

INTRODUZIONE

Questo lavoro nasce soprattutto dalla passione per la letteratura cosiddetta di genere, altrimenti detta paraletteratura. Sin da piccoli abbiamo letto con trasporto centinaia di romanzi di fantascienza, gialli e fumetti pensando confusamente che, al contrario di quanto ci veniva detto, alcuni tra questi prodotti non avessero nulla da invidiare alle opere letterarie canoniche che studiavamo a scuola o che leggevamo a casa nelle pause tra un fumetto e l'altro¹. Col passare del tempo, affinando leggermente il nostro gusto, abbiamo cominciato ad amare soprattutto quegli autori paraletterari in grado di raccontare, attraverso un processo alchemico per noi misterioso e affascinante, aspetti della realtà sociale contemporanea a partire da storie fantastiche costruite secondo codici seriali tutto sommato prevedibili e stantii. Ritenendo vagamente fin da allora che l'essenza del reale consistesse nel conflitto e nella contraddizione, apprezzavamo le rappresentazioni letterarie che confermavano questa nostra impressione. Per quanto riguardava il genere fantascientifico ci entusiasmavano le visioni distopiche e allucinate di James Ballard e Philip Dick, per quanto concerneva il fumetto ci esaltava il tratto metropolitano e irriverente di Andrea Pazienza e per quanto atteneva al giallo ci entusiasmava il filone *hard boiled* inaugurato da Dashiell Hammett e Raymond Chandler, nel quale alla tradizionale domanda del romanzo poliziesco classico *whodunit* (chi l'ha fatto?) si aggiungeva la nuova: perché l'ha fatto? Un quesito che cambiava radicalmente sia l'ambientazione dell'opera, che si faceva decisamente urbana, sia la sua funzione: da consolatoria (un testo che si contenta di divertire il lettore facendogli trascorrere qualche ora di intelligente intrattenimento) a critica (un prodotto narrativo disturbante che evoca il malfunzionamento della società con l'intenzione di mettere il lettore di fronte alle cause che stanno alle spalle di determinati eventi).

Sull'onda del grande successo popolare che hanno avuto gli scrittori gialli in Italia a partire dagli anni '90, abbiamo scoperto Giorgio Scerbanenco, a quel tempo indicato come ideale maestro di scrittura da Carlo Lucarelli². Da quel momento è scattato il colpo di fulmine per uno scrittore che, diventato giornalista professionista durante il fascismo, non ha mai rinunciato, dall'inizio alla fine della propria vita, a guadagnarsi da vivere scrivendo testi etichettabili come paraletterari.

Giacché leggere tutti i racconti e i romanzi di Scerbanenco è quasi impossibile «dal momento che la sua bibliografia sterminata conta quasi un centinaio di romanzi e un migliaio di racconti»³ (in realtà molti di più e tuttora in aumento nonostante la scomparsa dello scrittore⁴), l'ipotesi da cui trae spunto il presente lavoro, che si è fatta pian piano strada a seguito della lettura dei suoi polizieschi, consiste nel verificare una convinzione ben precisa: l'unicità e, allo stesso tempo, l'esemplarità dell'opera poliziesca di Scerbanenco nel panorama letterario italiano del Novecento. Un'opera che, nonostante la sua assoluta rilevanza, non solo non è ancora stata studiata quanto merita ma, soprattutto, non è stata analizzata globalmente allo scopo di coglierne il contenuto di verità⁵.

1. A questo riguardo è proprio il caso di dire, parafrasando Gramsci, che il trasporto per le vicende superumane degli eroi paraletterari ha preceduto e probabilmente influenzato il nostro studio delle tematiche nietzschiane, del resto «lo stesso Nietzsche non sarà stato per nulla influenzato dai romanzi francesi d'appendice?» (A. GRAMSCI, *Letteratura popolare*, in *Letteratura e vita nazionale*, Editori Riuniti, Roma III edizione 1996, p. 144).

2. «Gentile signor Scerbanenco, sono un suo affezionato lettore e le scrivo per dirle che mi sono piaciuti molto i suoi libri. [...] Mi ricordo che avevo quattordici anni quando lessi il suo primo libro. Era il 1974, lei era morto da cinque anni, ed era una domenica pomeriggio in cui avrei fatto qualunque cosa pur di non fare i compiti. [...] Non ho fatto i compiti, sono andato male all'interrogazione e alla fine non mi sono neanche laureato, ma ho letto tutti i suoi romanzi simili a quello e sono diventato uno scrittore anch'io» (C. LUCARELLI, *Lettera a Scerbanenco*. Mordano, 19. 07. 1999, <http://www.carlolucarelli.net/int06.htm>).

3. *Ibid.*

4. Cfr. AA. VV., *Scerbanenco riflessioni scoperte proposte per un centenario 1911/2011*, R. Pirani (a cura di), Pirani bibliografica editrice, Firenze, 2011.

5. Roberto Pirani, Massimo Carloni e Guido Reverdito si sono dedicati soprattutto alla sua produzione

Come il genere poliziesco, in qualità di «roman judiciaire», nasce in Francia sotto il Secondo Impero all'avvicendamento di un periodo storico, di un sistema letterario «et dans l'interaction de deux régimes de la production littéraire, le cultivé et le populaire»⁶, così Scerbanenco, *trait d'union* tra due momenti decisivi nello sviluppo della letteratura di massa in Italia (il Ventennio fascista e gli anni Sessanta), pare assumersi il ruolo di raccordo (grazie all'uso di una tavolozza narrativa cangiante dal «giallo», al «rosa» e al «nero») «fra la scrittura "alta" e le retoriche dei modelli paraletterari»; un compito che lo scrittore inaugura in quanto «conoscitore dei linguaggi dei *media* e pregevole confezionatore di storie, [...] ma che — inesorabilmente — morirà con lui»⁷. Il nostro lavoro, che si suddividerà in quattro parti, consisterà dunque, nel cercare di evidenziare come l'interpretazione scerbanenchiana del codice poliziesco, oltre a incarnare la prospettiva gramsciana di una letteratura realmente «nazional-popolare», possa essere assunta a paradigma degli sviluppi storico-strutturali del genere in Italia.

L'ermeneutica materialistica (o «postmodernismo critico»⁸) di Romano Luperini⁹ insegna che per analizzare in profondità il lavoro di uno scrittore occorre intraprendere alcune tappe preliminari. Nel momento in cui lo statuto dell'opera letteraria cambia perdendo «son caractère sacré, l'unité de sa signification», è necessario affrontare un percorso di analisi che si avvalga dell'apporto di tutti gli studi critici necessari, indipendentemente dall'indirizzo generale cui fanno riferimento, atti a restituirne un'immagine il più possibile vicina alla sua complessità («elle a besoin d'exégètes qui nous transmettent sens et forme: l'interprétation fait partie du texte»¹⁰) ben sapendo che si tratta di un obiettivo cui tendere ma impossibile da raggiungere poiché «l'arte è sempre riuscita a [...] opporsi all'astrazione attraverso il senso del complesso, attraverso la sua cocciuta adesione al peso della realtà, alle sue datità lancinanti, a tutti i suoi dettagli inutili, cioè a tutte quelle cose che non si lasciano ridurre a schema, a tecnologia, a differenza stilistica»¹¹. Oltretutto, la natura controversa del concetto di «genere poliziesco», la sua «doppia vocazione [...] insieme realistica e mitizzante»¹², ci impone di approfondirne innanzitutto la genealogia per cercare di comprenderne fino in fondo le implicazioni strutturali, contestuali e di orizzonte della ricezione che necessariamente si riflettono anche sulla considerazione dell'opera di un singolo autore.

In questa sede, in via introduttiva, faremo affidamento su alcune certezze e su una convinzione che andrà successivamente verificata nel corso del lavoro. È ormai assodato che nel romanzo di massa, soprattutto in quello considerato più commerciale come il poliziesco, la superiorità dello schema, delle costanti narrative e ideologiche rispetto alle particolarità mimetiche o estetiche, non solo è funzionale alla serialità produttiva, alla riproduzione perenne del sempreuguale che garantisce la realizzazione

anteguerra (Cfr. *Ivi*; le postfazioni ai gialli degli anni Quaranta ristampati da Sellerio e il lavoro di G. REVERDITO, *Giorgio Scerbanenco e il cuore nero del giallo di casa nostra. Viaggio al termine dell'ossessione di una vita*, tesi di dottorato discussa presso il DISLL dell'Università di Padova), Ermanno Paccagnini si è occupato della sua narrativa breve (Cfr. E. PACCAGNINI, *Milano calibro 9*, in AA. VV., *Scerbanenco riflessioni scoperte proposte per un centenario 1911/2011*, cit.) mentre Gianni Canova e Carlo Oliva hanno trattato i romanzi noir degli anni Sessanta (Cfr. G. CANOVA, *Scerbanenco e il delitto alla milanese*, in AA. VV., *Il successo letterario*, V. Spinazzola (a cura di), Edizioni Unicopli, Milano, 1985; Cfr. C. OLIVA, *Un eroe consapevole*, in AA. VV., *Scerbanenco riflessioni scoperte proposte per un centenario 1911/2011*, cit.)

6. J. DUBOIS, *Avant-propos*, in *Le roman policier ou la modernité*, Editions Nathan, Paris, 1992, p. 8.

7. B. BINI, *Il poliziesco*, in *Letteratura italiana Storia e geografia Volume terzo L'età contemporanea*, A. Asor Rosa (a cura di), Einaudi, Torino, 1989, pp. 1021-1022.

8. C. BENEDETTI, *Il tradimento dei critici*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002, p. 73. Così Carla Benedetti definisce il metodo critico di Luperini.

9. Da studioso dell'opera critica di Gramsci e Benjamin, Luperini sostiene «una dialettica tra particolare e universale, in cui il secondo termine [...] appare interamente affondato nella relatività delle conoscenze storiche e della materialità dei processi specifici» (R. LUPERINI, *Gramsci e la critica letteraria: verso un'ermeneutica materialistica*, «Allegoria», anno V, numero 14, p. 25).

