

Una scuola a Baker Street?

Dal punto di vista degli operatori scolastici, in un'epoca di insistenza dei messaggi audiovisivi, l'iniziazione alla lettura è ancora un obiettivo che si tenta in parte di risolvere con l'ausilio della letteratura pensata o adattata per i ragazzi. Gli stessi programmi della scuola media definiscono l'attività del leggere come *l'essenziale strumento educativo di accesso al patrimonio culturale e naturale fattore di autocultura*. Lo scopo dell'educazione alla lettura è dunque in primo luogo quello di stimolare una disponibilità nei confronti del libro e, cioè, le attitudini, le motivazioni, l'impegno di formare un'autonomia: ossia la capacità di interpretazione, che implica, anche, quella di scelta, di valutazione, di reazione.¹

Per leggere, il giovane, che trova altrove la risposta alla sua fame di fantastico, di conoscenza, di esercizio intellettuale e di soddisfazione estetica, deve prendere in mano un oggetto non del tutto attraente, come un libro, deve lasciarsi affascinare da ciò che promettono copertina e bandelle, deve cominciare a leggere e trovar modo di proseguire fino in fondo. Insomma, deve trarre abbastanza piacere dall'esperienza al punto da tornare a prendere in mano un secondo libro e, allora, forse, il gioco è fatto! Quel gusto che viene assaporato anche e soprattutto fuori della scuola² è nella scuola che può venire educato: perché ciò avvenga si può fare un affidamento solo relativo sulla coercizione didattica, che può sostituire l'iniziativa volontaria del giovane a misurarsi col libro, ma connota in modo ulteriormente negativo la non facile esperienza della lettura. Una volta districato il significato mediante il controllo del linguaggio, lo studente può essere aiutato a vivere, senza conformismi, la relazione che si instaura con l'autore nella lettura e a reagire intellettualmente al contenuto della medesima.

Tutto ciò è peraltro possibile solo se la parte ricevente della comunicazione letteraria, il lettore, riesce a sintonizzarsi con relativa facilità sul codice manovrato dall'autore, se lo strumento linguistico, almeno nelle prime esperienze, non presenta particolari ambiguità e complessità, se il libro non si limita a cercar di comunicare stati mentali, per contagio emotivo, ma trasmette (anche) qualcosa di facilmente comunicabile, come la conoscenza astratta, o meglio un problema intellettuale e logico in un contesto, verosimile, di descrizione di azioni, che soddisfi le necessità di una intelligenza (ancora) di tipo pragmatico e realistico.

Un approccio adatto è allora proprio quello che libera il giovane, gradualmente, dall'azione e da una realtà percepita quasi solo per immagini e riesce a trasportarlo in una dimensione che ha come oggetto il mondo culturale astratto delle azioni e dei problemi logico-matematici, ausilio del processo di sviluppo del pensiero logico e creativo; un romanzo funzionale all'esercizio di decifrare, capire, giudicare, apprezzare, inventare e a muoversi sulle rappresentazioni a stratte con l'impressione (e la tranquillità) di chi crede di appoggiarsi su rappresentazioni del reale. In altre parole un *romanzo poliziesco*, in cui la prevalenza della trama corrisponde al piacere e allo spirito del gioco narrativo.

1. IL LETTORE E IL TESTO

Per capire il tipo di "utilizzo" che lo studente può fare del romanzo poliziesco è necessario aprire un'ampia parentesi, a margine del discorso, per cercare di analizzare il rapporto o meglio il legame che esiste tra lettore e testo nella *detective story*, in questo particolare genere di *fiction*.

In tutto il genere, ma specialmente nel poliziesco classico, si può rintracciare facilmente, al di là della varietà, un modulo narrativo costante che costituisce la struttura essenziale del racconto.

Uno schema compositivo che sembra assumere una valenza contrattualistica tra autore e lettore: quest'ultimo risalirà la catena degli indizi che lo scrittore ha puntualmente prefabbricato per arrivare ad una soluzione data ma nascosta, perché anche il lettore è previsto ed inserito in quello stesso schema compositivo, ed anzi ne è elemento essenziale.

Borges, con perfetto senso del paradosso, spinge la valutazione degli effetti di tale inserimento fino ad affermare che il romanzo poliziesco ha *creato* un particolare tipo di lettore: quando leggiamo un giallo noi tutti siamo un'invenzione di Edgar Allan Poe.³ Insieme agli altri personaggi del racconto, il lettore è inserito nel contesto di un delitto, di uno strappo nel tessuto dei rapporti sociali al quale si oppone, immediatamente, la riparazione mediata da un'attività investigativa.

Il mistero, che è quasi sempre una morte - evento di per sé misterioso - viene svelato per mezzo dell'intelligenza indagatoria, grazie ad un'operazione intellettuale di cui il lettore non è semplice spettatore, ma compartecipe.

L'esame del procedimento logico dell'investigatore nel poliziesco classico e l'analisi di come l'autore ha strutturato la narrazione, disseminandola di informazioni, tracce, segni, concretano la ricostruzione di un ambiente artificiale, cui ci si può avvicinare anche ludicamente, come con il gioco dei blocchi logici, o col materiale strutturato multibase. Nel poliziesco classico, infatti, occorre sottolinearlo, «il delitto non è un *fatto* ma un *problema*, ossia un enunciato mentale-verbale, tanto più eccitante e affascinante quanto più eccentrico, misterioso, quanto più impegnato a negare le leggi della logica quotidiana e convenzionale».⁴

Vedremo come la parentela col più antico enigma si faccia negli epigoni di Poe e Conan Doyle sempre più

stretta, poiché «quello che può rispondere soddisfacentemente a un enunciato fantastico-verbale è un altro enunciato fantastico-verbale, di segno opposto ma perfettamente simmetrico al primo, come gli incavi e le prominente di una chiave corrispondono a quelli di una serratura: la soluzione dell'enigma, o mistero, o indovinello, ossia proprio la "chiave", ipotesi nello stesso tempo assolutamente astratta (neanche la soluzione è *un fatto*) ma irrevocabile ed inequivocabile». ⁵ Il racconto è il termine medio tra problema (poliziesco) e soluzione in cui la disomogeneità degli elementi, alcuni esposti marcatamente e molto definiti, altri dissimulati ad arte nello sfondo, appena accennati, dà luogo a percorsi logici e interpretativi per definizione plurimi, che abbisognano di una intelligenza selettiva da parte del lettore. In realtà non esiste narrazione senza sintomi e indizi, senza la possibilità di una pluralità di fruizioni e letture: «la gradualità con cui si accede al senso del racconto, il riformularsi costante di tale senso nel procedere delle azioni e nel disvelarsi progressivo dei personaggi, la parzialità dello sguardo del narratore e le sue reticenze fanno sì che un testo non si presenti mai come una superficie semanticamente omogenea». ⁶

Per il romanzo poliziesco, però, un tale meccanismo assume rilevanza totalizzante, ogni lettore è un po' Watson e deve seguire (è chiamato ad imitare) Holmes. Tra la congerie delle tracce e degli indizi che il detective deve selezionare e gli elementi di soluzione nascosti tra i risvolti della narrazione, che il lettore deve identificare, c'è perfetta corrispondenza.

