incontra il suo vecchio attendente a Barts, Stamford, il quale lo avvisa che un tale Holmes, «piuttosto bizzarro, un vero fanatico per certi rami della scienza»,<sup>13</sup> sta cercando un coinquilino per condividere un appartamento al 221/B di Baker Street. Watson appare interessato a tale proposta e si reca assieme al compagno al laboratorio del Saint Bartholomew's Hospital dove Holmes è solito recarsi per condurre degli esperimenti scientifici.

Durante la prima conoscenza, Holmes informa il dottor Watson delle sue strane abitudini: il forte odore di tabacco che permea gli ambienti, la presenza di ingredienti chimici con cui talvolta compie degli esperimenti, la sua passione per il violino e le saltuarie crisi di malumore che lo assalgono per parecchi giorni, affranto dalla banalità della vita quotidiana.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> A. CONAN DOYLE, *Uno studio in rosso*, cit., p. 5.

<sup>14</sup> Cfr. *ivi*, pp. 9-11.

Ecco, dunque, la presentazione di un personaggio eccentrico, stravagante, fuori dal comune, un perfetto aristocratico della Londra vittoriana di fine secolo, ammaliata dalle conquiste del progresso tecnico:

Holmes non era certo un uomo con il quale fosse difficile adattarsi alla convivenza; calmo di carattere, regolare nelle abitudini [...]. A volte, passava la giornata nel laboratorio chimico, a volte nella sala anatomica, a volte faceva passeggiate la cui metà era sempre il quartiere più misero della città.

Nulla può dare un'idea esatta della sua energia quando era preda d'un eccesso di attività, ma, di lì a qualche tempo, avveniva la reazione e, per intere giornate restava da mattina a sera sdraiato sopra un divano del salotto senza [...] pronunciare parola o battere ciglio.

Allora, i suoi occhi assumevano un'espressione così trasognata, così vaga, che io lo avrei sospettato di usare stupefacenti se la sua esemplare sobrietà e la moralità perfetta della sua vita non avessero smentito con forza una simile ipotesi. [...]

La statura di Holmes sfiorava il metro e novanta ed egli era tanto magro [...]. Aveva gli occhi acuti e penetranti, salvo in quei periodi di torpore di cui ho fatto cenno; il naso affilato e adunco, conferiva al viso un'espressione decisa. Anche il mento, quadrato e pronunciato, denotava in lui una salda volontà. Aveva le mani sempre macchiate di inchiostro e di sostanze chimiche [...].<sup>15</sup>

Nei primi giorni di convivenza, Watson studia le bizzarre consuetudini del proprio compagno, profondo conoscitore delle scienze naturali ma disinteressato alla cultura umanistica poiché, secondo Sherlock Holmes, una persona saggia deve saper discernere tra le informazioni utili da immagazzinare per il proprio lavoro.<sup>16</sup> John Watson prova anche a tracciare un ritratto del compagno:

#### *Riassunto della scienza di Sherlock Holmes*

---

<sup>15</sup> Ivi, pp. 12-13.

<sup>16</sup> «Lo studioso accurato, invece, pone la più scrupolosa cura nell'arredare il suo granaio. Egli non vuole collocarvi se non gli oggetti che possono riuscirgli utili nel lavoro; [...] è importantissimo evitare che un assortimento di nozioni inutili possa soffocare quelle utili» (ivi, p. 14).

*Letteratura.* Nessuna cognizione. *Filosofia.* Idem. *Astronomia.* Come sopra. *Politica.* Qualche cosa. *Botanica.* Cognizioni varie. Molto versato in ciò che riguarda la belladonna, l'oppio e il veleno in generale; assolutamente ignorante in orticoltura pratica e in giardinaggio. *Geologia.* Cognizioni con limiti ben definiti; discerne a prima vista i diversi terreni uno dall'altro; mi fa vedere, nelle nostre passeggiate, le macchie di fango dei suoi pantaloni e i dimostra come la loro consistenza e il loro colore permettano di conoscere in quale parte di Londra siano state fatte. *Chimica.* Cognizioni profondissime. *Anatomia.* Gran numero di cognizioni, acquistate però senza metodo alcuno. *Lettura sensazionale.* Erudizione incredibile; secondo tutte le apparenze non venne commesso un delitto senza che egli ne fosse informato. Suona bene il violino. È bravissimo nel pugilato, nella difesa personale col bastone e nella scherma. Conosce bene la legge inglese.<sup>17</sup>

Il dottor Watson, tuttavia, non capendo quale fosse la professione del suo coinquilino rimane sbalordito dalla definizione che esso gli fornisce:

esercito un mestiere un po' speciale e calcolo di essere il solo che lo eserciti; sono - come dire? - un poliziotto consulente. Qui, a Londra, la polizia è composta da una folla di uomini che appartengono sia al governo, sia ad agenzie private. Quando queste persone si trovano di fronte a qualche fatto imbrogliato, vengono a trovarmi ed io le tolgo dai loro impicci.<sup>18</sup>

Ciononostante, Sherlock Holmes è più di questo, è il primo che conduce una *detection* in maniera scientifica, egli è capace di elevare l'arte dell'investigazione a una vera scienza. La sua particolare tecnica di indagine, che caratterizza lo schema classico del genere poliziesco, è «una vera e propria teoria che vede nella deduzione e nell'analisi gli strumenti fondamentali»:<sup>19</sup> questa parte dall'osservazione degli aspetti "elementari", come lui stesso ama definirli, si ferma a valorizzare i particolari facilmente trascurabili e apparentemente

---

<sup>17</sup> Ivi, pp. 15-16.

<sup>18</sup> Ivi, p. 19.

<sup>19</sup> ORIO CALDIRON, *L'arte del delitto*, Roma, Bulzoni editore, 1985, p. 138.

insignificanti, successivamente formula un'ipotesi da cui dedurre delle conseguenze inattese ma determinanti, da confrontare poi nuovamente con gli eventi in questione. Sherlock Holmes «compie vari tipi di operazioni: da una parte *osserva*; dall'altra *conclude, inferisce, ipotizza*, insomma forma delle teorie; e infine *trova e costruisce* dei fatti-conferma di tali teorie». <sup>20</sup>

Egli è «sempre attento a cogliere i “piccoli fatti” da cui possono arrivare grandi conclusioni, in lui osservazione e deduzione si intrecciano e si implicano a vicenda, si controllano a vicenda come avviene [...] nella sperimentazione scientifica». <sup>21</sup> Dunque, come sostiene Marcello Truzzi «l'immagine di Holmes come esempio e compendio dell'applicazione della razionalità e del metodo scientifico al comportamento umano è senza dubbio il maggior fattore dell'abilità del *detective* nel catturare l'immaginazione del mondo». <sup>22</sup>

Sherlock Holmes è capace di infilare uno dietro l'altro gli anelli della catena della vita, visibili solo a chi riesce a guardare con attenzione ed è dotato di quella rapidità di intuizione e collegamento tra i diversi aspetti del reale. <sup>23</sup> Infatti, «il personaggio di Holmes rappresenta ancor più chiaramente il tentativo di applicazione della massima facoltà umana - la razionalità - alla soluzione delle situazioni problematiche della vita di tutti i giorni». <sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> MASSIMO ACHILLE BONFANTINI, GIAMPAOLO PRONI, *To guess or not to guess?* trad. it. di Giampaolo Proni, in *Il segno dei tre. Holmes, Dupin, Peirce*, a cura di Umberto Eco e Thomas Albert Sebeok, Milano, Bompiani, 1983 (Bloomington 1983), p. 143.

<sup>21</sup> Ivi, p. 140.

<sup>22</sup> MARCELLO TRUZZI, *Sherlock Holmes: psicologo sociale applicato*, in *Il segno dei tre. Holmes, Dupin, Peirce*, cit., p. 67.

<sup>23</sup> Sherlock Holmes, spiegando a John Watson la modalità di conduzione della propria indagine: «In grazia della mia lunga esperienza, la concatenazione dei miei pensieri si opera con tanta rapidità nel mio cervello, che giungo alla conclusione senza quasi rendermi conto degli anelli che formano quella catena; però esistono, quegli anelli» (A. CONAN DOYLE, *Uno studio in rosso*, cit., p. 20).

<sup>24</sup> M. TRUZZI, *Sherlock Holmes: psicologo sociale applicato*, cit., p. 70.



Lo stesso Holmes afferma con orgoglio: «Di che magnifico rosso non è infatti questo filo tinto del sangue d'un misfatto e che si perde fra gli arcani meandri della matassa scompigliata dell'esistenza umana! Spetta a noi dipanarla, isolarla, studiarla filo per filo».<sup>25</sup>

Solo in questo modo egli riesce sempre a giungere alla soluzione soprattutto nei casi in cui la polizia di Scotland Yard è in difficoltà, motivo per cui chiede il suo aiuto. Dai racconti che lo vedono protagonista, si evince che Sherlock Holmes, nonostante talvolta ironizzi sui metodi tradizionali dei colleghi Gregson e Lestrade, nutre un profondo rispetto per le istituzioni, tanto da non prendersi mai il merito per l'arresto del colpevole.

Nel romanzo in esame, Gregson e Lestrade chiedono aiuto al *detective* per l'inspiegabile ritrovamento, durante la notte, di un cadavere «di un signore robusto, che sembrava d'una condizione sociale piuttosto elevata»<sup>26</sup>, assieme alla scritta "rache" ("vendetta" in tedesco) sulla parete di una casa disabitata al n. 3 di Lauriston Gardens.

Non appena arriva al luogo del delitto, Sherlock Holmes, a differenza degli altri agenti, ispeziona attentamente il terreno e il giardino circostante. Watson descrive con particolare precisione la trasformazione del suo compagno quando si appresta ad analizzare la scena del crimine, segno indelebile del suo metodo:

parlando, aveva tolto di tasca un metro di stoffa ed una grande lente rotonda. Munito di tali oggetti, cominciò a correre lievemente, senza fare il minimo rumore, fermandosi, inginocchiandosi e qualche volta coricandosi ventre a terra. Questa occupazione l'assorbiva tanto, da sembrar che egli avesse dimenticato completamente la nostra presenza.

A volte borbottava a mezza voce; a volte, si lasciava sfuggire tenui sibili o gemiti, od esclamazioni di contentezza e di speranza. [...] Per più di venti minuti continuò le ricerche misurando con cura la distanza che separava tracce a me invisibili [...].<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> A. CONAN DOYLE, *Uno studio in rosso*, cit., p. 42.

<sup>26</sup> Ivi, p. 24.

<sup>27</sup> Ivi, pp. 32-33.

Grazie al suo procedimento scientifico, mediante una tecnica ricca di brillanti deduzioni, Holmes riesce a definire un primo profilo dell'assassino, lasciando stupefatti gli agenti di Scotland Yard:

Lasciatemi dire qualche cosa che potrà forse esservi utile. Ci troviamo in presenza di un assassinio commesso da un uomo. Quest'uomo è alto un metro e ottanta centimetri. È nel vigore dell'età. Ha piedi piccoli per la sua statura. Porta scarpe a punta quadra. Un'ultima cosa, fumava un sigaro trichinopolis. È venuto qui con la sua vittima in una vettura a quattro ruote, trainata da un cavallo di cui 3 ferri erano usati, mentre il quarto, l'anteriore sinistro, era nuovo. Sono anche certo che l'omicida ha un viso piuttosto florido. Infine le unghie della sua mano destra sono piuttosto lunghe. Queste non sono che indicazioni sommarie, ma potranno riuscirvi utili.<sup>28</sup>

Sherlock Holmes è solito, in un secondo momento, spiegare le proprie deduzioni a John Watson che, come il lettore, fatica a sostenere la velocità dei ragionamenti del *detective*:

Ecco: nove volte su dieci, la statura d'un uomo si può calcolare dalla lunghezza del suo passo. [...] Ho potuto osservare la lunghezza del passo di quell'uomo tanto sul terreno argilloso all'esterno, quanto sul pavimento polveroso all'interno. Ho avuto anche un altro mezzo per controllare il mio calcolo. Quando un uomo scrive, di solito, all'altezza degli occhi. Ora l'iscrizione distava dal pavimento un metro e 82 centimetri. Vedete bene che anche un fanciullo avrebbe risolto il problema.<sup>29</sup>

Inoltre, avvicinandosi alla vittima apprende che, data l'assenza di sangue, essa è stata avvelenata e che la scritta composta con il sangue in tedesco sulla carta scrostata del muro non indicava un delitto passionale, come supponevano i poliziotti, bensì un movente di vendetta. Nello spiegare il tutto allo sbalordito Watson, Sherlock Holmes afferma con

---

<sup>28</sup> Ivi, p. 34.

<sup>29</sup> Ivi, pp. 35-36.

semplicità che «in tutto questo, non v'è certo alcun mistero. Io non faccio che applicare ai fatti ordinari qualcuna di quelle norme d'osservazione e di deduzione».<sup>30</sup> Questa è solo una delle tante prove della straordinaria abilità di deduzione di Sherlock Holmes.

Il *detective* inglese suona abilmente il violino prediligendo in particolare Niccolò Paganini, la musica tedesca e i *Lieder* di Mendelssohn: egli si dedica all'esecuzione di un brano musicale per sollecitare la propria mente a trovare una soluzione all'enigma oppure tale attività rappresenta un modo per rilassarsi dai frenetici pensieri che caratterizzano i suoi ragionamenti.

La celebre spalla Watson, dall'intelligenza chiusa e ordinaria, viene sempre sovrastata dal genio di Holmes dalla mente brillante e anticonvenzionale. Egli accompagnerà Sherlock Holmes in quasi tutte le avventure rappresentando per lui una preziosa fonte di consiglio e diventando un fedele amico capace di accettare le stranezze del carattere e del *modus operandi* del *detective* inglese. Inoltre, Watson può rivestire nuovamente il ruolo di medico prendendosi cura delle ombre di Sherlock Holmes e, grazie a questo, non sente il peso di sentirsi intellettualmente inferiore al genio del suo compagno.

Alcuni studiosi rivedono nella figura del dottor Watson un *alter ego* dello stesso Conan Doyle: entrambi svolgono la professione del medico, sono appassionati della scrittura e del mondo del crimine e sono accomunati dalla somiglianza fisica nell'aspetto rotondeggiante e nei caratteristici baffi.

Successivamente si scoprirà che l'uomo assassinato è J. Enoch Drebber, un americano arrivato a Londra con il segretario Giuseppe Strangerson, trovato morto a causa di una pugnalata a pochi giorni di distanza dalla prima vittima. La morte del segretario è avvenuta in circostanze misteriose, poco prima che la polizia giungesse per interrogarlo.

---

<sup>30</sup> Ivi, p. 36.

A metà del racconto, quando la polizia pensa di essere vicino alla risoluzione del caso, Holmes fa chiamare un cocchiere e, con un grandioso colpo di scena, lo ammanetta a un pesante bagaglio affermando di aver trovato l'assassino.<sup>31</sup> Il lettore, tuttavia, girando pagina trova alcuni capitoli inerenti a una vicenda accaduta anni prima nel desolato deserto dell'America centrale, indispensabili per comprendere il movente che spinse l'assassino all'azione.

Solo nel capitolo finale Sherlock Holmes spiega a Watson come è riuscito a incastrare il colpevole riunendo abilmente tutti gli indizi a disposizione:

Per quanto ricordi non c'è mai stato un caso più interessante. Era molto semplice [...]. -Semplice? – esclamai, con meraviglia. – Be, insomma, non si può descriverlo altrimenti – disse Sherlock Holmes sorridendo. – La prova della sua semplicità è che, col solo aiuto di qualche deduzione, sono riuscito a mettere la mano sul colpevole nel giro di tre giorni. [...] Nel risolvere un problema di questo genere, l'essenziale è saper ragionare a ritroso.<sup>32</sup>

Holmes sottolinea che, essendosi avvicinato al luogo del delitto libero da ogni preconcetto, ha trovato, esaminando la strada, delle tracce di una carrozza pubblica e, dunque, l'assassino doveva avere le sembianze di un cocchiere, ipotesi confermata dall'assenza di segni di lotta o di trascinamento. Dall'odore acre di mandorle amare e dall'espressione del viso della vittima, Sherlock Holmes deduce che quest'ultima è stata obbligata dal suo assassino a ingerire un veleno. La stessa morte era prevista anche per la seconda vittima, vista la presenza di alcune pillole nella camera da letto di Giuseppe

---

<sup>31</sup> Nel testo, al momento della rivelazione del colpevole, si legge: «In quel momento si udì un colpo secco provocato dal gancio di qualche metallo, e Sherlock Holmes d'un balzo fu in piedi. - Signori - gridò con gli occhi scintillanti – lasciate che vi presenti Jefferson Hope, l'assassino di Enoch Drebber e di Giuseppe Stangerson» (ivi, p. 69).

<sup>32</sup> Ivi, p. 121.

Strangerson. Tuttavia, la situazione doveva essere scivolata in una sfortunata colluttazione che l'assassino è riuscito a risolvere con una decisa pugnata.

L'assenza di un'ipotesi di furto, dopo un'accurata indagine, ha portato Sherlock Holmes a capire che i due omicidi erano stati condotti per portare a termine una vendetta raffinata, data la precisione con la quale l'assassino si era trattenuto nella stanza per lasciare, ad esempio, la scritta "rache" sulla parete con il proprio sangue. Telegrafando al capo della polizia di Cleveland, Holmes domandò del matrimonio di Enoch Drebber, un particolare sfuggito alle indagini della polizia ufficiale nonostante le sollecitazioni del *detective*, scoprendo così che quest'ultimo aveva chiesto protezione per difendersi da Jefferson Hope, il quale era stato anche riconosciuto in Europa. La teoria che l'omicidio potesse essere stato compiuto a causa di un infelice matrimonio viene ipotizzata da Holmes a causa della fede rinvenuta accanto alla prima vittima, dimenticata dall'assassino sul luogo del delitto. Ricostruendo la storia personale di Jefferson Hope, Sherlock Holmes è riuscito a spiegare il movente dei due omicidi, compiuti frettolosamente a causa di un aneurisma all'aorta che lo ucciderà in carcere, la sera precedente alla sentenza definitiva. La vicenda, a questo punto, può considerarsi conclusa con un grande effetto di sorpresa per il pubblico che mai avrebbe sospettato della semplicità di collegamento di tutti gli indizi distribuiti nel testo. Come afferma Marcello Truzzi

È questa messa in opera quotidiana delle applicazioni della scienza e della razionalità di Holmes che stupisce e gratifica il lettore. E non è tanto la superiore abilità di Holmes nel ricavare intuizioni e inferenze notevoli da semplici osservazioni che impressiona, quanto invece l'evidente ragionevolezza e ovvietà del suo "metodo" una volta che sia stato spiegato. Ci si convince effettivamente (almeno finché si è immersi nella lettura) che la nuova scienza applicata di Holmes sia possibile per chi studi

diligentemente il suo “metodo”.<sup>33</sup>

Benché il lettore abbia a disposizione tutte le informazioni per concorrere con il *detective*, il suo genio e il suo acume sono tali da sorprenderlo continuamente a ogni nuova scoperta.

Tutte le avventure del famoso investigatore vengono narrate dal dottor Watson nel proprio diario in prima persona. La brillante abilità di narratore di Watson permette al lettore, con le sue precise descrizioni e le domande a Sherlock Holmes, di vivere direttamente l'esperienza insieme all'inseparabile coppia. In particolare, Holmes chiede sempre alla sua spalla di leggere i biglietti da visita, la posta e gli articoli di giornale che ha a disposizione così da fornire tutte le informazioni necessarie per l'indagine al proprio pubblico.

I racconti vengono accuratamente supervisionati da Sherlock Holmes che spesso rimprovera a John Watson la generosità nella descrizione della sua persona e delle sue gesta mentre vorrebbe che l'amico si soffermasse maggiormente sulla valorizzazione del suo metodo scientifico, della sua investigazione come scienza esatta ossia il ragionamento analitico delle cause che gli hanno permesso di risolvere l'apparente mistero.<sup>34</sup>

L'unico difetto dei racconti è rappresentato dall'assenza di una sequenza temporali delle avventure del celebre duo che si riferiscono sempre a un momento indefinito della vita di Sherlock Holmes (non sempre è presente una data precisa ma prevalgono le sfumate indicazioni, per esempio, di un mese, una stagione, un anno).

---

<sup>33</sup> M. TRUZZI, *Sherlock Holmes: psicologo sociale applicato*, cit., pp. 70-71.

<sup>34</sup> Arthur Conan Doyle nell'autobiografia ripercorre la sua formazione universitaria e l'incontro con il medico Joseph Bell da cui trae ispirazione per delineare la scienza esatta della deduzione utilizzata da Sherlock Holmes per condurre le sue indagini: «Ripensai al mio vecchio maestro Joseph Bell, al suo viso aquilino, ai suoi modi strani, ai suoi sconcertanti espedienti nello scoprire particolari, e mi convinsi che se egli fosse stato detective avrebbe certo dato forma di scienza esatta alle sue interessanti, ma disordinate attitudini» (A. CONAN DOYLE, *Ucciderò Sherlock Holmes*, cit., pp. 50-51).

Conan Doyle pressato dalle richieste del suo pubblico è costretto a continuare le avventure dell'amato indagatore. E quindi, mentre John Watson convola a nozze con la bellissima Mary Morstan trasferendosi con lei a Paddington, Sherlock Holmes è impegnato contro il suo nemico James Moriarty, uno spietato professore di matematica. Egli fa la sua comparsa nel racconto *L'ultima avventura* (1893) ed è il maestro del crimine, l'antagonista per eccellenza dell'amato *detective*, responsabile della maggior parte delle illegalità ancora impunte nella città di Londra.

## **II.2. La simulata disonestà di Agatha Christie: *L'assassinio di Roger Ackroyd***

L'investigatore che raccoglie l'eredità di Sherlock Holmes è il celebre *detective* belga Hercule Poirot. Egli esordisce come protagonista nel racconto *Poirot e il mistero di Styles Court* (*The Mysterious Affair at Styles*, 1920).

Questo piacevole personaggio viene conosciuto progressivamente dai lettori grazie agli indizi che Agatha Christie introduce nei 33 racconti di cui Poirot è protagonista: egli era il capo della polizia di Bruxelles ma decise di abbandonare il Belgio durante la Prima guerra mondiale, per sfuggire agli orrori della guerra, e di trasferirsi come rifugiato in Inghilterra, a Styles, dove intraprese la carriera di investigatore privato.<sup>35</sup> Infatti, nel periodo intercorso tra le due Guerre, Poirot viaggiò in Europa e nel Medio Oriente per occuparsi di casi di crimini e omicidi.

Hercule Poirot improvvisamente muore nel racconto *Sipario* (*Curtain: Poirot's Last Case*, 1975) a causa di un attacco di cuore, incaricando il suo assistente Arthur Hastings, attraverso il lascito di alcuni indizi, del compito di scoprire l'identità del signor X,

---

<sup>35</sup> Si veda S. BENVENUTI, *Il romanzo giallo*, cit., pp. 68-77.

responsabile di numerosi omicidi. La spalla di Hercule Poirot è stato il capitano del British Army durante la Prima guerra mondiale ed è caratterizzato dalla passione per l'indagine poliziesca. Infatti, dalle parole del *detective* belga, si apprende che Arthur Hastings aveva la “comica capacità di inciampare inconsapevolmente nella verità” ed era un aiuto prezioso per l'investigatore attraverso le sue ipotesi stravaganti e grazie ai resoconti scritti delle indagini.

*La mia vita (An Autobiography)* è l'autobiografia pubblicata nel 1976 da Agatha Christie in cui essa descrive anche il momento della creazione del celebre *detective*, capace di eguagliare lo straordinario successo di Sherlock Holmes. In particolare, la figura di Poirot trae ispirazione dalla società inglese contemporanea in cui vi erano differenti persone espatriate, tra cui rifugiati belgi, mentre non appare chiara la motivazione della scelta del cognome Poirot:

E perché non un investigatore belga? Dopo tutto gli espatriati erano persone di vario genere, tra cui avrebbe potuto benissimo esserci anche un ufficiale di polizia, un ufficiale in pensione, non troppo giovane. [...] Doveva essere un ispettore per avere una buona conoscenza del crimine. Doveva essere anche meticoloso e molto ordinato [...]. Un omino preciso, con la mania dell'ordine, della simmetria, e una netta propensione per le forme quadrate piuttosto che per quelle tonde. E poi molto intelligente, con il cervello pieno di piccole cellule di materia grigia... [...] Bisognava anche che avesse un nome importante, un nome che non sarebbe sfigurato nella famiglia Holmes. [...] Hercules mi parve un ottimo nome per un omino così. Trovargli un cognome era più difficile. Non so assolutamente perché scelsi Poirot, se fu una folgorazione o se lo lessi su qualche giornale. Comunque mi parve buono, anche se non si legava bene con Hercules. E se fosse stato Hercule? Hercule Poirot... perfetto, grazie a Dio, era fatta.<sup>36</sup>

Nonostante la passione per il pianoforte e il canto, Agatha Christie rinunciò a diventare una concertista di professione, decidendo così di dedicarsi alla scrittura. L'esperienza

---

<sup>36</sup> AGATHA CHRISTIE, *La mia vita*, trad. it. di Maria Giulia Castagnone, Milano, Oscar Mondadori, 2018 (London 1976), p. 299.



lavorativa come infermiera nel dispensario dell'ospedale di Torquay, durante la Prima guerra mondiale, fu lo stimolo per la composizione di racconti polizieschi:

Fu quando lavoravo nel dispensario che concepii per la prima volta l'idea di scrivere un romanzo poliziesco. [...] Cominciai a riflettere sul tipo di storia che potevo scrivere. Scelsi una morte per avvelenamento, abbastanza naturale visto che ero circondata da veleni. [...] Chi sarebbe stata la vittima? E chi l'assassino? E quando e dove e come e perché? [...] Ovviamente non poteva mancare l'investigatore. A quell'epoca mi sentivo molto legata alla tradizione holmesiana e la figura dell'investigatore mi sembrava fondamentale. Non dovevo rifare un altro Sherlock, però, bisognava che mi inventassi un personaggio originale, al quale anch'io avrei fornito una specie di spalla.<sup>37</sup>

Agatha Christie, indiscussa regina del Giallo inglese, consapevole della sterilità della precedente narrativa poliziesca, ha rinnovato il genere prestando attenzione alla psicologia dei personaggi: Hercule Poirot stesso matura come personaggio nei diversi racconti, possiede delle debolezze che lo rendono un uomo comune ed è influenzato dalle tendenze vittoriane della società inglese dell'epoca, anche a causa della provenienza borghese della scrittrice. Agatha Christie «ha avuto così il coraggio di rituffare i suoi personaggi nella società, e qui sta il suo contributo personale al genere, la sua novità».<sup>38</sup> Nonostante la straordinaria intelligenza, il comportamento bizzarro e stravagante, le insopportabili manie e vanità, Poirot possiede due fondamentali virtù del *gentleman* inglese: l'amore per la verità e il senso morale rispetto al dovere, adempiuto mediante la consegna del colpevole alla giustizia. Queste sono le caratteristiche che discostano il suo personaggio dal canone holmesiano.