10. J.-Y. TADIÉ, *La critique littéraire au XX^e siècle*, Pierre Belfond, Paris, 1987, p. 9.

11. C. BENEDETTI, *Il tradimento dei critici*, cit., pp. 95-96.

12. V. SPINAZZOLA, *I nemici del mistero. Postfazione di Vittorio Spinazzola*, in E. MANDEL, *Delitti per diletto. Storia sociale del romanzo poliziesco*, tr. it. B. Arpaia, Interno Giallo, Milano, 1990, p. 209.

del valore di scambio del libro come merce, ma costituisce anche una delle principali motivazioni del suo successo presso il pubblico. Anche se tale fissità non implica pura e semplice staticità e al sempreuguale formale si aggiungono elementi di novità negativa garantiti dal momento conflittuale necessariamente originale del crimine, per citare il più caratteristico, è proprio la ripetitività dello sviluppo, dei personaggi, del contesto sociologico rappresentato che rende i romanzi polizieschi così «familiari», «rassicuranti» e quindi popolari. Nonostante il vigore di tali schematismi sembri impedire a questi testi di affrontare e interpretare la verità del reale sociale contemporaneo, noi riteniamo, invece, che la produzione romanzesca che maggiormente si affida alla ripetizione e alla serializzazione degli elementi di familiarità rispetto agli elementi di (presunta) originalità, sia in grado di offrire (se non altro in alcune sue manifestazioni) strumenti quantomeno analoghi a quelli messi a disposizione dai migliori esempi della produzione romanzesca *high-brow*. E questo perché, per converso, la congiuntura extraletteraria ci appare sempre più caratterizzata da un processo di valorizzazione capitalistico che tende ad attribuire anche alle merci culturali «una specie di aura estetica» basata sull'originalità e sulla differenza: «I prodotti acquista[...]no cioè quella capacità di seduzione tipicamente moderna che appartiene a tutto ciò che è ora e brilla nella sua differenza da ciò che è stato»¹³. In questa chiave, intendiamo verificare la convinzione che nei testi polizieschi di Scerbanenco (sia nei gialli degli anni Quaranta che nei noir degli anni Sessanta) si possa reperire non solo il semplice riflesso delle diverse fasi di sviluppo del processo novecentesco di reificazione, ma anche le tappe della sua conoscenza critica: un processo atto a «disincantare la modernità attraverso l'incanto»¹⁴. Ma prima di affrontare l'orizzonte testuale del cospicuo corpus poliziesco di Scerbanenco, procederemo per approssimazioni successive alla ricostruzione della dialettica reale da cui esso nasce allo scopo di coglierne fino in fondo la storicità. Vogliamo cioè afferrare «la ricca contraddittorietà» del processo che definisce l'opera come «geroglifico sociale» a partire dal massimo livello di generalizzazione possibile (l'orizzonte ermeneutico in cui come interpreti ci collochiamo) per poi giungere al processo materiale della sua produzione e riproduzione (l'orizzonte contestuale ed extratestuale in cui il corpus si colloca): «Se non vogliamo limitarci a descrivere la *struttura*, ma vogliamo comprenderla storicamente, se cioè vogliamo davvero passare dalla sua descrizione alla sua interpretazione, bisognerà ripercorrere *à rebours* il processo della sua *strutturazione*, perché solo così quel geroglifico potrà sciogliersi»¹⁵.

Dopo aver messo in luce la maniera in cui il dibattito critico perde spesso di vista, in ambito letterario, la fondamentale natura descrittiva della tassonomia generica slittando verso la costruzione di una gerarchia assoluta di valori che tende a mettere in secondo piano le opere, nella prima parte del nostro lavoro accosteremo quindi il «genere poliziesco». Nato nel momento in cui il capitalismo concorrenziale sovverte definitivamente il vecchio mondo creando, tra l'altro, le condizioni del nuovo sistema letterario in cui siamo tuttora immersi e che Jacques Rancière chiama semplicemente «littérature», il poliziesco pare sintetizzarne al meglio le contraddizioni immanenti assecondandone anche la specificità storica che «quitte son sens ancien de savoir des lettrés»¹⁶ per immergersi nella modernità: «come la fotografia e la ferrovia stavano al *whodunit* delle origini [...] cos'è il romanzo nero se non *l'irruzione dell'immagine mobile nella letteratura popolare* [...]?»¹⁷. A partire da ciò, si tratterà di comprenderne alcuni aspetti. Prima di tutto se «le grand principe d'obsolescence» cui s'ispira e che lo rende percepibile come «genre de consommation et de consommation rapides»¹⁸ lo trasformi, in quanto «genere», in qualcosa di profondamente diverso dalla letteratura «vera» (la cui essenza

13. C. BENEDETTI, *Il tradimento dei critici*, cit., p. 85.

14. G. GILLOCH, *Walter Benjamin*, tr. it. S. Manfredi, Il Mulino, Bologna, 2008, p. 322.

15. R. LUPERINI, *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Editori Riuniti, Roma, 1990, p. 26, corsivi dell'autore.

16. J. RANCIÈRE, *Politique de la littérature*, Galilée, Paris, 2007, p. 12.

17. E. MANDEL, *Delitti per diletto. Storia sociale del romanzo poliziesco*, cit., pp. 57-58, corsivo dell'autore.

18. J. DUBOIS, *Avant-propos*, in cit., pp. 7-8.

sarebbe quella di trasgredire senza requie le regole di genere¹⁹) oppure lo offra, al contrario, a modello della logica allegorica di estetizzazione delle merci e di mercificazione dell'arte che informa la modernità letteraria e artistica. Una modernità nella quale «La nuova forma [...] appare non per esprimere un nuovo contenuto, ma per sostituire la vecchia forma, che ormai “ha perduto la sua artisticità”: ossia per rimpiazzare ciò che ha esaurito il suo valore differenziale man mano che è diventato oggetto di attesa»²⁰. Da questo punto di vista, tracce della sua «originalità a norma di mercato» potrebbero essere reperite, come per l'immagine benjaminiana di Baudelaire, nella figura del suo protagonista, l'investigatore, la cui vicenda rimanda all'«illustrazione della “carriera di un libertino”»²¹ e, allo stesso tempo, al «*flâneur* [...] che] cerca un asilo nella folla»²². In secondo luogo, e a margine della consapevolezza precedente, si tratterà di capire se il codice che definisce la narrativa poliziesca, irrigiditosi nel corso del tempo a seguito di numerose sistemazioni successive²³, la imprigioni riducendola una macchina ideologica passivizzante e manichea, un puro esercizio di stile, oppure sia sufficientemente flessibile da renderla ambigua, instabile e quindi in grado, meglio del sogno virtuale dell'odierna comunicazione di massa, di dar conto dell'incubo di violenza in cui viviamo. In altri termini, se la struttura che è propria alla letteratura poliziesca esprima, o meno, «une machinerie ingénieuse dont le demontage renvoie [...] à une duplicité redoutable [...] un dispositif textuel tout à la fois rigide et souple, fermé et ouvert»²⁴.

Affronteremo quindi la nozione di «genere», così come viene definita dalla critica tematica dei formalisti russi (riscoperta alla metà degli anni Sessanta grazie alla traduzione di Tzvetan Todorov) i quali, per sintetizzarne l'essenza ricorsiva, si riferiscono proprio, come esempio concreto, al «racconto poliziesco» e alla sua forma archetipa: «le indagini su un delitto da parte di un investigatore»²⁵. L'idea fluida ed evolutiva di «genere» dei formalisti, che tiene conto dello sviluppo storico delle forme letterarie e non solo della loro definizione categoriale, non regge però in esclusiva l'interpretazione del «genere poliziesco» nella sua specificità. Anzi, come lo studio della sua ricezione critica metterà in evidenza, già alla fine del XIX secolo quando comincia «l'esistenza discursive» del testo poliziesco²⁶, il fatto stesso che un insieme di scritti possa essere definito collettivamente da tematiche comuni e da norme generali di composizione ne limita l'appartenenza al sistema letterario. Già da quel momento il rischio per il «genere poliziesco» di mutarsi nel cristallo acronico e paraletterario descritto dall'analisi tipologica di Todorov²⁷, imperniata sul momento normativo prescrittivo piuttosto che su quello storico descrittivo, è dietro l'angolo. La nostra ipotesi di lavoro, invece, è che il poliziesco non solo porti iscritto nel suo stesso codice, attraverso la dialettica tra norma generica e contratto di lettura, il proprio sovvertimento incessante, dimostrando così di essere simile a qualsiasi altro genere letterario²⁸, ma anche che attraverso di esso sia possibile cogliere meglio e in modo critico, rispetto ad altri generi, la dinamica estetizzante della modernità. È il caso dei testi di Scerbanenco, dei quali in questa fase anticiperemo alcune caratteristiche formali che svilupperemo nelle parti successive. Per avvalorare tale ipotesi ci affideremo all'analisi della «teoria delle forme letterarie - o, più concisamente, poetica»²⁹, indagheremo la struttura del genere poliziesco, le costanti narrative e tematiche che lo

19. Cfr. T. TODOROV, «Typologie du roman policier», in *Poétique de la prose*, http://www.ae-lib.org.ua/texts/todorov__poetique_de_la_prose__fr.htm#01

20. C. BENEDETTI, *Il tradimento dei critici*, cit., pp. 85-86.

21. W. BENJAMIN, *Parco centrale*, in *Angelus Novus*, R. Solmi (a cura di), Einaudi, Torino, 1995², pp. 133-134.

22. W. BENJAMIN, *Parigi. La capitale del XIX secolo*, in *Ivi*, p. 155.

23. La sistemazione più nota è, probabilmente, la seguente: S. S. VAN DINE, *Twenty Rules for Writing Detective Stories*, <http://www.gialloweb.net/recensioni/twentyrules.asp>

24. J. DUBOIS, *Avant-propos*, in cit., pp. 8-9.

25. B. TOMAŠEVSKIJ, *La costruzione dell'intreccio*, tr. it. G. L. Bravo, in AA. VV., *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, T. Todorov (a cura di), Einaudi, Torino, 1968, pp. 346-347.

26. U. EISENZWEIG, *Le récit impossible. Forme et sens du roman policier*, Christian Bourgois Editeur, Paris, 1986, p. 23.

27. Cfr. T. TODOROV, «Typologie du roman policier», in cit.

28. Cfr. G. PETRONIO, *Sulle tracce del giallo*, Gamberetti Editrice, Roma, 2000.

29. G. GENETTE, *Figure III*, tr. it. L. Zecchi, Einaudi, Torino, 1976, p. 7, corsivo dell'autore.

definiscono (soprattutto Todorov, *Poétique de la prose*; Yves Reuter, *Il romanzo poliziesco*³⁰; Thomas Narcejac, *Il romanzo poliziesco*³¹), ma anche la sua dimensione «paratestuale» (Gerard Genette, *Soglie. I dintorni del testo*³²) e «transtestuale» (Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*³³).

L'indagine formale, che ci permetterà di focalizzare l'attenzione anche sulla figura del *detective* letterario e sul suo metodo investigativo, ci consentirà di osservare, grazie alla ricerca filosofica di Siegfried Kracauer (*Il romanzo poliziesco. Un trattato filosofico*³⁴) e Gilles Deleuze (*Philosophie de la Série Noire*³⁵) e all'analisi epistemologica di Carlo Ginzburg (*Spie. Radici di un paradigma indiziario*³⁶), la trasformazione della prassi e del ruolo dell'investigatore che, da interprete esperto delle tracce indiziarie lasciate dai colpevoli, si converte prima in rappresentante disincarnato della *ratio* calcolante per assestarsi infine in qualità di ulteriore ed insignificante ingranaggio della reificazione sociale. Convinti con Genette che esista «una storia delle forme letterarie [...] per il semplice fatto che tali forme permangono e si modificano attraverso i secoli»³⁷, avremo modo così di introdurre una prima storicizzazione delle forme estetiche del genere poliziesco. Un processo che proseguiremo e completeremo grazie al lavoro di Marc Lits (*Le roman policier: introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*³⁸) e all'analisi semiotica ed ermeneutica di Jacques Dubois (*Le roman policier ou la modernité*).