Se la distinzione tradizionale tra segno e sintomo riposa sui caratteri di artificialità (volontarietà e convenzionalità) del segno, e sulla naturalità (involontarietà e motivazione) del sintomo, ⁷ il lettore di gialli è di fronte invece alla simulazione, alla produzione volontaria di sintomi o meglio di segni camuffati da sintomi, ma pur sempre concretanti un sentiero logico ripercorribile. Il procedimento di lettura del giallo consiste nella trasformazione di sintomi, simulati o meno, in segni. Come l'investigatore deve adeguarsi al suo avversario, il lettore deve decrittare il messaggio inviatogli dallo scrittore, con un duplice inganno di fronte a sé: quello del colpevole e quello dell'autore.

L'autore ha costruito sul disegno del personaggio colpevole un meccanismo di produzione di sintomi che il lettore tenterà di decifrare con continue decisioni, omologabili a quelle di un vero investigatore, «sapendo che non tutto è rilevante, nella esposizione, già filtrata, del narratore» e che deve separare «il discorso enigmatico e discreto dei sintomi da quello spesso assordante delle evidenze». ⁸

Il procedimento mentale del lettore, allora, si presenta come una ideale *detection* che ha ad oggetto non tanto il delitto quanto il racconto del delitto: ambito in cui del resto autori come Agatha Christie riescono a macchiarsi di ogni bassezza pur di vincere il confronto più importante, quello con l'intelligenza del lettore. Rispetto a una reale indagine, il lettore ha un solo vantaggio, che divide col detective-personaggio: grazie ai buoni uffici dell'autore non potrà sfuggirgli alcun indizio essenziale. Sarà un indizio enigmatico, solo indirettamente ricostruibile, ma nelle ferree regole è scritto che non può essere taciuto. Come in un qualunque altro tipo di racconto, il lettore dovrebbe esser messo in condizione di sapere tutto quello che occorre sapere. ⁹

In altre parole, fino a che il giallista sta alle regole - fino ad Agatha Christie, insomma ¹⁰ - è immanente una sfida al lettore, quella sfida che Ellery Queen porterà allo scoperto lacerando la narrazione al punto in cui i dati per la soluzione del mistero ci sono tutti e lanciando, nella doppia veste di personaggio-autore e *personaggio-detective*, il guanto alla perspicacia di chi legge. Il lettore è chiamato in fondo, a ben vedere, ad inventare una storia, anzi, a reinventare la stessa storia già costruita dallo scrittore.

In altri termini delitto, indizi, investigazione, scoperta del colpevole sono elementi tutti che partecipano ad una sorta di *fable convenue*, un patto tra scrittore e lettori ed ancor più, tra genere e *fan*, la cui caratteristica fondamentale, oltre la convenzionalità della trama e la sussistenza di regole del gioco, sta nel ruolo del destinatario della comunicazione letteraria quale elemento attivo della narrazione. Questo è modestamente rappresentato nell'ultimo racconto di questo libro.

Perché il lettore rispetta un tale patto? Quali ne sono i reali significati?

Una prima risposta è semplice e si ritrova nella condizione stessa del lettore, che deve tendere ad essere, secondo Novalis, ¹¹ «l'autore ampliato», e a fare del libro ciò che vuole: «lo dimostro di aver capito uno scrittore solamente quando so agire secondo il suo spirito; quando, senza diminuire la sua individualità, la so tradurre e variamente modificare». Questo è particolarmente agevole nel romanzo poliziesco, poiché la sua stessa convenzionalità pone solo il problema della pre-conoscenza delle regole, poiché il contratto chiede poco al lettore e gli restituisce molto, lo pone con semplicità sullo stesso piano di chi scrive, gli consente una perfetta fruizione del testo.

Una tale condizione - derivata dai canoni, dai personaggi e dagli stereotipi che il giallo ha saputo creare fin dai suoi albori - è la più adatta a ricreare le accoppiate autore modello e lettore modello di echiata memoria. «L'autore modello» sostiene Eco «è una voce che parla affettuosamente (o improvvisamente, o subdolamente) con noi, che ci vuole al proprio fianco, e questa voce si manifesta come strategia narrativa, come insieme di istruzioni che ci vengono impartite a ogni passo e a cui dobbiamo ubbidire quando decidiamo di comportarci come lettore modello». ¹²

La voce dell'autore modello Conan Doyle ha manifestato la sua particolare strategia narrativa ai molti appassionati lettori, operando nei confronti di alcuni di loro una vera e propria metamorfosi. L'opera di sir

Arthur Conan Doyle presupponeva un lettore modello, conoscitore ed estimatore del canone holmesiano, e dunque anche un lettore empirico particolarmente implicato nella ricostruzione e nella collaborazione del testo. Ma il passaggio finale da lettori empirici ad autori empirici nasce anche dal fascino della riproposizione del canone holmesiano in un contesto narrativo diverso. E così, in una nostra storia, abbiamo portato l'investigatore di Baker Street a Roma nel 1881¹³ nell'intreccio spionistico che l'Italia in quell'epoca stava tessendo nello scenario europeo.