---

<sup>37</sup> Ivi, pp. 296-297.

<sup>38</sup> T. NARCEJAC, *Il romanzo poliziesco*, cit., p. 147.

Agatha Christie, almeno inizialmente, afferma di essere ancora condizionata dallo schema classico composto dalla figura dell'investigatore egoista, eccentrico e dalla straordinaria intelligenza e della sua spalla, più ottusa, ai quali riconosce di essere, anche affettivamente, molto legata:

Senza che me ne accorgessi, avevo finito per legarmi indissolubilmente al genere poliziesco e a due persone, Hercule Poirot e il suo Watson, il capitano Hastings. Ero contenta del capitano Hastings; era una figura stereotipata, ma era perfettamente complementare a Poirot e mi sembrava che, insieme, costituissero una coppia ideale. Dipendevo ancora molto dalla tradizione holmesiana, a cui erano facilmente riconducibili la figura dell'investigatore eccentrico, della sua spalla, dell'ispettore Japp, un funzionario di Scotland Yard della stessa stirpe di Lestrade e dell'ispettore Giraud della polizia francese, una specie di segugio umano, che considerava Poirot un vecchio sorpassato.<sup>39</sup>

Ciononostante, Agatha Christie grazie alla sua straordinaria abilità di scrittrice riuscì a distinguere abilmente Hercule Poirot dal personaggio di Conan Doyle, per esempio, attribuendogli una mania per l'ordine e la precisione,<sup>40</sup> caratteristiche che contribuirono alla creazione di una figura originale e amata dal pubblico:

Poirot ha infatti una sua particolare personalità ed ostenta un deciso rifiuto di seguire i metodi d'indagine tipici di Sherlock Holmes. Le impronte digitali e le tracce di cenere delle sigarette non fanno per lui: sdegni l'aiuto della scienza: il suo metodo consiste soprattutto nel concentrare l'attenzione sui caratteri e nel far parlare i personaggi, pronto a cogliere la verità tra le loro affermazioni.<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> A. CHRISTIE, *La mia vita*, cit., p. 330.

<sup>40</sup> Cfr. EMMA ERCOLI, *Agatha Christie*, Firenze, La Nuova Italia editrice, 1978, pp. 48-49.

<sup>41</sup> Ivi, p. 12.

Poirot non rappresenta uno sterile eroe ma è proprio la sua venatura comica a conquistare il cuore dei lettori poiché «desta ammirazione per quella sua capacità di dipanare anche le matasse più ingarbugliate, ma fa sorridere, per come è fatto, per come si comporta, per come agisce».<sup>42</sup> Dunque, Poirot non è semplicemente un personaggio stereotipato ma un carattere, un uomo che riesce a unire all'impeccabile intelligenza una passione e un'energia nuove.

Il successo del *detective* belga si deve ad Agatha Christie che «ha capito, invece, che il lettore doveva sentirsi, [...] “implicato” nelle storie che gli raccontava»<sup>43</sup> e, per questo motivo, i personaggi dei suoi racconti provengono dalle piccole comunità naturali di cui vengono messi in luce valori, passioni e malumori che le permeano. Della società presentata «sarà studiata la sua reazione in rapporto ai valori che la tengono in vita; sarà studiata la zona di turbolenza e di malumore che si viene a creare attorno al delitto e che si diffonde fino al margine del gruppo».<sup>44</sup> In questo microcosmo caratterizzato da personaggi e vicende “reali” e quotidiane, tipicamente inglesi, Poirot si inserisce sempre come una presenza estranea, ulteriore pregio del successo duraturo di questo personaggio.

Il racconto *L'assassinio di Roger Ackroyd* (*The Murder of Roger Ackroyd*), pubblicato nel 1926 in Inghilterra, presenta il *detective* belga in ritiro nella piccola King's Abbot collocata in una remota contea dell'Inghilterra nord-occidentale dove la vita si svolge lenta e monotona e l'unico diversivo è il dilagante pettegolezzo.

Tuttavia, alle chiacchiere riesce a sottrarsi il forestiero che si è da poco trasferito al Villino dei Larici, accanto all'abitazione del dottor Sheppard, il medico del paese con una passione per i meccanismi a orologeria, e di sua sorella Caroline, esperta conoscitrice di tutti

---

<sup>42</sup> S. BENVENUTI, *Il romanzo giallo*, cit., p. 72.

<sup>43</sup> T. NARCEJAC, *Il romanzo poliziesco*, cit., p. 148.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

i segreti del piccolo borgo inglese. Il dottor Sheppard è il primo a fornire una descrizione dell'investigatore: «era una testa oblunga come un uovo, in parte ricoperta di capelli di un nero sospetto, con due baffi immensi e un paio di occhi scrutatori. Era il nostro misterioso vicino: il signor Poirot».<sup>45</sup> Egli è un uomo anziano, di bassa statura, meticoloso nella scelta dell'abbigliamento sempre abbinato a scarpe di vernice, che utilizza un linguaggio pieno di locuzioni bizzarre ed espressioni francesi, stranezze accentuate anche dal fatto di essere uno straniero in territorio britannico. Egli è «un patito dell'ordine e della simmetria: devoto al culto dei piccoli dettagli»<sup>46</sup> ma sostiene l'importanza di comprendere l'animo dei personaggi e di non affidarsi solamente agli strumenti scientifici. Infatti, «il punto d'onore è sbrogliare il caso, uno dietro l'altro tutti gli anelli della catena, usando la materia grigia e solo quella, fingendo quasi di trascurare le prove».<sup>47</sup> In segreto ritiro dall'attività di *detective* a King's Abbot, Hercule Poirot si dedica allo strano *hobby* della coltivazione delle zucche.

Inizialmente, il dottor Sheppard scambia Poirot, a causa dei suoi baffi, per un parrucchiere in pensione ma, successivamente, è incuriosito dalla descrizione che quest'ultimo fornisce in merito al suo precedente lavoro:

«E il mio, *monsieur*, era un lavoro interessante. Il lavoro più interessante del mondo.» [...] «Studiavo la natura umana, *monsieur*.» [...] «Inoltre, avevo un amico, un amico che per molti anni non si allontanò mai dal mio fianco. Per quanto fosse a volte di una imbecillità commovente, mi era molto caro. Pensi, che sento la mancanza persino della sua stupidità. La sua *haïreté*, il suo sguardo onesto, il piacere di stupirlo e di deliziarlo con il mio talento...»<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> A. CHRISTIE, *L'assassinio di Roger Ackroyd*, trad. it. di Giuseppe Motta, prefazione e postfazione di Leonardo Sciascia, Milano, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A, 2011 (London 1926), p. 17.

<sup>46</sup> O. CALDIRON, *L'arte del delitto*, cit., p. 325.

<sup>47</sup> Ivi, p. 326.

<sup>48</sup> A. CHRISTIE, *L'assassinio di Roger Ackroyd*, cit., pp. 17-18.

Il racconto si apre con il suicidio della signora Ferrars nella notte di giovedì tra il 16 e il 17 settembre a causa dell'ingerimento di una dose eccessiva di veronal. Essa era una ricca vedova ritenuta responsabile, in paese, della morte del marito Ashley Ferrars l'anno precedente. Il giorno successivo alla tragedia, il dottor Sheppard viene invitato a pranzo a Villa Fernly dall'amico di vecchia data, il signor Ackroyd, un ricco proprietario di una fabbrica di ruote per i vagoni ferroviari. In questa occasione, è presente tutta la rosa dei sospettati che saranno oggetto delle indagini di Hercule Poirot: il maggiordomo Parker, il segretario Geoffrey Raymond, la governante Russell, la cameriera Ursula Bourne, la nipote Flora Ackroyd, la signora Ackroyd, il maggiore Charles Blunt, amico di famiglia e famoso cacciatore in Africa. L'unico assente è il figlio adottivo del precedente matrimonio del signor Ackroyd, Ralph Paton, che si presume sia a Londra nonostante sia stato visto alloggiare all'albergo i Tre Cinghiali e conversare con una donna. In attesa di sedersi a tavola, il dottor Sheppard ritiene di aver sentito un suono di un cassetto metallico che si chiudeva in soggiorno ma non riesce a identificare la provenienza di questo suono.

A pranzo concluso, Roger Ackroyd, solo nello studio con il dottor Sheppard, gli rivela sia le confessioni della signora Ferrars in merito all'avvelenamento del marito provocato dall'odio verso di lui e dal grande amore per il signor Ackroyd, sia il ricatto economico a cui era sottoposta a causa di tale segreto. Durante il colloquio, il maggiordomo Parker consegna al signor Ackroyd una lunga busta azzurra in cui la signora Ferrars aveva scritto il nome del ricattatore e, quindi, del responsabile dell'esaurimento nervoso che l'ha portata a compiere il suo tragico suicidio.

Il vero delitto motore dell'indagine di Hercule Poirot, dunque, avviene solo il venerdì, quando il dottor Sheppard, dopo aver ricevuto una misteriosa telefonata, si reca a Villa Fernly dove trova il proprietario assassinato da un pugnale tunisino nel suo studio. Agatha

Christie rispetta le regole dello spazio e del tempo nella narrazione: infatti, da un lato, l'indagine si svolgerà principalmente a Villa Fernly, un unico luogo dove i movimenti di ciascun personaggio non possono essere nascosti all'attenzione degli altri; dall'altro, Poirot riuscirà a smascherare il colpevole entro la fine del weekend.

Alle indagini collabora l'ispettore Davis, capo della polizia di King's Abbot con l'aiuto di Raglan, l'ispettore di Polizia di Cranchester, criticato dall'investigatore belga per i metodi d'indagine terribilmente tradizionali.

Dopo una prima analisi dei fatti, la polizia conclude che l'omicidio dev'essere avvenuto per un motivo di furto e che l'assassino abbia utilizzato la finestra sul cortile come via di fuga, come testimoniano le impronte delle scarpe lasciate accanto alla finestra e la porta chiusa dall'interno. Il principale indiziato è Ralph Patron, unico assente in villa, che dalla morte del suo patrigno avrebbe ereditato la somma necessaria per pagare tutti i suoi debiti. Flora Ackroyd decide di rivolgersi a Poirot per aiutare il futuro marito a essere scagionato dalle accuse. Essa è la prima a riferire la vera professione di Hercule Poirot al dottor Sheppard, il quale inizialmente non capisce perché Flora non desideri affidarsi solamente alle indagini ufficiali della polizia.

Hercule Poirot, a differenza di Sherlock Holmes, il quale si dedica per diletto alle investigazioni, non nasconde la sua passione per il denaro e lascia indovinare le sue parcelle:<sup>49</sup>

«Non è che io disprezzi il denaro!» nei suoi occhi passò un lampo. «Il denaro ha sempre significato molto per me. Ma se mi devo occupare di questo delitto, bisogna che c'intendiamo bene su un punto essenziale: *andrò fino in fondo*. Un buon segugio non abbandona la pista. Potrebbe pentirsi di non aver lasciato la cosa nelle mani della polizia

---

<sup>49</sup> Cfr. L. SCIASCIA, *Il metodo di Maigret*, cit., pp. 33-35.

locale.»<sup>50</sup>

Il celebre *detective* belga comincia le sue indagini interrogando i sospettati e ispezionando la dimora del signor Ackroyd deducendo che tutti sono implicati con la vittima. Il tutto viene abilmente raccontato dal dottor Sheppard nel suo diario che segue l'investigatore durante il corso delle indagini svolgendo, da un lato, il ruolo del narratore e, dall'altro, quello di spalla dell'investigatore dato che Arthur Hastings, in quel momento, si trovava in Argentina.

In un piccolo paese, il delitto «è un disordine che bisogna stroncare discretamente, soffocare, prima che scoppi lo scandalo. [...] Sono gli stessi interessati che, raccogliendo i più piccoli elementi venuti in loro possesso»<sup>51</sup> aiutano il *detective* a trovare la verità. È interessante che ognuno dei personaggi proponga una propria versione sul possibile svolgimento dei fatti in modo da rendere ancora più partecipe il lettore.

Il metodo dell'indagatore Poirot rispetta lo schema tradizionale del racconto poliziesco: egli si ferma a osservare e raccogliere ciascun indizio, anche apparentemente insignificante, e ritiene sospettabile ogni personaggio. La sua modalità di indagine consiste «nel porsi in una situazione d'assoluto scetticismo e di conversare con le varie persone implicate nel crimine»<sup>52</sup> essendo consapevole che esse si lasceranno sfuggire inavvertitamente delle verità fondamentali per la risoluzione dell'enigma. Il vero segreto delle sue indagini, dopo aver conosciuto le persone e appreso lo svolgimento degli eventi, è saper abilmente usare le sue fervidissime “piccole cellule grigie”, come lui stesso ama chiamarle,<sup>53</sup> «a cui è affidata la sua reputazione di solutore di misteri, capace di vedere la

---

<sup>50</sup> A. CHRISTIE, *L'assassinio di Roger Ackroyd*, cit., p. 64.

<sup>51</sup> T. NARCEJAC, *Il romanzo poliziesco*, cit., p. 150.

<sup>52</sup> A. DEL MONTE, *Breve storia del romanzo poliziesco*, cit., p. 180.

<sup>53</sup> Hercule Poirot, nel tentativo di spiegare al commissario di polizia la propria modalità di conduzione

verità con gli occhi della mente, di vedere davvero quello che tutti vedono e non sanno di vedere»:<sup>54</sup>

la sua sapienza psicologica gli rivelerà quale dei personaggi è capace di compiere quel determinato crimine, in quel dato modo, per quale motivo, in quali circostanze, isolandolo dalla folla degli altri personaggi, dall'inconsapevole loro omertà formata dalle loro singole menzogne, e il suo rigore razionale comporrà i fatti in modo da coordinare i vari indizi fino alla soluzione finale.<sup>55</sup>

È vero, tuttavia, che egli non utilizza propriamente i metodi scientifici per condurre le proprie indagini, anche a causa del mutato periodo storico, come invece fanno gli ispettori di polizia, indaffarati a raccogliere, per esempio, le impronte digitali sul pugnale tunisino oppure le tracce di fango lasciate dalle impronte.

Il racconto viene pubblicato per la prima volta in Italia nel 1930 nella famosa collana di Giallo Mondadori con il titolo *Dalle nove alle dieci*. Tuttavia, le edizioni successive hanno preferito riportare la traduzione del titolo originario perché il riferimento all'orario poteva rovinare l'effetto di sorpresa finale al lettore dato che è proprio la disattenzione del pubblico in merito all'ora in cui è avvenuto l'omicidio a garantire l'effetto di straniamento e di *surprise* nella conclusione del racconto.

La rivelazione del colpevole segue la tradizionale modalità dei meccanismi del poliziesco: Poirot riunisce tutti i sospettati al Villino dei Larici e annuncia di aver trovato il responsabile del delitto. Due sono gli elementi principali del suo ragionamento: in primo

---

dell'indagine, afferma: «Tanto per cominciare: metodo. È quello che sostengo sempre: il metodo.» “Ah!” esclamò Poirot “Anche per me, questa è la parola d'ordine. Metodo, ordine e le cellule grigie. [...] Inoltre c'è la psicologia di un delitto: è questa che bisogna studiare”» (A. CHRISTIE, *L'assassinio di Roger Ackroyd*, cit., pp. 77-78).

<sup>54</sup> O. CALDIRON, *L'arte del delitto*, cit., p. 326.

<sup>55</sup> A. DEL MONTE, *Breve storia del romanzo poliziesco*, cit., p. 180.



luogo, una discrepanza nelle tempistiche<sup>56</sup> e la misteriosa telefonata, indizio fondamentale per allontanare dai sospetti il capitano Ralph Paton. L'assassino doveva essersi servito di un complice per essere certo di trovarsi nel luogo del delitto la notte stessa, una volta scoperto il corpo della vittima, specialmente dopo l'ordine del signor Ackroyd di non entrare nel suo studio per non essere disturbato. Inoltre, di fondamentale importanza fu il dettaglio della poltrona scostata dal muro, posizionata tra la porta e la finestra: essa doveva nascondere un oggetto fondamentale per il compimento dell'omicidio che l'assassino avrebbe dovuto portare via solo in un secondo momento. Poirot afferma:

Sappiamo che è stato consegnato un dittafono al signor Ackroyd. Ma tra le sue cose, il dittafono non è stato trovato. Perciò, se da quel tavolo venne tolto qualcosa... perché non poteva essere il dittafono? Certo, non è semplice farlo sparire. [...] L'attenzione di ognuno era concentrata naturalmente sull'assassinato. Credo quindi che chiunque avrebbe potuto avvicinarsi al tavolo senza farsi notare dagli altri che si trovavano nella stanza. [...] Bisognava quindi avere a disposizione una valigetta, un contenitore qualsiasi.<sup>57</sup>

I personaggi presenti al ritrovamento del corpo erano i principali indiziati: il maggiordomo Parker, il segretario Raymond, il maggiore Blunt e il dottor Sheppard. Il cardine dell'indagine è rappresentato dalla voce del signor Ackroyd che Raymond afferma di aver sentito provenire dal suo studio alle nove e mezza:

«Fu a questo punto che mi posi la domanda più temeraria: c'era proprio qualcuno con lui?». Poirot si piegò avanti e lanciò queste ultime parole con aria di trionfo; quindi, si ritrasse appoggiandosi alla spalliera della sedia con la soddisfazione di chi ha vibrato

---

<sup>56</sup> Hercule Poirot, nel dettagliato resoconto delle proprie indagini ai sospettati riuniti al Villino dei Larici sottolinea con insistenza l'orario della morte del signor Ackroyd: «Ma c'era una questione che veniva a intralciare le mie ipotesi. *I tempi non si accordavano*. Ursula Bourne non avrebbe potuto andare al padiglione prima delle nove e mezzo, mentre l'altro doveva esserci andato pochi minuti dopo le nove» (A. CHRISTIE, *L'assassinio di Roger Ackroyd*, cit., p. 209).

<sup>57</sup> Ivi, p. 222.

un colpo decisivo.<sup>58</sup>

Hercule Poirot deduce che alle nove e trenta il signor Ackroyd era già morto e la sua voce proveniva dal dittafono, sapientemente azionato dall'assassino che, di conseguenza, doveva possedere delle conoscenze meccaniche ed essere a conoscenza dell'acquisto di tale strumento la settimana precedente. L'investigatore afferma di aver dato poca importanza alle impronte sul davanzale della finestra, stratagemma utile al colpevole per far ricadere i sospetti su Ralph Paton. Il pugnale tunisino doveva essere stato sottratto dall'assassino in un momento di confusione in salotto a cui poteva sicuramente accedere indisturbato un amico di famiglia.

Grazie a questa brillante deduzione, Hercule Poirot riesce a eliminare ad uno ad uno i personaggi coinvolti dalla rosa dei sospettati: primo tra tutti, il capitano Ralph Paton che, nel momento dell'omicidio, si trovava nel padiglione esterno con la vera moglie, la cameriera Ursula Bourne, come testimonia la fede nuziale rinvenuta dall'investigatore belga nel laghetto in giardino.

Dopo accurate analisi, Poirot scopre che il dottor Sheppard aveva aiutato il giovane capitano Paton a nascondersi in una casa di salute il sabato mattina del giorno successivo all'omicidio, vista la complicazione dei debiti e il matrimonio segreto con la cameriera Ursula Bourne, luogo da dove però egli non aveva nessuna notizia di quello che succedeva in paese.

Alla fine della sua spiegazione, all'improvviso, l'investigatore belga rivela il nome del colpevole, lasciando il lettore sorpreso nel momento in cui cominciava a ordinare i tasselli della vicenda:

---

<sup>58</sup> Ivi, p. 210.

«E ora ricapitoliamo... ora che tutto è messo in chiaro. Si tratta dunque di un individuo che quel giorno era stato ai Tre Cinghiali; un individuo che conosceva Ackroyd abbastanza bene da sapere che aveva comperato un dittafono, un individuo che doveva avere una certa pratica in meccanica, che ebbe modo di togliere il pugnale dal tavolo prima che la signorina Flora arrivasse, che portava con sé una valigetta nera per nascondere il dittafono; e che poté rimanere solo, nello studio, per pochi minuti, dopo la scoperta del delitto, mentre Parker telefonava alla polizia. In breve: *lei, dottor Sheppard.*»<sup>59</sup>

Con una semplicità sconcertante, viene reso noto il colpevole dell'omicidio e il responsabile dei ricatti economici della signora Ferrars: solo un medico poteva conoscere le dosi di veleno sufficienti per uccidere un uomo. Poirot risolve l'enigma proprio perché l'orario in cui era avvenuto l'omicidio non corrispondeva alla testimonianza fornita dal dottor Sheppard:

Ricorderà che tutti, lei compreso, hanno ammesso che per andare dalla portineria alla villa ci vogliono cinque minuti a piedi [...]. Ora lei è uscito dalla villa alle nove meno dieci, secondo quanto ha dichiarato ed è stato confermato da Parker. Tuttavia quando è passato davanti alla portineria ed è uscito dal cancello erano le nove. [...] come mai lei ha impiegato dieci minuti per fare una strada che si poteva percorrere in cinque?<sup>60</sup>

Hercule Poirot conclude magistralmente il ragionamento:

Ma supponiamo che lei l'ha ucciso prima di uscire, mentre gli stava alle spalle? Poi lei esce per la porta principale, corre al padiglione, dalla valigetta toglie le scarpe di Ralph, se le infila, passa sul fango e lascia le impronte sul davanzale della finestra, entra nello studio, chiude a chiave la porta dall'interno, quindi torna al padiglione, rimette le sue scarpe e via di corsa al cancello! Io stesso ho rifatto tutta questa scena [...] ebbene, mi ci sono voluti esattamente dieci minuti. E poi, via a casa, con un alibi sicuro, dal

---

<sup>59</sup> Ivi, p. 225.

<sup>60</sup> Ivi, p. 226.

momento che ha regolato il dittafono per le nove e mezzo.<sup>61</sup>

Il dittafono poteva essere portato via con facilità dato che nessuno avrebbe sospettato della valigetta di un medico. Alla fine, l'investigatore offre al dottor Sheppard la possibilità del suicidio prima di rivelare, l'indomani, il colpevole alla polizia e segnarlo alla condanna definitiva.

Il racconto è stato criticato dal giornalista statunitense Edmund Wilson nel «The New Yorker» (1945), con l'articolo, in traduzione, *Chi se ne frega di chi ha ucciso Roger Ackroyd?* in cui egli accusa l'autrice di un intreccio troppo elaborato e di non aver fornito al lettore gli indizi necessari per poter scoprire il colpevole. Al contrario, Agatha Christie non ha rotto il patto narrativo con il pubblico poiché fornisce tutti gli elementi necessari per smascherare il colpevole. Per esempio, queste sono le parole del dottor Sheppard:

La lettera era stata consegnata alle nove meno venti. Erano esattamente le nove meno dieci, quando lo lasciai senza che lui l'avesse letta. Esitai un attimo, con la mano sulla maniglia della porta, domandandomi se avevo fatto tutto quello che potevo. Scrollai il capo, uscii e chiusi la porta dietro di me.<sup>62</sup>

Perché il dottor Sheppard avrebbe dovuto esitare con la mano sulla maniglia? Perché l'autore sottolinea con insistenza l'orario in cui viene lasciata la stanza? Il lettore, fin dalle prime pagine del romanzo, possiede la chiave per risolvere il mistero ma ha letto con disattenzione. In aggiunta, è priva di fondamento l'accusa di aver celato i pensieri della spalla del *detective* poiché Poirot arriva alla conclusione grazie al diario del dottore ossia lo stesso racconto che il lettore sta leggendo e con i medesimi indizi forniti dagli occhi del dottor

---

<sup>61</sup> Ivi, pp. 226-227.

<sup>62</sup> Ivi, p. 37.

Sheppard mentre accompagna l'investigatore nei suoi rilievi. La scrittrice può aver celato dei particolari, funzionali al prosieguo del racconto, ma non ha mai fornito al lettore dei falsi indizi.

Il colpevole diventa un *alter ego* della scrittrice e quindi il personaggio meno sospettabile: nelle pagine finali, in cui l'assassino si compiace di come ha raccontato la vicenda, elogia «sé come scrittore, è Agatha Christie che ci fa sapere di averci sfidato e di aver vinto».<sup>63</sup>

Thomas Narcejac si chiede se Agatha Christie

è riuscita, seppure di poco, a modificare la struttura del romanzo-enigma? [...] La risposta è no! Ci troviamo sempre di fronte a un crimine inspiegabile, che possono aver commesso in molti, e compito del detective è indicare il colpevole a colpo sicuro. La Christie attenua semplicemente il lato incomprensibile del crimine.<sup>64</sup>

Nei suoi romanzi ritroviamo alcuni elementi classici del poliziesco: un crimine che rompe una precedente situazione di equilibrio, lo smarrimento della polizia ufficiale, un *detective* in grado di risolvere abilmente il mistero, una *detection* condotta attraverso la logica e la deduzione, i continui colpi di scena, l'inaspettata sorpresa nel finale risolutore con lo smascheramento e la condanna del colpevole.

Alberto del Monte sostiene che Agatha Christie «ha perfezionato un annoso retaggio, conferendogli una dignità letteraria, tanto più dissimulata nell'adesione al genere quanto più genuina e duratura».<sup>65</sup>

Si può affermare che la struttura narrativa del racconto sia più complicata rispetto al genere poliziesco tradizionale: Agatha Christie, dato il desiderio di studiare a fondo la

---

<sup>63</sup> L. SCIASCIA, *Il metodo di Maigret*, cit., pp. 143-144.

<sup>64</sup> T. NARCEJAC, *Il romanzo poliziesco*, cit., p. 151.