Ma lo studio diacronico del genere poliziesco non può limitarsi unicamente alla dimensione estetico-letteraria. I testi, anche quelli polizieschi, oltre ad essere influenzati dal contesto storico-sociale in cui appaiono, rispondono per le loro condizioni di produzione e consumo, le loro tematiche e l'ideologia che si incaricano di riflettere, amplificare e, a volte, criticare a un'attesa collettiva specifica. Si tratterà dunque di indagare i rapporti tra la società moderna e il genere poliziesco tenendo presente che condizioni economiche storicamente determinate rendono percorribili «in ultima istanza»³⁹, senza garantirle né preformarle né dando tantomeno la possibilità di prevederle, determinate forme culturali le quali, a loro volta, seguono una determinata «legalità interna» che

30. Cfr. Y. REUTER, *Il romanzo poliziesco*, tr. it. di F. Sorrentino, Armando Armando, Roma, 1998.

31. Cfr. T. NARCEJAC, *Il romanzo poliziesco* tr. it. L. Nanni, Garzanti, Milano, 1976.

32. Cfr. G. GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, tr. it. C. M. Cederna, Einaudi, Torino, 1989.

33. Cfr. G. GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, tr. it. R. Novità, Einaudi, Torino, 1997.

34. Cfr. S. KRACAUER, *Il romanzo poliziesco. Un trattato filosofico*, tr. it. R. Cristin, Editori Riuniti, Roma, 1997 [1984].

35. Cfr. G. DELEUZE, *Philosophie de la Série Noire*, in « Arts et Loisirs » n. 18, 1966, pp. 12-13 ; ora in *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, par D. Lapoujade, Éd. Du Minuit, Paris, 2002, pp. 114-119, tr. it. G. De Michele (collaborazione di M. Laconique), <http://www.carmillaonline.com/archives/2006/08/001911.html#001911>

36. Cfr. C. GINZBURG, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in AA. VV., *Il segno dei tre. Holmes, Dupin, Peirce*, U. Eco e T. A. Sebeok (a cura di), Bompiani, Milano, 1983.

37. G. GENETTE, *Figure III*, cit., pp. 12-13.

38. Cfr. M. LITS, *Le roman policier: introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Editions du CEFAL, coll. «Bibliothèque des Paralittératures» n° 4, Liège, 1999.

39. Friedrich Engels in una lettera scrive: «[...] secondo la concezione materialistica della storia la produzione e riproduzione della vita reale è nella storia il momento *in ultima istanza* determinante. Di più né io né Marx abbiamo mai affermato. Se ora qualcuno distorce quell'affermazione in modo che il momento economico risulti essere *l'unico* determinante, trasforma quel principio in una frase fatta insignificante, astratta e assurda. La situazione economica è la base, ma i diversi momenti della sovrastruttura - le forme politiche della lotta di classe e i risultati di questa - costituzioni stabilite dalla classe vittoriosa dopo una battaglia vinta, ecc. - le forme giuridiche, anzi persino i riflessi di tutte queste lotte reali nel cervello di coloro che vi prendono parte, le teorie politiche, giuridiche, filosofiche, le visioni religiose ed il loro successivo sviluppo in sistemi dogmatici, esercitano altresì la loro influenza sul decorso delle lotte storiche e in molti casi ne determinano in modo preponderante la *forma*. È un'azione reciproca di tutti questi momenti, in cui alla fine il movimento economico si impone come fattore necessario attraverso un'enorme quantità di fatti casuali (cioè di cose e di eventi il cui interno nesso è così vago e così poco dimostrabile che noi possiamo fare come se non ci fosse e trascurarlo). In caso contrario, applicare la teoria a un qualsiasi periodo storico sarebbe certo più facile che risolvere una semplice equazione di primo grado» (F. ENGELS, lettera a J. Bloch del 21 settembre 1890, in K. MARX, *Le lotte di classe in Francia dal 1848 al 1850*, G. Giorgetti (a cura di), Editori Riuniti, Roma, 1962, p. 40, nota 2, corsivo dell'autore).

realizza solo un numero limitato di possibilità formali. Per effettuare questa indagine ci riferiremo soprattutto ai testi di Giuseppe Petronio (*Sulle tracce del giallo*), Ernest Mandel (*Delitti per diletto. Storia sociale del romanzo poliziesco*) e Jean Noël Blanc (*Polarville. Images de la ville dans le roman policier*⁴⁰) attraverso i quali osserveremo la relazione sempre più stretta che intercorre, nel corso del tempo, tra trasformazioni del crimine, dei criminali, degli ambienti in cui essi si muovono e prosperano, e loro rappresentazione nei romanzi polizieschi: dal romanzo enigma classico ambientato nell'*intérieur* vittoriano al noir contemporaneo che racconta una storia criminale come «scusa per descrivere quella sociale, politica, storica ed economica che circonda[...] gli avvenimenti narrati nel romanzo»⁴¹.

Per terminare questa prima parte del lavoro useremo, infine, le consapevolezze messe a fuoco allo scopo di affrontare la comparsa del «giallo» in Italia (convenzionalmente collocabile nel 1929 con l'apparizione della collana Mondadori «I Libri Gialli») e il ruolo di Scerbanenco (autore di gialli italiani sin dalla fine degli anni Trenta) nel suo sviluppo. Del resto, come afferma Giuseppe Petronio:

Riportare il giudizio assiologico dai «generi» alle opere non è «idealismo», è anzi «critica materialistica», in quanto e se postula un giudizio visto e praticato come un'operazione storico-sociale, fondata non sulle impressioni del critico (impressionismo estetico, ma anche impressionismo stilistico, sociologico, strutturalistico, psicologico, ecc.), ma sull'analisi degli elementi costitutivi dell'opera nonché della loro strutturazione in un organismo «letterario», in rapporto alla funzione e all'uso sociale che l'autore (o il gruppo sociale in cui egli si riconosce) attribuisce all'opera⁴².

Ci avvicineremo, quindi, al caso di scuola della nascita, del primo sviluppo e della pronta soppressione del poliziesco italiano sotto il regime fascista, sottolineando in particolar modo le caratteristiche peculiari della sua origine: il «ritardo», proporzionale alla tardiva modernizzazione capitalistica italiana (Loris Rambelli, *Storia del «giallo» italiano*⁴³; Cristina Benussi, *Bontempelli, la letteratura popolare, il giallo e Gramsci*⁴⁴; Gianfranco Orsi - Lia Volpatti, *Il giallo Mondadori dal 1929 al 1941*⁴⁵); l'«artificiosità» della sua genesi, derivante dal combinato disposto delle esigenze propagandistiche fasciste e del primo sviluppo di un'attesa popolare significativa (Elvio Guagnini, *L'importazione di un genere: il «giallo» italiano tra gli anni Trenta e gli inizi degli anni Quaranta – appunti e problemi*⁴⁶; Maurizio Pistelli, *Un secolo in giallo. Storia del poliziesco italiano (1860-1960)*⁴⁷); la scarsa autonomia dai modelli stranieri (Gianni Canova, *Il giallo italiano negli anni Trenta*⁴⁸). Vedremo come tale narrativa, sollecitata dalla dittatura per rilassare e distrarre il pubblico medio-borghese nell'ambito della campagna per la diffusione di massa dei libri, non paia soddisfare fino in fondo i progetti totalitari del regime e così, nonostante le obbligate ambientazioni straniere e la messa in scena di un *intérieur* ormai convenzionale, venga ben presto cancellata, in quanto tacciata di parentela stretta con la cronaca nera, già assente per decreto dai giornali italiani.

Nella seconda tappa di questo lavoro, ci occuperemo di indagare gli sviluppi narrativi successivi al coinvolgimento di Scerbanenco nella nascita del poliziesco italiano (alcuni romanzi e racconti elaborati in Svizzera) alla luce dei testi autobiografici (*Viaggio in una vita*⁴⁹) e saggistici (*Il mestiere di*

40. J.-N. BLANC, *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 1991.

41. M. CARLOTTO, *Legalità d'evasione*, <http://lrx.ondeweb.net/carlotto/index.php?artID=26&catID=42>

42. G. PETRONIO, *Dieci tesi sulla letteratura di consumo e sulla letteratura di massa*, in AA. VV., *“Trivialliteratur?” Letterature di massa e di consumo*, Edizioni Lint, Trieste, 1979, p. 19.

43. Cfr. L. RAMBELLI, *Storia del «giallo» italiano*, Garzanti, Milano, 1979.

44. Cfr. C. BENUSSI, *Bontempelli, la letteratura popolare, il giallo e Gramsci*, in AA. VV., *Il giallo degli anni Trenta*, Edizioni Lint, Trieste, 1988.

45. Cfr. G. ORSI - L. VOLPATTI, *Il giallo Mondadori dal 1929 al 1941*, in *Ivi*.

46. Cfr. E. GUAGNINI, *L'importazione di un genere: il «giallo» italiano tra gli anni Trenta e gli inizi degli anni Quaranta – appunti e problemi*, in AA. VV., *“Trivialliteratur?” Letterature di massa e di consumo*, cit.