Questo poliziesco, pensato per la scuola, ci ha permesso di delineare i ruoli di autori e lettori nel pianeta scuola. Nella narrativa scolastica, infatti, i lettori modello - come è rappresentato nella figura - sono due: il professore e lo studente. Due lettori-tipo, dunque, che il testo prevede come collaboratori, se possibile con ruoli diversi. Per fortuna poi la realtà s'incarica di prendersi gioco di questi ruoli, altrimenti la distinzione rigida di docente e discente limiterebbe ulteriormente la loro libertà di lettori modello nei confronti di un testo che già tende ad imprigionarli, a tutto danno del piacere di leggere un giallo. Il lettore empirico è lo studente che può, dunque, leggere nei molti modi che derivano dalle sollecitazioni del testo, ma anche dalle sollecitazioni esterne. Il giovane che a-pre un romanzo giallo, poiché è già in possesso (per le esperienze televisive almeno) della conoscenza del codice letterario necessario, padroneggia le convenzioni e gli stereotipi del genere; riesce ad assumere con facilità il ruolo del Lettore cui l'Autore si rivolge, se non quello del lettore ideale, che avrebbe una perfetta comprensione del testo nella complessità del suo messaggio, certamente il ruolo del lettore empirico che condivide con il giallista, in maniera diversa, il piacere del testo. Infine - e ne sono un esempio i romanzi e i racconti di Conan Doyle - nei libri scritti in prima persona l'Autore *non* è l'io narrante, la voce che narra: questo gli permette maggiore distanza dal testo e libertà di manovrare la trama. Né ha impedito che la voce dell'Autore modello, Conan Doyle, manifestasse la sua strategia narrativa non soltanto ai lettori modello Calcerano & Fiori, e ai tanti epigoni che ci sono stati in questi anni, ma anche agli autori empirici C. e E Un *esercizio* questo che, anche nel senso didattico del termine, indica il *221/B di Baker Street* come il possibile indirizzo di una scuola di narrativa.

2. IL POLIZIESCO E L'EDUCAZIONE SCIENTIFICA: DAL POSITIVISMO AD AGATHA CHRISTIE

La padronanza del codice letterario è un *atout* da non sottovalutare perché, facilitando la lettura, estende diflussi positivi, nel caso del romanzo poliziesco, ben oltre l'educazione linguistica e l'insegnamento dell'italiano. Tutte le discipline curriculari, se correttamente interpretate, osservano i programmi della scuola media, promuovono nello studente comportamenti cognitivi, gli propongono la soluzione di problemi e la produzione di risultati verificabili. Si tratta anche di creatività, poiché «creatività non significa vivere nel paese della fantasia, ma affrontare e superare problemi concreti».¹⁴

La costante del romanzo poliziesco è proprio un problema: la gradevole fantasiosa prospettazione di un problema intellettuale, fittiziamente calato nella realtà di personaggi in carne ed ossa. La sua caratteristica immediatamente riconoscibile dipende dal fatto che «un mistero venga chiarito per opera dell'intelligenza grazie ad un'operazione intellettuale. [...] Poe non voleva che il genere poliziesco fosse un genere realista, voleva che fosse un genere intellettuale, un genere fantastico, se volete, ma un genere fantastico dell'intelligenza, non soltanto dell'immaginazione, di entrambe le cose, naturalmente, ma soprattutto dell'intelligenza».¹⁵ Da una parte il delinearsi dello sviluppo del genere può avviare ad una comprensione delle interazioni tra sapere matematico-scientifico e società umana, tra scienza e letteratura, dall'altra una riflessione sul poliziesco può indurre ad una elementare riflessione sul metodo scientifico.

È facile dimostrare come per la fruizione del romanzo giallo siano necessarie delle abilità che si ricomprendono tra gli obiettivi previsti dai programmi per le scienze matematiche, chimiche, fisiche e naturali e che, guarda caso, sono omologhe di quelle del *detective*: esaminare situazioni, fatti e fenomeni; registrare, ordinare e correlare dati; porsi problemi e proporre soluzioni; verificare le ipotesi formulate; inquadrare in un medesimo schema logico questioni diverse; considerare criticamente affermazioni e informazioni per arrivare a convinzioni fondate.

Lo sviluppo delle capacità logico-formali viene e-saltato da una lettura che richiede una partecipazione intellettuale, suscita una capacità intuitiva e conduce gradualmente a verificare la validità delle intuizioni e delle congetture con ragionamenti via via più organizzati. Una lettura che permette attività sia espressivo-creative che fruitivo-critiche, come quella, appunto, del romanzo poliziesco; ciò non avviene per caso, in quanto esiste una relazione tra questo particolare tipo di genere letterario e le discipline scientifiche.

Il poliziesco nacque dal genio di Edgar Allan Poe proprio come una storia basata sull'applicazione alla risoluzione di problemi criminali di un procedimento logico, razionale, che si giovava dei più recenti risultati delle ricerche scientifiche, ed era un tributo positivista alla supposta capacità della scienza di risolvere tutti i problemi dell'uomo. Sempre Poe applicò alla *detection* poliziesca ciò che con un neologismo coniato da Horace Walpole, fu definito *serendipity*, cioè la capacità di avanzare ipotesi apparentemente gratuite e geniali in base a dati scarsissimi, quasi insignificanti. Tale doppia novità (metodo scientifico-ra-zionale e *serendipity*), troppo spesso confusa in un'unica caratteristica, permette almeno due itinerari didattici: l'uno genericamente incentrato sull'ideologia del positivismo e sui generali problemi della epistemologia moderna, l'altro, più specifico, relativo al particolare modello epistemologico che è alla base del metodo di Sherlock Holmes, metodo che ha inconsueti legami e punti di contatto con la medicina, la storia dell'arte e la psicanalisi.

Il più semplice appiglio didattico è naturalmente quello di sfruttare la lettura guidata dei primi polizieschi, delle narrazioni ormai classiche di Arthur Conan Doyle, di Robert Austin Freeman, di Jacques Futelle per parlare di un'epoca caratterizzata dall'ingenua fiducia nell'onnipotenza della scienza e nella sua funzione salvifica.

Se molti non conoscono le figure del dottor Thorndyke e del professor Van Dusen, la «Macchina pensante», celeberrimo è il personaggio di Holmes, ormai più che centenario, campione del metodo scientifico applicato al campo della ricerca degli assassini e modello di pensatore razionale.

Come ricorda lo stesso Conan Doyle nelle sue memorie, Holmes nacque negli anni in cui i maggiori filosofi inglesi erano Huxley, Tyndall, Herbert Spencer, Stuart Mill; annota Pierre Nordon, un biografo di Conan Doyle: «il mondo fittizio cui apparteneva Sherlock Holmes si attendeva da lui ciò che il mondo reale di allora si attendeva dai suoi scienziati: più luce e più giustizia. Creazione di un medico imbevuto del pensiero razionalista del tempo, il ciclo holmesiano ci offre per la prima volta lo spettacolo di un eroe che continuamente trionfa con i mezzi della logica e del metodo scientifico».¹⁶

L'investigatore, come lo scienziato, nell'induttivo-smo "ingenuo" di quei tempi dovrebbe partire dall'osservazione attenta dei fatti, da asserzioni o proposizioni osservative precise, che sono il terreno da cui deriverebbero insieme la scoperta dell'assassino o, se del caso, la scoperta scientifica.