<sup>65</sup> A. DEL MONTE, *Breve storia del romanzo poliziesco*, cit., p. 178.

quotidianità di una piccola comunità, coinvolge un notevole numero di personaggi sospettati, ciascuno implicato con la vittima e avente un valido motivo per uccidere ma «questa condizione permetterà al romanzo di acquistare la profondità psicologica voluta».<sup>66</sup>

Inoltre, la scrittrice Dorothy Sayers, scrivendo contro l'accusa di slealtà mossa ad Agatha Christie, ribadisce che il compito del lettore è leggere con attenzione e sospettare di tutti i personaggi delle pagine di un Giallo.<sup>67</sup>

Agatha Christie ha rispettato le rigide regole della narrativa poliziesca dominanti in quegli anni ed è riuscita, inoltre, a rinnovare parzialmente il codice mediante una soluzione inattesa e originale. Essa è riuscita a fondere magistralmente

l'indagine razionale e scientifica e quella psicologica, il 'mistero chiuso' e la varietà dei personaggi, degli ambienti, degli scenari, la composizione minuziosa dell'intreccio con la distribuzione dei vari indizi e la soluzione imprevista, il rigore della *detection* e l'acutezza della caratterizzazione dei personaggi e dell'ambiente, eliminando ogni fattore feuilletonesco, ogni intrigo inverosimile, ogni antefatto complicato (il movente è per lo più il denaro ed è sempre da ricercare non in un tenebroso intrigo ma nella psicologia dei personaggi) [...].<sup>68</sup>

Tutto questo è stato possibile grazie alla prosa accurata e coinvolgente di Agatha Christie, alla sua abilità stilistica e di costruzione e conduzione del racconto permettendole, allo stesso tempo, di analizzare la vita degli uomini "reali" che rappresenta nelle sue pagine e di catturare l'attenzione del pubblico.

---

<sup>66</sup> T. NARCEJAC, *Il romanzo poliziesco*, cit., p. 151.

<sup>67</sup> Cfr. E. ERCOLI, *Agatha Christie*, cit., pp. 13-14.

<sup>68</sup> A. DEL MONTE, *Breve storia del romanzo poliziesco*, cit., p. 179.

### II.3. *Il porto delle nebbie* di Georges Simenon

A partire dagli anni Trenta del Novecento si assiste progressivamente all'affermazione del genere poliziesco nazionale francese anche grazie al contributo dello scrittore Georges Simenon (1903-1989), belga di nascita ma dalla cultura francese. Egli rispettò il rigido schema classico del poliziesco ma, allo stesso tempo, per differenziarsi dalla sterilità del Giallo all'inglese, Georges Simenon, con maestria, è riuscito ad animare psicologicamente e fisicamente i protagonisti dei suoi racconti. In aggiunta, i diversi delitti presentati acquistano una forza espressiva maggiore perché vengono compiuti nella quotidiana atmosfera parigina o di provincia.<sup>69</sup>

Protagonista dei polizieschi di Georges Simenon è il commissario Jules Maigret il quale compare per la prima volta nel racconto *Pietro il Lettone* (*Pietr-le-Letton*), scritto a bordo del cutter Ostrogoth ormeggiato in Olanda e pubblicato nel 1931. Maigret è protagonista di una corposa bibliografia di 102 avventure e di alcuni racconti autobiografici composti dal *detective* in persona come, per esempio, *Le memorie di Maigret* (*Les Mémoires de Maigret*, 1951). È interessante notare che il nome del commissario non compare fino al cinquantesimo volume della serie mentre, al contrario, viene sempre mantenuto nella sua traduzione italiana.

Maigret è un commissario differente dai suoi predecessori poiché appartiene al corpo della polizia giudiziaria di Parigi. Jules Maigret si iscrive alla facoltà di medicina, presto abbandonata, segnato dalla morte per parto della madre causata da Victor Gadelle, medico del paese natale tendente all'alcolismo. Durante il soggiorno a Parigi, l'attenzione del giovane *detective* viene catturata dal vicino di pianerottolo, Jacquemain, ispettore di polizia al Quai des Orfèvres, il palazzo di Giustizia a Parigi. Jacquemain gli trasmette la vocazione

---

<sup>69</sup> Cfr. S. BENVENUTI, *Il romanzo giallo*, cit., pp. 141-150.

necessaria per iniziare a lavorare nel corpo di polizia e la speranza di raggiungere, un giorno, il suo pari grado nella pubblica sicurezza. Per due anni, Maigret svolge a Parigi il servizio di pattuglia obbligatorio per tutti gli esordienti poliziotti. In seguito, egli è stato prima promosso alla polizia ferroviaria di Gare du Nord e poi alla buoncostume nel quartiere Sèbastopol concludendo la sua carriera come commissario della Squadra Speciale al Quai des Orfèvres.<sup>70</sup>

Nelle *Memorie*, ultimate da Jules Maigret il 27 settembre 1950 a Meung-sur-Loire, il commissario precisa l'importanza dei suoi anni di apprendistato descrivendo con passione il suo lavoro e le difficoltà sopportate, sottolineando come gli anni di pattugliamento gli abbiano permesso di osservare e conoscere a fondo la varietà e le sfaccettature della moltitudine umana.<sup>71</sup>

Stefano Benvenuti afferma che «non esiste altro personaggio da romanzo che abbia una biografia fisica e psicologica tanto accuratamente stabilita quanto quella di Maigret».<sup>72</sup> Fin dai primi racconti il commissario viene rappresentato con la classica pipa in bocca, l'aspetto massiccio e sempre ben rasato, il passo lento, il caratteristico cappotto con il bavero rialzato e le mani in tasca. Nel suo atteggiamento egli appare sicuro delle sue capacità, silenzioso, attento ed estremamente curioso nell'indagare la natura delle cose e gli esseri umani. Alberto del Monte sottolinea il contributo originale di Simenon che

ha creato un 'tipo' di romanzo poliziesco. Di questo l'espressione principale è Maigret, il grosso commissario con la bombetta, il soprabito dal bavero di velluto e le

---

<sup>70</sup> Per approfondire la carriera di Jules Maigret si veda GEORGES SIMENON, *Le memorie di Maigret*, trad. it. di Marco Bevilacqua, in *Le inchieste del commissario Maigret*, a cura di Ena Marchi e Giorgio Pinotti, Milano, Adelphi edizioni S.p.A., 2002 (Paris 1951), pp. 45-143.

<sup>71</sup> Per esempio, Jules Maigret afferma: «Ho osservato questa folla per ore, ogni giorno, cercando nella moltitudine un viso più torvo, uno sguardo più determinato, quello di un uomo o di una donna che sa di giocarsi la sua ultima carta» (ivi, p. 98). Il commissario aggiunge, inoltre, «Ho imparato molto nelle strade. Ho imparato nelle fiere e nei grandi magazzini, ovunque ci fosse folla» (ivi, p. 103).

<sup>72</sup> S. BENVENUTI, *Il romanzo giallo*, cit., p. 147.



grosse scarpe, con la sua inseparabile pipa, questo funzionario che fa il suo mestiere, che non si potrebbe concepire senza sua moglie, che ama starsene presso la stufa attizzando il fuoco, che difende la legge senza crederci e non osserva né ragiona, anzi se ne sta con gli occhi semichiusi, quasi immerso nella sua sonnolenza.<sup>73</sup>

È proprio questa rappresentazione caricaturale a infastidire il commissario: nelle *Memorie*, Jules Maigret desidera chiarire i rapporti che intercorrono con Georges Simenon. Quest'ultimo secondo la finzione letteraria, per alcuni mesi del 1927, ha studiato il lavoro del *detective* in commissariato con l'obiettivo di descrivere l'autentico funzionamento della polizia che, nei precedenti racconti francesi, era in secondo piano rispetto al criminale. Se Jules Maigret è insoddisfatto della sua immagine nei primi racconti, Georges Simenon sostiene l'importanza di semplificare la figura del *detective* e le sue inchieste: lo scrittore decide di snellire le ambientazioni, le operazioni di ricerca e di pattugliamento e il numero di collaboratori del commissario per alleggerire la narrazione da lunghe descrizioni e precisazioni rendendola apparentemente più veritiera. Solo dopo aver conquistato l'attenzione del pubblico, egli potrà arricchire, nei successivi racconti, il personaggio di sfumature sempre più profonde.<sup>74</sup> Leonardo Sciascia afferma:

Si può dire che l'esperienza di Maigret sia andata di pari passo con quella del suo autore: Maigret da carriera, invecchia, si fa sempre più saggio ed esperto; e così Simenon; [...] Il personaggio Maigret diventa sempre più umano, più reale. Ad un certo punto, anzi, partecipa di una doppia esistenza: quella di personaggio fantastico e quella di personaggio reale, come certi personaggi di Unamuno e di Pirandello: e polemizza col suo autore, ed afferma i propri diritti, la propria realtà. [...] la vita del personaggio ha ormai acquistata una specie di autonomia nei riguardi del suo autore.<sup>75</sup>

---

<sup>73</sup> A. DEL MONTE, *Breve storia del romanzo poliziesco*, cit., p. 242.

<sup>74</sup> Per esempio, in un dibattito tra il commissario Maigret e Georges Simenon, quest'ultimo afferma: «La prima qualità, la qualità essenziale di una verità è di essere semplice. E io ho semplificato. Ho ridotto alla loro espressione più elementare gli ingranaggi che ruotano attorno a lei, senza per questo alterare minimamente il risultato» (G. SIMENON, *Le memorie di Maigret*, cit., p. 36).

<sup>75</sup> L. SCIASCIA, *Il metodo di Maigret*, cit., pp. 94-95.

A differenza dei precedenti investigatori, Maigret appare per la prima volta come un vero personaggio antierico e umano. Per esempio, egli possiede i ricordi della difficile giovinezza trascorsa nelle fattorie di proprietà vicino a Moulins, nella Francia centrale, la morte prematura della madre, l'imponente figura del padre, gli studi liceali al Banville de Moulins e l'affidamento alla zia che segue, solo per un periodo, nella gestione del forno del marito. Jules Maigret sposa Louise, tenera e devota, con la quale vive in un vecchio appartamento in boulevard Richard Renoir, il suo porto sicuro, fino al pensionamento in una casa in campagna a Meung-sur-Loire in *Maigret e il signor Charles (Maigret et monsieur Charles, 1972)*, racconto con il quale l'autore pose fine a questo prolifico personaggio.

*Il porto delle nebbie (Le port des brumes)* è stato composto nel 1932 a Ouistreham, a bordo del cutter Ostrogoth ma viene pubblicato solo nel 1994 in traduzione italiana per Adelphi.

Yves-Antoine Joris, ex capitano della Marina mercantile, responsabile del porto di Ouistreham, viene ritrovato in stato confusionale ai Grands Boulevards di Parigi con un abito nuovo, una vistosa cicatrice abilmente ricucita nel cranio e con tracce di uova di merluzzo disseccate e polverizzate nelle tasche della giacca. A riconoscerlo nell'ufficio del commissario Maigret è la sua domestica, la signorina Julie Legrand, la quale afferma che il capitano era scomparso la notte del 16 settembre, quasi sei settimane prima del ritrovamento. Il capitano porta con sé la ricevuta di un versamento di trecentomila franchi, una somma inspiegabile viste le limitate finanze del signor Joris.

Maigret si offre di accompagnarli a Ouistreham, paese di cui il commissario nel corso di racconto descrive con precisione il borgo avvolto dai banchi di nebbia e dedito al lavoro portuale. Per esempio, si legge:

E la vita continua nella nebbia, dove capita di urtare all'improvviso un uomo che non si è visto arrivare. Eppure l'atmosfera non si può definire sinistra, è un'altra cosa, una vaga inquietudine, un'angoscia, un'oppressione, la sensazione di un mondo sconosciuto al quale si è estranei, e che continua a vivere di vita propria intorno a voi. Quell'oscurità popolata di persone invisibili. Quel veliero, per esempio, che aspetta il suo turno, vicinissimo, e che non si intravede neppure.<sup>76</sup>

Dopo un'attenta perlustrazione della casa, Maigret si reca prima al porto a osservare i silenziosi marinai che si muovono sapientemente nella nebbia e nell'oscurità e poi all'hotel Univers dove prenderà alloggio.

Alle quattro del mattino, il commissario viene improvvisamente svegliato perché il capitano Joris è stato trovato agonizzante nella camera da letto, con il volto giallastro, in preda agli spasmi: Maigret deduce che Joris era stato avvelenato nella notte poiché qualcuno aveva messo della polvere di stricnina nella sua caraffa dell'acqua. La modalità di raccolta delle prove, per alcuni aspetti, richiama la figura di Sherlock Holmes:

Proprio tra le due finestre era collocato un secrétaire di mogano, che il commissario aveva aperto. E ora, con l'espressione testarda che assumeva sempre in circostanze del genere, stava inventariando il contenuto dei cassetti. Vi era in lui, in quell'atteggiamento, un che di bestiale. Aveva acceso la grossa pipa e la fumava a lente boccate. E le sue dita enormi maneggiavano apparentemente senza il minimo rispetto le cose che trovavano via via.<sup>77</sup>

I primi sospetti del commissario inizialmente coinvolgono la signorina Julie, erede principale del testamento, e suo fratello Grand-Louis, proprietario della barca Saint-Michel.

---

<sup>76</sup> G. SIMENON, *Il porto delle nebbie*, trad. it. di Fabrizio Ascari, in *Le grandi inchieste del commissario Maigret*, a cura di Gianni Vallardi, Milano, Fabbri editore, 2002 (Paris 1932), pp. 23-24.

<sup>77</sup> Ivi, p. 29.

Il capitano Joris ha vietato a Louis di avvicinarsi a Julie per chiederle dei soldi a causa della sua dipendenza dall'alcool e la breve reclusione in prigione.

La polizia di Ouistreham, guidata dal sindaco Ernest Grandmaison, affida le indagini al commissario Maigret. Egli, dunque, comincia ad aggirarsi per le vie del porto e a frequentare assieme ai marinai la locanda Buvette de la Marine apprendendo della partenza del Saint-Michel il giorno della scomparsa di Yves Joris e del successivo ritorno il giorno del ritrovamento del capitano a Parigi. La giovane Julie, spesso ritratta in preda al panico e alle lacrime, il giorno seguente alla morte del capitano, inseguita dal commissario fino alla cappella di Notre-Dame-des-Dunes, confessa le frequenti visite del fratello al ritorno dei suoi viaggi e informa il commissario della vendita del Saint-Michel a un ricco commerciante norvegese, affare che dovrebbe essersi concluso il 13 settembre, pochi giorni prima della scomparsa del capitano.

Maigret, per condurre le indagini, chiama il fidato tenente Lucas, protagonista di altre avventure del commissario: tuttavia, egli aiuta Maigret nelle indagini ma non ha il ruolo pregnante della spalla tradizionale poiché il *detective* belga lavora principalmente in autonomia. Leonardo Sciascia sostiene che

Il metodo di indagine del commissario Maigret non procede per indizi materiali, per deduzioni positive, come quello di Sherlock Holmes; né attraverso la cerebrale algebrica ricostruzione del crimine, come quello di Poirot. [...] è un uomo che si affida alla conoscenza del cuore umano e alle istantanee intuizioni: e sa cogliere nella vibrazione di una voce, nell'esitazione di un gesto, nell'arredamento di una stanza, più verità che nelle impronte digitali e nelle perizie balistiche. Non è un fanatico della legge: [...] pagherà nella misura del rimorso.<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> L. SCIASCIA, *Il metodo di Maigret*, cit., p. 95.

Il metodo di Maigret è peculiare poiché egli è solito ragionare a voce alta tra sé e sé e frequentemente nel corso del racconto il commissario riassume tutte le sue informazioni a disposizione, per rendere maggiormente partecipe il lettore del corso delle sue indagini e fornirgli le stesse possibilità di giungere alla rivelazione del colpevole. Per esempio:

La pipa di Maigret sfrigolava. E lui, appoggiato pesantemente allo schienale della sedia, socchiudeva gli occhi sforzandosi di collegare tutti gli elementi sparsi che formavano una massa incoerente. «Joris è scomparso per sei settimane ed è tornato con il cranio spaccato e ricucito!» disse, senza rendersi conto di pensare ad alta voce. «E il giorno del suo arrivo lo aspettava il veleno». [...] «Insomma, hanno cercato di ucciderlo! Poi lo hanno curato! E poi lo hanno ammazzato sul serio! A meno che...»<sup>79</sup>

È interessante notare che *Il porto delle nebbie* è scritto in terza persona perché né Jules Maigret né la sua spalla, il tenente Lucas, rivestono il ruolo del narratore.

Con il suo caratteristico cappotto dal bavero di velluto, la bombetta e la pipa costantemente accesa, Maigret si districa tra la nebbia del desolato borgo di Ouistreham ascoltando, osservando e interrogando tutti gli abitanti. Egli non ricorre a mezzi scientifici ma le sue principali armi sono un acuto intelletto, capace di svelare le incongruenze del più fitto mistero, e una raffinata abilità di comprendere il dramma vissuto dai protagonisti dell'indagine: «E da quel momento nella tesa di Maigret entrò in funzione una sorta di ingranaggio. Il suo cervello si mise a lavorare come una ruota dentata che si incastrava perfettamente con gli avvenimenti».<sup>80</sup>

Degli strani avvenimenti incuriosiscono Jules Maigret durante le sue indagini: l'atteggiamento ostile del fratello di Julie, Grand-Louis, il quale nasconde al commissario l'arrivo di un misterioso passeggero e l'improvvisa partenza della moglie del sindaco per

---

<sup>79</sup> G. SIMENON, *Il porto delle nebbie*, cit., pp. 52-53.

<sup>80</sup> Ivi, pp. 92-93.

Caen seguita da una colluttazione nella casa del sindaco tra quest'ultimo e Grand-Louis. Nonostante il sindaco venga trovato da Maigret pesantemente ricoperto di lividi e Grand-Louis in un pesante stato di ebbrezza, nessuno dei due si espone in merito all'accaduto.

Maigret, proseguendo con le indagini, capisce che l'uomo nascosto da Louis è Jean Martineau, residente a Tromsø in Norvegia, un ricco commerciante con uno stabilimento per la lavorazione degli scarti del merluzzo. Nessuno dei sospettati sembra conoscerlo e apparentemente non vi sono moventi che lo collegano alla scomparsa del capitano Joris.

Maigret sostiene con fermezza che tutti nel paese hanno una verità da nascondere<sup>81</sup> e si lancia frequentemente in inseguimenti e scontri fisici come quello che avviene nel Saint-Michel con Grand-Louis e il suo equipaggio, irritato per la mancata partenza della barca ordinata dal *detective* belga. Sopraffatto dai marinai, Maigret viene abilmente legato alla banchina ma l'indomani si accorge del naufragio del Saint-Michel e della scomparsa dei suoi componenti.

Maigret, insospettito dalle continue chiamate del sindaco alla moglie a Caen e al collegio Stanislas dove alloggiava il figlio quindicenne, ricerca la signora Grandmaison trovandola proprio assieme a Jean Martineau che però chiama affettuosamente Raymond.

All'improvviso, nel capitolo finale, il sindaco si suicida con un colpo di pistola e ciò dà l'occasione alla signora Grandmaison di raccontare il suo grande dolore: lei e Raymond erano profondamente innamorati ma quest'ultimo è stato allontanato dal fratello adottivo Ernest Granmaison a causa di un ingente furto nell'industria della famiglia. Tuttavia, Raymond, ormai affermato economicamente, desidera ritornare e rapire il suo legittimo figlio grazie all'aiuto del capitano Joris e di Grand-Louis. Il piano fallisce e nel trambusto il

---

<sup>81</sup> Per esempio, Maigret, durante un interrogatorio a Jean Martineau, esprime tale pensiero: «Ed ecco ricrearsi l'atmosfera caratteristica di quel caso! [...] Una resistenza accanita! La ferma volontà di non pronunciare la benché minima parola di spiegazione» (ivi, p. 156).

sindaco Granmaison spara un colpo di pistola a Yves Joris il quale, agonizzante, viene subito caricato nel Saint-Michel e operato d'urgenza in Norvegia. Da qui, Raymond decide di abbandonarlo a Parigi, dove sarebbe stato presto riconosciuto, assieme a un sostanzioso versamento nel suo conto corrente. Preoccupato per il ritrovamento del capitano, il sindaco di Ouistreham, durante una battuta di caccia, ne approfitta per entrare di nascosto in casa di Joris per avvelenare la caraffa d'acqua in camera da letto.

Nonostante il racconto presenti delle somiglianze con il rigido schema del genere poliziesco della narrativa precedente, *Il porto delle nebbie* non presenta un *detective* superuomo che conduce abilmente una *detection* fatta di brillanti deduzioni ma un investigatore capace di comprendere il dramma che turba i protagonisti:

Qual è allora il metodo di Maigret? Quello d'inzupparsi del clima del crimine, di familiarizzarsi con quel luogo e quell'ambiente, di 'mettersi nella pelle' dell'assassino. Girovagando, fumando, [...], egli simpatizza con la vittima e con l'assassino, porta la sua presenza corposa, calda, normale nell'atmosfera ammorbata fino a normalizzarla, individua il criminale da una parola o da un gesto, domandandosi se egli, qualora fosse l'assassino, avrebbe pronunciato quella parola o avrebbe compiuto quel gesto. Poi attende; ma la sua è un'attesa solo apparentemente passiva, ché la sua presenza provoca come lo svincolarsi del colpevole dal vischio della sua colpevolezza, [...] lo guida silenziosamente alla confessione.<sup>82</sup>

L'intreccio della trama procede con regolarità e con un numero limitato di personaggi in scena. Anche se la morte del sindaco Grandmaison e la spiegazione del caso colgono alla sprovvista il lettore, non si assiste al clamoroso colpo di scena in cui l'investigatore presenta a tutti l'assassino con lo scopo di sorprendere il proprio pubblico. In questo racconto, la verità in merito all'accaduto viene rivelata da una lunga confessione del signor Raymond.

---

<sup>82</sup> A. DEL MONTE, *Breve storia del romanzo poliziesco*, cit., pp. 241-242.

Georges Simenon si concentra maggiormente nella descrizione degli ambienti e dei comportamenti dei propri sospettati, «piccoli borghesi, creature grigie, dall'individualità amorfa, sperdute in folle ad essi estranee, spossate dal peso della loro pena, che sembrano poveri fantasmi della brumosa atmosfera che li circonda».<sup>83</sup> Georges Simenon è «un pittore felicissimo di queste creature e di questi climi»<sup>84</sup> e la loro profonda analisi che permea i racconti dello scrittore è uno degli apporti significativi che quest'ultimo ha inserito nel rigido schema del poliziesco classico. Jules Maigret sembra poco interessato a scoprire il responsabile dell'omicidio e «risolve gli enigmi mediante quel suo dono di creare simpatia e sicurezza intorno a sé, col suo intuito e con la sua penetrazione dell'animo umano»<sup>85</sup> dei suoi personaggi. Nel *Porto delle nebbie* si percepisce con chiarezza la disperazione che permea la quotidianità del piccolo porto di Ouistreham e la stratificazione sociale che oppone gli umili lavoratori del porto alle famiglie borghesi del paese.<sup>86</sup>

Nonostante Georges Simenon abbia più volte cercato di sminuire la sua produzione letteraria, Alberto Del Monte afferma che

Simenon ha creato però un personaggio inconfondibile, Maigret; ha individuato un'espressione e un momento della solitudine e della sofferenza umane; ha instaurato uno stile, lo 'stile Simenon'. Il pubblico, leggendone i romanzi, avverte di superare i limiti insiti nel genere poliziesco, per [...] penetrare in un mondo altrettanto misterioso, ma di un mistero diverso, quello della vita e dell'animo umano. [...] Simenon è partito dall'artigianato, lo ha perfezionato e raffinato, innovato, ed è giunto alla porta della poesia.<sup>87</sup>

---

<sup>83</sup> Ivi, p. 244.

<sup>84</sup> *Ibidem*.

<sup>85</sup> Ivi, p. 243.

<sup>86</sup> Nel racconto vengono più volte presentate le occasioni di gala a cui partecipano il sindaco e le famiglie della borghesia del paese opponendole alla semplice vita dei marinai del porto: «Maigret beveva con i guardiani della chiusa e i pescatori alla Buvette de la Marine. Il sindaco organizzava ricevimenti per i magistrati della Procura con tè, liquori e pasticcini. Maigret era un uomo e basta, non si poteva etichettarlo. Grandmaison era il rappresentante di un ambiente ben determinato» (G. SIMENON, *Il porto delle nebbie*, cit., p. 85).

<sup>87</sup> A. DEL MONTE, *Breve storia del romanzo poliziesco*, cit., pp. 244-245.



Anche la scrittura di Georges Simenon ha subito un'importante evoluzione dalla pubblicazione dei primi racconti: «l'evoluzione tecnica [...] coincide con un approfondimento di “ragioni narrative”, cioè di un impegno con la realtà, con l'uomo»<sup>88</sup> e, continua Leonardo Sciascia, ciò avviene «nella misura in cui la *figura* del dramma si fa chiara agli occhi dello scrittore, le linee del racconto si fanno più elementari, più necessarie, concorrono ad un disegno essenziale»,<sup>89</sup> fattore che ha contribuito notevolmente al successo duraturo del commissario Jules Maigret presso il suo pubblico. La dote principale di Georges Simenon è di vedere e di capire la profondità dell'uomo, dei sobborghi parigini che rappresenta con precisione nei suoi racconti, qualità che consentono allo scrittore «di giungere alla verità dell'uomo così come a Maigret permettono di giungere alla soluzione di un caso».<sup>90</sup> Solo in questo modo l'autore riesce a ordinare la realtà, attribuirle un senso e rappresentarla magistralmente nei suoi romanzi.

---

<sup>88</sup> L. SCIASCIA, *Il metodo di Maigret*, cit., p. 101.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

<sup>90</sup> *Ivi*, pp. 102-103.