47. Cfr. M. PISTELLI, *Un secolo in giallo. Storia del poliziesco italiano (1860-1960)*, Donzelli, Roma, 2006.

48. Cfr. G. CANOVA, *Il giallo italiano negli anni Trenta*, in AA. VV., *Il giallo degli anni Trenta*, cit.

49. Cfr. G. SCERBANENCO, *Viaggio in una vita*, in *Non rimanere soli*, Garzanti, Milano, 2003. D'ora in poi VV, in NRS.

uomo⁵⁰, *Patria mia*⁵¹) elaborati nel periodo che intercorre tra l'espatrio dell'autore e la fine del secondo conflitto mondiale. Nell'ambito della vasta produzione scerbanenchiana, questi ultimi tre lavori hanno attirato in particolare la nostra attenzione per il momento in cui sono stati elaborati e per la spiccata peculiarità dei toni. Edito inizialmente in Svizzera, *Il mestiere di uomo* è un'antologia di testi di «vera moralità»⁵² che nei contenuti e nello stile, frammentario e conciso, rifiuta il discorso costruttivo e prescrittivo del filosofo moralizzatore per recuperare la discontinuità dei moralisti francesi del XVII e XVIII secolo (non a caso lo scrittore fa esplicito riferimento al suo lavoro come a «una specie di massima chamfortiana»⁵³) con l'obiettivo di reagire a una situazione oggettivamente disastrosa e di rendere conto della complessità di una realtà incoerente e priva di un senso sicuro. Anche *Patria mia* è una raccolta di prose pubblicate originariamente a puntate su un periodico svizzero e solo recentemente riunite in volume, ma a differenza de *Il mestiere di uomo*, invece di incentrarsi su universali considerazioni di ordine morale, rivolge il proprio fuoco analitico all'Italia fascista, cercando, verso la fine della guerra, di trovare un significato alla tragedia a partire dalla psicologia quotidiana degli individui che hanno vissuto sotto il regime: «Io sono sempre stato al di sopra, al di fuori, della politica. La politica non mi tocca, caso mai la storia»⁵⁴. *Viaggio in una vita*, infine, è il titolo complessivo che lo scrittore stesso decide di attribuire a una serie di prose autobiografiche uscite in rotocalco nel 1958 e integrate in seguito, nel 1966, da alcuni altri scritti della stessa natura: «ogni vita è un romanzo, persino la mia» (introduzione a VV, p. 230). La nostra intenzione, nell'analisi di questi testi, è di comprendere se lo scrittore espliciti, attraverso scritti in cui la prospettiva analitico-descrittiva dei fatti sembra prevalere sulla loro elaborazione letteraria, una qualche sorta di consapevolezza, favorita dallo straordinario crogiuolo della guerra, sulle responsabilità comunicative ed etiche del suo mestiere che segni una progressiva maturazione di motivi e di scrittura, oppure se le pressanti richieste di svago e disimpegno di un mercato letterario subordinato alle esigenze di controllo sociale colonizzino completamente il suo lavoro travisandone, sin dall'inizio e per sempre, qualsiasi spunto referenziale e critico. Nel caso in cui la seconda ipotesi risulti corretta, si potrebbe istituire un collegamento diretto tra l'estetismo sensuale di stampo daveroniano dei suoi racconti degli esordi e la vertigine morbosa di violenza sadica e melodramma moralistico dei noir degli anni Sessanta che, passando per l'esteriore evasione enigmistica dei gialli degli anni Quaranta, causerebbe l'impossibilità per i lettori di qualsiasi possibilità di presa di distanza critica, magari a perenne sostegno ideologico del medesimo blocco sociale che aveva sostenuto il regime fascista. È la convinzione che, tutto sommato, lascia trasparire Gianni Canova quando afferma, tra le righe di uno dei più fortunati tra i pochi saggi critici dedicati a Scerbanenco, che «il movimento» che pare esprimersi nei polizieschi di ambientazione milanese, è solo apparente giacché «rigidamente chiuso entro un mondo romanzesco i cui confini continuano ad apparire immutabili»⁵⁵. A noi pare invece, e proveremo a dimostrarlo, che le riflessioni sviluppate da Scerbanenco nei campi profughi svizzeri durante la guerra, la condivisione di un comune destino umano di pena ed affanno con l'umanità dolente che lo circonda, lo aiutino, assieme alle considerazioni autobiografiche redatte al termine del conflitto, a focalizzare una svolta che cambia il senso della sua idea di letteratura. In questo contesto, si tratterà di vedere qual è il valore, nella poetica dello scrittore, dell'illusione narrativa (la capacità di creare ambienti talmente verosimili da ottenere il consenso razionale e l'adesione emotiva del pubblico) e se, nel trapasso tra un prima e un dopo sancito dalla guerra, vi sia un mutamento di prospettiva da parte sua anche sotto questo aspetto. A tale proposito, ci chiederemo

50. Cfr. G. SCERBANENCO, *Il mestiere di uomo*, A. Paganini (a cura di), Nino Aragno Editore, Torino, 2006.

51. Cfr. G. SCERBANENCO, *Patria mia. Riflessioni e confessioni sull'Italia*, A. Paganini (a cura di), Nino Aragno Editore, Torino, 2011.

52. G. SCERBANENCO, lettera del giugno 1944, in A. PAGANINI, *Il mestiere di uno scrittore in esilio*, introduzione a MU, p. 9.

53. *Ibid.*

54. G. SCERBANENCO, lettera del 7 marzo 1944, in A. PAGANINI, *Introduzione*, in PM, p. VII.

55. G. CANOVA, *Scerbanenco e il delitto alla milanese*, in AA. VV., *Il successo letterario*, cit., p. 158.

se Scerbanenco, come potrebbe far pensare la partecipazione di rilievo al progetto egemonico del giallo autarchico, utilizzi l'illusione narrativa per assecondare senza remore la simulazione della statica e ingannevole idea di ordine sociale promossa dal blocco sociale fascista (eventualmente replicandone l'uso senza cambiare registro anche nel dopoguerra a favore di un blocco sociale diverso, ma dagli intenti egemonici simili), oppure se voglia sfruttarla per rappresentare, in modo seducente, le contraddizioni e gli incubi di una società prima devastata dalla guerra e poi avviata sulla strada di una vorticoso massificazione. Ancora, se nei romanzi e racconti elaborati durante l'esilio svizzero (fine 1943 - inizio 1945) comincino già a emergere elementi nuovi di tono e di stile, o se invece, nonostante lo scacco bellico del progetto razionalista fascista, lo scrittore mantenga la fiducia nella potenza moralizzatrice della sistematicità calcolante che sembra trasparire nei gialli dell'inizio degli anni Quaranta. Quasi come se fosse singolarmente cosciente della profonda differenza sussistente tra illusione e inganno⁵⁶, Scerbanenco pare convincersi in questo frangente, unico tra gli scrittori professionisti chiamati al balzo in avanti mercantile del sistema letterario italiano, che la capacità del romanzo paraletterario (poliziesco in particolare) di esplorare mondi etici estremi, lungi dal trasportare in un mondo ingannevole e autoreferenziale i lettori, possa aiutarli, invece, a sviluppare maggiore consapevolezza pratica del proprio agire. È da verificare, infine, la possibilità che questa nuova direzione che sembra profilarsi, sia favorita anche dalla rielaborazione autobiografica postbellica di una peculiare condizione esistenziale segnata dall'esilio e dall'estraneità: dall'Ucraina paterna all'epoca della Rivoluzione sovietica, dalla Roma materna durante l'adolescenza, dall'Italia in ginocchio dopo l'armistizio del 1943, dalla letteratura «alta» e dal gran mondo dell'intellettualità ufficiale nel corso di una carriera contrassegnata dal successo popolare.

A questo punto ci domanderemo se tale svolta, nel caso in cui si compia realmente, si manifesti unicamente durante l'esilio svizzero ed eventualmente si imponga esclusivamente nei testi del dopoguerra o se invece se ne possa trovare un annuncio, la preparazione, anche nei romanzi polizieschi elaborati dallo scrittore nei primi anni Quaranta. Nella terza parte dell'opera analizzeremo i sei romanzi gialli scritti da Scerbanenco tra il 1940 e il 1943 (*Sei giorni di preavviso*, *La bambola cieca*, *Nessuno è colpevole*, *L'antro dei filosofi*, *Il cane che parla*, *Lo scandalo dell'osservatorio astronomico*) con protagonista Arthur Jelling. Il nostro proposito è di capire se, ed eventualmente fino a che punto, lo scrittore, in questa fase embrionale della sua produzione poliziesca, sia stato in grado di innovare sin da subito gli elementi fondamentali (Roberto Pirani, *Dramma e parodia: Il cane che parla*⁵⁷) del genere, oppure se, da scrittore ancora alle prime armi e non del tutto in grado di padroneggiare adeguatamente gli strumenti narrativi a disposizione, confezioni un «esperimento [...] fatalmente acerbo»⁵⁸. Utilizzando la «direzione di ricerca verticale»⁵⁹ sollecitata a suo tempo da Schulz-Buschhaus e ormai assunta, nelle linee essenziali, anche dagli studiosi che si occupano attualmente di «paraletteratura» (i quali, dopo aver definito a priori un «modello paraletterario» lo mettono alla prova sui testi per separare dagli altri i «tratti reputati "paraletterari"»⁶⁰ senza estromettere un genere intero dal sistema letterario), vorremmo capire quali e quanti elementi di *Trivialliteratur* e di *Non-Trivialliteratur* siano presenti nei testi di Scerbanenco per aver modo, in relazione alla potenza allegorica sempre identica e sempre mutevole del genere, di asseverare l'impressione iniziale a proposito della qualità complessiva della

56. «[...] l'illusione implica la consapevolezza del soggetto di entrare in un mondo intermedio, mentre l'inganno comporta l'inconsapevolezza. [...] L'illusione inoltre, in quanto implica la consapevolezza della fiction può far percepire il *sostituto come sostituto*, mentre l'inganno comporta che il sostituto venga confuso con il sostituito» (A. IACONO, *L'illusione e il sostituto: riprodurre, imitare, rappresentare*, Mondadori, Milano-Torino, 2010, p. 95, corsivo dell'autore).

57. Cfr. R. PIRANI, *Dramma e parodia: Il cane che parla*, in G. SCERBANENCO, *Il cane che parla*, Sellerio, Palermo, 2011.

58. M. CARLONI, *Prodromi di una carriera inimitabile: il Ciclo di Arthur Jelling*, in AA. VV., *Scerbanenco riflessioni scoperte proposte per un centenario 1911/2011*, cit., p. 66.

59. U. SCHULZ-BUSCHHAUS, *Considerazioni storiche sulla «Trivialliteratur»*, in cit., p. 8.

60. D. COUÉGNAS, *Paraletteratura*, tr. it. S. Nobili, La Nuova Italia, Firenze, 1997, p. 12, corsivo dell'autore.

sua opera «*degenere*»⁶¹. Ci domandiamo, insomma, se egli abbia avuto la capacità di inserirsi in modo originale nel processo di evoluzione dei vincoli narrativi del giallo enigma classico (iniziato da Van Dine con il progressivo distacco dal paradigma indiziario delle origini e proseguito negli anni Trenta dagli scrittori *hard boiled* statunitensi) modificandone i meccanismi strutturali, il patrimonio tematico consolidato, la rigidità dei personaggi, la convenzionalità degli ambienti e delle situazioni e l'ideologia sostanzialmente conformista, oppure se i romanzi di questo periodo siano in linea con la produzione giallistica italiana. Una realizzazione che faticava, se non in limitati e peculiari casi, a trovare una strada personale. In altre parole e in modo inedito rispetto alla critica che ne ha analizzato l'opera sin qui, vorremmo appurare se Scerbanenco partecipi inconsapevolmente alla nascita dell'«industria culturale» italiana o se i suoi polizieschi, studiati fino ad ora solo per alcuni limitati aspetti, contribuiscano sin dall'inizio a destrutturarne e demistificarne i meccanismi consolidati.

In una prospettiva strutturale, vorremmo prima di tutto capire se in essi trovi piena applicazione lo schema convenzionale del romanzo poliziesco classico, consistente nella ricostruzione narrativa di un evento criminale esterno e assente dall'intreccio, oppure no. Tenendo conto dell'occasione in cui questi romanzi vengono dati alle stampe (il contesto è quello della stimolazione artificiale da parte del regime fascista di una narrativa popolare autarchica), nell'eventualità in cui ci trovassimo di fronte alla caratteristica suddivisione dei gialli enigma tra un'inessenziale storia del crimine narrata dal punto di vista di una stereotipata storia dell'inchiesta, difficilmente si potrebbe rinunciare a qualificare *in toto* l'opera gialla scerbanenchiana nei termini di ulteriore banale episodio di una politica di regime tesa a blandire le masse piccolo-borghesi (fulcro del blocco sociale fascista) con un prodotto paraletterario (di discreto successo commerciale, ma dall'insignificante risultato artistico) in grado, tutt'al più, di risarcirle miticamente delle difficoltà economiche e della militarizzazione dello Stato e della produzione. Se poi, oltretutto, si trattasse di polizieschi che, attraverso il già noto categoriale, fingessero di mettere in discussione il già noto morale unicamente per ribadirlo, sarebbe ancor più complesso sostenere l'importanza e la portata dell'affermata svolta giallistica scerbanenchiana. Senza considerare infine che, nel caso in cui fosse ribadito il monologismo puro e semplice dell'unica spiegazione veritiera del detective designato (Arthur Jelling), potremmo rischiare di imbatterci nella proiezione letteraria di una regressione ideologica: la conferma dell'esclusiva e indisponibile autenticità dell'argomentare della sola persona che ha il diritto di poterlo fare, il capo. Diverso sarebbe, invece, se potessimo notare, già a livello dell'organizzazione del discorso, una peculiarità di qualche genere. In questo caso, la riflessione successiva dello scrittore, quella del periodo dell'esilio svizzero per intenderci, sulla capacità straniante (in particolar modo a livello etico) della forma poliziesca, si inserirebbe in un percorso estetico che, prima di averne la consapevolezza chiara, vede comunque nella rottura di uno schema consolidato il modo migliore per sgretolare il tendenziale manicheismo della narrativa gialla e aumentarne il potenziale di ambiguità e quindi di informazione.