Nessun filosofo della scienza contemporanea naturalmente condivide più le tesi che emergono nei polizieschi classici. Né scienziati, né epistemologi sono all'oscuro dei difetti inerenti una concezione che vede la scienza poggiare su un sicuro fondamento di esperienza e di osservazione e crede alla sussistenza di un certo tipo standard di procedura inferenziale con la quale, da simili fondamenti, vengono derivate le teorie scientifiche.¹⁷ D'altro canto, quegli stessi pregiudizi trionfalistici, che sono stati abbandonati dalla comunità degli scienziati, sono vischiosamente pervicaci nel cosiddetto senso comune e modellano quel fideismo con cui, almeno fino a tempi recenti, veniva accolto ogni enunciato ed ogni informazione garantita come "scientifica".

Nella stessa evoluzione del romanzo poliziesco classico, peraltro, l'antica fede di Freeman e Conan Doyle non ha resistito al mutare dei tempi ed è stata prima stravolta dai giallisti enigmistici, poi superata dal genio di Agatha Christie e poi, definitivamente, distrutta da Friedrich Dürrenmatt.

Mano a mano che la fede nella scienza si ridimensionava, nei lettori appassionati del poliziesco, gli autori migliori, in continuo diretto intuitivo contatto con le esigenze dei loro acquirenti, spostavano l'accento sugli aspetti enigmistici sottolineando la sfida al lettore che pure era componente importante di libri quali quelli di Conan Doyle e Poe.

Più *serendipity* e meno scienza, più fiuto e genialità e meno criminologia. Come nei modelli, peraltro, il segreto della vittoria dell'autore nella sua partita col lettore continuava a risiedere nella sterminata vastità dell'archivio dati e delle conoscenze dei *detectives*, oltre che in accorte prospettazioni di indizi dissimulati. La sempre maggiore artificiosità e convenzionalità delle storie si evidenzia dalla codificazione espressa delle regole di costruzione della trama che sono anche le norme generali del contratto fra autore e lettore.

Anche S.S. Van Dine (pseudonimo di Willard Huntington Wright) crede nel racconto poliziesco fondato sul presupposto di analisi esclusivamente razionali, ma per il creatore di Philo Vance il romanzo è un mero gioco intellettuale, una partita tra contendenti alla pari (lettore e scrittore) come tale necessariamente assistita dal *fair play* del più forte, del demiurgo che ha in mano lo svolgimento dell'immaginario letterario. Autori come Ellery Queen (pseudonimo dietro cui, com'è noto, si nascondono Manfred B. Lee e Frederick Dannay, che realmente si chiamavano Daniel Nathan e Monford Lepofsky) e Agatha Christie, dal canto loro, mostrano di fatto con gli itinerari logici prescelti nel costruire i loro *plots*, con il loro modo originale di dipanare la *detection*, di essere lontani dal positivismo di Dupin, Holmes e Thorndyke. La regina del giallo, anzi, chiude un'epoca nella storia del poliziesco proprio contestando il metodo scientifico di Holmes e beffando il codice instauratosi tra creatori e fruitori di romanzi polizieschi. Non c'è regola di Van Dine che Agatha Christie non abbia violato, pur rimanendo, per acclamazione, all'interno del genere. Già Bentley nel suo *Trent's last case*, del 1912 (in italiano *La vedova del miliardario*), «attraverso il ricorso formale ad una soluzione esatta nella ricostruzione dei fatti ma non applicata al personaggio responsabile» aveva fatto da un lato «quasi implicita ammissione di impotenza», mentre dall'altro aveva mosso «una accusa di sterile congestione e di immobilismo nei confronti del genere poliziesco».¹⁸

Dürrenmatt, ne *La Promessa*, da un caso particolare, da una storia specifica arriva «al caso del detective in genere, alla critica di uno dei più tipici personaggi ottocenteschi».¹⁹ Il suo Matthai è uno Sherlock Holmes sopravvissuto a se stesso ed al suo tempo, che «voleva che i suoi calcoli tornassero anche nella realtà»,²⁰ pretendeva che la sua razionalità avesse l'ultima parola nelle indagini ed era riuscito «a sfondare il numero di ipotesi e di supposizioni che ci circonda "spingendosi" in prossimità delle leggi che regolano il ritmo del mondo, a cui noi altri non arriviamo mai».²¹ Ma non riesce ad incidere nella realtà, arriva solo «in prossimità», non arresta il suo colpevole, si abbrutisce nella sconfitta. Il caso, l'imprevedibile, il casuale, «qualcosa di idiota» lo vincono.

Nel romanzo poliziesco moderno, che Petronio definisce «problematico» e che deriva in pari modo sia dal ceppo centrale del poliziesco classico che dal filone del poliziesco d'azione all'americana, nato anche dalla reazione all'eccessiva artificiosità ed all'intellettualismo enigmistico degli epigoni di Holmes, non vi sono

certezze né di metodo né di risultato. La ragione umana non trionfa delle difficoltà e quand'anche riesca a far tornare i conti in astratto, a terminare positivamente una *detection*, si scontra, come insegna Sciascia, con i meccanismi del potere, che saranno pur comprensibili razionalmente, ma non obbediscono alla ragione. Il metodo, il famoso metodo scientifico, che era la chiave magica delle indagini, non è più in primo piano.

Così ne *L'uomo di vetro* a nulla serve decifrare il mistero della camera chiusa e la soluzione si trova solo intuendo l'irrazionalità dei meccanismi del potere.