## CAPITOLO TERZO

### GLI IMPIEGHI DEL SISTEMA POLIZIESCO NELLA LETTERATURA ITALIANA

#### III.1. Il *Pasticciaccio*, un Giallo senza soluzione

*Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* fu pubblicato da Carlo Emilio Gadda (1893-1973) in cinque puntate datate gennaio-dicembre 1946 (nn. 26-29 e 31) nella rivista «Letteratura», il bimestrale diretto da Alessandro Bonsanti. Successivamente, il racconto uscì in volume nel 1957 presso l'editore Garzanti di Milano, suddiviso in dieci capitoli e ulteriori partizioni interne con notevoli variazioni approvate dall'autore mentre l'edizione definitiva viene pubblicata nel gennaio del 1958. Nonostante le lettere di Livio Garzanti del 6 dicembre 1956 e del 6 marzo 1957 nelle quali Gadda pensava di comporre un totale di dodici capitoli nel progetto originale dell'opera, l'autore non ne continuò la scrittura affermando, nelle interviste del 1959,<sup>1</sup> la compiutezza del proprio racconto:

Il pasticciaccio l'ho troncato apposta a metà perché il "giallo" non deve essere trascinato come certi gialli artificiali che vengono portati avanti fino alla nausea e finiscono per stancare la mente del lettore. Ma io lo considero finito. [...] Sì,

---

<sup>1</sup> Per approfondire le interviste e le lettere di Carlo Emilio Gadda inviate a Livio Garzanti si veda MARIA ANTONIETTA TERZOLI, *Commento a Quer pasticciaccio brutto de via Merulana di Carlo Emilio Gadda*, vol. I, Roma, Carocci editore S. p. A., 2015, pp. 11-13.

letterariamente concluso. Il poliziotto capisce chi è l'assassino e questo basta.<sup>2</sup>

Tra il 1947 e il 1948 l'autore ha curato la bozza di una trasposizione cinematografica del romanzo, *Il palazzo degli ori*, rimasta inedita e mai realizzata fino al 1983 quando fu pubblicata da Alba Andreini per Einaudi.<sup>3</sup>

La scelta di indicare nel titolo il luogo in cui avviene il delitto, secondo Maria Antonietta Terzoli, è un'intenzione dello scrittore di collegarsi a due autori del genere poliziesco ossia Edgar Allan Poe (*The murder in the Rue Morgue*, 1841) e Georges Simenon (*L'affaire du boulevard Beaumarchais*, 1944).<sup>4</sup> Inoltre, sottolinea che

Gadda nel titolo del suo giallo *sui generis* non utilizza né *assassinio*, né *delitto*, né *caso*, né *dramma*, bensì *pasticcio*, nella forma accrescitiva di *pasticciccio*: a indicare la confusione dell'accaduto, il groviglio conoscitivo, il nodo dell'inchiesta difficile da sciogliere. Ma anche, in prospettiva metatestuale, a indicare le modalità di costruzione del romanzo, che si configura esso stesso come un *pasticcio*, cioè come una mescolanza di parti non omogenee, antiche e moderne [...].<sup>5</sup>

L'omicidio di Angela Barrauca ad opera delle sorelle Lidia e Franca Cataldi il 19 ottobre 1945 in un appartamento in piazza Vittorio a Roma e quello delle sorelle Guglielmina e Bice Stern, uccise da una cameriera il 23 febbraio 1946, sono probabilmente due casi di cronaca nera che hanno ispirato l'autore nella costruzione del suo Giallo.

---

<sup>2</sup> DACIA MARAINI, *E tu chi eri? Intervista sull'infanzia*, Milano, Bompiani, 1973, p. 19.

<sup>3</sup> Cfr. M.A. TERZOLI, *Gadda: guida al Pasticciaccio*, Roma, Carocci editore S.p.A., 2016, pp. 13-14.

<sup>4</sup> Infatti, nel capitolo di presentazione del racconto di Carlo Emilio Gadda, Maria Antonietta Terzoli afferma che «Il titolo, *Quer pasticciccio brutto de via Merulana*, conservato nonostante le pressioni contrarie dell'editore e alcune proposte alternative documentate in una lettera a Garzanti del 14 maggio 1957 [...], esibisce una precisa indicazione di lettura proprio nella variante rispetto a titoli simili che registrano il luogo in cui è avvenuto il delitto» riportando, per concludere, alcuni esempi (EAD., *Commento a Quer pasticciccio brutto de via Merulana di Carlo Emilio Gadda*, cit., p. 11).

<sup>5</sup> EAD., *Gadda: guida al Pasticciaccio*, cit., p. 15.

Tuttavia, «nessuno dei delitti reali è *esattamente* l'antecedente di quelli del romanzo, ma diversi casi forniscono elementi narrativi liberamente combinati dall'autore e utilizzati insieme con altri modelli di natura più squisitamente letteraria»<sup>6</sup> come, ad esempio, l'*Eneide* di Virgilio di cui condivide l'ambientazione romana e l'onomastica di alcuni personaggi, la *Commedia* dantesca o i *Promessi Sposi*.<sup>7</sup>

*Quer Pasticciaccio brutto de via Merulana* si apre con la descrizione del commissario Francesco Ingravallo:

Tutti oramai lo chiamavano don Ciccio. Era il dottor Francesco Ingravallo comandato alla mobile: uno dei più giovani e, non si sa perché, invidiati funzionari della sezione investigativa: ubiquo ai casi, onnipresente su gli affari tenebrosi. Di statura media, piuttosto rotondo della persona, o forse un po' tozzo, di capelli neri e folti e cresputi che gli venivan fuori dalla metà della fronte quasi a riparargli i due bernocchi metafisici dal bel sole d'Italia, aveva un'aria un po' assonnata, un'andatura greve e dinoccolata, un fare un po' tonto come di persona che combatte con una laboriosa digestione [...]. Una certa praticaccia del mondo, del nostro mondo detto "latino", benché giovine (trentacinquenne), doveva di certo avercela: una certa conoscenza degli uomini: e anche delle donne.<sup>8</sup>

Francesco Ingravallo appare dalla sua descrizione come «la negazione dell'eroe-investigatore tradizionale, burattino automatico di scarsa risonanza umana. È un povero provinciale, chiuso nell'opaca fatica del suo vivere»<sup>9</sup> ma le sue doti investigative e l'intelligenza raffinata lo distinguono dai suoi collaboratori. Carlo Emilio Gadda nel suo

---

<sup>6</sup> Ivi, p. 17.

<sup>7</sup> Per approfondire si veda EAD., *Commento a Quer pasticciaccio brutto de via Merulana di Carlo Emilio Gadda*, cit., pp. 14-30.

<sup>8</sup> CARLO EMILIO GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, a cura di Giorgio Pinotti, Milano, Adelphi Edizioni S.p.a., 2018 (1957), p. 11.

<sup>9</sup> ERNESTO FERRERO, *Invito alla lettura di Carlo Emilio Gadda*, Milano, Mursia Editore S.p.A., 1972, p. 105.

racconto decide di alterare consapevolmente alcune caratteristiche dello schema classico del poliziesco:

il capitolo d'apertura evoca subito vari precedenti nel genere poliziesco, ma lascia anche affiorare echi o parodie di molteplici testi, letterari e non, in versi e in prosa, italiani e stranieri: in una scrittura oltremodo complessa, dove confluisce l'intera cultura dell'autore, e che a questa straordinaria densità, e alla sua variabile, progressiva decifrabilità deve il suo maggior fascino.<sup>10</sup>

Don Ciccio, scapolo di origini molisane approdato a Roma per lavoro, è invitato a pranzo dall'amica Liliana Valdarena in Balducci, bella e ricca signora romana, domenica 20 febbraio 1927 nell'elegante appartamento di via Merulana 219 dove sono presenti il marito Remo Balducci, la domestica Assunta (Tina), la figlia adottiva Gina, il cugino Giuliano Valdarena e la cagnetta Lulù. Francesco Ingravallo intuisce immediatamente il dolore di Liliana per l'impossibilità di avere figli<sup>11</sup> sublimato affettivamente dalle adozioni delle domestiche e delle nipoti, tutte provenienti dalla campagna romana.<sup>12</sup>

La mattina di lunedì 14 marzo avviene un furto con colpi di arma da fuoco nel palazzo di via Merulana 219 di cui Ingravallo si occupa assieme ai poliziotti Gaudenzio e Pompeo incaricati dal napoletano dottor Fumi, capo della squadra mobile. Il cospicuo furto, anche per il lettore, è ricostruito dai racconti dei testimoni e della stessa vittima, Teresa Menegazzi, una vedova contessa veneziana, quasi una controfigura comico-grottesca di Liliana: un

---

<sup>10</sup> M.A. TERZOLI, *Commento a Quer pasticciaccio brutto de via Merulana di Carlo Emilio Gadda*, cit., p. 36.

<sup>11</sup> Si riporta in seguito un frammento del ragionamento del commissario Ingravallo durante il sopralluogo in casa Balducci: «Una strana mestizia pareva sofferderle il viso [...]. Il dottor Ingravallo a quei sospiri, a quel modo di porgere, a quegli sguardi che talora divagavano tristi, e parevano tentare uno spazio o un tempo irreali da lei sola presagiti [...]. Aveva creduto d'intuire: non hanno figli» (C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 18).

<sup>12</sup> Le parole di Don Lorenzo Corpi sottolineano il dolore di Liliana Balducci: «E intanto, come per ingannà la disperazione, adottava. Adottava "provvisoriamente", adottava pe modo de di. [...] Adottava, a parole, se pure in una effusione vera dell'animo, con tutta la sincerità d'una speranza: risorgente a ogni nuovo incontro: a ogni nuovo abbandono delusa» (ivi, p. 143).

giovane vestito di una tuta grigia da meccanico con una sciarpa verde al collo ha finto di essere incaricato di un collaudo dei termosifoni. Quest'ultimo, sotto la minaccia di una pistola, ha trafugato i gioielli e il portafoglio della contessa Menegazzi.<sup>13</sup> Inoltre, i testimoni sostengono che il ladro era accompagnato da un ragazzo biondo, più giovane e vestito interamente di bianco. Durante un sopralluogo, Francesco Ingravallo rinviene un biglietto del tram, del giorno precedente, obliterato a Torraccio, una fermata dei Castelli Romani e ne deduce l'appartenenza al ladro oppure al suo complice.

Giovedì 17 marzo, Giuliano Valdarena avvisa la polizia di aver trovato Liliana Valdarena barbaramente uccisa sul pavimento del suo appartamento. A differenza di un tradizionale racconto poliziesco, la descrizione della scena del crimine e della posizione del corpo della vittima viene reiterata quasi ossessivamente, seguendo l'occhio di Don Ciccio che fornisce progressivamente maggiori dettagli:

Il corpo della povera signora giaceva in una posizione infame, supino, con la gonna di lana grigia e una sottogonna bianca buttate all'indietro, fin quasi al petto [...]. Aveva mutande bianche, di maglia a punto gentile, sottilissimo, che terminavano a metà coscia in una delicata orlatura. Tra l'orlatura e le calze, ch'erano in una lieve luce di seta, denudò se stessa la bianchezza estrema della carne, d'un pallore da clorosi [...]. Oh, gli occhi! dove, chi guardavano? Il volto!... Oh, era sgraffiata, poverina! Fin sotto un occhio, sur naso!... [...] Affilato nel pallore, il volto: sfinito, emaciato dalla suzione atroce della Morte. Un profondo, un terribile taglio rosso le apriva la gola, ferocemente.<sup>14</sup>

La scena dell'aggressione è ricostruita in analessi, seguendo i ragionamenti del *detective* Ingravallo che si sofferma «sulla violenza atroce dell'omicida, lo sgomento e lo

---

<sup>13</sup> Per approfondire i racconti dei testimoni, gli interrogatori degli inquilini del palazzo e la precisa ricostruzione dello svolgimento del furto si veda ivi pp. 24-54.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 60-61.

sguardo atterrito della vittima, la mancata colluttazione (le mani non presentano tagli), la perdita di forze e l'agonia».<sup>15</sup> Inoltre, la descrizione dell'appartamento di Liliana arricchisce di tensione emotiva il racconto poiché «l'assoluta normalità del luogo, noto e familiare, esalta l'anormalità orrida della scena del delitto».<sup>16</sup> La scomparsa dei gioielli e dei libretti di risparmio sembra suggerire il movente dell'omicidio e collegarlo al precedente furto ai danni della contessa veneziana. Tuttavia, il volto sfigurato e la posizione della vittima suggeriscono un risvolto passionale. Il principale indiziato dell'omicidio è Giuliano Valdarena a causa del suo profondo legame con la cugina Liliana. Durante la perquisizione dell'abitazione, Francesco trova una catena d'oro con diaspro dello zio Pepe, un anello con brillante e diecimila lire. Giuliano Valdarena però sostiene di non aver trafugato i gioielli alla vittima ma che questi rappresentavano un dono da parte della cugina per le sue imminenti nozze. Tuttavia, le ostinate accuse di Don Ciccio, mosse principalmente dalla gelosia, vengono smentite dalla Banca, che conferma il prestito di Liliana, e dall'orefice Ceccherelli di Campo Marzio, il quale testimonia di aver ricevuto l'incarico di sostituire la pietra della catena per donarla a un parente prossimo al matrimonio. Nonostante la giovane età, Liliana Balducci aveva compilato un testamento due mesi prima, il giorno del suo ultimo compleanno (il 12 gennaio), che sembra essere stato scritto in uno stato di esaltazione quasi premeditando e desiderando la morte.<sup>17</sup> La metà del patrimonio, secondo le prescrizioni di legge, appartiene per diritto al marito ma anche a Gina Zanchetti, l'ultima nipote, viene lasciata un'ingente somma in denaro di cui potrà disporre al raggiungimento della maggiore

---

<sup>15</sup> M.A. TERZOLI, *Commento a Quer pasticciaccio brutto de via Merulana di Carlo Emilio Gadda*, cit., p. 136.

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

<sup>17</sup> «All'udir leggere con tanta partecipazione quel testo, un po' fuori dell'ordinario per vero, si sarebbe creduto che nell'atto di redigere l'olografo la povera Liliana, in preda a una specie di follia, di allucinazione divinatoria, già presagisse come imminente la propria fine: se non anche [...] che avesse premeditato il suicidio» (C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 113). Per la lettura completa del testamento si veda ivi pp. 107-116.

età. Inoltre, nel lascito testamentario sono indicati anche dei gioielli per il cugino Giuliano Valdarena, una dote di biancheria per l'ex domestica Assunta, una somma di denaro e un crocifisso d'avorio per Don Lorenzo Corpi.

I sospetti di Francesco Ingravallo, dunque, si spostano sulle ragazze adottate da Liliana Valdarena come tentativo di sublimare il dolore della sua infertilità. La sperata adozione, per tre volte, è un fallimento: da potenziali nipoti, le ragazze vengono dimesse sempre come domestiche. La prima, Milena, viene allontanata per i furti compiuti a danno dei due coniugi e la seconda, Ines Cionini, abbandona in poco tempo Liliana per seguire un giovane romano di cui era innamorata. Virginia, la nipote adottata prima di Gina, è stata cacciata a causa delle caratteristiche quasi diaboliche e per l'affetto morboso provato per la madre adottiva.<sup>18</sup>

Il proprietario della sciarpa verde, responsabile del furto dei gioielli della contessa veneziana, è Enea Iginio Retalli, nato e residente al Torraccio che risulta irreperibile alle ricerche del maresciallo Fabrizio Santarella e del brigadiere Guerrino Pestalozzi, carabinieri di Marino, una cittadina sui Colli Albani. La sciarpa era stata portata a ritingere da Zamira Pàcori, cartomante, indovina e titolare di una mesquita, la quale gestisce anche un gruppo di giovani prostitute che è frequentato dal maresciallo Santarella, un lontano parente di Don Ciccio. La delazione di Zamira Pàcori induce Enea Retalli alla fuga.

Ines Cionini, residente anche lei al Torraccio, viene fermata con l'accusa di vagabondaggio, furto e meretricio in luogo pubblico. È proprio questo personaggio ad

---

<sup>18</sup> Don Lorenzo Corpi, nell'interrogatorio del commissario Ingravallo, ricorda un episodio di una violenta pulsione erotica concluso con un profondo morso di Virginia sull'orecchio della terrorizzata Liliana. Egli menziona anche un «patetico tentativo di esorcismo, per far entrare in chiesa la recalcitrante Virginia e farle recitare le orazioni, che lei pronuncia malamente con blasfeme variazioni dell'*Ave Maria*» (M.A. TERZOLI, *Commento a Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 352). Virginia è un personaggio centrale nel racconto e la descrizione del «suo violento erotismo nei confronti di Liliana sembra del resto contenere i segnali della futura aggressione mortale, frammenti di verità decifrabili però solo a posteriori [...]. È quasi il riconoscimento da parte di un personaggio diabolico di una figura mariana da violare e distruggere» (ivi, p. 353). Inoltre, è interessante notare l'allusione alle figure della Vergine Maria e della Virginia romana: il nome di due importanti donne emblema di verginità viene attribuito al personaggio più lussurioso e feroce del racconto.



assumere un ruolo centrale nello svelamento della verità: durante il suo interrogatorio di martedì 22 marzo, ella confessa la conclusa storia d'amore con Diomede Lanciani e menziona suo fratello minore, Ascanio, che i carabinieri riconoscono subito come il ragazzo biondo complice del ladro.

La visita dei carabinieri di Marino alla mesquita di Zamira Pàcori introduce l'entrata in scena di due personaggi importanti per l'indagine: Camilla Mattonari e la cugina Lavinia Mattonari, entrambe partecipi al giro di prostituzione di Zamira Pàcori. In particolare, Pestalozzi si accorge del vistoso topazio della contessa Menegazzi indossato da Lavinia e, dopo accurate indagini, trova il resto della refurtiva a casa della cugina Camilla. Quest'ultima afferma di non conoscere la provenienza dei gioielli che le sono stati consegnati da Enea come pagamento dei suoi debiti alla donna mentre Lavinia afferma di aver ricevuto l'anello come pegno di fidanzamento.

Il primo mistero sembra concluso anche se non viene indicato direttamente il nome del responsabile: il maresciallo Santarella è alla ricerca di Enea Retalli ma il furto potrebbe essere stato commesso anche da Diomede, disoccupato e bisognoso di denaro, che ha lavorato come elettricista a domicilio anche a casa della contessa veneziana. L'unica certezza è rappresentata dall'arresto di Ascanio Lanciani in piazza Vittorio, complice del furto ai danni di Teresa Menegazzi.

Francesco Ingravallo è il protagonista del capitolo conclusivo: si reca nella casa di Assunta a Marino, assente da alcuni giorni per curare il padre malato e sospettata dal *detective* di "matricidio". Tuttavia, il disperato grido d'innocenza di lei «illumina improvvisamente la mente dell'investigatore conducendolo alla soluzione del caso»<sup>19</sup> facendolo quasi pentire dell'accusa mossa nei confronti di Assunta.

---

<sup>19</sup> EAD., *Gadda: guida al Pasticciaccio*, cit., p. 81.

Mentre «una prima parte del romanzo si rivela aderente al genere stesso, una seconda parte, dal capitolo ottavo circa, sviluppa una serie di elementi disgreganti e dissolutivi»<sup>20</sup> che non rispecchiano lo schema classico del poliziesco. L'*incipit* tradizionale viene rispettato, dal momento che, in apertura della vicenda compaiono due misteri, apparentemente inspiegabili e non collegabili tra loro per cui è necessario l'intervento di un *detective* per fare chiarezza. Inoltre, «dal punto di vista tecnico [...] il testo utilizza in modo rigoroso l'*anticipatio* come momento creatore di aspettativa di *suspense*».<sup>21</sup> Come fa notare Ilaria Crotti, fin dai primi capitoli si trova il termine “assassino” come premonizione dell'effettivo delitto di Liliana Balducci.<sup>22</sup>

Nella prima parte del racconto, Francesco Ingravallo persegue una *detection* canonica basata sulla razionalità come, per esempio, le congetture in merito al ritrovamento del biglietto del tram forato che suggeriscono al *detective*, dotato di una sottile capacità di intuizione, la provenienza del responsabile del furto oppure l'accurata analisi del luogo del delitto compiuta con le tecniche delle indagini istituzionali. Successivamente, il racconto si arricchisce di elementi irrazionali e con fini parossistici utilizzati dall'autore per ottenere una «resa nevrotizzata e contorta dell'oggetto, spinta ad una trasfigurazione deviata del reale».<sup>23</sup> Quest'ultima, secondo Ilaria Crotti, «deve essere letta come funzione alternativa della medesima *detection*, come ricerca che usa strumenti operativi allotropici».<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> I. CROTTI, *La «Detection» della scrittura*, cit., p. 138.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Nella scena del furto a casa Menegazzi si legge: «Prima aveva sonato alla sora Liliana...» “Chi?” “Ma l'assassino...” “Ma qua' assassine si nun ce sta'o muorto» (C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 27) oppure «Domandò ancora se fossero rimaste delle tracce... o impronte, o altro... dell'assassino. (Quel termine della collettività fabulante gli si era ormai annidato nei timpani: gli forzò la lingua a un errore)» (ivi, p. 36).

<sup>23</sup> I. CROTTI, *La «detection» della scrittura*, cit., p. 139.

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

L'uso alternativo dei meccanismi del genere poliziesco classico è necessario «per mettere a nudo la tragicità della nostra età moderna»,<sup>25</sup> per analizzare l'anima e la psicologia dei propri personaggi, per denunciare i costumi e il malcostume del panorama italiano. Nella seconda parte del racconto l'intreccio poliziesco è posto in secondo piano poiché «è il ribollente calderone della vita, è la stratificazione infinita della realtà, è il groviglio inestricabile della conoscenza ciò che Gadda vuole rappresentare»<sup>26</sup> prendendo come simbolo la città di Roma. Per tale motivo, il romanzo è ambientato nel 1927 durante la dittatura mussoliniana, la quale puntava a creare falsi miti sull'efficienza del sistema burocratico e sulla fertilità come unica prerogativa femminile. Il terzo capitolo presenta una forte polemica antifascista: all'omicidio di Via Merulana viene dedicato uno spazio ridotto nel quotidiano, in osservanza alle direttive del regime di limitare la comunicazione delle notizie di cronaca nera. L'episodio allude alla «censura sistematica del regime fascista [...] con una sarcastica allusione alla pretesa moralizzazione dell'Urbe».<sup>27</sup> Mussolini viene descritto tramite degli appellativi denigratori:

La moralizzazione dell'Urbe e de tutt'Italia insieme, er concetto d'una maggiore austerità civile, si apriva allora la strada. [...] Delitti e storie sporche ereno scappati via pe sempre da la terra d'Ausonia, come un brutto insogno che se la squaja. Furti, cortellate, puttante, ruffianate, rapina, cocaina, vetriolo, veleno de tossico d'arsenico per acchiappà li sorci [...] la divina terra d'Ausonia manco s'arricordava più che roba fusse. [...] Vigeva ora il vigor nuovo del Mascellone, Testa di Morto in bombetta, poi Emiro col fez, e col pennacchio, e la nuova castità della baronessa Malacianca-Fasulli, la nuova legge delle verghe a fascio. Pensare che ce fossero dei ladri, a Roma, ora? Co quer gallinaccio co la faccia fanatica a Palazzo Chiggi?<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> L. CROVI, *Tutti i colori del giallo*, cit., p. 67.

<sup>26</sup> ITALO CALVINO, *Perché leggere i classici*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., 1991, p. 249.

<sup>27</sup> M.A. TERZOLI, *Gadda: guida al Pasticciaccio*, cit., p. 46.

<sup>28</sup> C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., pp. 76-77.

A causa della programmatica assenza della rivelazione del colpevole e del conseguente finale aperto, non tollerabile dallo schema classico del poliziesco, *Quer pasticciaccio de via Merulana* si configura come un Giallo *sui generis*:

Grande è la confusione delle indagini: e quando si comincia a intravederne il giusto avvio, o quella che potrebbe essere una buona pista, il “giallo” si interrompe. Forse, come libro il *Pasticciaccio* è già concluso; ma come “giallo” è propriamente interrotto.<sup>29</sup>

La soluzione «va ricercata dal lettore faticosamente, restandogli sempre un dubbio, più che legittimo e certamente ironicamente inteso da Gadda, forse addirittura da lui voluto quale succo ultimo di un giallo o perlomeno del “suo” giallo».<sup>30</sup> Come sostiene Ilaria Crotti, «l'*explicit* [...] si pone non tanto come negazione di conoscenza quanto come sospensione, connotandosi, in questo modo, di una significatività allotropica».<sup>31</sup> Mentre il poliziesco tradizionale nella conclusione della vicenda, con la presentazione del colpevole, gratifica e appaga il lettore, Ernesto Ferrero sostiene che

Per Gadda il capro espiatorio non esiste, è un alibi: il colpevole è sempre altrove; [...]. Per Gadda, trovare o additare un colpevole non significa nulla altro che mera evasione, accettazione dell'idea di romanzo come puro intrattenimento. A lui preme indagare tutto quello che sta a monte del delitto, e non a valle di quello: preme scoprire il ventaglio delle concause che hanno permesso al male di manifestarsi un'altra volta, di aggiungere un anello a una già lunga catena di angosce e di dubbi [...].<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> L. SCIASCIA, *Il metodo di Maigret*, cit., p. 44.

<sup>30</sup> ELISABETTA BOLLA, *Come leggere Quer pasticciaccio brutto de via Merulana di Carlo Emilio Gadda*, Milano, U. Mursia editore, 1976, p. 29.

<sup>31</sup> I. CROTTI, *La «detection» della scrittura*, cit., p. 139.

<sup>32</sup> E. FERRERO, *Invito alla lettura di Carlo Emilio Gadda*, cit., pp. 105-106.

I responsabili dell'omicidio di Liliana Balducci potrebbero essere Enea Retalli<sup>33</sup> e la nipote Virginia che avrebbe ucciso la matrigna per non aver ricambiato i propri sentimenti e per il suo temperamento quasi diabolico<sup>34</sup> probabilmente aiutata da Assunta.<sup>35</sup> Queste sono solo congetture poiché è assente il momento di rivelazione del colpevole da parte del *detective* a tutti i personaggi, scena caratteristica del poliziesco canonico.

All'originalità dell'opera gaddiana contribuisce anche la ricchezza linguistica:

Nella pagina del Pasticciaccio [...] si incontrano e mescolano fonti antiche e moderne, suggestioni di diversi tempi, origine e natura, rese tutte funzionali a una nuova narrazione. In uno straordinario e molteplici impasto di lingue e dialetti, con escursioni stilistiche vertiginose nella stessa pagina o addirittura nella stessa frase, [...]. Quella del Pasticciaccio è una disomogeneità programmatica, ontologicamente motivata, una contaminazione linguistica [...].<sup>36</sup>

La commistione dei diversi dialetti ostacola la lettura del racconto costringendo il lettore a «rallentare il ritmo della lettura e infine anche a rileggere passaggi se non capitoli per potersi riorizzontare»<sup>37</sup> impedendogli di porsi in gara con il *detective* per risolvere i misteri. Inoltre, anche la sospensione del ritmo narrativo, le continue sovrapposizioni

---

<sup>33</sup> Durante l'interrogatorio dei carabinieri, Lavinia Mottinari sostiene che il fidanzato possiede una pistola e un coltello, due armi che sono compatibili con lo svolgimento sia del furto che dell'omicidio di Liliana Balducci e che lo identificano come possibile sospettato: «Oh, Iginio. Li carabinieri l'avevano agguantato pe la sciarpa, ma lui, sverto, gli era però sgusciato di mano. Quela pistolaccia che manco s'insognava de sparà la teneva pe difesa [...]. Er cortello... Madonna Santa!» (C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 269).

<sup>34</sup> In una delle descrizioni del corpo esanime di Liliana Balducci si legge: «Quella gonna!... così!... buttata addietro, come da un colpo di vento: una vampa calda, vorace, avventatasi fuori dall'inferno. Chiamata da una rabbia, da uno spregio simile, erano le porte d'Inferno che le avevano dovuto dar passo. L'eccidio "aveva tutto l'aspetto di un delitto passionale". Oltraggio? Brama? Vendetta?» (ivi, p. 74).