In secondo luogo e in subordine, si tratterà di verificare se questi romanzi si configurino come astratto meccanismo logico, gioco intellettuale e letterario incentrato sul sapere e la sua dissimulazione, oppure se recuperino contenuti normalmente eccentrici rispetto all'enigma poliziesco. Sin dalla sua nascita il genere è sempre stato caratterizzato come pura e semplice tecnica compositiva, un prodotto sostanzialmente privo di rapporti con la realtà extraletteraria e per questo estraneo all'arte come conseguenza dell'ispirazione e del talento di un autore nel trasfigurare i problemi del tempo. Cercheremo di comprendere se i romanzi di ambientazione bostoniana confermino le pregiudiziali di essenziale artificiosità e di marginale pratica ludica normalmente attribuite al genere, oppure se si inseriscano in qualche modo nel processo (negli anni Quaranta già avviato da diversi giallisti stranieri, ma ancora poco praticato da quelli italiani) di intorbidamento referenziale (psicologico,

61. G. CANOVA, *I miraggi e i prodigi del racconto*, in G. SCERBANENCO, *Le spie non devono amare*, Garzanti, Milano, 1995, p. III, corsivo dell'autore.

etico o sociale) dell'altrimenti incontaminato svago logico e letterario. In questa chiave, vorremmo in particolare renderci conto del ruolo dell'istanza narrativa e del sistema dei personaggi. Concretizzano entrambi semplici funzioni narrative, o invece si trovano ad acquisire, nello sviluppo dei romanzi, una qualche forma di tridimensionalità e di spessore che contribuisce a rendere più ambigui e incerti del solito i ruoli consolidati? Per quanto riguarda il narratore, vorremmo capire se, nello spirito del passatempo enigmistico, Scerbanenco si avvalga del classico compagno dell'investigatore (un sodale che, oltre al compito essenziale di «dire» quanto sta accadendo con parsimonia, in modo tale da non anticipare la soluzione del rompicapo, mima la condizione di subalternità cognitiva del lettore di fronte a un mistero che non è in grado di dipanare), oppure se usi tale istanza anche per introdurre elementi insoliti che, magari, aumentino la complessità e la significatività dell'intera serie romanzesca. Per ciò che concerne il detective, cercheremo di chiarire se esso rappresenti l'ennesima versione priva di profondità psicologica della facoltà intellettuale, una personificazione tra le tante del metodo logico che si occupa di ricostruire *ex post* le azioni individuali a partire dalla valutazione delle tracce che rimangono dopo i fatti, o viceversa, inizi a prendere in reale considerazione le effettive motivazioni che spingono *ex ante* gli individui ad agire, addirittura sbrogliando in modo inedito vicende che nulla hanno a che fare con la valutazione razionale di indizi osservabili e misurabili. Per quanto attiene ai restanti personaggi, proveremo a precisare, infine, se essi rappresentino semplici diagrammi bidimensionali (il sospetto, il colpevole, la vittima, l'innocente) dagli attributi immediatamente identificabili e in relazione diretta con una personalità elementare, univoca (i «buoni», come i «cattivi», lo sono senza mai deflettere dall'inizio alla fine), piatta (inadatta all'introspezione) e ripetitivamente confermata nella sua immobilità, o invece, siano costruiti (quantomeno alcuni di essi) in modo tale da contrastare il manicheismo ideologico normalmente sotteso a tale staticità (in particolare per quanto riguarda la contraddizione mezzi-fini tipica del vivente) e da spezzare il legame ridondante tra connotati fisici e carattere.

In terzo luogo, ci chiederemo se sia possibile rintracciare nei romanzi una prospettiva di secondo grado rispetto ai procedimenti testuali costituenti che, mettendo in condizione i lettori di dubitare della presunzione di realismo dell'operazione, evidenzino gli stereotipi tipici del genere. In particolare, ci domandiamo se Scerbanenco da giovane scrittore emergente abbia sin dall'inizio inconsapevolmente applicato ricette preparate altrove, o se invece, già profondamente conscio dei meccanismi compositivi della scrittura gialla, abbia in qualche modo voluto sottolineare platealmente, per evidenziare la complessiva natura di finzione dei testi, l'opera di mediazione linguistica da lui compiuta. In sintesi e per concludere: siamo di fronte a una serie di gialli che blandiscono le attese consolidate di un pubblico in via di espansione, ma dai bisogni già strutturati in termini di modelli, registri, linguaggi che Scerbanenco cerca semplicemente di replicare senza modifiche di sorta con l'intenzione di mettere il più efficacemente possibile in relazione la domanda reale e la nuova offerta autoctona, oppure lo scrittore prova a perseguire un dialogo con i propri lettori che non ne assecondi semplicemente le esigenze ma, in un certo grado, le formi a partire dalla demolizione della verosimiglianza dell'indagine razionale? Nel primo caso ci troveremo davanti a un'operazione efficace dal punto di vista commerciale (ciò che del resto era sostanzialmente richiesto agli autori italiani che si cimentavano per la prima volta con questo genere di narrativa), ma molto ambigua dal punto di vista ideologico. In una situazione in cui il regime impone ai giallisti la pressoché totale rimozione di qualsiasi pretesa referenziale, pena la mancata partecipazione al progetto letterario autarchico, riproporre, in uno scenario asettico privo di riferimenti con la realtà italiana del tempo, l'armamentario classico di luoghi comuni e di effetti tecnici e scenografici grazie ai quali l'intreccio poliziesco normalmente si dipana per poi essere sciolto da una soluzione rassicurante che, al termine di un'indagine razionalmente condotta e didascalicamente narrata, ripristini l'ordine morale messo apparentemente in discussione dal crimine iniziale, significherebbe assecondare l'intento propagandistico che la promozione di questa narrativa riveste per i fascisti. Da questa prospettiva, il detective seriale introdotto (in bilico tra il dilettantismo amatoriale e la burocrazia di carriera), gli aiutanti tutto

sommato inadeguati (i soliti incapaci membri della polizia di Stato), gli spazi interni in cui si svolge l'indagine (il salotto, il treno, la clinica, il tribunale), la ridondanza degli intrecci (con colpi di scena ripetuti a intervalli regolari), le soluzioni stesse dei casi (esposte dall'investigatore davanti ai sospetti riuniti in un unico luogo), ricondurrebbero l'altrove favoloso descritto da Scerbanenco, l'immaginario contesto fisico bostoniano tratteggiato, gli irreali ambienti dell'alta borghesia possidente delineati (*milieu* paragonabile a un patriziato esclusivo per l'opulenza dei personaggi che lo compongono) e il prodigioso logico dell'enigma poliziesco sulla strada della ricomposizione tranquillizzante dell'ordine simbolico promosso dal blocco sociale dominante. Nel secondo caso, invece, dalla messa in discussione dell'illusione di realismo espressa da tale narrativa, deriverebbe una sostanziale discrepanza con l'ideologia consolatoria e disimpegnata a essa normalmente sottesa. Se l'analisi dei testi confermasse ed estendesse quanto scrive Roberto Pirani a proposito del cane «intelligente» strumento della risoluzione dell'intreccio de *Il cane che parla* (stratagemma che consente allo scrittore di chiedere «la nostra complicità di lettori nel seguire [...] un viaggio nel meraviglioso»⁶²), se riuscissimo a individuare anche nei restanti romanzi altre intrusioni di fatti o personaggi che costringano chi legge a incrementare il dubbio rispetto a ciò che sta leggendo piuttosto che a sospenderlo, se scopriremo riferimenti metanarrativi non episodici alle convenzioni del repertorio stilistico del giallo, allora non solo potremmo affermare che Scerbanenco esprime una manifesta volontà demistificante dei procedimenti testuali del romanzo enigma innovandone significativamente la forma, ma anche che il mistero criminale come «metafora del fantastico» assume in questi romanzi «carattere di trasgressione della norma» e diventa «insidia sotterranea all'ordine stesso [...], una dissacrazione allegorica dei suoi valori»⁶³. A questo punto, accostando con maggior attenzione l'operazione complessiva, ci accorgeremo di una sottigliezza di soluzioni che nessuno, fino ad ora, aveva colto. La fantasiosa metropoli bostoniana dimostrerà una consistenza materiale superiore a quella di una semplice quinta teatrale. I riferimenti culturali disseminati restituiranno una ben concreta e angusta situazione nazionale. Gli ambienti sociali rappresentati (*Nessuno è colpevole*, *L'antro dei filosofi*) testimonieranno un impoverimento crescente e una tensione diffusa, piuttosto che omogeneità e concordia. La storia de *Il cane che parla*, che assomiglia molto alla rielaborazione in chiave narrativa della formazione del mercato letterario italiano, introdurrà riferimenti espliciti al ruolo svolto in questi sviluppi da corruzione e censura. Da questa prospettiva, scopriremo nella serie romanzesca l'evoluzione di un'accusa ai valori reazionari di un regime che perdeva via via consenso man mano che aumentavano le privazioni della guerra. E ciò non tanto, come afferma lo stesso Pirani, grazie alle denunce più o meno velate dei soprusi della polizia («Alla base [...] una realtà nazionale, quella offerta dalla polizia fascista. E credo che la paura trapeli [nelle] righe di Scerbanenco»⁶⁴), quanto perché lo scrittore, spezzando la verosimiglianza della narrativa gialla, «l'ancestrale dogmatico conservatorismo statico delle favole e dei miti»⁶⁵, sembra voler recuperare così per il proprio lavoro un'effettiva dimensione referenziale e critica.

Prima di analizzare la tetralogia romanzesca *noir* di ambientazione milanese che Scerbanenco realizza nel corso degli anni Sessanta, nella quarta e ultima parte del nostro lavoro cercheremo innanzitutto di capire cosa indichi precisamente il concetto di *noir* e quando si imponga il termine in ambito letterario. Si tratterà di comprendere, preliminarmente, quale possa essere la vera chiave della narrativa criminale di orientamento *noir*, se sia l'immersione verosimile nella realtà urbana e nei conflitti che l'attraversano o se sia, invece, l'ibridazione dei meccanismi formali del giallo enigma con le atmosfere cupe del *feuilleton* e dei romanzi d'avventura ottocenteschi, pieni di eroi solitari senza macchia e senza paura che si muovono in un ambiente ostile. L'obiettivo principale

62. R. PIRANI, *Dramma e parodia: Il cane che parla*, in cit., p. 214.

63. R. RUNCINI, *La funzione del mistero nel romanzo popolare*, in AA. VV., "Trivialliteratur?" *Letterature di massa e di consumo*, cit., pp. 166-167.