3. IL PARADIGMA INDIZIARIO

Ogni personaggio letterario, per il solo fatto di essere creato in un testo, entra a far parte di un insieme di materiali dell'immaginario, che ha per proprietà la parziale immortalità di ogni spezzone di fantasia di cui è composto. Vi sono personaggi, come Edipo, che sopravvivono mutando ruolo nella fruizione di autori e lettori, e personaggi come Sherlock Holmes, che rimangono, nel tempo, fedeli a se stessi, sicché un minimo di giustificazione viene ad assumere la credenza che siano persone reali.²²

Qualche anno fa e *pour cause* un Holmes redivivo è stato fatto incontrare con Sigmund Freud, con il quale ha potuto ingaggiare una competitiva lotta di "deduzioni" che è solo la creativa affermazione della somiglianza strutturale dei due diversi metodi usati.²³

Chiedersi quale validità scientifica abbia il metodo di Sherlock Holmes non è quindi un'osservazione oziosa o peregrina, poiché permette di introdurre strumenti per la corretta comprensione di uno speciale paradigma conoscitivo che tanto è negletto, non solo a scuola, da essere applicato spesso senza una totale consapevolezza.²⁴ Certamente il metodo di Sherlock Holmes è stato preso sul serio da criminologi, *detectives*, filosofi e scienziati, ben oltre il credito che viene in genere dato alle elucubrazioni "guidate" dei personaggi dei romanzi. Il fatto si origina evidentemente dai riscontri che la struttura dei ragionamenti così frequenti nel *corpus* holmesiano ha mostrato con modelli epistemologici reali. A scuola si può agevolmente sfruttare tale circostanza per avviare un discorso centrato proprio su quel modello epistemologico indiziario emerso nell'Ottocento nel campo delle scienze umane, la cui analisi, secondo Carlo Ginzburg, che ne è uno dei maggiori studiosi, può forse aiutare ad uscire dalle secche della contrapposizione tra razionalismo e irrazionalismo.²⁵ Secondo Ginzburg il procedimento che Sherlock Holmes ed il suo autore portano a compiuta e consapevole descrizione è un *paradigma indiziario* che ha remote origini, presumibilmente risalente ai millenni in cui l'uomo è stato cacciatore e «ha imparato a ricostruire le forme e i movimenti di prede invisibili da orme nel fango, rami spezzati, pallottole di sterco, ciuffi di peli, piume impigliate, odori stagnanti».²⁶

Di tale modello epistemologico si trova eco proprio in quella famosa fiaba orientale, diffusa tra i tartari, i chirghisi, gli ebrei, che è comparsa in Occidente attraverso la raccolta di Sercambi e, successivamente, attraverso quella di Cristoforo Armeno (*Peregrinaggio di tre giovani figlioli di re Serendippo*, Venezia, 1557), versione questa che nel Settecento fu tradotta (e plagiata) in opere delle maggiori lingue europee.

Voltaire la riprese nel suo *Zadig*, personaggio capace di descrivere il cavallo del re e la cagnetta della regina senza averli mai visti, interpretando le tracce da loro lasciate.²⁷ Da *Zadig*, attraverso Dupin, si giunge a Holmes, che ha avuto come ulteriore modello quel professor Belì medico e praticante di *serendipity* durante le sue lezioni.

Nel personaggio di Holmes, secondo Ginzburg, si ricompongono il paradigma indiziario conservato a livello mitico-letterario e il modello epistemologico sopravvissuto quasi solo all'interno della scienza medica, nella semeiotica medica, per essere più precisi. Holmes esamina tutte le informazioni, anche le più insignificanti, alla luce della sua vasta ed enciclopedica conoscenza del crimine e dei risultati della ricerca scientifica applicata ai fatti criminosi. Formula ipotesi, magari in base ad abduzioni, e le controlla. Conduce esperimenti e indagini per ridurre il numero delle ipotesi plausibili, e arriva, in genere senza che il lettore ne sia avvertito, all'ipotesi giusta. Dall'ipotesi trae deduzioni spesso sconcertanti, che vengono ulteriormente verificate (non sempre, a dire il vero). Alla fine l'ipotesi emerge con una probabilità vicina alla certezza.

Il metodo è certamente razionale, a prescindere dal favoreggiamento dell'autore, e almeno nella sua prima e più importante fase presenta rapporti inequivoci non solo con la semeiotica medica ma, come ha ben notato Ginzburg, col sistema col quale Giovanni Morelli rivoluzionò la storia dell'arte e, in particolare, il metodo d'attribuzione dei quadri di dubbia paternità. Morelli - che non a caso è uno dei personaggi storici della nostra avventura romana di Sherlock Holmes - aveva pubblicato, tra il 1874 e il 1876, una serie di articoli, in tedesco, sulla pittura italiana; il suo metodo *indiziario* consisteva nel cercare di distinguere le copie dagli originali non facendo riferimento ai caratteri più famosi e, quindi, appariscenti (il sorriso di Leonardo o lo sguardo verso l'alto del Perugino), ma ai particolari minori, trascurabili, meno influenzabili dalla scuola di appartenenza, più personali, propri dell'autore. I lobi delle orecchie, le unghie, i riccioli, la forma delle dita o dei piedi, le aureole. Particolari dove l'autore non si controllava ed era quindi più se stesso. Particolari che naturalmente i copisti trascuravano.

L'analogia tra i metodi di Bell, Holmes, Morelli, Freud si caratterizza suggestivamente, evidenziando come sia Bell, sia Doyle, sia Morelli, oltre naturalmente a Freud, erano laureati in medicina. Ciò appare molto più rilevante di eventuali effettive reciproche influenze. Il modello epistemologico indiziario, schiacciato dagli altri modelli di conoscenza, era stato conservato e perfezionato proprio in campo medico, nonostante le

perenni polemiche sull'incertezza del sapere in medicina. Pur in presenza del preminente) paradigma scientifico, imperniato sulla fisica galileiana, discipline come la storiografia e la filologia sono rimaste caratterizzate per una metodologia in gran parte indiziaria, che non rientra nei criteri di scientificità desumibili dal paradigma galileiano, per lo stesso peso che vi ricopre la congettura, l'abduzione e per il raggiungimento di risultati che hanno un ineliminabile margine di aleatorietà. Non si tratta solo di *serendipità*. Come in Poe, anche in Conan Doyle diversi sono i percorsi del raziocinio, poiché diversi sono i modelli epistemologici che la scienza presentava all'attenzione degli scrittori dell'epoca.

Così, ne *L'innocenza del serpente*, il colpevole non è scoperto se non perché cade in una trappola di cui il commissario Martini è esca. Meccanismo che fece gridare allo scandalo quando fu utilizzato dal grande Rex Stout nel suo *Colpo di genio*.