<sup>35</sup> Maria Antonietta Terzoli afferma che il quadro *Giuditta e Oloferne* di Caravaggio rappresentante il momento in cui la donna taglia la gola a Oloferne è utilizzato da Carlo Emilio Gadda per la presentazione di Assunta con lo scopo di suggerire un «segnale extratestuale, criptico ma fortissimo, che induce a collegare Assunta all'assassinio di Liliana, uccisa proprio con un taglio alla gola» (M.A. TERZOLI, *Commento a Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, vol. II, cit., p. 860). Tale richiamo sembra suggerire che sulla scena del delitto oltre a Virginia ci fosse anche Assunta e che entrambe abbiano partecipato al delitto, «come accade appunto in alcuni dei delitti reali che hanno ispirato il romanzo» (*ibidem*).

<sup>36</sup> EAD., *Gadda: guida al Pasticciaccio*, cit., p. 15.

<sup>37</sup> E. BOLLA, *Come leggere Quer pasticciaccio brutto de via Merulana di Carlo Emilio Gadda*, cit., p. 31.

tematiche e la dispersione della trama riducono l'effetto di *suspence* perseguito dai primi capitoli del racconto. I pensieri e le emozioni dei personaggi si «mescolano con l'onnipresenza dell'autore, coi suoi scatti d'insofferenza, i suoi sarcasmi e la fitta rete delle allusioni culturali [...] tutte queste voci si sovrappongono nello stesso discorso, talora nella stessa frase con cambiamenti di tono, modulazioni, falsetti».<sup>38</sup> Come afferma Elisabetta Bolla,

insistendo quindi nella definizione di giallo per il *Pasticciaccio*, dobbiamo convenire che l'idea di esso che Gadda realizza è idea per raffinati, per gente che ne giallo vede o un buon pretesto per sondaggi d'ambiente o il pretesto per un discorso intorno al quale attorcigliare divagazioni, osservazioni e filosofie assortite, o un vero rebus intellettuale.<sup>39</sup>

Lo scopo del racconto è «di servirsi dei meccanismi del giallo per scavare nella realtà e nelle coscienze stimolando la logica e scatenando l'attenzione nei confronti del mondo»<sup>40</sup> con particolare riferimento al contesto italiano:

Ci basta ora finire con Gadda: che ha scritto il più assoluto “giallo” che sia mai stato scritto, un “giallo” senza soluzione, un *pasticciaccio*. Che può anche essere inteso come parabola, di fronte alla realtà come nei riguardi della letteratura, dell'impossibilità di esistenza del “giallo” in un paese come il nostro: in cui di ogni mistero criminale molti conoscono la soluzione, i colpevoli – ma mai la soluzione diventa “ufficiale” e mai i colpevoli vengono, come si suol dire, assicurati alla giustizia.<sup>41</sup>

---

<sup>38</sup> I. CALVINO, *Perché leggere i classici*, cit., p. 252.

<sup>39</sup> E. BOLLA, *Come leggere Quer pasticciaccio brutto de via Merulana di Carlo Emilio Gadda*, cit., p. 31.

<sup>40</sup> L. CROVI, *Tutti i colori del giallo*, cit., p. 68.

<sup>41</sup> L. SCIASCIA, *Il metodo di Maigret*, cit., p. 75.

### III.2. La verità celata: il romanzo-inchiesta sciasciano

*Il giorno della civetta* è un romanzo di Leonardo Sciascia (1921-1989) edito per la casa editrice Einaudi nel 1961 ed è ispirato al reale omicidio del sindacalista comunista Accursio Miraglia a Sciacca nel 1947 ad opera dell'organizzazione criminale "Cosa Nostra". Il racconto era stato precedentemente pubblicato il 9 ottobre 1960 presso «Mondo Nuovo» con una nota dello stesso autore, riproposta nell'*Avvertenza* in occasione dell'uscita nella collana "Lecture per la scuola media di Einaudi", il quale sottolinea la verità celata sotto i personaggi fittizi e la totale negazione dell'esistenza della criminalità organizzata da parte del Governo italiano.

È interessante notare la scelta del titolo, tratto da un passo del dramma storico *Enrico VI* di William Shakespeare «... come la civetta quando / di giorno compare»<sup>42</sup> che indica in modo velato il crescente potere della mafia tanto da non essere più costretta ad agire in segreto nella notte come la civetta ma «per la prima volta in un romanzo italiano la mafia viene rappresentata nel momento del suo passaggio dal dominio delle campagne a quello delle città».<sup>43</sup>

Come sostiene Giuseppe Traina, «non c'è autore italiano del Novecento che meglio di Sciascia abbia contribuito alla piena legittimazione del romanzo poliziesco come genere della letteratura *tout court*».<sup>44</sup>

Salvatore Colasberna, presidente dell'impresa edilizia Santa Fara, viene ucciso da un colpo di pistola in piazza Garibaldi mentre saliva sull'autobus diretto a Palermo alle sei della mattina: l'apertura del racconto è «di stampo poliziesco, in cui il brivido appare estratto dalla vita noiosa e faticosa della provincia siciliana, attraverso l'exasperazione del fatto sinistro,

---

<sup>42</sup> L. SCIASCIA, *Il giorno della civetta*, Milano, Adelphi Edizioni S.p.A., 1993, p. 7.

<sup>43</sup> G. TRAINA, *Leonardo Sciascia*, Milano, Edizioni Bruno Mondadori, 1999, p. 10.

<sup>44</sup> Ivi, p. 116.

l'assassinio e la ricostruzione meticolosa del delitto».<sup>45</sup> L'omicidio avviene in pubblico, una scelta narrativa che non rispecchia la consueta scena del ritrovamento del cadavere della vittima dello schema classico del poliziesco:

Si sentirono due colpi squarciati: l'uomo vestito di scuro, che stava per saltare sul predellino, restò per un attimo sospeso, come tirato su per i capelli da una mano invisibile; gli cadde la cartella di mano e sulla cartella lentamente si afflosciò. [...] Il bigliettaio guardò tutte quelle facce che sembravano facce di ciechi, senza sguardo; disse "l'hanno ammazzato" si levò il berretto e freneticamente cominciò a passarsi la mano tra i capelli; bestemmio ancora.<sup>46</sup>

Il bigliettaio, i passeggeri e il venditore di panelle, alle domande dei carabinieri giunti sul luogo del delitto, affermano di non aver visto come si è svolto l'accaduto e di non conoscere la vittima: la reticenza e l'omertà dei personaggi siciliani caratterizzeranno anche le pagine successive del racconto. Le indagini sono affidate al capitano Bellodi, giovane comandante della compagnia di C., ex partigiano originario da Parma che serve l'Arma per perseguire il proprio ideale di giustizia ed è affiancato dal maresciallo Arturo Ferlisi. Il capitano Bellodi si distingue per l'intelligenza e per la capacità di induzione e deduzione, due caratteristiche fondamentali del *detective* che lo differenziano dai suoi collaboratori. Infatti, durante l'interrogatorio ai fratelli della vittima, nonostante l'avversione del maresciallo Ferlisi, Bellodi intuisce che Salvatore Colasberna è stato ucciso dalla criminalità organizzata di S. poiché si era rifiutato di accettare la protezione della mafia per condurre i lavori della propria cooperativa edilizia.<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> GIOVANNA GHETTI ABRUZZI, *Leonardo Sciascia e la Sicilia*, Roma, Bulzoni editore s.r.l., 1974, p. 40.

<sup>46</sup> L. SCIASCIA, *Il giorno della civetta*, cit., pp. 9-10.

<sup>47</sup> Si riporta, a titolo esemplificativo, un ragionamento del capitano Bellodi per smentire la teoria di un delitto passionale: «Non vi dico di altre informazioni, ancora più insensate di questa: ma ce n'è una che vi prego di considerare bene, perché a mio parere ci offre la traccia buona... Il vostro lavoro, la concorrenza, gli appalti: ecco dove bisogna cercare» (ivi, p. 17).



Contemporaneamente all'interrogatorio, si presenta al commissariato la moglie di Paolo Nicolosi, un potatore scomparso il giorno della sparatoria in piazza Garibaldi. Quest'ultimo aveva riferito alla moglie di aver visto fuggire Diego Marchica (Zicchinetta), un noto sicario che è stato sciolto dall'accusa di numerosi reati grazie alle sue conoscenze politiche: in questo modo si suggerisce al lettore la possibilità che Marchica sia l'assassino di Salvatore Colasberna e Paolo Nicolosi, testimone della sparatoria di piazza Garibaldi.

Calogero Dibella (detto "Parrinieddu"), collaboratore della polizia noto alla mafia, prima di essere assassinato, indica al capitano Bellodi i nomi di Rosario Pizzuco e Don Mariano Arena,<sup>48</sup> entrambi arrestati temporaneamente assieme a Diego Marchica. I tre interrogatori vedono i mafiosi prima negare ogni correlazione che li lega ai due omicidi e poi accusarsi a vicenda. L'arresto dei sospettati, ordinato dal capitano Bellodi, preoccupa alcuni politici di Roma che, riuniti in seduta comune in Parlamento, negano l'esistenza e la complicità della mafia nelle indagini. Tuttavia, la conclusione del racconto presenta un colpo di scena al lettore: mentre il capitano Bellodi è in licenza a Parma, viene a conoscenza del rilascio di Don Mariano Arena, probabile mandante degli omicidi di Salvatore Colasberna e di Calogero Dibella, grazie a un saldo alibi fornitogli da due uomini politici che desideravano proteggere la propria posizione. Invece, l'omicidio di Paolo Nicolosi sarebbe da attribuirsi a un delitto passionale operato dall'amante della moglie e non da Diego Marchica per rispettare l'ordine di Rosario Pizzuto, come sospettato dal capitano Bellodi.

*Il giorno della civetta* è un esempio di impiego allotropico del canone del genere poliziesco utilizzato nell'intento di denuncia che Sciascia maturò riflettendo sul fenomeno

---

<sup>48</sup> Walter Mauro definisce Don Mariano Arena, capo di una cosca mafiosa, una figura epica che rappresenta il «simbolo di una mafia invincibile, che non si lascia abbattere dai tempi nuovi che scavalcano i vecchi, ed è sempre in efficienza, in grado di reagire in virtù di una sorta di sapienza popolare, che sfiora i limiti della saggezza» (WALTER MAURO, *Leonardo Sciascia*, Firenze, La Nuova Italia editrice, 1974, p. 52).

mafioso».<sup>49</sup> Il racconto «ha come contenuto essenziale i rapporti tra mafia e società, tra mafia e potere politico»<sup>50</sup> che vengono individuati abilmente dall'autore in «personaggi ben definiti, attraverso caratteri tipici organicamente inseriti nel più vasto contesto dei fenomeni della vita reale»<sup>51</sup> di un paese mafioso siciliano. L'autore si propone «di far esplodere in mano al lettore le contraddizioni, gli equivoci in cui vive; aggrega quindi nel Giallo vari elementi: folklore, citazioni letteratissime, grottesco, politica creano molteplici piani narrativi»<sup>52</sup> che arricchiscono la sua denuncia:

senza nulla concedere al “colore locale”, l'autore analizza minuziosamente la mentalità, i metodi, le tecniche di gestione del denaro della mafia, le sue salde complicità con il mondo politico ed ecclesiastico siciliano, le ramificazioni che arrivano fino al governo nazionale. Tutto ciò in un momento in cui, in Sicilia, sia le autorità politiche sia le autorità ecclesiastiche ne negavano risolutamente l'esistenza.<sup>53</sup>

Il romanzo-inchiesta di Leonardo Sciascia ha lo scopo di «decifrar la realtà, proporla al lettore per stimolarlo a prese di coscienza».<sup>54</sup> Per perseguire tale obiettivo, l'autore opta per l'assenza di un *explicit* risolutore, elemento necessario dello schema classico del poliziesco: i colpevoli non vengono rivelati al lettore tramite un'esposizione magistrale del *detective* ma quest'ultimi vengono rilasciati e scagionati da ogni colpevolezza nel capitolo finale. Benché i nomi dei mandanti o del mandante dell'assassinio di Paolo Nicolosi, Salvatore Colasberna e Calogero Dibella non siano espressamente indicati nella conclusione

---

<sup>49</sup> LUIGI CATTANEI, *Leonardo Sciascia. Introduzione e guida allo studio dell'opera sciasciana. Storia e antologia della critica*, Firenze, Le Monnier, 1979, p. 58.

<sup>50</sup> G. GHETTI ABRUZZI, *Leonardo Sciascia e la Sicilia*, cit., p. 39.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> L. CATTANEI, *Leonardo Sciascia. Introduzione e guida allo studio dell'opera sciasciana. Storia e antologia della critica*, cit., p. 143.

<sup>53</sup> G. TRAINA, *Leonardo Sciascia*, cit., p. 11.

<sup>54</sup> CLAUDE AMBROISE, *Invito alla lettura di Leonardo Sciascia*, Milano, Gruppo Ugo Mursia Editore S.p.A., 1974, p. 99.

del testo, essi possono essere intuiti dal lettore, a differenza degli stessi personaggi del racconto che ne rimangono all'oscuro. Anche Giuseppe Traina sottolinea che «non c'è invece uno solo dei testi polizieschi sciasciani in cui il colpevole sia punito. O, meglio, il singolo colpevole può anche essere punito, ma non si può mai sconfiggere la trama criminale di cui fa parte [...]»<sup>55</sup> ed è proprio su questo fenomeno che l'autore insiste maggiormente.

Leonardo Sciascia vuole spingere il proprio pubblico, una volta conclusa la lettura, alla creazione di uno spazio autonomo d'analisi in cui interrogarsi in merito alla criminalità organizzata e alla dilagante corruzione insita nella classe dirigente italiana.<sup>56</sup> La conclusione de *Il giorno della civetta*

si proietta all'esterno, in un'extra-testualità in cui spazio letterario e spazio politico si congiungono; la singolarità del "poliziesco" sciasciano si realizza proprio in questo aver ribaltato l'apoliticità del genere canonico in una spiccata politicità, nell'aver rovesciato il contesto d'ordine originario in una struttura dinamica in cui l'utilizzazione di modelli formali simili viene piegata in direzioni distinte.<sup>57</sup>

L'assenza della soluzione finale spinge il destinatario del racconto a «indagare [...] oltre lo spazio testuale ed a verificare, nel politico e nel sociale appunto, i dati narrativi».<sup>58</sup>

Il finale implicito permette la realizzazione di una

*suspense* allotropica che intercorre come dinamica d'attesa; in quello stesso spazio post-testuale in cui il "poliziesco" canonico appiattiva in una soluzione totale e completa della vicenda le tensioni opposte di *suspense* e *surprise* del lettore, in cui,

---

<sup>55</sup> G. TRAINA, *Leonardo Sciascia*, cit., p. 117.

<sup>56</sup> Riportando una riflessione di Giuseppe Traina, egli afferma «Che il "giallo" abbia necessariamente una soluzione è garanzia dell'esistenza di Dio. Il "giallo" senza soluzione è allora la dimostrazione dell'assenza di Dio, e non tanto nella dimensione dello spaesamento religioso [...] quanto in quella dello smarrimento conoscitivo, filosofico. Inoltre, la mancanza di soluzione è funzionale alla disseminazione del dubbio metodico [...]» (ivi, p. 121).

<sup>57</sup> I. CROTTI, *La «detection» della scrittura*, cit., pp. 148-149.

<sup>58</sup> Ivi, p. 149.

invece, gli esempi allotropici a struttura aperta lasciavano insolita la medesima dinamica, il testo sciasciano inserisce un alto quoziente di dinamicità, di *suspense* extratestuale appunto, congiunta ad un'*invention* tensiva, come verifica del "letterario" sul reale.<sup>59</sup>

Inevitabilmente «il giallo tradizionale s'anima in lui d'una personale vibrazione agli eventi, la Sicilia di oggi esclude ogni altra scelta spazio-temporale e carica il "caso" di significati etico-politici»<sup>60</sup> i quali assumono una maggiore rilevanza rispetto allo scioglimento dell'intreccio. Leonardo Sciascia

sceglie il romanzo poliziesco come "forma" più duttile e dinamica per continuare a indagare, quando tutte le sperimentazioni letterarie sembra siano già state esperite, il "sottosuolo", l'anima, il destino dell'uomo [...]. Messe in crisi le certezze conoscitive, la verità è sempre più sfuggente, ma forse una precaria verità è ancora più urgente di prima.<sup>61</sup>

Il capitano Bellodi, a causa del rilascio dei principali sospettati, risulta apparentemente sconfitto ma sarà proprio il fallimento dell'arresto ad accendergli il desiderio di tornare a occuparsi dell'amministrazione della giustizia in Sicilia:

Bellodi si sentiva come un convalescente: sensibilissimo, tenero, affamato. 'Al diavolo la Sicilia, al diavolo tutto.' [...] Si sentiva un po' confuso. Ma prima di arrivare a casa sapeva, lucidamente, di amare la Sicilia: e che ci sarebbe tornato.

«Mi ci romperò la testa» disse a voce alta.<sup>62</sup>

---

<sup>59</sup> Ivi, p. 150.

<sup>60</sup> L. CATTANEI, *Leonardo Sciascia*, cit., p. 58.

<sup>61</sup> G. TRAINA, *Leonardo Sciascia*, cit., p. 122.

<sup>62</sup> L. SCIASCIA, *Il giorno della civetta*, cit., p. 110.

Come afferma Claude Ambroise, il desiderio della «ricerca del movente del delitto mafioso a livello di strutture e storia di una società, Sciascia l'ha trasferita, almeno in parte, nel suo personaggio centrale, il capitano Bellodi».<sup>63</sup> Proprio grazie alla provenienza da Parma e dell'origine geo-culturale differente, il capitano Bellodi rappresenta il tramite possibile tra la realtà siciliana e il lettore:<sup>64</sup> «l'essere un non siciliano il personaggio cui viene conferita la funzione narrativa di supporto del punto di vista privilegiato, rimanda all'autore, a un suo distanziamento nei confronti della propria società».<sup>65</sup>

A differenza di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* con cui condivide l'assenza della soluzione finale, ne *Il giorno della civetta* non si verifica un uso insistito del dialetto siciliano oppure una sperimentazione linguistica; al contrario, la trama procede con regolarità permettendo al lettore una lettura fluida e partecipata.

Il capitano Bellodi è, secondo lo schema classico del poliziesco, dotato di notevoli abilità deduttive e di un'intelligenza superiore a quella dei suoi collaboratori tanto da essere l'unico a sostenere la correlazione tra i membri della criminalità organizzata e gli omicidi mentre il maresciallo Ferlisi e il carabiniere Sposito sono fermi nel sostenere l'ipotesi di un delitto passionale.<sup>66</sup> Inoltre, il lettore può constatare nel corso della narrazione la brillante abilità di conduzione degli interrogatori del *detective* emiliano a Rosario Pizzuto, Diego Marchica e Don Mariano Arena tanto che quest'ultimo esprime lodi di apprezzamento per il

---

<sup>63</sup> C. AMBROISE, *Invito alla lettura di Leonardo Sciascia*, cit., p. 100.

<sup>64</sup> Giuseppe Traina sostiene che Leonardo Sciascia affida al lettore una «convizione forse utopica, ma di un'utopia generosa, vivificante, appartenente a un momento storico in cui, forse per l'ultima volta Sciascia crede in una redimibilità della Sicilia dalla mafia e dalla corruzione politica. Ed esprime tale speranza attraverso un romanzo che non perdona, ma denuncia implacabilmente questa realtà [...]» (G. TRAINA, *Leonardo Sciascia*, cit., p. 130).

<sup>65</sup> C. AMBROISE, *Invito alla lettura di Leonardo Sciascia*, cit., p. 100.

<sup>66</sup> Grazie alla raccolta delle firme dei due fratelli di Salvatore Colasberna, il capitano Bellodi conferma la propria congettura che sia un delitto di mafia poiché uno dei due fratelli aveva mandato una lettera anonima in cui affermava il rifiuto della protezione offerta alla vittima: «Il capitano intanto andava confrontando la loro scrittura a quella della lettera anonima. Era convinto che uno di loro aveva scritto la lettera [...]. Il maresciallo non capiva perché il capitano stesse applicato a studiare quelle scritture» (L. SCIASCIA, *Il giorno della civetta*, cit., p. 20).

comportamento sempre rispettoso del capitano Bellodi che non sfocia mai nella violenza verso i colpevoli.<sup>67</sup> Secondo Giuseppe Traina, «le origini dei *detectives* tolleranti di Sciascia»,<sup>68</sup> rispettosi dei diritti dei sospettati, derivano dalla lettura delle indagini di Padre Brown, di Auguste Dupin e del commissario Jules Maigret.<sup>69</sup>

Leonardo Sciascia afferma che

la società italiana, che pure offre al romanzo poliziesco un mercato di consumo notevole anche se non ingente, intrinsecamente è capace di esprimere, di produrre un proprio romanzo poliziesco. Le proposte della realtà, della cronaca, non si può dire che manchino [...] ma come la sfiducia nella «giustizia» è totale e assoluta, come la si considera un ente irrazionale ed arbitrario cui è affare di ciascuno l'evitarlo, il sapersene disincagliare, il sofisticato sottrarsi; preoccupazione, insomma, individuale e non collettiva e sociale [...].<sup>70</sup>

Per questo motivo, secondo l'autore, i colpevoli in Italia non possono essere assicurati alla giustizia ed è difficile che si sviluppi una letteratura poliziesca aderente allo schema tradizionale che vede nell'arresto del colpevole la possibilità di ristabilire l'ordine sociale. Tale posizione viene confermata anche da Luigi Cattanei:

Sciascia si muove in una società mafioso-clientelare ove la legge e lo stato non offrono garanzie; incrocia forze che tradiscono l'idea di diritto o non la rappresentano agli occhi del cittadino, del lettore, talora degli stessi tutori dell'ordine. La legge risulta lontana, astratta, irrisa: per questo mai si ebbe un vero giallo-italiano e il *détective*-privato non è figura nostrana. [...] Ogni giallo è per lui *esempio* (ossia caso proposto

---

<sup>67</sup> Don Mariano Arena, durante l'interrogatorio, in riferimento al capitano Bellodi: «ho una certa pratica del mondo; e quella che diciamo l'umanità [...] la divido in cinque categorie: gli uomini, i mezz'uomini, gli ominicchi, i (con rispetto parlando) pigliainculo e i quaquaraquà... [...] Lei, anche se mi inchiederà su queste carte come un Cristo, lei è un uomo...» (ivi, p. 93).

<sup>68</sup> G. TRAINA, *Leonardo Sciascia*, cit., p. 119.

<sup>69</sup> «È anche una questione di metodo: quello di Maigret si basa sulla conoscenza diretta di luoghi e persone, sul dialogo, sull'immedesimazione intelligente, sulla compartecipazione pietosa – e anche su una buona dose di indulgenza; ed è quello che tentano di fare il Bellodi, Rogas, il Vice [...]» (ivi, pp. 119-120).

<sup>70</sup> L. SCIASCIA., *Il metodo di Maigret*, cit., pp. 49-50.

alla coscienza del lettore), denuncia d'una situazione dolorosa o indegna. [...]

Il delitto che davvero gli preme non è quello che insanguigna la vita d'un gruppo, ma quello perpetrato dall'assenza di giustizia nella condizione subumana d'una società e dei suoi membri: il giallo diviene politica e metafisica, dramma [...].<sup>71</sup>

La sconfitta della giustizia, nonostante la caparbia tenacia del capitano Bellodi, non rappresenta il fallimento della ragione poiché Sciascia fornisce al lettore le sollecitazioni necessarie, una volta conclusa la lettura, a maturare una riflessione in merito alle principali problematiche che caratterizzano la realtà siciliana: la singolarità del Giallo di Leonardo Sciascia è quella di consegnare a un lettore accorto, attraverso le pagine dei suoi romanzi, la verità nascosta e inafferrabile e il desiderio dell'autore di denunciare il contesto italiano e, in particolare, quello siciliano.<sup>72</sup>

### **III.3. *Il nome della rosa* di Umberto Eco**

Nelle *Postille a Il nome della Rosa*, pubblicate nella rivista «Alfabeta» (n. 49 del giugno 1983) e unite poi all'edizione tascabile del romanzo edito per Bompiani (1985), Umberto Eco (1932-2016) afferma:

Ho incominciato a scrivere nel marzo 1978, mosso da una idea seminale. Avevo voglia di avvelenare un monaco. Credo che un romanzo nasca da una idea di questo genere, il resto è polpa che si aggiunge strada facendo.<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> L. CATTANEI, *Leonardo Sciascia*, cit., p. 145-146.

<sup>72</sup> Cfr. FERNANDO GIOVIALE, *Leonardo Sciascia*, Lisciani & Giunti Editori, 1993, pp. 90-93.

<sup>73</sup> UMBERTO ECO, *Postille a Il nome della rosa*, in ID., *Il nome della rosa*, Milano, La nave di Teseo Editore S.r.l., 2020 (1980), p. 588.

Nonostante l'ironia provocatoria dell'autore, *Il nome della Rosa* non rappresenta semplicemente una sequenza di delitti a cui bisogna trovare la soluzione ma è il risultato di un lavoro approfondito da parte dello scrittore. In primo luogo, è bene ricordare che Umberto Eco, grazie ai suoi studi giovanili, riconosce l'efficacia dello schema classico del Giallo, affermando ne *Il superuomo di massa*:

In realtà [...] tipico del romanzo giallo, sia di inchiesta che di azione, non è la variazione dei fatti, quanto piuttosto il ritorno di uno schema abituale nel quale il lettore possa riconoscere qualcosa di già visto cui si era affezionato. Sotto l'apparenza di una macchina che produce informazione, il romanzo giallo è invece una macchina che produce ridondanza; fingendo di scuotere il lettore, in realtà lo riconferma in una sorta di pigrizia immaginativa, e produce evasione non raccontando l'ignoto ma il già noto. [...]

Il piacere del lettore consiste nel trovarsi immerso in un gioco di cui conosce i pezzi e le regole – e persino l'esito – traendo piacere semplicemente dal seguire le variazioni minime attraverso le quali il vincitore realizzerà il suo scopo.<sup>74</sup>

Infatti, Eco stesso nelle *Postille* ribadisce «l'importanza strategica dell'opzione giallistica»<sup>75</sup> per attirare alla lettura un pubblico meno colto che viene affascinato dalla trama poliziesca, la quale, a poco a poco, viene arricchita progressivamente di elementi nuovi rispetto allo schema classico del poliziesco. Nonostante *Il nome della rosa* non sia un Giallo classico, molte delle soluzioni narrative impiegate dall'autore sono in linea con le regole compositive del genere. Umberto Eco ha il merito di aver inglobato i meccanismi narrativi del poliziesco in un'operazione letteraria alta, al pari del romanzo storico:

il libro non può essere ridotto a un puro e semplice romanzo giallo, la cui vicenda

---

<sup>74</sup> ID., *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia del romanzo popolare*, Milano, Bompiani, 1978, p. 167.