64. R. PIRANI, 1941: *Scerbanenco e il Giallo in Italia*, in G. SCERBANENCO, *La bambola cieca*, Sellerio, Palermo, 2008, p. 280.

65. U. ECO, *Le strutture narrative in Fleming*, in *Il superuomo di massa*, Milano, Bompiani, 1988, p. 170.

è di capire se la generica tendenza dell'immaginario espressa dal concetto venga semplicemente riattualizzata dallo scrittore per rinnovare il patrimonio di motivi del genere poliziesco italiano con l'intento di rendere maggiormente appetibile sul mercato editoriale un prodotto ormai stantio, o se essa, in quanto forma dell'esperienza individuale moderna, costitutivamente duplice ed equivoca, venga adottata da Scerbanenco per rappresentare, in modo avvincente e appassionante il processo di amplificazione del lato oscuro delle passioni umane imposto dalla particolare modernizzazione della società italiana, intrisa di menzogna, alienazione e ferocia. Per raggiungere più efficacemente lo scopo che ci siamo prefissi, ci domanderemo *en passant* se lo scrittore manifesti anche precedentemente un'inclinazione per situazioni, forme e temi assimilabili alle sue ultime prove narrative degli anni Sessanta, oppure se le ossessioni e le brutalità che tratteggia alla fine del suo percorso professionale e di vita (ricordiamo che Scerbanenco scompare prematuramente nel 1969) si configurino solamente come il frutto di un'operazione artificiosa e distaccata esito più di professionismo che di arte, come sembrerebbe testimoniare il corso postbellico della sua carriera dedicato soprattutto allo sviluppo di un altro genere paraletterario, vale a dire la narrativa «rosa». Lo faremo concentrando il fuoco analitico su alcuni scritti brevi, elaborati in diversi periodi della sua vita professionale, aventi come minimo comun denominatore la raffigurazione della pratica violenta, fisica e morale. Nell'affrontare tali testi con l'intento di cogliere *in nuce* indicazioni precise sullo sviluppo della narrativa poliziesca scerbanenchiana riguardo alle proporzioni relative di «realismo» e convenzionalità, terremo conto, ovviamente, dell'influenza che avrà sulla loro elaborazione e ricezione il diverso contesto di produzione.

I primi testi che valuteremo sono sette racconti pubblicati tra il 1936 e il 1937 sul «Secolo Illustrato», facenti parte di una proposta editoriale più ampia (al progetto oltre ad alcuni autori italiani partecipa un nutrito gruppo di scrittori americani provenienti da periodici come «Black Mask» e «Detective Fiction Weekly») tendente a introdurre in Italia una nuova sensibilità narrativa. Elaborati anteriormente allo scoppio della guerra e all'interpretazione scerbanenchiana del gioco intellettuale e psicologico alla base del romanzo enigma, tali racconti sembrano costituire una palestra di sperimentazione e approfondimento delle convenzioni del nuovo linguaggio *hard boiled* del giallo d'azione americano. Una formula che nei *pulp magazines* e nella industria cinematografica statunitense riusciva a toccare i nodi scoperti dello sviluppo e delle sue contraddizioni, ma che nella società italiana del periodo sembrava piuttosto configurare un'altra via di fuga, inedita e dunque ancor più esotica, in un universo urbano distante e per questo sommamente affascinante. È questo l'obiettivo che si pone uno scrittore come Scerbanenco impegnato, in quei tempi, a scalare i gradini della dignità giornalistica e letteraria di una collettività in preda al sogno autoritario della pacificazione sociale e della cancellazione totale del crimine?

A ridosso della fine del conflitto, tra il 1946 e il 1948, Scerbanenco consegna alle stampe altri nove testi (otto racconti e un romanzo breve editi inizialmente sul «Corriere Lombardo» e solo recentemente in volume⁶⁶) che paiono ricollegarsi direttamente alle atmosfere spietate e disperate praticate negli sforzi narrativi prebellici di cui abbiamo appena riferito. Di mezzo però, c'è stata la guerra, l'espatrio e il ritorno a Milano all'interno di un mercato editoriale che, dopo la ripresa postbellica, assorbe un gran numero di romanzi polizieschi stranieri, ma non premia gli autori italiani che provano a cimentarsi con il medesimo genere. Scerbanenco, come sempre, si mette a disposizione del mercato e di ciò che principalmente richiede, vale a dire il «rosa», «l'unico genere narrativo di salda tradizione nazionale»⁶⁷. Ovviamente, si tratterà di «rosa» *sui generis*. In particolare, per quanto riguarda i testi considerati, lo scrittore aggiunge un impianto complessivo di derivazione giallistica (d'enigma e d'azione) e la cupezza delle prove narrative dell'esilio: Eros, nella versione scerbanenchiana, diventa una scusa per introdurre Thanatos. Risulta immediatamente evidente, anche a un'osservazione introduttiva, che questi testi, pur sembrando ricalcare nella forma

66. G. SCERBANENCO, *Nebbia sul naviglio e altri racconti gialli e neri*, Sellerio, Palermo, 2011.

67. V. SPINAZZOLA, *Il successo senza valore*, in AA. VV., *Il successo letterario*, cit., p. 30.

le convenzioni strutturali sperimentate nelle precedenti prove a sfondo criminale (piani diabolici; malvagi profondamente odiosi e irrecuperabili; situazioni malsane e senza uscita), non fanno più riferimento al mondo remoto dei *gangsters* e dei *G-Men* americani ma cominciano ad essere ambientati nella realtà molto più prossima di Milano e della campagna alle sue porte. Ciò che cercheremo di appurare è se il contesto descritto (in particolare nel romanzo breve *Nebbia sul naviglio*) corrisponda almeno in parte all'arretratezza di una società italiana moralmente corrotta da una dittatura avvilita, messa in ginocchio da una guerra perduta e popolata di personaggi trascinati ineluttabilmente alla rovina dalle prime avvisaglie della contrapposizione tra città e campagna, oppure se rappresenti l'ennesima scenografia di cartapesta, dal ruolo non molto dissimile dalla Boston jellinghiana, in cui protagonisti dall'agire un po' marionettistico ed eccessivo muovono i propri passi nel solco delle tradizioni della letteratura di genere per soddisfare l'esigenza di svago di un pubblico borghese prostrato dalle vicende belliche ma dalle attese sostanzialmente simili a quelle anteguerra.

Nel corso degli anni Sessanta, nell'Italia allo stesso tempo risollevata e stremata dalle modalità disorganiche del «miracoloso» balzo in avanti produttivo ed economico, Scerbanenco ritiene possa esserci nuovamente lo spazio per affrontare narrativamente la tematica criminale e perciò, senza mai essersene seriamente discostato, come i suoi racconti dell'espatrio e del primo dopoguerra paiono dimostrare, ritorna al suo vecchio amore. Dal 1962 inizia a pubblicare su disparate riviste un cospicuo numero di racconti (raccolti in seguito in tre antologie principali (*Milano calibro 9*⁶⁸, *Il Centodelitti*⁶⁹ e *Il Cinquecentodelitti*⁷⁰) incentrati sullo straordinario delittuoso. Soffermandoci su questi racconti, ci domanderemo ancora una volta se, nella transizione verso i romanzi *noir* della seconda metà degli anni Sessanta, l'inclinazione prevalente dello scrittore nella loro elaborazione sia realistica o mitizzante. Siamo di fronte a uno scrittore che vuole misurarsi con una situazione complessiva di profondo e magmatico disordine (economico, sociale, valoriale) attraverso la rappresentazione della devianza criminale e della sua trasformazione da evento eccezionale e marginale della società borghese a fatto consueto e cardinale per l'accumulazione del capitale in generale, oppure siamo davanti all'ennesima variazione sul tema di una narrativa puramente ricreativa che per recuperare una presa emotiva sul pubblico, invece di riproporre l'ormai consueto meraviglioso logico del giallo enigma si riferisce a situazioni ed eventi estremi, facenti ormai parte della vita quotidiana di chi legge, mitigandone la portata inquietante con la messa in scena rassicurante dei ruoli dell'*hard boiled*: la pericolosa e spesso minorenni *femme fatale* risultato del degenerare del comune senso del pudore; l'eroe solitario disposto a subire le conseguenze della propria fedeltà ai valori della tradizione; l'antagonista feroce e privo di scrupoli teso a soddisfare unicamente il proprio distorto interesse personale?

Dopo aver considerato le prove narrative brevi, saremo pronti ad analizzare la tetralogia romanzesca *noir* di ambientazione milanese (*Venere privata*, 1966; *Traditori di tutti*, 1966; *I ragazzi del massacro*, 1968 e *I milanesi ammazzano al sabato*, 1969) che Scerbanenco realizza prima di scomparire. Per farlo, adotteremo il medesimo criterio scelto a suo tempo per i testi gialli degli anni Quaranta, ma procedendo in modo inverso. Attenendoci alle medesime priorità dello scrittore al momento dell'elaborazione della serie romanzesca, invece di considerare la tetralogia a partire dalla sua struttura soggiacente, inizieremo a esaminarne il sistema dei personaggi. Il primo passo consisterà nel cercare di comprendere se l'esplicito progetto scerbanenchiano di costruire un'inedita serie poliziesca attraverso la definizione di un protagonista italiano e attuale abbia avuto successo. Le domande che porremo ai testi in altre parole sono le seguenti: Duca Lamberti, l'ex medico investigatore che anima il ciclo poliziesco, è un eroe puramente convenzionale (l'ultimo di una lunga serie) o è un carattere adatto a interpretare la perdita di riferimenti ideali tradizionali della borghesia italiana del *boom* economico? La crudeltà efferata, frutto di una morale rozza e rancorosa, con cui Lamberti tratta i