4. LA MAPPA DELL'IMMAGINARIO POLIZIESCO

L'*immaginario poliziesco* è indubbiamente entrato nella tradizione romanzesca del Novecento con i suoi personaggi più emblematici - Sherlock Holmes, Poirot, Marlowe, Sam Spade, Nero Wolfe e tanti altri - con le sue scene di *suspence* e di conflitti spesso armati, attraverso questi connotati. Peraltro, il romanzo poliziesco è riuscito a essere in sintonia con gli aspetti della vita che sono legati al problema del crimine e del castigo, forse insieme a molti altri aspetti che legati al crimine non sono, almeno direttamente. Sono gli insegnamenti, le suggestioni che vengono dalla tradizione romanzesca. Cosa significa possedere una tradizione romanzesca? Raffaele La Capria offre questa risposta: «Significa aver creato e poter attingere a un mondo immaginario popolato da personaggi impegnati in avventure individuali, e in essi nelle loro virtù e nei loro vizi, nelle loro azioni, nei loro moventi, nella loro sensibilità, ritrovare la coscienza della propria umanità e delle proprie origini. Questi personaggi nati dall'immaginazione sono più reali di quelli esistenti perché pur avendo precisi connotati sono universali, e sono portatori di un destino in cui ognuno può intravedere qualcosa del proprio».²⁸ I gialli con i loro *detectives* e con le caratteristiche delle loro trame sono riusciti a entrare a buon diritto nell'alveo di questa tradizione. Sono, a seconda dei casi, come insegna Giuseppe Petronio, buona o cattiva letteratura, ma sono letteratura.

Nel gioco della trama e dei personaggi, la partecipazione emotiva del lettore può essere resa più immediata sia attraverso i meccanismi di *suspence*, che molti autori utilizzano nei propri racconti, e sia dotando il personaggio principale di una caratteristica particolare: la somiglianza con il lettore. Si realizza così l'identificazione con il personaggio del racconto, ma questo non in quanto eroe che possiede le qualità che noi vorremmo avere, non sempre almeno, bensì in quanto davvero è simile a noi, e ciò che accade nella trama «potrebbe succedere anche a me». In definitiva anche questa remota possibilità rientra nell'elemento del gioco, della partecipazione ad una piccola commedia intorno al tema della giustizia e dell'ingiustizia umana, dato che il giallo, in particolare quello moderno, ha anche la funzione di proporre, nel contesto di una narrazione certamente eccessiva, un'idea di rivincita rispetto alle ingiustizie sociali. L'incontro tra un normale poliziotto e le trame dei grandi burattinai dello spionaggio, ne *Un detective fra le spie*, propone un caso di sopravvivenza in un meccanismo fatto per averlo complice o stritolarlo. È questo un altro aspetto del fascino dell'investigazione letteraria, quella di porre l'intelligenza e il coraggio di investigatori, sul modello di Philip Marlowe, al servizio del vivere civile. «Scoprendo il colpevole di un delitto» scriviamo nella presentazione della prima antologia che un editore italiano ha voluto dedicare alla letteratura poliziesca «gli scrittori dei gialli e i loro *detectives* ci dicono che è possibile saperne di più sui fatti che riguardano la nostra vita sociale, solo che si voglia usare i loro affilati procedimenti logici, come accade nel giallo classico, o intervenire sulla realtà con determinazione, come avviene nel più moderno giallo d'azione».²⁹

Quanto ai reali significati di questa *fable convenue* che è il romanzo poliziesco - parliamo di significati, al plurale, come è d'obbligo in casi come questi, in cui le intenzioni degli autori si coniugano attivamente con i desideri dei lettori - c'è da dire che il primo significato è certamente nell'aspirazione a vedere ricomposte, appunto, le regole sociali violate. È l'intelligenza al servizio del vivere civile che riesce a sconfiggere la barbarie della compromissione nei delitti: nel delitto, l'omicidio, che tutti li ricomprende. Non sempre nella realtà il gioco riesce, come ormai ci ammoniscono i gialli moderni. Poi c'è la scoperta del colpevole, dell'origine del male, e anche questa circostanza non è vissuta frequentemente e dà una gioia non meramente intellettuale.

«Come sempre lo scrittore è rimandato al problema della morale o dell'assenza di morale» scrive Patricia Highsmith «in questo mondo di gente feroce e di sicari, non diversi nel ventesimo secolo da quelli dei secoli prima di Cristo, a chi importa se qualcuno uccide o viene ucciso? Al lettore, se i personaggi della storia sono convincenti».³⁰ In questa prospettiva, il giallo ha la funzione di mimare un concetto etico, la giustizia, e di offrire nel contesto di una narrazione "eccessiva" un'idea di rivincita e di ripagamento.³¹

Un altro significato, non del tutto disgiunto dal precedente, è individuabile nella circostanza che i delitti e le indagini sono sempre più diventati una possibile metafora per parlare del mondo che ci circonda. Lo hanno dimostrato scrittori del calibro di Gadda, Sciascia, Eco, Dürrenmatt... Per non parlare di Dostoevskij, oltre a tutti i migliori scrittori del genere, da Hammett a Chandler a Simenon... e via citando fino ai più importanti scrittori di *spy-stories*, Le Carré, Greene, Seymour. Ma, se questo è vero, ha ragione Petronio nel sostenere che indagini e delitti non sono più i temi di un genere chiuso e che «i generi dunque hanno perso una delle loro caratteristiche essenziali, la capacità di determinare il livello e quindi il valore dell'opera; e proprio

perciò sono diventati... semplici serbatoi di temi e di schemi, adoperabili per tutti gli usi, a tutti i livelli possibili». E ancora, avanzando un'interpretazione psicologica, non è forse vero che il romanzo giallo rinchiude il problema della morte, della morte violenta almeno, nella gabbia di un gioco, di un contesto improbabile, e così facendo la allontana dal lettore, la esorcizza e la riconduce a termini di razionale, quanto illusoria, comprensibilità?

In definitiva si potrebbe concludere che il romanzo poliziesco testimonia il tentativo comune di autore e lettori di comportarsi, magari per gioco, sensatamente e razionalmente anche quando nella realtà non ci sono ragioni evidenti per farlo. Questo senso di accettata contraddizione è, ad esempio, una delle caratteristiche salienti di un maestro del poliziesco di ogni tempo: Dashiell Hammett.

Rimane ora un ultimo dovere da assolvere da parte nostra nei confronti di chi ha preso in mano questo libro e si è voluto avventurare nelle nostre divagazioni sui gialli e sul piacere di leggerli da giovani: quello di offrire una mappa per trovare i tesori. Una mappa, cioè, che aiuti a orientarsi e a conoscere l'immaginario poliziesco per i giovani.