<sup>75</sup> BRUNO PISCHEDDA, *Come leggere Il nome della rosa di Umberto Eco*, Milano, Gruppo Ugo Mursia Editore S.p.A., 1994, p. 32.



sia allontanata nel tempo per gioco letterario, già per il fatto che l'intreccio giallo è continuamente sotteso alla storia. L'intreccio giallo, insomma, coinvolge la storia e il romanzo giallo è, insieme, romanzo storico e romanzo di idee. I tre piani della narrazione – romanzo giallo, romanzo storico, romanzo di idee – non sono giustapposti l'uno all'altro: la vicenda dei delitti è situata nella crisi storica, concretizza la crisi storica, manifestandola nelle psicologie e nei comportamenti di alcuni personaggi, e la storia è campo di grandi contrasti ideali.<sup>76</sup>

È proprio nella sua ricercatezza e nell'accurata commistione di generi narrativi che *Il nome della rosa* si configura come un romanzo poliziesco allotropico al quale l'autore apporta un personale contributo:

sul traliccio di tipo giallistico vengono innestandosi altri generi ben riconoscibili e codificati: dal gothic novel, o romanzo del terrore, con le consuete ambientazioni tenebrose e la trama di effetti conturbanti, al romanzo storico, fitto nel nostro caso di attendibili informazioni sui movimenti ereticali, sul crepuscolo della civiltà monastica e sul confliggere sanguinoso delle due tramontanti autorità, papale e imperiale; dal conte philosophique, qui impegnato a illuminare le dispute teologiche interne alla scolastica tardo-medievale, proiettandole in un orizzonte di modernità secolarizzata, al romanzo allegorico, allusivo di una non meno inquietante realtà italiana contemporanea.<sup>77</sup>

La prefazione de *Il nome della rosa* rimanda alla situazione personale di Umberto Eco che afferma di aver ritrovato un manoscritto del XIV secolo<sup>78</sup> contenente le vicende di Adso da Melk. Il racconto è ambientato alla fine del mese di novembre dell'anno 1327 in un monastero benedettino di regola cluniacense di cui non si conosce il nome ma che si

---

<sup>76</sup> LEONARDO LATTARULO, *Tra misticismo e logica*, in *Saggi su Il nome della rosa*, a cura di Renato Giovannoli, Milano, gruppo editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A., 1985, p. 91.

<sup>77</sup> B. PISCHEDDA, *Come leggere Il nome della rosa di Umberto Eco*, cit. pp. 31-32.

<sup>78</sup> Come afferma Umberto Eco nel capitolo *Naturalmente, un manoscritto* «Il 16 agosto 1968 mi fu messo tra le mani un libro dovuto alla penna di tale abate Vallet, Le manuscript de Dom Adson de Melk, traduit en français d'après l'édition de Dom J. Mabillon (Aux Presses de l'Abbaye de la Source, Paris, 1842)» (U. ECO, *Il nome della rosa*, cit., p. 17).

apprende essere una fortezza isolata su un monte dell'Appennino toscano. In tale abbazia è previsto lo svolgimento di un convegno, a cui Guglielmo è chiamato a fare da moderatore, tra alcuni esponenti dell'ordine francescano, sostenitori della povertà e di Ludovico il Bavaro, e i delegati della curia papale di Papa Giovanni XXII con sede ad Avignone.

Come testimoniato dallo stesso autore, i conventi e le abbazie sono ricche di allusioni medievali e la decisione di ambientare la vicenda in questo determinato periodo storico è dovuta alla conoscenza diretta dell'autore del Medioevo grazie ai suoi studi condotti a partire dal 1952 e l'approfondimento sull'*Apocalisse* a cui si dedica nel 1972.<sup>79</sup> Lo scrittore ha cercato di far corrispondere il racconto fittizio con la storia reale dell'epoca documentandosi sui registri dei libri che potevano trovarsi in una biblioteca medievale oppure conducendo indagini architettoniche per una migliore resa degli ambienti e dei personaggi.<sup>80</sup>

Guglielmo da Baskerville, per taluni aspetti, rimanda a Sherlock Holmes: in primo luogo, si sottolinea la somiglianza con il racconto di Arthur Conan Doyle *Il mastino dei Baskerville* di cui Umberto Eco riprende la struttura investigativa, la sofisticata capacità deduttiva del *detective*, la figura della spalla ingenua, l'umorismo che lega Sherlock a Watson e Guglielmo ad Adso, la descrizione degli ambienti (per esempio l'isolato e lugubre castellaccio dei Baskerville) e, infine, anche l'espedito letterario del manoscritto del 1700 il quale racchiude una maledizione per gli abitanti del castello mentre in questo racconto esso rappresenta la causa dei delitti dell'abbazia. Inoltre, il racconto di Arthur Conan Doyle si chiude con un capitolo retrospettivo in cui Watson e Sherlock riassumono gli eventi descritti; allo stesso modo, l'"ultimo folio" del manoscritto di Adso è scritto *a posteriori* dal

---

<sup>79</sup> Umberto Eco afferma «mi sono messo a scartabellare tra i miei archivi di medievalista in ibernazione (un libro sull'estetica medievale nel 1956, altre cento pagine sull'argomento nel 1959, qualche saggio strada facendo, ritorni alla tradizione medievale nel 1962 [...] e poi nel 1972 il lungo studio sull'*Apocalisse* [...]). A un certo punto mi sono detto che, visto che il Medioevo era il mio immaginario quotidiano, tanto valeva scrivere un romanzo che si svolgesse nel Medioevo» (U. ECO, *Postille a Il nome della rosa*, cit., pp. 588-589).

<sup>80</sup> Per approfondire si veda *ivi*, pp. 588-599.

monaco in età avanzata dopo una visita alle rovine dell'abbazia incendiata. Dunque, entrambi i racconti concludono nel tempo presente la dimensione della scrittura.<sup>81</sup> L'indagatore francescano manifesta un comportamento simile al *detective* inglese: per esempio, anche Guglielmo da Baskerville talvolta fa uso di sostanze stupefacenti e alterna momenti di inerzia ad altri di attività e frenesia. Dal ritratto che Adso da Melk fornisce al lettore si apprende che

Guglielmo poteva avere cinquanta primavere ed era dunque già molto vecchio, ma muoveva il suo corpo instancabile con una agilità che a me sovente faceva difetto. La sua energia pareva inesauribile, quando lo coglieva un eccesso di attività. Ma di tanto in tanto [...] recedeva in momenti di inerzia e lo vidi per ore stare sul suo giaciglio in cella, pronunciando a malapena qualche monosillabo, senza contrarre un solo muscolo del viso. In quelle occasioni appariva nei suoi occhi un'espressione vacua e assente, e avrei sospettato che fosse sotto l'impero di qualche sostanza vegetale capace di dar visioni [...]. Non nascondo tuttavia che, nel corso del viaggio, si era fermato talora sul ciglio di un prato, ai bordi di una foresta, a raccogliere qualche erba [...]: e si poneva a masticarla in silenzio.<sup>82</sup>

Guglielmo da Baskerville è l'unico a utilizzare il prodigioso strumento tecnico degli occhiali, sconosciuto agli altri monaci<sup>83</sup> che li guardano con curiosità.<sup>84</sup>

Umberto Eco afferma che per il suo racconto desiderava rappresentare un «investigatore, possibilmente inglese [...], che avesse un grande senso dell'osservazione e

---

<sup>81</sup> Per approfondire gli elementi di somiglianza tra *Il nome della rosa* e *Il mastino dei Baskerville* si veda TERESA DE LAURETIS, *Il "principio franti"*, in *Saggi su Il nome della rosa*, cit., pp. 45-55.

<sup>82</sup> U. ECO, *Il nome della rosa*, cit., p. 32.

<sup>83</sup> Adso ne dà una caratteristica definizione: «Guglielmo infilò le mani nel saio, dove esso si apriva sul petto a formare una sacca, e ne trasse un oggetto che già gli avevo visto tra le mani, sul viso, nel corso del viaggio. Era una forcilla, costruita così da poter stare sul naso di un uomo [...] e ai due lati, in modo da corrispondere agli occhi, si espandevano due cerchi ovali di metallo, che rinserravano due mandorle di vetro spesse come fondi di bicchiere» (ivi, p. 100).

<sup>84</sup> Come racconta Adso «gli altri monaci guardarono Guglielmo con molta curiosità, ma non ardirono porgli domande. E io mi avvidi che, anche in un luogo così gelosamente e orgogliosamente dedicato alla lettura e alla scrittura, quel mirabile strumento non era ancora penetrato» (ivi, p. 101).

una particolare sensibilità per l'interpretazione degli indizi»,<sup>85</sup> testimoniata anche dall'esperienza passata di membro dell'Inquisizione, e tali doti, secondo l'autore, «non si trovavano se non nell'ambito francescano, e dopo Ruggiero Bacone; inoltre una teoria sviluppata dei segni la troviamo solo con gli occamisti»,<sup>86</sup> figure che Guglielmo cita frequentemente nei suoi ragionamenti. Quindi, le abilità intellettuali dell'indagatore francescano oltre a caratterizzare la sua persona dipendono anche dalla contestualizzazione storica del personaggio.<sup>87</sup> In apertura del racconto Guglielmo dà immediatamente prova delle sue abilità deduttive poiché è capace di fornire il nome e le caratteristiche del cavallo che un gruppo di monaci stava rincorrendo:

“Suvvia,” disse Guglielmo, “è evidente che state cercando Brunello, il cavallo preferito dall'Abate, il miglior galoppatore della vostra scuderia, nero di pelo, alto cinque piedi, dalla coda sontuosa, dallo zoccolo piccolo e rotondo ma dal galoppo assai regolare; capo minuto, orecchie sottili ma occhi grandi. È andato a destra, vi dico, e affrettatevi, in ogni caso.”<sup>88</sup>

L'indagatore francescano è accompagnato dal diciottenne novizio benedettino Adso da Melk, figlio di un barone bavarese alla corte del re Ludovico, affidato alla custodia di Guglielmo per consiglio di Marsilio da Padova. Adso, che riveste il ruolo fondamentale del «narratore della storia, ha esattamente la medesima funzione del dottor Watson nelle avventure di Sherlock Holmes (si noterà la non casuale consonanza del nome Watson con Adso)».<sup>89</sup> È proprio la costante presenza del novizio benedettino, con le sue domande e la sua spontaneità a guidare Guglielmo nell'indagine e a fornirgli anche la chiave per risolvere

---

<sup>85</sup> ID., *Postille a Il nome della rosa*, in *Il nome della rosa*, cit., p. 593.

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> B. PISCHEDDA, *Come leggere Il nome della rosa di Umberto Eco*, cit., pp. 52-59.

<sup>88</sup> U. ECO, *Il nome della rosa*, cit., p. 41.

<sup>89</sup> ALFREDO GIULIANI, *Scherzare col fuoco*, in *Saggi su Il nome della rosa*, cit., p. 34.

l'enigma. Il *detective* francescano è legato al novizio da un affetto quasi filiale e spesso si rivolge a lui con la formula «mio caro Adso»,<sup>90</sup> tipica espressione di Sherlock Holmes per rivolgersi al suo assistente. In particolare, Adso rappresenta il narratore intra-diegetico che, in età ormai avanzata e alle soglie della morte, riporta delle vicende a cui ha assistito in prima persona senza mai raggiungere una piena comprensione degli eventi.<sup>91</sup> Grazie a tale personaggio, Umberto Eco rispetta un personaggio e una funzione classica dello schema poliziesco: Adso da Melk «allora come ora, ne rimane sempre un gradino al di sotto, in questo modo ponendosi a livello intuitivo del lettore comune, e accompagnandolo con la sua presenza cordiale e rassicurante anche nei recessi più complicati e specialistici del testo».<sup>92</sup> Lo stesso Umberto Eco nelle *Postille* sottolinea l'importanza rivestita dal personaggio di Adso:

Adso è stato molto importante per me. Sin dall'inizio volevo raccontare tutta la storia (coi suoi misteri, i suoi eventi politici e teologici, le sue ambiguità) con la voce di qualcuno che passa attraverso gli avvenimenti, li registra tutti con la fedeltà fotografica di un adolescente, ma non li capisce [...] Far capire tutto attraverso le parole di qualcuno che non capisce nulla. [...] Mi chiedo ora se questo non sia stato uno degli elementi che hanno determinato la leggibilità del romanzo da parte di lettori non sofisticati. Si sono identificati con l'innocenza del narratore, e si sono sentiti giustificati anche quando non capivano tutto.<sup>93</sup>

---

<sup>90</sup> U. ECO, *Il nome della rosa*, cit., p. 42.

<sup>91</sup> Adso da Melk ribadisce più volte la limitata capacità di comprensione degli eventi che lo hanno visto partecipare quando era ancora un novizio per esempio: «Io non sapevo allora cosa frate Guglielmo cercasse, e a dire il vero non lo so ancor oggi» (ivi, p. 30).

<sup>92</sup> B. PISCHEDDA, *Come leggere Il nome della rosa di Umberto Eco*, cit., p. 59.

<sup>93</sup> U. ECO, *Postille a Il nome della rosa*, cit., pp. 597-598.

Rivestendo il ruolo di assistente del *detective*, «Adso sviluppa appieno il suo ruolo dialogico-didattico, dando modo cioè a Guglielmo di realizzarsi sulla pagina in tutta la sua carica sapienziale».<sup>94</sup> Come sostiene Klaus Ickert,

Secondo lo schema Sherlock Holmes/dr. Watson i due personaggi hanno una funzione poliziesca complementare: mentre Guglielmo costruisce per gradi il suo discorso razionale secondo argomentazioni strettamente logiche, Adso giunge più volte a soluzioni esatte tramite intuizioni e in maniera assolutamente inconscia. La sua caratteristica più spiccata, in quanto giovane interlocutore quasi privo di esperienza e di spessore intellettuale, chiaramente inferiore a Guglielmo (nonostante il suo sforzo di modellare il proprio raziocinio su quello del maestro) è quella di stimolare quest'ultimo interrogandolo sul metodo d'indagine seguito, sulle sue ipotesi e sui risultati ottenuti.<sup>95</sup>

Nel racconto di Umberto Eco il novizio sviluppa con il suo maestro un rapporto e un affetto filiale quasi a sopperire la mancanza del padre, un sentimento che è peculiare solo della relazione che lega questi due personaggi:

Ma di Guglielmo vorrei dire, e una volta per tutte, perché di lui mi colpirono anche le singolari fattezze, ed è proprio dei giovani legarsi a un uomo più anziano e più saggio non solo per il fascino della parola e l'acutezza della mente, ma pur che anche la forma superficiale del corpo, che ne risulta carissima, come accade per la figura di un padre, di cui si studiano i gesti, i corrucci, e se ne spia il sorriso – senza che ombra di lussuria inquina questo modo (forse l'unico purissimo) di amore corporale.<sup>96</sup>

Appena giunto nell'imponente abbazia benedettina, Guglielmo da Baskerville viene incaricato dall'abate Abbone da Fossanova di indagare in merito all'oscura morte di Adelmo da Otranto, ritrovato ai piedi di uno dei torrioni dell'Edificio. Fin da subito Guglielmo

---

<sup>94</sup> B. PISCHEDDA, *Come leggere Il nome della rosa di Umberto Eco*, cit., p. 60.

<sup>95</sup> KLAUS ICKERT, URSULA SCHICK, *Il segreto della rosa decifrato*, trad. it. di Carla Becagli Calmai e Silvia Bemporad Servi, Firenze, Salani Editore, 1987 (München 1986), pp. 58-60.

<sup>96</sup> U. ECO, *Il nome della rosa*, cit., p. 31.

dimostra la sua accurata capacità deduttiva cercando di stabilire la causa del decesso del giovane miniatore:

Se la finestra fosse stata aperta, avreste subito pensato che egli vi si era gettato. Da come ho potuto giudicare dall'esterno, si tratta di grandi finestre a vetrate opache e finestre di quel tipo non si aprono di solito, in edifici di questa mole, ad altezza d'uomo. Dunque se fosse stata aperta, essendo impossibile che lo sciagurato vi si fosse affacciato e avesse perduto l'equilibrio, non sarebbe restato che pensare a un suicidio. Nel qual caso non lo avreste lasciato seppellire in terra consacrata. Ma poiché lo avete seppellito cristianamente, le finestre dovevano essere chiuse. Perché se erano chiuse, non avendo io incontrato neppure nei processi di stregoneria un morto impenitente a cui Dio o il diavolo abbiano concesso di risalire dall'abisso per cancellar le tracce del suo misfatto, è evidente che il presunto suicida è stato piuttosto spinto, vuoi da mano umana vuoi da forza diabolica.<sup>97</sup>

Guglielmo rivolge i suoi sospetti alla biblioteca abbaziale il cui accesso è proibito a ogni monaco ad eccezione del bibliotecario poiché essa conserva non solo i libri cristiani ma anche quelli pagani ed è per questo motivo che ha una disposizione labirintica ed è dotata di numerosi specchi, esalazioni inebrianti e iscrizioni per impedire la ricerca di una conoscenza proibita.<sup>98</sup> In particolare, la sezione centrale della biblioteca, inaccessibile a chi non conosce il modo di entrarvi, è custode di un segreto di cui Adelmo era venuto a conoscenza. È interessante notare come Umberto Eco rispetti la tradizione poliziesca localizzando «il caso in un luogo circoscritto, in uno spazio chiuso e dai confini netti, dal quale nessun personaggio

---

<sup>97</sup> Ivi, pp. 53-54.

<sup>98</sup> Bruno Pischedda, nella sua riflessione in merito alla gelosa conservazione della cultura nelle abbazie medievali afferma che «la vita dei monasteri, un tempo baluardo eroico della tradizione antica, è ormai insidiata da trasformazioni imponenti e inarrestabili. L'immagine stessa della biblioteca-labirinto, con la accessibilità limitata e rigidamente regolamentata che la distingue, trasmette tutta l'obsolescenza di un elitarismo intellettuale sempre più inadatto a placare la sete diffusa di saperi tecnici e scientifici. La civiltà comunale preme» (B. PISCHEDDA, *Come leggere Il nome della rosa di Umberto Eco*, cit., p. 68).

si allontana finché dura l'azione, e nel quale nessuno che viva all'esterno, anche se passibile di sospetto, penetri». <sup>99</sup>

Il ritrovamento del cadavere di Venanzio da Salvemec, studioso di greco, immerso in una giara contenente il sangue dei maiali sgozzati, viene collegato nuovamente alla biblioteca grazie alle raffinate capacità di deduzione di Guglielmo:

“Refettorio, scriptorium, biblioteca,” disse Guglielmo. “Ancora una volta la biblioteca. Venanzio è morto nell’Edificio e più probabilmente nella biblioteca.” [...]

“Cerco di mettermi nei panni dell’assassino. Se Venanzio fosse morto, ucciso, nel refettorio, nella cucina o nello scriptorium, perché non lasciarlo là? Ma se è morto nella biblioteca occorreva trasportarlo altrove, sia perché nella biblioteca non sarebbe mai stato scoperto (e forse all’assassino interessava proprio che fosse scoperto) sia perché l’assassino probabilmente non vuole che l’attenzione si concentri sulla biblioteca.” <sup>100</sup>

Esaminando il banco di Venanzio nello *scriptorium*, Guglielmo trova degli strani caratteri lasciati dalla vittima e, tramite la loro decifrazione, il *detective* ha modo, ancora una volta, di dimostrare la sua straordinaria intelligenza e di trovare la via per accedere al *Finis Africae*:

“[...] La chiave era abbastanza facile. Venanzio disponeva dei dodici segni zodiacali e di otto segni per i cinque pianeti, i due luminari e la terra. Venti segni in tutto. Abbastanza per associarvi le lettere dell’alfabeto latino, dato che puoi usare la stessa lettera per esprimere il suono delle due iniziali di *unum* e di *velut*. L’ordine delle lettere, lo sappiamo. Quale poteva essere l’ordine dei segni? Ho pensato all’ordine dei cieli, ponendo il quadrante zodiacale all’estrema periferia. [...] Ora, se provi ad applicare questa chiave, ecco che il messaggio di Venanzio acquista un senso.”

Mi mostrò la pergamena, su cui aveva trascritto il messaggio in grandi lettere latine: *Secretum finis Africae manus supra idolum age primum et septimum de*

---

<sup>99</sup> K. ICKERT, *Il segreto della rosa decifrato*, cit., p. 58.

<sup>100</sup> U. ECO, *Il nome della rosa*, cit., p. 137.



*quatuor*.<sup>101</sup>

Una prima deviazione della *detection* è causata dall'abate Abbone, preoccupato per la presenza nell'abbazia di un monaco dai trascorsi dolciniani a causa dell'arrivo dell'inquisitore Bernardo Gui, il quale è incaricato di gestire il congresso che vedrà scontrarsi il gruppo dei domenicani e dei francescani in merito alla diversa interpretazione della Regola di povertà francescana. Il tema ereticale non ha rilevanza con la trama giallistica: «Eco gioca la carta della sovrapposizione dell'intreccio poliziesco con il genere romanzo storico, impegnato a raffigurare – oltre alla realtà ereticale del tardo Medioevo – anche le tecniche di repressione inquisitoriale»<sup>102</sup> operate dalla gerarchia ecclesiastica. In aggiunta, nel rispetto della tradizione del genere romanzo storico, *Il nome della rosa* è ricco di *excursus* didascalici inerenti a fatti storici rilevanti della storia contemporanea, al dilagante fenomeno delle eresie, alle discussioni filosofiche rappresentando nel complesso le principali suggestioni «della cultura e delle ideologie del tardo Medioevo».<sup>103</sup>

Un secondo sviamento dell'indagine è causato da Alinardo da Grottaferrata, monaco venerando, che inizia a vaticinare un'imminente Apocalisse:

troppi morti... Ma era scritto nel grande libro dell'apostolo. Con la prima tromba venne la grandine, con la seconda la terza parte del mare divenne sangue, e uno lo avete trovato nella grandine, l'altro nel sangue... La terza tromba avverte che una stella ardente cadrà nella terza parte dei fiumi e delle fonti. Così vi dico, è scomparso il nostro terzo fratello. E temete per il quarto, perché sarà colpita la terza parte del sole, e della luna e delle stelle, così che sarà buio completo...<sup>104</sup>

---

<sup>101</sup> Ivi, p. 251.

<sup>102</sup> B. PISCHEDDA, *Come leggere Il nome della rosa di Umberto Eco*, cit., p. 35.

<sup>103</sup> Ivi, p. 70.

<sup>104</sup> U. ECO, *Il nome della rosa*, cit., p. 303.

Inizialmente, a causa della fedele adesione delle modalità degli omicidi avvenuti fino a quel momento, Guglielmo si lascia impressionare: è proprio l'*Apocalisse* a suggerire il ritrovamento del cadavere di Berengario da Arundel, l'aiuto-bibliotecario, alla fine della terza giornata, morto affogato in una vasca dei *balnea*.<sup>105</sup> Nonostante l'adesione al testo giovanneo, Guglielmo dimostra la sua capacità di indagatore tanto che, analizzando il corpo di Berengario, ne intuisce l'avvelenamento:

Hai mai visto un assassinato che, prima di farsi annegare, si toglie gli abiti? [...] L'altro giorno ho osservato le mani di Venanzio, quando il corpo è stato ripulito dal sangue, e ho notato un particolare a cui non avevo dato molta importanza. I polpastrelli di due dita della mano destra di Venanzio erano scuri, come anneriti da una sostanza bruna. Esattamente, vedi?, come ora i polpastrelli di due dita di Berengario. [...] Allora avevo pensato che Venanzio avesse toccato degli inchiostri nello scriptorium...<sup>106</sup>

Guglielmo da Baskerville collega le morti dell'abbazia a una caratteristica comune ossia «ogni monaco assassinato era entrato in possesso, sia pure per breve tempo, di un libro, sempre lo stesso, di cui si ignora tutto, e questo libro sembra essere la chiave dei misteriosi delitti».<sup>107</sup> Quest'ultimo è il secondo libro della *Poetica* di Aristotele, ritenuto perduto, nel quale Aristotele commentava la commedia e il riso che viene segretamente custodito dall'assassino in una stanza segreta della biblioteca, il *Finis Africae*.<sup>108</sup> Ciononostante, la morte dell'erborista Severino da Sant'Emmerano per un colpo in testa tramite una sfera

---

<sup>105</sup> All'inizio della quarta giornata si legge: «“Ma non è stato annegato da altri,” osservò Guglielmo, “altrimenti si sarebbe ribellato alla violenza dell'omicida, e avremmo trovato tracce d'acqua sparse intorno alla vasca. E invece tutto era ordinato e pulito, come se Berengario avesse scaldato l'acqua, riempito il bagno e vi si fosse adagiato di propria volontà”» (ivi, p. 307).

<sup>106</sup> Ivi, p. 309.

<sup>107</sup> K. ICKERT, *Il segreto della rosa decifrato*, cit., p. 14.

<sup>108</sup> Klaus Ickert sottolinea che «di questo libro si dice più volte che la sua lettura avvelena il lettore. Secondo Jorge per due motivi: in senso *spirituale* perché, liberandolo dalle costrizioni dogmatiche con l'aiuto del riso, conferma l'uomo nella sua autonomia; in senso *materiale* perché il lettore, contagiato mentalmente, si avvelena anche nel corpo, fino a morire» (ivi, pp. 73-74).

armillare, rappresentante i moti dei pianeti, e del bibliotecario Malachia da Hildesheim, caduto avvelenato in chiesa mentre profferiva le parole «me lo aveva detto... davvero... aveva il potere di mille scorpioni»<sup>109</sup> sembrano confermare le predizioni dell'*Apocalisse*. A questo punto, Guglielmo attraversa una crisi nell'indagine per non aver riconosciuto nel laboratorio di Severino il libro responsabile delle morti dei monaci le cui pagine erano state sapientemente impregnate di veleno:

Guglielmo era profondamente umiliato. Cercavo di consolarlo, gli dicevo che lui stava cercando da tre giorni un testo in greco ed era naturale che avesse scartato nel corso del suo esame tutti i libri che non apparivano in greco. E lui rispondeva che è certamente umano commettere errori, però ci sono degli esseri umani che ne commettono più degli altri, e vengono chiamati stolti, e lui era tra quelli, e si domandava se era valsa la pena di studiare a Parigi e a Oxford per essere poi incapace di pensare che i manoscritti si rilegano anche a gruppi, cosa che fanno anche i novizi, meno quelli stupidi come me, e una coppia di stupidi come noi due avrebbe avuto un bel successo nelle fiere, e quello dovevamo fare e non cercare di risolvere i misteri, specie quando avevamo di fronte gente più astuta di noi.<sup>110</sup>

Nonostante la delusione del *detective* francescano, la ricerca del libro, la sua identificazione e la mancata appropriazione costituiscono una delle parti più avvincenti del racconto contribuendo a mantenere alta la suspense fino allo scioglimento finale dell'enigma. Saranno, dunque, le confessioni di Bencio da Upsala, studioso di retorica divenuto aiuto-bibliotecario, a illuminare Guglielmo in merito alle lotte di potere tra i monaci dell'abbazia per avere il controllo della biblioteca e accedere successivamente alla carica di

---

<sup>109</sup> U. ECO, *Il nome della rosa*, cit., p. 481.