68. G. SCERBANENCO, *Milano calibro 9*, Garzanti «r '69», Milano, 1969.

69. G. SCERBANENCO, *Il Centodelitti*, Garzanti «r '70», Milano, 1970.

70. G. SCERBANENCO, *Il Cinquecentodelitti*, Frassinelli, Milano, 1994.

trasgressori delle regole sociali delinea la scena di un risarcimento illusorio e vicario per l'alienazione che il macchinismo fordista ingenera in popolazioni di recente urbanizzazione oppure, al contrario, la sua esagerata ostentazione consente a chi legge di sospendere momentaneamente l'illusione narrativa e di gettare uno sguardo critico sull'essenza della normalità borghese? E infine, Lamberti è un personaggio che, al solito, tiene assieme conclusione delle vicende romanzesche e soluzione degli enigmi polizieschi presentando le «cause sociali dei problemi dell'uomo [...] sotto la maschera di cose»⁷¹ e fornendo loro uno scioglimento apparente oppure, testimoniando la propria fallibilità, dimostra di esserne tutto sommato incapace autorizzando viceversa a dubitare della realtà così come viene presentata? In seconda battuta, cercheremo di appurare se i restanti personaggi del ciclo si dispongano ai poli estremi di uno spettro che configuri la scena del solito stereotipo poliziesco (la contrapposizione manichea di bene e male narrata nei termini dicotomici del patetismo e della disumanità) in grado di sovrapporre, con un'operazione sostanzialmente ideologica, la copia narrativa al modello ideale, o se invece emergano figure ambigue capaci, con i loro imprevedibili comportamenti, di sottolineare la differenza tra finzione romanzesca e contraddizioni reali. In particolare, vorremmo capire il senso della singolare sovrabbondanza dell'elemento femminile. Desidereremmo comprendere cioè, se la messa in scena della metamorfosi reificante dei corpi delle donne su cui principalmente si basano le storie (numerose sono le figure femminili che si trovano ad avere a che fare con la prostituzione organizzata subendone drammaticamente le conseguenze) riproduca il sogno di rivalsa del genere opposto (il maschio timoroso della perdita di ruolo dovuta al nuovo protagonismo muliebre nell'ambito della rivoluzione dei costumi sessuali), oppure se Scerbanenco intenda rendere plasticamente evidente in tal modo l'assoggettamento delle forme di vita alle esigenze sempre più pressanti e inumane di valorizzazione mercantile. In seguito, la nostra valutazione dell'impatto ideologico della serie sul pubblico proseguirà prendendo in esame i contenuti veicolati dai romanzi. Cercheremo di capire se la città rappresentata (Milano) sia un oggetto narrativo sostituibile (come sembra essere la Boston dei gialli scritti durante la guerra), nient'altro che l'ambiente fungibile in cui si svolge l'azione o se, invece, si possa riconoscere in essa la metropoli, concreta e allegorica a un tempo, del boom economico italiano; se la criminalità raffigurata si collochi al di fuori dei bastioni ben delimitati dell'ordine e della legalità o se, al contrario, ne riveli la forma sostanziale; se gli innumerevoli oggetti che si accumulano nei romanzi concretizzino la scena irrazionale dell'euforia consumistica di quegli anni o se, piuttosto, assumano, anche solo per l'insistenza ossessiva sulla loro quantità, il valore di una messa in discussione qualitativa della società che li produce come merci. Il nostro percorso critico si concluderà con la valutazione della tecnica espositiva e della lingua della tetralogia romanzesca. In questo caso cercheremo di capire se Scerbanenco, considerato il suo dichiarato impegno nel perfezionare le peculiarità delle diverse figure della storia, trascuri gli aspetti formali del discorso, magari saccheggando lo stile «behaviorista» degli *hard boiled* americani degli anni Trenta, esagerando, a meri scopi dilatori, le anacronie narrative e simulando banalmente il parlato quotidiano e il linguaggio cronachistico o se, all'opposto, cerchi comunque una soluzione originale che gli consenta di tematizzare e rendere universalmente comprensibile il fallimento del punto di vista monologico dell'investigatore designato nel ricomporre significativamente e linearmente, secondo un prima e un dopo, i nessi smarriti nell'abisso allegorico della modernità. Si tratterà di verificare, insomma, se soprattutto le ultime prove romanzesche, quelle che hanno siglato il suo successo internazionale consegnandogli nel 1968 la vittoria del «Grand prix de littérature policière» con *Traditori di tutti* e dato vita a diverse riduzioni cinematografiche (dalla nascita del cinema in poi misura realistica della popolarità di un prodotto letterario), siano state in grado di rappresentare efficacemente e in maniera coinvolgente, trovando un equilibrio nuovo tra forma poliziesca e contenuto referenziale, il distorto modello di sviluppo italiano caratterizzato dall'azzeramento dei valori collettivi e dalla feroce reificazione dei rapporti individuali, oppure se la fama sia stata la conseguenza della capacità di Scerbanenco di usare spregiudicatamente (allo scopo di trarne un profitto commerciale) uno degli

71. E. MANDEL, *Delitti per diletto. Storia sociale del romanzo poliziesco*, cit., p. 100, corsivo dell'autore.

strumenti culturali della società di massa. Un codice narrativo disimpegnato e stereotipato parallelo e complementare rispetto ad altri codici altrettanto serialmente strutturati come i fumetti, i fotoromanzi o le canzonette pop, tutti volti ad amplificare a dismisura e infine risolvere in modo rassicurante le paure e le perversioni più inconfessabili del pubblico⁷². Soprattutto vorremmo riuscire a dimostrare che ciò che Friedrich Engels scrisse di Balzac («in “La Comédie humaine” [Balzac] gives us a most wonderfully realistic history of French ‘Society’, especially of *le monde parisien*, [...]. I have learned more than from all the professed historians, economists, and statisticians of the period together»⁷³) potrebbe essere scritto anche di Scerbanenco a proposito dell’Italia degli anni Sessanta. E questo non per un particolare valore «letterario», nei termini categoriali classici, della produzione dello scrittore milanese di adozione, ma piuttosto per la sua capacità di interpretare in modo nuovo e personale le caratteristiche peculiari del genere letterario «triviale» che egli ha introdotto in Italia, ovvero il *noir*.

72. Cfr. G. CANOVA, *Scerbanenco e il delitto alla milanese*, in cit.

73. F. ENGELS, Engels to Margaret Harkness, in *Marx-Engels Correspondence 1888*, http://www.marxists.org/archive/marx/works/1888/letters/88_04_15.htm

PARTE I

«SUCCEDE SEMPRE COSÌ NEI ROMANZI GIALLI. [...] ALLA FINE IL COLPEVOLE È QUELLO DI CUI MENO SI SOSPETTAVA...» (*LA BAMBOLA CIECA*)

INTRODUZIONE

Sin dalla sua comparsa la forma narrativa basata sull'investigazione razionale del mistero criminale ha dovuto fare i conti con l'idea che un discorso sociale derivante da un quadro istituzionale specifico si faceva di essa e che l'ha cristallizzata in «genere poliziesco»¹. Il concetto di «genere poliziesco», soprattutto dal momento in cui si afferma la potenziale diffusione di massa dei testi letterari nel contesto storico-sociale delle società industriali, è controverso. Inizieremo questa prima parte del nostro lavoro esplorando brevemente il modo in cui vengono poste teoricamente le questioni letterarie nell'epoca della «letteratura di massa» in particolare per quanto riguarda l'evoluzione dei fenomeni letterari italiani. Proseguiremo affrontando sia le ragioni di chi ritiene che i polizieschi, per il solo fatto di appartenere ad un genere, siano «paraletteratura», e dunque non ascrivibili al campo letterario, sia le ragioni di chi invece pensa che la nozione di genere possa essere utile per delimitare un campo d'indagine ma non fornisca alcuna indicazione sul valore letterario delle singole opere che andranno, a tal fine, studiate individualmente. Analizzeremo, in seguito, secondo una duplice prospettiva diacronica, gli elementi strutturali ricorrenti che consentono, nel loro dinamismo, l'attribuzione di testi determinati al «genere poliziesco» e le condizioni del contesto sociale che influenzano la produzione, le tematiche e l'elaborazione dei polizieschi. Nel corso della prima di queste due tappe anticiperemo per sommi capi alcuni aspetti originali del modo in cui Scerbanenco interpreta il codice poliziesco attraverso i suoi romanzi (le cui caratteristiche peculiari assumono quasi una dimensione paradigmatica delle evoluzioni evidenziate). Al termine della seconda tappa ci occuperemo soprattutto dell'ambiente in cui nasce e muore la prima scuola italiana del poliziesco (caso estremo, «*da laboratorio*»², per l'artificialità delle scelte del regime fascista) e si forma il «giallista» Scerbanenco.

1. Nel momento in cui si annuncia la transizione tra capitalismo concorrenziale e monopolistico, e lo Stato muta il proprio ruolo facendosi carico (attraverso la spesa pubblica e le imprese coloniali) dell'espansione dei capitali nazionali sul mercato mondiale fino al punto di identificarsi con essi nella competizione interimperialistica, il poliziesco, tendente «à réaffirmer le pouvoir narratif dans la représentation du monde» (U. EISENZWEIG, *Le récit impossible. Forme et sens du roman policier*, cit., p. 12), sembra essere la forma narrativa più adeguata di questa trasformazione. Uri Eisenzweig afferma che l'irrigidimento generico del poliziesco si compie alla fine del XIX secolo quando Conan Doyle pubblica una serie di racconti, sul periodico *The Strand*, aventi per protagonista Sherlock Holmes. È in quei testi che: «s'affine et s'affirme le modèle narratif le plus cohérent du genre – du moins dans la production qui se sait, ou plus exactement *se veut* policière» (*Ivi*, p. 13). Solo in un secondo tempo, «sur un mode rétrospectif», verranno recuperati al «genere poliziesco» i testi precedenti di Edgar Allan Poe, Emile Gaboriau o Wilkie Collins, per i quali, né gli autori né i primi lettori, sospettavano alcuna esemplarità generica (*Ibid.*).

2. E. GUAGNINI, *L'importazione di un genere: il «giallo» italiano tra gli anni Trenta e gli inizi degli anni Quaranta – appunti e problemi*, in AA. VV., «*Trivialliteratur?*». *Letterature di massa e di consumo*, cit., p. 440.

CAPITOLO 1

LETTERATURA DI MASSA: ARBEITERLITERATUR O MANIFESTAZIONE DELLA POLITICIZZAZIONE DELL'ESTETICA?

La letteratura è suddivisa, convenzionalmente, in categorie denominate «generi» attraverso le quali si è soliti classificare i fenomeni testuali in base a caratteristiche specifiche di contenuto e forma. Essendo sempre relativa al sistema letterario storicamente determinato che la descrive e la modella, ogni classificazione generica sarà difficilmente utilizzabile per ipotizzare una qualsiasi gerarchia assoluta di valori. I testi polizieschi che analizzeremo nel corso di questo lavoro vengono invece spesso inquadrati in blocco³, insieme ad innumerevoli altri, all'interno di ambiti categoriali idealtipici che, nel momento stesso in cui vengono concepiti combinando assieme elementi descrittivi e prescrittivi, perdono la loro natura transeunte e convenzionale per acquisirne surrettiziamente un'altra immutabile e incondizionata. Per accostarsi ai romanzi polizieschi della «macchina per raccontare storie»⁴ Giorgio Scerbanenco, sarà bene dunque, cercare di precisare preliminarmente con la maggior esattezza possibile i riferimenti generici adoperati di volta in volta dalla critica per circoscrivere e definire la classe dei testi che analizzeremo allo scopo di comprendere meglio i testi stessi e le operazioni che faremo su di essi.

A seconda che l'attenzione critica si rivolga a specifici fenomeni testuali «in sé» oppure li affronti «per sé», le categorie utilizzate per racchiudere i testi polizieschi di cui ci occupiamo possono essere a loro volta raggruppate in due macroaree. Quando si intende mettere in evidenza il modo in cui questi testi vengono prodotti dagli autori e fruiti dal pubblico emergono termini come *Massenliteratur* («letteratura di massa»), *Konsumliteratur* («letteratura di consumo»), «paraletteratura», oppure ancora «letteratura popolare». Con classificazioni di questo tipo si fa riferimento soprattutto alla maniera in cui il contesto storico e sociale in cui emergono certi fenomeni letterari influenza e si riflette nelle opere prese in considerazione. Quando invece ci si vuole concentrare sui testi nella loro specificità empirica, formale e di contenuto, si adottano i concetti tra loro antitetici di *Trivialliteratur* e *Kunstliteratur* attraverso i quali è possibile stabilire una gerarchia di valore dei fenomeni letterari analizzati.