Infatti il giallo, come abbiamo visto, nel suo secolo di vita, attraverso romanzi godibili, ha saputo costruire una serie di personaggi, trovate sceniche, atmosfere e tematiche che ancora oggi costituiscono un richiamo per le più disparate categorie di lettori. Rimane forse da individuare quali libri siano quelli che è più opportuno proporre ai giovani per rendere più divertente e agevole possibile la loro scorribanda nel poliziesco. E allora non ci si poteva sottrarre alla tentazione di disegnare una *possibile mappa ideale*, attraverso gli autori e i titoli che più hanno determinato quest'immaginario. Siamo ben coscienti che la mappa può essere costruita diversamente e con presenze più autorevoli e che, con il tempo e la lettura, ognuno di noi si costruisce la *propria mappa*, ma quello che proponiamo è solo un primo viaggio (non a caso il giallo è anche un libro da viaggio) nei luoghi tipici del giallo dove si è consumato quello che Dickson Carr ha definito il «*più splendido gioco del mondo*».

Ecco dunque l'elenco che suggeriamo come itinerario di lettura, senza punti di partenza e punti d'arrivo, per accompagnare i riti di passaggio della prima parte della nostra vita, incluso quello che ci porta a diventare sempre più curiosi e indagatori.³²

PER IL GIALLO ENIGMA. A. Conan Doyle, *Il mastino di Baskerville*, Mondadori; *Il segno dei quattro*, Mondadori; A. Christie, *Dalle nove alle dieci (L'assassino di Roger Ackroyd)*, Mondadori; *Istantanea di un delitto*, Mondadori; *L'uomo vestito di marrone*, Mondadori; E. Queen, *Cinquemila hanno visto*, Mondadori; *La lampada di Dio*, Mondadori.

PER LA SUSPENCE NEL GIALLO. C. Woolrich, *Sipario nero*, Mondadori; *Finestra sul cortile*, Mondadori; P. Highsmith, *Sconosciuti in treno*, Sonzogno.

PER IL GIALLO GIUDIZIARIO. E. S. Gardner, *Perry Mason e la strana sposina*, Mondadori; S. Turow, *Presunto innocente*, Mondadori.

PER IL GIALLO D'AZIONE. D. Hammett, *Il falcone maltese*, Longanesi; *La chiave di vetro*, Longanesi; *L'uomo ombra*, Longanesi; R. Chandler, *Addio mia amata*, Garzanti; *Il grande sonno*, Mondadori; *Il lungo addio*, Mondadori; B. Halliday, *Ipnosi*, Mondadori; J. Latimer, *La dama della Morgue*, Longanesi; C. Himes, *Uomo cieco con pistola*, Longanesi; G. Scerbanenco, *Traditori di tutti*, Garzanti.

PER IL GIALLO "PROBLEMatico". L. Sciascia, *Il giorno della civetta*, Einaudi; E. Dürrenmatt, *Il giudice e il suo boia*, Feltrinelli; R. Rendell, *La morte non sa leggere*, Mondadori.

PER IL GIALLO PSICOLOGICO. G. Simenon, *Maigret e il lettone*, Mondadori; *Maigret si diverte*, Mondadori; G.K. Chesterton, *La saggezza di padre Brown*, Rizzoli.

PER IL POLICE-PROCEDURAL. Ed McBain, *Chiamate Frederick 7-8024*, Mondadori; *Due colpi in uno*, Mondadori; L. Macchiavelli, *Un poliziotto, una città*, Rizzoli. E Guccini - L. Macchiavelli, *Questo sangue che impasta la terra*, Mondadori.

PER IL GIALLO FANTASCIENTIFICO. I. Asimov, *Il sole nudo*, Mondadori; A. Bestor, *L'uomo disintegrato*, Mondadori.

IL GIALLO PER I RAGAZZI. E. Kastner, *Emilio e i detectives*, Bompiani; *Emilio e i tre gemelli*, Bompiani; A.F. Pessina, *La teleferica misteriosa*, Salani; L. Calcerano

-G. Fiori *Filippo e Marlowe indagano*, Valore scuola; D. Pennac *Signor Malaussène*, Feltrinelli; E. Detti, *Avventura metropolitana*, Archimede. L. Calcerano - F. Calcerano, *Gratta e fiuta*, Mondadori.

PER IL GIALLO UMRISTICO. D.E. Westlake, *La danza degli atzechi*, Mondadori; *La pietra che scotta*, Mondadori; *Come sbarcare il lunario*, Mondadori; H. Olesker, *Alla larga da Broadway*, Mondadori; L. Block, *Il ladro che leggeva Kipling*, Mondadori; A. Camilleri, *Il birraio di Preston*, Sellerio. S. Ellin, *La specialità della casa*, Mondadori. J. Ritchie, *È ricca, la sposa e l'ammazzo*, Marcos y Marcos.

PER IL GIALLO STORICO. R. Van Gulik, *I delitti dell'oro cinese*, Garzanti; U. Eco, *Il nome della rosa*, Bompiani.

PER IL GIALLO GIALLO. R. Stout, *Nero Wolfe fa la spia*, Mondadori; *Nero Wolfe contro l'FBI*, Mondadori.

E ora buona lettura, con una doppia coppia di romanzi tipici della tradizione italiana del genere.