<sup>110</sup> Ivi, pp. 429-430.

abate reggente del complesso.<sup>111</sup> Anche l'abate Abbone perde la vita nel tentativo di accedere al *Finis Africae* soffocando in un cunicolo chiuso.<sup>112</sup>

Riproponendo un espediente dello schema classico del poliziesco, Adso suggerisce casualmente la soluzione al suo maestro per penetrare nel *Finis Africae*<sup>113</sup> dove l'investigatore troverà l'assassino Jorge da Burgos ad aspettarlo.<sup>114</sup> Guglielmo da Baskerville informa l'assassino di aver risolto l'enigma:

“[...] Voglio vedere il secondo libro della *Poetica* di Aristotele, quello che tutti ritenevano perduto o mai scritto, e di cui tu custodisci forse l'unica copia”. [...] Il vecchio prese un volume che aveva davanti e glielo passò. Io riconobbi la legatura, era quello che avevo aperto nell'ospedale, credendolo un manoscritto arabo.

“Leggi, allora, sfoglia, Guglielmo,” disse Jorge. “Hai vinto.”

Guglielmo guardò il volume, ma non lo toccò. Trasse dal saio un paio di guanti, non i suoi con la punta delle dita scoperte, ma quelli che indossava Severino quando lo avevamo trovato morto.<sup>115</sup>

---

<sup>111</sup> Per approfondire la lotta interna tra i monaci per il ruolo di bibliotecario si legga ivi, pp. 523-526.

<sup>112</sup> Jorge spiega a Guglielmo come ha azionato il congegno per intrappolare Abbone: «Potresti vedere accanto all'armadio una ruota con dei contrappesi, che governa il meccanismo da quassù. Ma quando da qui ho udito la ruota girare, segno che Abbone era entrato da sotto, ho dato uno strappo alla corda che sostiene i pesi, e la corda si è spezzata. Ora il passaggio è chiuso, da ambo le parti, e non potresti riannodare i fili di quel congegno. L'Abate è morto» (ivi, p. 540)

<sup>113</sup> Mentre Guglielmo è alterato per non riuscire a comprendere come entrare nel *Finis Africae*, Adso propone una riflessione in merito al caso della *-u-* in latino che può assumere anche la funzione di complemento di specificazione suggerendo, in questo modo, la chiave per interpretare le scritte sopra lo specchio nella biblioteca e trovare la porta che conduce all'area segreta della biblioteca: «Guglielmo mi guardò, e al buio mi parve di scorgergli il volo alterato: 'Dio ti benedica, Adso!' disse. 'Ma certo, suppositio materialis, il discorso si assume de dicto e non de re... Che stupido che sono!'» (ivi, p. 532).

<sup>114</sup> Il monaco Jorge da Burgos, come suggerisce Klaus Ickert, assomiglia a Jorge Luis Borges (1899-1986), direttore della Biblioteca Nacional di Buenos Aires fino al 1973, «colpito in seguito da cecità, ha rappresentato nei suoi racconti il mondo come un labirinto. È evidente che l'intero romanzo ha subito l'influenza del mondo spirituale di Borges». Questi è l'autore del romanzo fantastico *La Biblioteca di Babele* in cui viene descritta un'assurda biblioteca dalle stanze esagonali dove gli uomini si affannano nella ricerca di un libro contenente la “Verità”.

<sup>115</sup> U. Eco, *Il nome della rosa*, cit., p. 543.

Riconsciutosi sconfitto, Jorge afferra il volume e, aiutandosi con l'oscurità, si getta alla fuga ma, vedendosi intrappolato, lo inghiotte pagina dopo pagina.<sup>116</sup> Nel tentativo di recuperare il libro, i due monaci lasciano cadere le torce che alimenteranno per giorni l'incendio che raderà al suolo l'abbazia, realizzando così il progetto finale dell'*Apocalisse*.

Bruno Pischetta descrive Guglielmo da Baskerville come un *detective* sconfitto: quest'ultimo non è riuscito a portare a termine la missione diplomatica che lo ha condotto all'abbazia benedettina, non ha evitato la morte dei monaci, la distruzione dell'abbazia né ha impedito la distruzione del libro di Aristotele.<sup>117</sup> Nonostante le deviazioni durante il corso della *detection*, tuttavia, Guglielmo ha risolto l'enigma deducendo che i crimini non erano retti da uno schema che rispecchiava il testo giovanneo ma «anzi, la chiave non c'era, ogni crimine aveva un autore diverso oppure nessuno, il disegno non esisteva, e c'erano invece una serie di cause e di concause»<sup>118</sup> male interpretate, inizialmente, dall'indagatore francescano. Solo in un secondo momento, egli ha la consapevolezza che il suo metodo logico non può essere applicato per spiegare ogni aspetto della realtà. Come sottolineato da Klaus Ickert, la novità introdotta ne *Il nome della rosa* non è il susseguirsi di omicidi ma «il contesto intellettuale nel quale l'evento si svolge»<sup>119</sup> ossia l'adesione al testo di Giovanni: tuttavia, «rientra comunque negli schemi del romanzo poliziesco anche il fatto che alla fine tale parallelismo si riveli un falso movente o una pista sbagliata, pur contribuendo in certa misura a far procedere le indagini verso la soluzione».<sup>120</sup>

---

<sup>116</sup> Adso descrive nei dettagli il momento in cui Jorge da Burgos, per non essere catturato e per non consegnare il libro di Aristotele, comincia a strappare e ingerire le sue pagine e, di conseguenza, anche il veleno di cui sono impregnate: «incominciò con le sue mani scarnite e diafane a lacerare lentamente, a brani e a strisce, le pagine molli del manoscritto, ponendosele a brandelli in bocca, e masticando lentamente come se consumasse l'ostia e volesse farla carne della propria carne. [...] Jorge sorrise scoprendo le gengive esangui, mentre una bava giallastra gli colava dalle labbra pallide sulla peluria bianca e rada del mento» (ivi, p. 557).

<sup>117</sup> Per approfondire la descrizione di Guglielmo da Baskerville si veda B. PISCHETTA, *Come leggere Il nome della rosa di Umberto Eco*, cit., pp. 52-59.

<sup>118</sup> T. DE LAURETIS, *Il "principio franti"*, cit., p. 50.

<sup>119</sup> K. ICKERT, *Il segreto della rosa decifrato*, cit., p. 57.

<sup>120</sup> *Ibidem*.

Anche ne *Il nome della rosa*, a differenza del genere classico del poliziesco, nonostante il *detective* francescano individui il responsabile degli assassini, quest'ultimo non viene rivelato agli altri personaggi mediante un colpo di scena ma rimane una testimonianza lasciata al lettore da Adso nel suo manoscritto.

Infine, la conclusione pessimistica del racconto e la morte di Jorge, rappresentante del Medioevo più conservatore e dottrinario, permettono all'autore di raffigurare «le fattezze di un mondo che definitivamente incanutisce»<sup>121</sup> ormai destinato a soccombere davanti alle novità introdotte dalla cultura tardo-scolastica.

#### **III.4. Ammalciare con il Giallo, il caso letterario di Montalbano**

Andrea Camilleri (1925-2019) è considerato il padre del romanzo poliziesco degli anni Novanta del Novecento:

Con i quasi tre milioni di copie dei suoi romanzi vendute nella sola Italia, Andrea Camilleri è divenuto negli ultimi tre anni lo scrittore di genere più conosciuto, seguito e apprezzato di tutto il nostro panorama letterario, diventando anche uno dei simboli della creatività siciliana in tutti i paesi di lingua francese e tedesca dove è ripetutamente tradotto.<sup>122</sup>

Dalla pubblicazione de *La forma dell'acqua* (1994) grazie al sostegno della casa editrice Sellerio, Andrea Camilleri ha pubblicato 28 racconti che vedono protagonista il commissario Salvo Montalbano. La caratteristica dei suoi gialli è quella di essere «riuscito a dare una nuova immagine della terra di Sicilia, pur avendo ben presenti modelli come quelli

---

<sup>121</sup> B. PISCHEDDA, *Come leggere Il nome della rosa di Umberto Eco*, cit., p. 63.

<sup>122</sup> L. CROVI, *Tutti i colori del giallo*, cit., p. 183.

di Sciascia e Pirandello».<sup>123</sup> Andrea Camilleri, legato a Leonardo Sciascia da una sincera amicizia, lo definisce come «lo scrittore siciliano che ha parlato di mafia e che ha prestato alcuni lati del suo carattere al commissario Montalbano, con i suoi silenzi, la sua ironia, la timidezza di fronte alle telecamere»<sup>124</sup> ma è soprattutto «colui che considera il “giallo” come la forma più onesta di letteratura, con la sua gabbia logica dalla quale il narratore non può uscire [...]».<sup>125</sup>

L'*incipit* de *La forma dell'acqua* rispetta lo schema del poliziesco canonico: i netturbini Pino Catalano e Baldassare Montaperto (detto Saro) alla mánara, luogo alla periferia adibito alla prostituzione, trovano in una BMW il cadavere dell'ingegnere e politico Silvio Luparello.<sup>126</sup> L'avvocato Rizzo, un caro amico della vittima, alla chiamata dei netturbini, reagisce con indifferenza così Saro decide di tenersi la collana rinvenuta sul luogo del delitto per sostenere le cure del figlio malato, celandone il ritrovamento alla polizia.<sup>127</sup>

Il teatro principale degli avvenimenti è l'immaginaria Vigàta, un microcosmo di cui Andrea Camilleri è capace di rappresentare abilmente la vita quotidiana e i drammi che caratterizzano la moltitudine umana del luogo:

i racconti del commissario Montalbano possiedono una visibilità d'insieme che ne fanno un'unica storia, l'epopea di Montalbano, [...]: un susseguirsi filato di vicende

---

<sup>123</sup> *Ibidem*.

<sup>124</sup> GIOVANNI CAPECCHI, *Andrea Camilleri*, Fiesole (FI), Edizioni Cadmo, 2000, p. 32.

<sup>125</sup> *Ibidem*.

<sup>126</sup> Viene così descritta la scena del ritrovamento del cadavere da parte di Pino e Saro: «[...] l'auto, una grossa BMW verde, era così accostata alla siepe da impedire che da quella parte qualcuno potesse farsi vicino. Ma sporgendosi e graffiandosi sui rovi riuscirono a vedere meglio la faccia dell'uomo. Non dormiva, aveva gli occhi aperti e fissi. [...] Pino e Saro aggelarono di scanto, di spavento: non per la vista della morte, ma perché avevano riconosciuto il morto» (ANDREA CAMILLERI, *La forma dell'acqua*, Palermo, Sellerio, 2020, 1994, p. 16).

<sup>127</sup> Simona Demontis sottolinea il fatto che nella narrativa di Andrea Camilleri non sempre c'è una perfetta corrispondenza tra intreccio e fabula, una scelta dovuta alla necessità dell'autore di mantenere alta la *suspense*. Spesso le vicende presentano degli *incipit* che verranno chiariti solo successivamente: «l'autore empedocline ama infatti l'inizio *in medias res*, procedimento che gli consente di creare aspettative riguardo ad avvenimenti che, momentaneamente celati, potranno infine essere recuperati». Il sovvertimento dell'ordine naturale degli episodi è uno schema frequentemente adottato nel poliziesco classico (SIMONA DEMONTIS, *I colori della letteratura. Un'indagine sul caso Camilleri*, Milano, Rizzoli, 2001, p. 119).

imperniate intorno a un protagonista e al suo cosmo, il comune di Vigàta. Quest'universo è affollatissimo: un tessuto fitto di relazioni, uno spaccato di vita quotidiana dove si sente il ronzio dell'alveare. Nessuno dei tipi e casi umani che costituiscono le storie è secondario, perché l'obiettivo – e il divertimento – del narratore è proprio quello della pazienza del ragno, cioè la tessitura della tela.<sup>128</sup>

Ornella Palumbo, in riferimento alle storie di Andrea Camilleri, sottolinea che

il loro potere di fascinazione sta soprattutto in quell'imbastire intorno al lettore un universo di relazioni umane, un trionfo di familiarità accattivante fino all'inglobamento, in cui, a un certo punto, si inseriscono alcune note squilibranti e insidiose. Ecco che allora si attiva un microcosmo, un commissariato di polizia, un pugno di agenti attorno a un capo carismatico: Montalbano. È lui che si fa carico di riportare l'ordine, non sempre quello previsto dalla formalità delle leggi, sempre comunque quello della giustizia e della dignità, svilito da sopraffazioni e da ipocrite coperture.<sup>129</sup>

*La forma dell'acqua* è il primo romanzo in cui compare Salvo Montalbano, il commissario di Vigàta, il cui nome è un omaggio allo scrittore Manuel Vázquez Montalbán. Il *detective* siciliano è nato nel 1950 a Catania, ha sempre avuto con il padre un rapporto problematico a causa della perdita della madre e si è laureato in legge prima di vincere il concorso per entrare in polizia, informazioni che il lettore apprenderà progressivamente nei romanzi successivi.<sup>130</sup> Montalbano invecchia insieme al suo pubblico tanto che «avvicinandosi ai sessant'anni, il commissario comincia a sentire il peso e gli acciacchi degli anni»<sup>131</sup> diventando più debole nei riflessi, manifestando un comportamento meno

---

<sup>128</sup> ORNELLA PALUMBO, *L'incantesimo di Camilleri*, Roma, Editori Riuniti, 2005, p. 57.

<sup>129</sup> Ivi, p. 95.

<sup>130</sup> Cfr. ivi, pp. 89-98.

<sup>131</sup> MARCO TRAINITO, *Andrea Camilleri. Ritratto dello scrittore*, Treviso, Editing Edizioni, 2008, p. 125. Per approfondire l'evoluzione del carattere e del comportamento del commissario Montalbano si legga ivi, pp. 125-127.



permaloso e tendendo maggiormente all'introspezione e al monologo interiore<sup>132</sup> ma rimarranno costanti la sua passione per la buona cucina siciliana,<sup>133</sup> il mare e la letteratura:<sup>134</sup>

il cambiamento di Montalbano non si configura solo come un fatto esclusivamente anagrafico (il commissario ha quarantatré anni nel primo racconto e quasi cinquanta ne *La gita a Tindari*) ma è legato soprattutto a una evoluzione del carattere, a un diverso modo di porsi nei confronti delle indagini e delle persone che lo circondano, a un passaggio graduale dall'entusiasmo investigativo alla stanchezza, al disgusto e al senso di sconfitta di fronte agli orrori che non sembrano evitabili.<sup>135</sup>

L'entrata in scena di Montalbano segna l'inizio della *detection*: egli si reca sul luogo del delitto, ottiene informazioni in merito alla vittima e ricostruisce il percorso compiuto dalla BMW. Per condurre le sue indagini, il *detective* siciliano affianca alla sua brillante intuizione, alla capacità di deduzione e riflessione<sup>136</sup> anche strumenti tradizionali come, per esempio, sopralluoghi, la ricostruzione degli avvenimenti, la ricerca delle impronte sul campo oppure la raccolta degli indizi e gli interrogatori ai sospettati implicati nella vicenda.

### Il *detective* siciliano

---

<sup>132</sup> Andrea Camilleri, nel rispetto dello schema classico del poliziesco, non ha creato un personaggio piatto e monotono ma ha caratterizzato la figura del commissario di Vigàta, specialmente con l'avanzare degli anni quest'ultimo ha smussato alcuni lati del proprio carattere e dei suoi principi. Come sottolinea Simona Demontis, il *detective* siciliano è «un ottimo esempio di evoluzione di un carattere, di una maschera, di una funzione tramutata in individuo. Montalbano è partito come protagonista tipico di un poliziesco tipico, ma *in itinere* ha acquisito peculiarità e qualità specifiche che lo hanno reso "persona" e in quanto tale ha subito un processo di trasformazione» (S. DEMONTIS, *I colori della letteratura. Un'indagine sul caso Camilleri*, cit., p. 178).

<sup>133</sup> Alcuni personaggi svolgono una funzione quasi esclusivamente culinaria come Adelina, «madre di due pregiudicati, il minore dei due fratelli l'aveva arrestato lo stesso Montalbano, tre anni avanti, e ancora se ne stava in carcere» (A. CAMILLERI, *La forma dell'acqua*, cit., p. 87).

<sup>134</sup> Come sottolineato da Simona Demontis, «la delineazione del personaggio del commissario Montalbano non sarebbe possibile senza le digressioni sulla sua meteoropatia, sugli scatti d'ira ingiustificati, sui suoi gusti in fatto di letteratura, di pittura, di musica e soprattutto di gastronomia [...]», tratti che arricchiscono la personalità caratterizzata del commissario Montalbano (S. DEMONTIS, *I colori della letteratura. Un'indagine sul caso Camilleri*, cit., p. 129).

<sup>135</sup> G. CAPECCHI, *Andrea Camilleri*, cit., p. 68.

<sup>136</sup> È significativa la presentazione del *detective* siciliano in chiusura al primo capitolo: «Il commissario invece era di Catania, di nome faceva Salvo Montalbano, e quando voleva capire una cosa, la capiva» (A. CAMILLERI, *La forma dell'acqua*, cit., p. 18).

ha un autentico istinto da investigatore, capace di cogliere con l'intuito ciò che non torna in un fatto o in una dichiarazione [...]. Abile scrutatore delle espressioni dei volti, attento al tono della voce e ai gesti dell'interlocutore, maestro nel decriptare il linguaggio non verbale tipico dei siciliani e le frasi che nascondono riposti significati, [...] maestro nell'architettare tranelli («saltafossi») per i maggiori indiziati, non esita a sostenere di fronte a stupiti e sorridenti interlocutori che l'«occhio clinico» rappresenta la qualità più importante per uno sbirro [...].<sup>137</sup>

Il commissario Montalbano agisce principalmente da solo, «vuole essere lui a guidare l'inchiesta e non accetta che ci siano altre menti che interferiscano con il flusso del suo pensiero»<sup>138</sup> ciononostante, egli instaura dei saldi rapporti con i suoi collaboratori e amici come il profondo affetto con il brigadiere Fazio e il vicecommissario Mimì Augello oppure l'amicizia con il giornalista di “Retelibera” Nicolò Zito. Del *detective* di Vigàta viene sottolineato anche l'umorismo che caratterizza il suo carattere chiuso e scorbutico.<sup>139</sup>

La vittima de *La forma dell'acqua* non è stata assassinata ma è morta d'infarto dopo un rapporto sessuale: secondo la testimonianza di Gegé, il proprietario del bordello della mánara, due prostitute sostengono di aver visto una donna fuggire dall'auto. Montalbano, appresa la scomparsa della collana, intuisce la complicità degli spazzini, i quali confessano anche l'insolita telefonata all'avvocato Rizzo.

Alle elezioni politiche viene eletto il dottor Cardamone, avversario politico di Luparello e l'avvocato Rizzo come suo segretario. Quest'ultimo si presenta in commissariato per ritirare la collana a nome di Giacomo Cardamone e della moglie pilota di rally Ingrid

---

<sup>137</sup> G. CAPECCHI, *Andrea Camilleri*, cit., p. 71.

<sup>138</sup> Ivi, p. 69.

<sup>139</sup> Durante un sopralluogo, Salvo Montalbano, credendo di trovare il probabile assassino in una baracca della mánara, si prepara a sparare un colpo di pistola ma subito si ritrae per aver visto il proprio riflesso allo specchio: «Questa non posso contarla a nessuno [...] mi chiederebbero le dimissioni e mi butterebbero fuori dalla polizia a calci nel culo» (A. CAMILLERI, *La forma dell'acqua*, cit., p. 107).

Sjostrom. È proprio il *modus operandi* del commissario Montalbano a conquistare il pubblico perché egli familiarizza con i personaggi e non sopporta le ingiustizie: per proteggere Saro dall'aver sottratto una prova decisiva per le indagini per pagare le cure al figlio malato,<sup>140</sup> il *detective* fa firmare un assegno all'avvocato Rizzo prima di consegnare la collana «e non importa se bisognerà falsificare una data [...] questa è l'onestà sociale secondo Salvo Montalbano».<sup>141</sup> Questo esempio di condotta non ortodossa è tipica del *detective* classico del genere poliziesco che spesso infrange le tradizionali modalità di indagine della polizia per arrivare alla soluzione del caso.

La vedova Luparello chiede con insistenza un incontro con Montalbano per informarlo degli amori del marito – anche omosessuali – consumati nella casa di Capo Massaria e per esporgli l'idea di un omicidio volontario dato che le mutande del marito nelle foto sono indossate erroneamente:

sono convinta che si tratta di un atto criminale, mi lasci finire, non di un omicidio, di un'eliminazione fisica, ma di un crimine politico. C'è stata una violenza estrema, quella che l'ha portata alla morte. [...] Sono convinta che mio marito sia stato costretto con la forza oppure obbligato col ricatto ad andare dove poi l'hanno trovato, in quel posto infame. Avevano un piano, ma non hanno fatto in tempo a portarlo compiutamente a termine perché il cuore non gli ha retto per la tensione o, perché no, per la paura.<sup>142</sup>

---

<sup>140</sup> Salvo Montalbano durante il sopralluogo nell'abitazione di Baldassare Montaperto, detto Saro, rinviene la collana di Ingrid Sjostrom che l'operatore ecologico aveva trovato il giorno della scoperta del corpo della vittima alla mánara. Il *detective* fa firmare a Saro la dichiarazione di aver consegnato immediatamente la collana, modificando la data del documento indicando quella del ritrovamento della BMW, affinché il netturbino non potesse essere arrestato per aver nascosto una prova rilevante alle indagini della polizia. Salvo Montalbano così fa in modo che sia l'avvocato Rizzo a sostenere le spese necessarie per le cure del figlio malato di Saro. Per approfondire si legga ivi, pp. 62-72.

<sup>141</sup> O. PALUMBO, *L'incantesimo di Camilleri*, cit., p. 93.

<sup>142</sup> A. CAMILLERI, *La forma dell'acqua*, cit., pp. 117-118.

Nel frattempo, Giorgio, il nipote dell'ingegnere, è profondamente scosso dalla morte dello zio tanto che è colpito da una forte crisi epilettica e scomparirà misteriosamente per un paio di giorni.

Durante il sopralluogo a Capo Massaria, il commissario Montalbano rinviene una pistola nel cassetto della camera, particolare che sarà decisivo per la risoluzione del caso: in questo punto del racconto, Andrea Camilleri ha utilizzato la tecnica dell'anticipazione poiché viene presentato un elemento che sarà determinante successivamente nell'*explicit*. Durante la visita, Montalbano è accompagnato da Ingrid che, alla vista dei suoi vestiti nell'armadio, confessa di aver utilizzato la casa della vittima ma di non essere la proprietaria delle parrucche rinvenute nella stanza. Quest'ultime, assieme alla cravatta rinvenuta sotto al letto, suggeriscono al *detective* l'assidua frequenza di Capo Massaria da parte della vittima in compagnia del probabile assassino, probabilmente anche il giorno della sua morte. Ingrid, non potendo rivelare al marito di aver perso la collana a casa dell'ingegner Luparello, afferma di averla smarrita. A quel punto, Giacomo Cardamone e l'avvocato Rizzo le hanno consigliato di raccontare di averla persa alla mánara: Montalbano grazie alle sue abili doti di deduzione capisce che la donna non è complice del delitto bensì è vittima di un raggio. La conferma sovviene al commissario quando, dopo aver chiesto a Ingrid di percorrere il tragitto tortuoso per arrivare alla mánara, essa raggiunge la cima egregiamente senza rovinare le sospensioni dell'auto, a differenza della macchina con il corpo dell'ingegnere. Montalbano, convinto dell'innocenza della donna, getta in mare la borsa e i suoi vestiti, le prove che la rendevano la principale sospettata: il commissario «non sopporta la sopraffazioni e le ingiustizie sociali [...], i clientelismi, il malaffare, la mafia»<sup>143</sup> e, per questo motivo, egli «non disdegna, per arrivare allo scopo, di adoperare metodi non sempre

---

<sup>143</sup> O. PALUMBO, *L'incantesimo di Camilleri*, cit., p. 93.

ortodossi dal punto di vista dell'applicazione della legge». <sup>144</sup> Le colpe sembrano ricadere sull'avvocato Rizzo per aver modificato le circostanze del delitto in modo da screditare l'immagine di Luparello al fine di ottenere vantaggi politici <sup>145</sup> e «quindi il caso non era quello dell'omicidio classico, ma quello di un “delitto d'immagine” compiuto dagli avversari di “corrente” di quell'uomo politico». <sup>146</sup>

Mentre il lettore si aspetta la rivelazione della colpevolezza di Rizzo si verifica un colpo di scena: l'avvocato viene trovato morto, ucciso da un colpo di pistola che la polizia sembra attribuire a una cosca mafiosa. Alla fase della *suspense* subentra quella della *surprise* e il commissario Montalbano, ricordandosi del particolare della pistola, intuisce il vero responsabile dell'omicidio del ragioniere ossia Giorgio, il nipote di Silvio Luparello. Il nome dell'assassino, tenuto nascosto al lettore fino all'*explicit* risolutore, verrà confessato da Montalbano a Livia Burlando, la donna di cui è innamorato:

Le disse della mánara, dell'ingegnere Luparello, dell'affetto che un suo nipote, Giorgio, nutriva per lui, di come a un certo punto quest'affetto si fosse (stravolto? corrotto?) cangiato in amore, passione dell'ultimo convegno nella garçonnière di Capo Massaria, della morte di Luparello, di Giorgio come impazzito dalla paura dello scandalo, non per sé, ma per l'immagine, la memoria dello zio, di come il giovane l'avesse rivestito alla meglio, trascinato in macchina per portarlo via e farlo ritrovare altrove, disse della disperazione di Giorgio nel rendersi conto che quella finzione non reggeva, che tutti si sarebbero accorti che trasportava un morto, dell'idea di mettergli il collare anatomico che fino a qualche giorno prima lui stesso aveva dovuto portare e che

---

<sup>144</sup> *Ibidem*.