Ci sono momenti particolari e casi specifici nella storia della critica in cui le due regioni tassonomiche si confondono e, facendo coincidere giudizi assiologici indebiti a categorizzazioni puramente denotative, autorizzano a stigmatizzare un numero cospicuo di opere unicamente per il fatto di essere prodotte per la fruizione di (ed effettivamente fruita da) un pubblico particolarmente esteso. Una di queste circostanze riguarda appunto i romanzi polizieschi, i quali confinati, sin dalla loro preistoria d'appendice, nel novero della «littérature industrielle»⁵, accusati addirittura, in seguito, di corrompere la gioventù⁶, non sono riusciti, nel corso del loro sviluppo, ad affrancarsi mai del tutto

3. Cfr. T. TODOROV, «Genres littéraires», in O. Ducrot et T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Editions du Seuil, coll. «Points» n° 110, Paris, 1979.

4. O. DEL BUONO, *Introduzione*, in G. SCERBANENCO, *Il falcone e altri racconti inediti*, Frassinelli, Milano, 1993, p. IX.

5. C. A. SAINTE-BEUVE, *De la littérature industrielle*, «Revue des Deux Mondes», 1839, in AA. VV., *La querelle du roman-feuilleton*, textes réunis et présenté par L. Dumasy, ELLUG, Grenoble, 1999, p. 29.

6. Nel 1941, in corrispondenza del provvedimento ministeriale che sanciva, di fatto, la messa fuori legge dei romanzi gialli, «L'Assalto», un quotidiano fascista di Bologna, così plaudeva alla disposizione: «Il Ministero della Cultura Popolare ha disposto, per ragioni di carattere morale, che la pubblicazione dei libri gialli sia sotto forma di periodici, sia di dispense, venga sottoposta alla preventiva sua autorizzazione. Il Ministero ha disposto inoltre che vengano ritirati dalla circolazione non pochi romanzi gialli già pubblicati e che giudica

dall'etichetta di «paraletteratura»⁷ apposta loro alla fine degli anni Sessanta. Secondo quest'ultima prospettiva i romanzi polizieschi, che avrebbero funzione demagogica e consolatoria, sono scritti da autori scarsamente acculturati, fondamentalmente qualunque, privi di stile, mossi da meri interessi materiali e soprattutto incapaci di comprendere, e conseguentemente di rappresentare esattamente, ciò che accade loro attorno. Si tratterebbe in fin dei conti di una narrativa irriflessa, definita «popolare» non in relazione alla sua universale diffusione e facile comprensibilità, ma perché asseconda le esigenze di fuga dell'individuo dalla massificante realtà quotidiana. Un genere letterario che assume il carattere di «macchina passivizzante» e risponde alla:

[...] necessità di distrazione e divertimento acuita dall'accresciuta tensione provocata dal lavoro nell'industria, della concorrenza generalizzata e della vita urbana [...]. [...] risponde al bisogno di sconfiggere la monotonia crescente, la standardizzazione del lavoro e del consumo nella società borghese, attraverso una reintroduzione inoffensiva – perché vissuta da altri – dell'avventura e del dramma nella vita quotidiana⁸.

La narrativa poliziesca dunque, offrirebbe all'uomo del popolo una apparente (in quanto immaginaria e per questo irreal) evasione dalla realtà, impedendogli di prendere coscienza delle contraddizioni esistenti; produrrebbe trame semplici, prive di sorprese, con personaggi poco approfonditi dal punto di vista psicologico e spesso reiterati nel tempo – ripetitività della figura, e della persona stessa, del detective – che non di rado condurrebbero per mano il lettore a riaffermare, dopo una contrapposizione manichea di bene e male, il bene «definito nei termini della moralità, dei valori, dell'ideologia corrente»⁹.

Nel prosieguo di questa prima sezione della prima parte del nostro lavoro cercheremo di separare i due movimenti critici anticipati affrontando nel dettaglio entrambe le posizioni allo scopo di analizzare in seguito con maggiore cognizione di causa l'opera poliziesca di Giorgio Scerbanenco.

Per «letteratura di consumo» Giuseppe Petronio intende:

[...] l'assieme delle opere composte in vista di un pubblico non di *élite*; mancanti di una originale tensione intellettuale e morale; miranti non a dare, con moduli espressivi fortemente personalizzati, una visione propria del mondo, ma a «variare», nell'ambito di una poetica già costituita, la visione del mondo accreditata in un determinato gruppo o ambiente sociale¹⁰.

La «letteratura di consumo» è sempre esistita, sia pure con proprietà diverse a seconda del periodo e dei sistemi letterari che la includevano. È «caratterizzabile solo in rapporto alla particolare "letteratura" in relazione-alternativa alla quale si configura come "altra" per un suo grado o tono diverso»¹¹ ed è dedicata genericamente ad un pubblico esteso che cerca intrattenimento e distensione per mezzo di prodotti scarsamente originali e con una ridotta tensione intellettuale e tecnica. Essa, in sintesi, è un fenomeno «di banalizzazione e mercificazione, a livelli diversi, in funzione del pubblico che in quell'età, civiltà, gruppo sociale ne fa domanda o ne accoglie l'offerta»¹². Esempi di tale letteratura possono essere individuati nel «petrarchismo», nel «marinismo» oppure nella «stessa avanguardia se ripetuta meccanicamente»¹³.

Quando parla di «letteratura di massa» Petronio si riferisce, invece, all'«assieme delle opere

nocivi per la gioventù. L'incarico di ritirare tali libri è stato affidato agli editori stessi. Il provvedimento è saggio e intelligente. Era ora di finirla con questo genere di bassa letteratura improntata sulla apologia del delitto» («L'Assalto», 30 agosto 1941, in L. RAMBELLI, *Storia del «giallo» italiano*, cit., p. 115).

7. Cfr. N. ARNAUD, J. TORTEL e M. RAK (a cura di), *La Paraletteratura. Il melodramma, il romanzo popolare, il fotoromanzo, il romanzo poliziesco, il fumetto* (1970), tr. it. M. Pisaturo, Liguori, Napoli, 1977.

8. E. MANDEL, *Delitti per diletto. Storia sociale del romanzo poliziesco*, cit., p. 19.

9. U. ECO, *Il superuomo di massa*, cit., p. 13.

10. G. PETRONIO, *Dieci tesi sulla letteratura di consumo e sulla letteratura di massa*, in AA. VV., «Triviolletteratur?» *Letterature di massa e di consumo*, cit., p. 17.

11. *Ibid.*

12. *Ivi*, p. 18.

13. *Ivi*, p. 17.

collegate all'esistenza di una "società di massa" e dei fenomeni che la caratterizzano (consumismo, mass media, industria della cultura, ecc.)»¹⁴. Essa si manifesta nel momento in cui una nuova organizzazione sociale, la «società di massa», istituisce un inedito sistema letterario in cui rispecchiarsi. Sotto questo aspetto l'etichetta «letteratura di massa» «non ha, né può avere, alcun valore connotativo. [...] denota solo la letteratura che nelle sue tematiche e nelle sue strutture riflette le strutture sociali e mentali della "società di massa"»¹⁵. In una società di massa

[...] le distinzioni assiologiche *non* passano attraverso i generi. Infatti in ogni «genere» possono esservi (vi sono) opere «alte», cioè originali, personalizzate (*di massa*) e altre «di consumo» (*per la massa*); e ogni «genere» ha una sua storia lungo la quale può passare da «genere alto» a «genere di consumo», e viceversa¹⁶.

Sottolineare la connessione tra evoluzioni letterarie e progresso complessivo delle società non vuol dire istituire un rapporto di natura rigidamente causale tra momento strutturale e momento sovrastrutturale tale per cui il secondo dipenda meccanicamente dal primo¹⁷. Significa però, ed è ciò che Petronio vuol far notare distinguendo «letteratura di consumo» da «letteratura di massa» e preservando la seconda categoria da qualsivoglia gerarchia di valore estetico, che le suddivisioni che raggruppano i fenomeni letterari non possono essere scollegate dagli sviluppi concreti in cui sono immerse (pena la loro mistificazione). Ciò implica l'impossibilità di spiegare l'evoluzione dei fenomeni letterari esclusivamente a partire dalla loro immanenza; essi esistono, sono reali ed analizzabili, ma solo come momento della totalità dell'evoluzione storica in cui «il ruolo principale, nel complesso sviluppo di azioni e reazioni, spetta al fattore economico, allo sviluppo delle forze produttive»:

L'esistenza e l'essenza, la formazione e l'azione della letteratura possono dunque essere intese e spiegate soltanto nel quadro di tutte le connessioni storiche dell'intero sistema. La formazione e lo sviluppo della letteratura sono una parte del processo storico totale della società. L'essenza e il valore estetico delle opere letterarie, e quindi della loro azione, è una parte di quel processo generale e unitario per cui l'uomo si appropria del mondo mediante la sua coscienza¹⁸.

La maturazione di concetti come «letteratura di consumo» o «letteratura di massa» permette di evidenziare la «connessione reciproca» tra fattori sociali e forme culturali, cioè il nesso attraverso il quale essi si determinano reciprocamente in un contesto storico determinato:

Solo alla fine del 18° secolo e all'inizio del 19° la produzione e la ricezione letterarie si adeguano a presupposti totalmente nuovi: da una parte la letteratura viene d'ora in poi commercializzata in misura mai verificata finora e così profanata agli occhi dei puristi esteti, e dall'altra, in seguito alla alfabetizzazione che si diffonde sempre più rapidamente, essa diventa accessibile anche alla gran massa di persone non istruite e poco colte, innanzitutto alla piccola borghesia e, alla fine del 19° secolo, agli operai. Così la letteratura si sottrae al controllo esclusivo dell'*élite* culturale. Per questa *élite* soprattutto, non per il pubblico di massa, la letteratura «triviale» è davvero triviale. L'accusa di trivialità si basa quindi su criteri non oggettivi, ma soggettivi, che divengono tanto più rigidi quanto più «l'*élite*» si sente minacciata dalla «massa» anche nell'ambito artistico¹⁹.

14. *Ibid.*

15. *Ivi*, p. 18.

16. *Ibid.*, corsivi dell'autore.

17. Lukács, a questo proposito, è chiaro e per evidenziare l'autonomia relativa dell'attività spirituale dell'uomo, che deriva dall'ineguaglianza di sviluppo tra ideologie e evoluzione economica delle società, si rifà a Engels: «Lo sviluppo politico, giuridico, religioso, letterario, artistico, ecc. deriva da quello economico. Ma tutti reagiscono l'uno sull'altro e anche sulla base economica. Non è che la situazione economica sia la *sola causa attiva* e tutto il resto solo effetto passivo. Vi è invece un'azione reciproca sulla base della necessità economica che sempre si afferma *in ultima istanza*» (G. LUKÁCS, *Il marxismo e la critica letteraria*, tr. it. C. Cases, Einaudi, Torino, 1964⁴, pp. 30-31).

18. *Ivi*, p. 29.

19. H.-J. NEUSCHÄFER, *Eugène Sue e il romanzo d'appendice. Sulla storia di un genere letterario «triviale»*, in AA.VV., *"Trivialliteratur?" Letterature di massa e di consumo*, cit., p. 212.