<sup>145</sup> Andrea Camilleri in un'intervista rilasciata a Marcello Sorgi afferma di essersi ispirato, per la composizione de *La forma dell'acqua*, al ritrovamento del corpo di un notabile locale nel Lazio che gli avversari politici avevano abbandonato in un bosco per danneggiarne l'immagine a causa delle frequenti relazioni extraconiugali: «Era un episodio che sembrava fatto apposta per costruirci su delle congetture. Così accade nel mio romanzo per l'assassinio dell'ingegner Luparello, sullo sfondo di quella serie di canali e collegamenti che dà forma [...] al comitato d'affari politico-mafioso di Vigàta [...]. Io presi spunto da quel particolare dei pantaloni calati apposta per dare l'idea che quel poveruomo fosse morto lì, in quel posto equivoco, invece che altrove. E rovesciai la situazione, dando cioè una volontarietà diversa a quel gesto» (MARCELLO SORGI, *La testa ci fa dire: dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2000, p. 74).

<sup>146</sup> *Ibidem*.

aveva ancora in macchina, di come avesse tentato di celare il collare con uno straccio nero, [...] di come avesse telefonato a Rizzo, le spiegò chi era l'avvocato, di come questi avesse capito che quella morte, aggiustata, poteva essere la sua fortuna.<sup>147</sup>

L'avvocato Rizzo sarà ucciso da Giorgio, accecato dall'ira, non appena quest'ultimo scoprirà il raggio di cui è stato vittima per nascondere le ambizioni politiche dell'avvocato. Il commissario Montalbano non arresta subito il responsabile, il quale troverà la morte in un incidente stradale, più probabilmente un suicidio.<sup>148</sup> Ne *La forma dell'acqua* Andrea Camilleri rispetta l'*explicit* dello schema classico del Giallo: il commissario Montalbano, grazie alla propria intelligenza e alle brillanti capacità di intuizione, riesce a identificare l'assassino dell'ingegner Luparello e quello dell'avvocato Rizzo, risolvendo in questo modo l'enigma. Il *detective* di Vigàta ha celato al lettore la verità fino alla conclusione, proteggendo l'assassino Giorgio, per salvaguardare la *suspense* e garantire l'effetto di sorpresa, rispettando un procedimento tipico dello schema classico del poliziesco.

Il commissario Montalbano è capace di simpatizzare con gli altri personaggi, caratteristica che l'autore gli attribuisce grazie alla conoscenza delle inchieste del *detective* Jules Maigret di cui ha curato la trasposizione televisiva di Diego Fabbri nel 1959 durante l'esperienza lavorativa alla Rai:

Giorno appresso giorno mi misi a seguire Fabbri nel suo lavoro di sceneggiatore. Egli letteralmente «smontava» il libro (anche materialmente, perché ne strappava le pagine ricomponendole in altro modo), e lo «rimontava» in vista dell'edizione televisiva. È così che io ho imparato il meccanismo del giallo all'europea, così in parte ho imparato il mestiere. Ho questo grosso debito verso Simenon. Quando ho cominciato a scrivere i miei gialli, il problema è stato quello di differenziare Montalbano da

---

<sup>147</sup> A. CAMILLERI, *La forma dell'acqua*, cit., pp. 183-184.

<sup>148</sup> Alla domanda di Livia se Montalbano avesse arrestato Giorgio egli afferma «No, ti ho detto che avevo fatto di peggio che eliminare prove. Vedi, i miei colleghi di Montelusa pensano, e non sarebbe ipotesi campata in aria, che ad ammazzare Rizzo sia stata la mafia. E io ho loro taciuto quella che credo sia la verità» (ivi, p. 185).

Maigret. In parte credo di esserci riuscito, soprattutto nel modo di condurre l'indagine. Maigret si affida alle atmosfere, alle sensazioni, cerca di mettersi dalla parte del morto quasi identificandosi con lui e così capire le motivazioni del delitto. Montalbano cerca invece di ragionare, di scansare la ricreazione dell'atmosfera. Dubita delle sensazioni.<sup>149</sup>

I racconti gialli di Georges Simenon rappresentavano per Andrea Camilleri il punto di riferimento per delineare la figura di Salvo Montalbano e differenziarlo dai commissari proposti dagli autori americani di polizieschi.<sup>150</sup> Come sottolineato da Giovanni Capecchi,

se Simenon svolge un ruolo fondamentale per entrare in contatto con il meccanismo del “giallo”, è anche vero che questo punto di riferimento rimane sullo sfondo quando si tratta di delineare il carattere di Montalbano che cresce, inchiesta dopo inchiesta, contrapponendosi alla sostanziale immobilità di Maigret.<sup>151</sup>

Infatti, «la forza di Montalbano è il ragionamento, spesso miracolato dalla luce dell'intuizione. Qui la differenza con il suo padre putativo europeo, Maigret, gran seguio di sensazioni e atmosfere».<sup>152</sup> Mentre Maigret è un «eroe piccolo-borghese, assuefatto ai

---

<sup>149</sup> ANDREA CAMILLERI, *Il mio debito con Simenon*, in «La Stampa», 04/071999, [http://www.archiviola stampa.it/component/option,com\\_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,24/articleid,0497\\_01\\_1999\\_0180\\_0026\\_6586193/](http://www.archiviola stampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,24/articleid,0497_01_1999_0180_0026_6586193/) (consultato il 24/05/2022). Nell'articolo Andrea Camilleri afferma di aver utilizzato alcuni *escamotage* per evitare di ripetere dei tratti che caratterizzano il commissario di Simenon, per esempio, nonostante a entrambi i *detective* piaccia mangiare, Montalbano non è sposato ed è la “cammarera” Adelina a deliziarlo con i suoi piatti mentre la fidanzata Livia aspetterà, per molto tempo, una richiesta di matrimonio.

<sup>150</sup> In un articolo per «La Stampa», Mario Baudino riporta l'affermazione di Andrea Camilleri il quale definisce il commissario Montalbano un “omaggio al giallo europeo” ma che si differenzia dal *detective* proposto dal poliziesco americano, il quale spesso ricorre all'uso della violenza : «ad esempio negli scrittori più alti, come Hammett e Chandler (Montalbano, comunque, preferisce Hammett) si vede come il loro sia un mondo metropolitano, mentre il nostro è un universo municipale, direi quasi di provincia. La Parigi di Maigret è un villaggio... E poi l'investigatore europeo non è mai un duro. [...]». (MARIO BAUDINO, *Camilleri: enigmi a Porto Empedocle*, in «La Stampa», 02/06/1998, [http://www.archiviola stampa.it/component/option,com\\_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,21/articleid,0549\\_01\\_1998\\_0149\\_0021\\_7315565/](http://www.archiviola stampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,21/articleid,0549_01_1998_0149_0021_7315565/), consultato il 09/06/2022).

<sup>151</sup> G. CAPECCHI, *Andrea Camilleri*, cit., p. 26.

<sup>152</sup> O. PALUMBO, *L'incantesimo di Camilleri*, cit., p. 71.

grigi di Parigi e al conforto di solide, convenzionali abitudini»,<sup>153</sup> Montalbano manifesta la costante tendenza ad andare contro le norme:

violare le regole, fare un'indagine là dove non solo non è obbligatorio ma è sconsigliato, porta a scoprire nel ruolo sociale del poliziotto una finalità che non si ferma all'aspetto puramente giuridico, ma raggiunge un obiettivo morale. Per il commissario Montalbano, significa dare una testimonianza di un impegno che non è soltanto quello di obbedire alle regole della gerarchia e della burocrazia.<sup>154</sup>

Questo espediente viene utilizzato per spingere il proprio pubblico a indagare i problemi della realtà siciliana, della piccola comunità immaginaria di Vigàta «nella quale sembrano curiosamente essersi concentrati nei secoli tutti i mali e i vizi del mondo».<sup>155</sup> Nei racconti di Andrea Camilleri emergono alcuni temi fondamentali come la mafia, l'omertà, il ricatto la raccomandazione, la corruzione della classe politica<sup>156</sup> e «contro di essi si batte come uomo, prima che come poliziotto».<sup>157</sup> Nonostante ciò costituisca una critica al contesto siciliano, essa ha un peso differente rispetto all'intento di denuncia di Leonardo Sciascia ne *Il giorno della civetta* poiché il fine dei racconti delle indagini del commissario Montalbano, in aderenza allo schema classico del poliziesco, è quello dell'intrattenimento del pubblico.

---

<sup>153</sup> *Ibidem*.

<sup>154</sup> PIERO DORFLES, *Montalbano e altri poliziotti anti-istituzionali*, in *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, a cura di Antonino Buttitta, Palermo, Sellerio, Palermo, 2004, p. 60.

<sup>155</sup> L. CROVI, *Tutti i colori del giallo*, cit., p. 184.

<sup>156</sup> Come sottolineato da Simona Demontis, «Il commissario del Quai des Orfèvres e il commissario di Vigàta sono ben consapevoli del fatto che il mondo in cui indagano è composto di meschinità e infelicità, di disperazione e rassegnazione [...]. E in comune hanno anche la rabbia, l'impotenza di non poter cambiare la società nella quale vivono, di non poter "fare l'aggiustatore di destini"» (S. DEMONTIS, *I colori della letteratura. Un'indagine sul caso Camilleri*, cit., p. 181). Nonostante Jules Maigret operi nella Parigi degli anni Trenta e Montalbano nella Sicilia degli anni Novanta, «identico è lo spirito di giustizia, ma nel contempo di indulgenza, di commiserazione per i propri simili che arriva talvolta a divenire empatia» (*ibidem*). Per un confronto approfondito delle somiglianze e delle differenze tra i due investigatori si veda *ivi*, pp. 178-182.

<sup>157</sup> O. PALUMBO, *L'incantesimo di Camilleri*, cit., p. 93.



Nei racconti di Salvo Montalbano, si inseriscono numerosi episodi necessari a definire la realtà e la personalità caratterizzata del commissario: il rapporto con i colleghi al commissariato, il cibo della Sicilia e la relazione con la fidanzata ligure Livia che

è l'«ampio bacino di Venere», è amante e sorella che può dire a Montalbano ciò che nessun altro gli potrebbe dire, ma è anche figura materna, capace di colmare il vuoto lasciato da colei che è morta quando il futuro commissario di Vigàta era ancora un bambino.<sup>158</sup>

Lo scrittore nell'intervista rilasciata a Marcello Sorgi afferma che il personaggio del commissario Montalbano riprende in parte alcuni aspetti del carattere di Leonardo Sciascia:

Quando io per esempio dico: ci pensò sopra tanticchia, tu in Leonardo, nei silenzi di un discorso di Leonardo, avevi visivamente – non è letteratura – sentivi come uno dotato di raggi X, vedevi gli ingranaggi del suo cervello in moto. Era un silenzio rumorosissimo quello di Leonardo Sciascia. C'erano questi ingranaggi che facevano rumore. Questo io ho tentato di descrivere, la durata di questi silenzi, del ragionar sopra, di queste pause, pause musicali, però, non pause di silenzio completo perché il discorso continuava in testa. Ecco, questo per esempio ho cercato di darlo al mio personaggio, a Montalbano. E soprattutto certa ironia che aveva Leonardo...<sup>159</sup>

Andrea Camilleri aggiunge che da Leonardo Sciascia ha ripreso «il suo caratteristico impaccio nel parlare in pubblico»<sup>160</sup> poiché il *detective* di Vigàta non ama apparire in televisione o che quest'ultima si intrometta nella conduzione delle indagini mentre altri aspetti del commissario Montalbano derivano da personaggi che caratterizzano il passato dello scrittore:

---

<sup>158</sup> G. CAPECCHI, *Andrea Camilleri*, cit., p. 70.

<sup>159</sup> M. SORGI, *La testa ci fa dire: dialogo con Andrea Camilleri*, cit., pp. 97-98.

<sup>160</sup> Ivi, p. 99.

Che cosa invece Montalbano non ha di Leonardo? Il turpiloquio, ch  quello mi appartiene. Ricordo ancora i rimproveri di mia madre, perch  io da quando avevo quindici anni, ho sempre parlato cos . Ma in molti personaggi ci sono dei travisamenti, importanti, caratteristici. Montalbano in alcuni momenti forse deve apparire cinico. Sai, questi baffetti, quest'aria disincantata.   una tessera di questo mosaico che compone Montalbano e che comprende altri personaggi della mia infanzia e della mia adolescenza, i miei insegnanti, le mie maestre; il professor Cassesa, la signorina Vasile, la signora Pancucci...<sup>161</sup>

Il linguaggio rappresenta uno degli elementi caratterizzanti della narrativa di Andrea Camilleri che ha deciso di utilizzare, per i propri racconti, la «lingua parlata quotidianamente in famiglia, un impasto di italiano e di termini del dialetto siciliano appresi in parte nella propria giovinezza»:<sup>162</sup> la lingua italiana viene impiegata dall'autore per «i passi in cui lo scrittore commenta la vita moderna e riferisce fatti di attualit  [...] in modo che il messaggio risulti semplice e comprensibile senza che il lettore debba compiere il minimo sforzo interpretativo»<sup>163</sup> mentre il dialetto   lo strumento per dar voce al mondo dei sentimenti e rappresentare fedelmente la realt  quotidiana della piccola citt  siciliana che gli ha garantito, nonostante alcune critiche, il successo presso il proprio pubblico.<sup>164</sup>

---

<sup>161</sup> Ivi, pp. 99-100. In aggiunta, per approfondire l'influenza di Leonardo Sciascia nella produzione di Andrea Camilleri si suggerisce anche la lettura di S. DEMONTIS, *I colori della letteratura. Un'indagine sul caso Camilleri*, cit., pp. 157-169 e di MARCELLO SORGI, *Camilleri e gli intellettuali siciliani*, in *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, cit., pp. 42-47.

<sup>162</sup> G. CAPECCHI, *Andrea Camilleri*, cit., p. 85.

<sup>163</sup> Ivi, p. 86.

<sup>164</sup> Simona Demontis sottolinea che «il gioco linguistico di Camilleri non vuole dunque proporsi come una conclamata sperimentazione, quale fu quella di Gadda, da cui l'autore siciliano prende rispettosamente le distanze, ma   il frutto di una scelta "istintiva", nata sostanzialmente dall'inadeguatezza della lingua italiana: una lingua ritenuta ormai media, anodina, utile alla comunicazione formale o burocratica, ma priva di efficacia espressiva, di sottigliezze raffinate, di personalit » mentre il dialetto   per lo scrittore una forma di comunicazione viva e pulsante, il modo di pensare ed esprimersi nella maniera pi  autentica e partecipata. (S. DEMONTIS, *I colori della letteratura. Un'indagine sul caso Camilleri*, cit., p. 27). Per approfondire i motivi della scelta del dialetto siciliano da parte dell'autore si legga ANGELO GUGLIELMI, *Il mio amico Andrea Camilleri*, in *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, cit., pp. 142-148.

## **BIBLIOGRAFIA**

## BIBLIOGRAFIA GENERALE E CRITICA SUL POLIZIESCO

ALBERTI, PAOLA, *Uno studio in giallo. Indagine sul poliziesco italiano*, Pisa, Edizioni ETS, 2019.

BENVENUTI, STEFANO, *Il romanzo giallo. Storia, autori e personaggi*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1979.

BRECHT, BERTOLT, *Sulla popolarità del romanzo poliziesco*, trad. it. di Bianca Zagari in *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Cesare Cases, Torino, Einaudi, 1973 (Frankfurt am Main 1967), pp. 290-296.

CALDIRON, ORIO, *L'arte del delitto*, Roma, Bulzoni editore, 1985.

CALVINO, ITALO, *Perché leggere i classici*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., 1991, pp. 248-257.

CREMANTE, RENZO, *Le figure del delitto: il libro poliziesco in Italia dalle origini a oggi*, Bologna, Grafis edizioni, 1989.

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

CROVI, LUCA, *Delitti di carta nostra: una storia del giallo italiano*, Bologna, PuntoZero, 2000.

—, *Tutti i colori del giallo. Il giallo italiano da De Marchi a Scerbanenco a Camilleri*, Venezia, Marsilio, 2002.

DEL MONTE, ALBERTO, *Breve storia del romanzo poliziesco*, Bari, Laterza, 1962.

ECO, UMBERTO, *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*, Milano, Bompiani, 1978, pp. 145-184.

GROSSER, HERMANN, *Narrativa. Manuale-Antologia*, Milano, Principato, 1997 (1985).

MATANI, MICHELA, *Intervista a Luca Crovi: il genere giallo*, in «Sul romanzo», 16/07/2014, <https://www.sulromanzo.it/blog/intervista-a-luca-crovi-il-genere-giallo> (ultima consultazione 11/06/2022).

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

OLIVA, CARLO, *Storia sociale del giallo*, Lugano, Editore Todaro, 2003.

PERISSINOTTO, ALESSANDRO, *La società dell'indagine: riflessioni sopra il successo del poliziesco*, Milano, Bompiani, 2008.

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

—, *Sulle tracce del giallo*, Roma, Gamberetti, 2000.

PISTELLI, MAURIZIO, *Un secolo in giallo. Storia del poliziesco italiano: 1860-1960*, Roma, Donzelli, 2006.

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

REUTER, YVES, *Il romanzo poliziesco*, trad. it. di Flavio Sorrentino, prefazione di Andrea Camilleri, Armando Editore, 1998 (Paris 1997).

## **BIBLIOGRAFIA CRITICA SUGLI AUTORI PRESI IN ESAME**

ABRUZZI GHETTI, GIOVANNA, *Leonardo Sciascia e la Sicilia*, Roma, Bulzoni Editore s.r.l., 1974, pp. 39-56.

AMBROISE, CLAUDE, *Invito alla lettura di Leonardo Sciascia*, Milano, Gruppo Ugo Mursia Editore S.p.A., 1974, pp. 97-106, 201-230.

BAUDINO, MARIO, *Camilleri: enigmi a Porto Empedocle*, in «La Stampa», 02/06/1998, [http://www.archiviola stampa.it/component/option,com\\_lastampa/task,search/mod\\_libera/action,viewer/Itemid,3/page,21/articleid,0549\\_01\\_1998\\_0149\\_0021\\_73155\\_65/](http://www.archiviola stampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod_libera/action,viewer/Itemid,3/page,21/articleid,0549_01_1998_0149_0021_73155_65/), consultato il 09/06/2022).

BENEDETTI, CARLA, *Una trappola di parole. Lettura del «Pasticciaccio»*, Pisa, ETS editrice, 1980.

BOLLA, ELISABETTA, *Come leggere Quer pasticciaccio brutto de via Merulana di Carlo Emilio Gadda*, Milano, U. Mursia editore, 1976.

BUTTITTA, ANTONINO, *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2004.

CAMILLERI, ANDREA, *Il mio debito con Simenon*, in «La Stampa», 04/07/1999, [http://www.archiviola stampa.it/component/option,com\\_lastampa/task,search/mod\\_libera/action,viewer/Itemid,3/page,24/articleid,0497\\_01\\_1999\\_0180\\_0026\\_65861\\_93/](http://www.archiviola stampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod_libera/action,viewer/Itemid,3/page,24/articleid,0497_01_1999_0180_0026_65861_93/) (consultato il 24/05/2022).

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

CATTANEI, LUIGI, *Carlo Emilio Gadda. Introduzione e guida allo studio dell'opera gaddiana. Storia e antologia della critica*, Firenze, Le Monnier, 1975, pp. 1-38, 116-144, 171-209.

—, *Leonardo Sciascia. Introduzione e guida allo studio dell'opera sciasciana. Storia e antologia della critica*, Firenze, Le Monnier, 1979, pp. 56-75, 131-147.

CECCARONI, ARNALDO, *Leggere Gadda. Antologia della critica gaddiana*, Bologna, Nicola Zanichelli S.p.A., 1978.

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

DI GRADO, ANTONIO, *Leonardo Sciascia*, Marina di Patti (ME), Pungitopo editrice, 1986, pp. 9-43, 55-63.

ECO, UMBERTO; SEBEOK, THOMAS ALBERT, *Il segno dei tre. Holmes, Dupin, Peirce*, trad. it. di Giampaolo Proni, Milano, Bompiani, 1983 (Bloomington 1983).

ERCOLI, EMMA, *Agatha Christie*, Firenze, La Nuova Italia editrice, 1978, pp. 3-49.

FERRERO, ERNESTO, *Invito alla lettura di Carlo Emilio Gadda*, Milano, Mursia editore S.p.A., 1972, pp. 98-110, 136-174.

FORCHETTI, FRANCO, *Il segno e la rosa. I segreti della narrativa di Umberto Eco*, Roma, Alberto Castelvechi Editore srl, 2005, pp. 23-58.



GIOVANNOLI, RENATO, *Saggi su Il nome della rosa*, Milano, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A., 1985.

GIOVIALE, FERNANDO, *Leonardo Sciascia*, Lisciani & Giunti Editori, 1993, pp. 48-50, 83-104.

ICKERT KLAUS, SCHICK URSULA, *Il segreto della rosa decifrato*, trad. it. di Carla Becagli Calmai e Silvia Bemporad Servi, Firenze, Salani Editore, 1987 (München 1986).

MARAINI, DACIA, *E tu chi eri? Interviste sull'infanzia*, Milano, Bompiani, 1973, pp. 9-21.

MAURO, WALTER, *Leonardo Sciascia*, Firenze, La Nuova Italia editrice, 1974, pp. 9-66.

PALUMBO, ORNELLA, *L'incantesimo di Camilleri*, Roma, Editori Riuniti, 2005.

PISCHEDDA, BRUNO, *Come leggere Il nome della rosa di Umberto Eco*, Milano, Gruppo Ugo Mursia Editore S.p.A., 1994.

SCIASCIA, LEONARDO, *Appunti sul giallo*, in ID, *Il metodo di Maigret e altri scritti sul giallo*, a cura di Paolo Squillacioti, Milano, Adelphi, 2018.

—, *Mafia: così è (anche se non vi pare)*, in «Il corriere della Sera», 19/09/1982,  
<http://media2.corriere.it/corriere/pdf/2016/mafia.pdf> (consultato il 08/06/2022).

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

TERZOLI, MARIA ANTONIETTA, *Commento a Quer pasticciaccio brutto de via  
Merulana di Carlo Emilio Gadda*, vol. I e II, Roma, Carocci editore S. p. A., 2015.

—, *Gadda: guida al Pasticciaccio*, Roma, Carocci editore S.p.A., 2016.

TRAINA, GIUSEPPE, *Leonardo Sciascia*, Milano, Edizioni Bruno Mondadori, 1999.

TRAINITO, MARCO, *Andrea Camilleri. Ritratto dello scrittore*, Treviso, Editing  
Edizioni, 2008.

VOLPATTI, LIA, *Il segreto di Agatha*, Milano, Alacràn edizioni s.r.l., 2006, pp. 6-128.

## **OPERE LETTERARIE PRESE IN ESAME**

CAMILLERI, ANDREA, *La forma dell'acqua*, Palermo, Sellerio, 2020 (1994).

CHRISTIE, AGATHA, *L'assassinio di Roger Ackroyd*, trad. it. di Giuseppe Motta, prefazione e postfazione di Leonardo Sciascia, Milano, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A, 2011 (London 1926).

—, *La mia vita*, trad. it. di Maria Giulia Castagnone, Milano, Oscar Mondadori, 2018 (London 1976).

CONAN DOYLE, ARTHUR, *Uno studio in rosso*, trad. it., in *I grandi classici*, a cura di RL Gruppo editoriale S.r.l, Santarcangelo di Romagna (RN), Rusconi libri, 2010 (London 1887).

—, *Ucciderò Sherlock Holmes. Memorie letterarie e avventure del creatore del più celebre detective della storia*, trad. it. di Gianni Rizzoni, introduzione di Luigi Brioschi, Milano, Metamorfofi editore, 2012 (London 1924).

ECO, UMBERTO, *Il nome della rosa*, Milano, La nave di Teseo editore S.r.l., 2020 (1980).

GADDA, CARLO EMILIO, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, a cura di Giorgio Pinotti, Milano, Adelphi Edizioni S.p.a., 2018 (1957).

SCIASCIA, LEONARDO, *Il giorno della civetta*, Milano, Adelphi Edizioni S.p.A., 1993.

SIMENON, GEORGES, *Il porto delle nebbie*, trad. it. di Fabrizio Ascari, in *Le grandi inchieste del commissario Maigret*, a cura di Gianni Vallardi, Milano, Fabbri editore, 2002 (Paris 1932).

—, *Le memorie di Maigret*, trad. it. di Marco Bevilacqua, in *Le inchieste del commissario Maigret*, a cura di Ena Marchi e Giorgio Pinotti, Milano, Adelphi edizioni S.p.A., 2002 (Paris 1951).

## RINGRAZIAMENTI

Un doveroso ringraziamento va al professor Alberto Zava per la disponibilità, l'attenzione e la gentilezza dimostrate durante la stesura del mio progetto di ricerca, oltre che per il piacere e il coinvolgimento provati all'ascolto di ogni Sua lezione. In egual misura è necessario ringraziare i correlatori Veronica Gobbato e Aldo Maria Costantini.

Questo elaborato è dedicato al nonno Francesco il quale avrebbe voluto più di tutti esserci per festeggiare assieme alla nonna Clara ma che da lassù mi guarda e mi protegge, orgoglioso della donna che sono diventata.

Un grazie speciale a una mamma meravigliosa, Paola, compagna insostituibile della mia vita, da sempre fonte di ispirazione e punto di riferimento.

A mio fratello Andrea che con la sua simpatia e la sua costante presenza mi ha dato l'energia per non arrendermi e guardare la realtà sotto un altro punto di vista. Un ringraziamento particolare per aver raccolto le debolezze del mio carattere e i momenti di tensione che mi toglievano il sorriso.

Ad Alessandro, amore della mia vita, per avermi incoraggiato in questo percorso universitario dandomi la forza necessaria per affrontare le difficoltà e superare i miei limiti, accompagnandomi ogni giorno con pazienza e affetto.

Agli zii Chiara e Baldassare per avermi trasmesso fin da piccola la passione per la cultura e la letteratura, partecipando con orgoglio ai traguardi della mia vita e rappresentando un porto sicuro in cui rifugiarmi. A Ester Maria e Micol, sorelle di avventure e di risate, a cui voglio un bene infinito.

Agli zii Alessandro e Alessandra per il supporto nelle occasioni che mi hanno tolto il sorriso nel passato. Ad Alberto ed Emanuele di cui sono molto fiera.

A Maurizio per tutto quello che ha fatto per me in questi anni, per avermi accolto e ascoltato, trovando sempre una parola di conforto al momento giusto.

A Teresa, Giulia, Alessandro, Francesca e Fabio che mi vogliono bene e mi sostengono come una seconda famiglia. Un bacio anche alla piccola Cecilia.

A Veronica, migliore amica da sempre, sostegno necessario per attenuare le mie insicurezze e spalla nei momenti di sconforto.

A Giulia per aver condiviso dei momenti indimenticabili tra lezioni online e pomeriggi di studio matto e disperatissimo, un grazie particolare per esserci sempre e avere il consiglio giusto nel momento del bisogno.