NOTE

1. Cfr. G. Giugni, *Pedagogia della lettura*, Torino, SEI, 1969, p. 93.
 2. Sugli itinerari di lettura che un ragazzo percorre nei territori della letteratura "minore" è emblematico il racconto autobiografico di Jean-Paul Sartre ne *Le parole*, Milano, Saggiatore, 1964, p. 55: «Queste letture rimasero a lungo clandestine; Anne-Marie non ebbe nemmeno bisogno di mettermi sull'avviso: cosciente della loro indegnità io non ne facevo parola a mio nonno. Mi degradavo, mi prendevo delle libertà, trascorrevo al bordello le vacanze, ma non dimenticavo che la mia verità era rimasta nel tempio... continuai tranquillamente la mia doppia vita e non l'ho mai smessa: ancor oggi leggo più volentieri i volumi della "Série Noire" che Wittgenstein».
 3. Cfr. J.L. Borges, *Oral*, Roma, Editori Riuniti, 1981, p. 50: «Il fatto estetico richiede la congiunzione del lettore e del testo e solo allora esiste [...]. C'è un tipo di lettore attuale, che è il lettore di romanzi polizieschi. Questo lettore - lo si trova in tutti i paesi del mondo e lo si conta a milioni - è stato generato da Edgar Allan Poe».
 4. Cfr. G. Gramigna, Postfazione a E.C. Bentley, *La vedova del miliardario*, Milano, Mondadori, 1976, p. 228.
 5. *Ibidem*.
 6. Cfr. G.P. Caprettini, *Le orme del pensiero*, ne *Il segno dei tre*, a cura di U. Eco e T.A. Sebeok, Milano, Bompiani, 1983, pp. 161-162; cfr. anche A. Marchese, *L'officina del racconto*, Milano, Mondadori, 1983, p.49.
 7. *Op. cit.*, p. 161.
 8. *Op. cit.*, p. 160.
 9. Cfr. U. Eco, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1964, p.201. Eco ha sottolineato come lo stesso Holmes "inventi" quando fra i molti percorsi mentali compatibili col comportamento muto di Watson individua quello effettivamente pensato. Inventa una storia. Cfr. U. Eco, *Corna, zoccoli, scarpe. Alcune ipotesi su tre tipi di abduzione*, ne *Il segno dei tre*, cit., p. 256.
 10. Ma sulla pretesa slealtà della regina del giallo rimandiamo alla nostra difesa in L. Calcerano - G. Fiori, *Guida alla lettura di Agatha Christie*, Milano, Mondadori, 1990, p. 50.
 11. Cfr. Novalis, *Frammenti*, Milano, Rizzoli, 1976, pp. 340-341.
 12. Cfr. U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994.
 13. Cfr. L. Calcerano - G. Fiori, *Una nuova avventura di Sherlock Holmes*, Archimede, 1994.
 14. Cfr. W. Kirst, U. Diekmeyer, *Come stimolare la capacità creativa*, Milano, Garzanti, 1972, p. 5.
 15. Cfr. J.-L. Borges, *Oral*, cit., pp. 54-55.
 16. Per entrambe le citazioni cfr. *Il segno dei tre*, cit., pp. 47 e 71.
 17. Cfr. A.F. Chalmers, *Che cos'è questa scienza*, Milano, Mondadori, 1979, p. 9.
 18. Cfr. R. Di Vanni - F. Fossati, *Guida al giallo*, Milano, Gamma-libri, 1980, pp. 32 sgg.
 19. «Anche il peggiore dei casi si avvera di quando in quando. Siamo uomini, dobbiamo tenerne conto, armarci contro questa realtà, e soprattutto avere ben chiaro in mente che riusciremo ad evitare il naufragio nell'assurdo, che per forza di cose risulta sempre più netto e schiacciante, e a costruirci su questa terra una esistenza abbastanza confortevole solo incorporandolo tacitamente nel nostro pensiero. La nostra ragione rischiarerà il mondo non più dello stretto necessario. Nel bagliore incerto che regna ai suoi confini si insedia tutto ciò che è paradossale». Cf. E. Dürrenmatt, *La promessa*-Torino, Einaudi, 1975, p. 135. 20. *Ibidem*.
 21. *Op cit.*, p-134.
 22. «Col passare degli anni, il personaggio di Sherlock Holmes si è staccato dal suo autore, ha assunto vita autonoma [...]. Cinema, radio televisione, teatro e critica dotta si sono impadroniti di lui e l'hanno fatto diventare il simbolo di tutto un genere letterario. E in virtù di questo, Sherlock Holmes è ormai uscito dal ristretto ambito del romanzo poliziesco per assurgere alla dignità di "maschera universale". Come Ulisse, Don Chisciotte, Faust: [...] un fratello minore di quei grandi personaggi-simbolo, ma pur sempre un fratello». Cfr. S. Benvenuti - G. Rizzoni, *Il romanzo giallo*, Milano, Mondadori, 1979, p. 35. Si può affermare che «sono state inventate più varianti al nome di Sherlock Holmes che a quello di qualsiasi altro personaggio della letteratura mondiale». cfr. Ellery Queen, Prefazione a A. Derleth, *Le avventure di Solar Pons*. Dannay e Lee hanno contato 49 varianti; ormai nessuno si disturba più nemmeno a scherzare sul nome e mette in scena direttamente l'originale. A più di un secolo dalla nascita il «principe dei detective dal berretto di cacciatore di cervi e la cappa Inverness» (cfr. Ellery Queen, Introduzione a Chester Gould, *Dick Tracy, carriera di un detective*, Milano, Mondadori, 1973, p. 10) è ancora ben vivo.
 23. Cfr. N. Meyer, *La soluzione sette per cento*, Milano, Rizzoli, 1978; Fautore di questo divertente libro si è giovato dell'immensa pubblicistica sul personaggio e delle (curiose) illazioni fatte dagli sherlockiani sui traumi dell'infanzia dell'investigatore e sulla sua vita al di fuori dei testi, veri e propri materiali per la fantasia, come tali contributo collettivo all'immortalità del personaggio, che attendevano solo un buon narratore per entrare nel mondo della *fiction*.
- Diverso è naturalmente il giusto sdegno di Gramsci che critica Vincenzo Morello, uno studioso di Dante interessato alle conversazioni tra anime, angeli e demoni, all'inferno, fuori del testo dantesco, per trarne interpretazione! Cfr. A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, Torino, Einaudi, 1975, I, pp. 523-524.

24. Un raro esempio di utilizzo del metodo e del personaggio Holmes è dato, per l'insegnamento della storia nelle scuole elementari, da M.A. Neri, *Con Sherlock Holmes alla scoperta della storia*, Roma, EFFELLE Editrice, 1986.

25. È bene ricordare che Arthur Conan Doyle era positivista solo a metà, che si aspettava la fama, oltre che dai suoi romanzi storici, da curiosi scritti sui fenomeni paranormali di cui era credente e studioso.

26. Cfr. C. Ginzburg, *Spie, radici di un paradigma indiziario*, ne *Il segno dei tre*, cit., p. 106. Cfr. anche la rubrica *Le Tracce raccontano*, su "Airone", in particolare L. Boitani, *I resti del pasto*, "Airone", settembre 1986, p. 144.

27. Cfr. Voltaire, *Zadig*, Milano, Emme edizioni, 1975, p. 19.

28. Cfr. Raffaele La Capria, *Letteratura e salti mortali*, Milano, Mondadori, 1990.

29. Cfr. L. Calcerano - G. Fiori, *Uno studio in giallo*, La Nuova Italia, Firenze, 1989.

30. Cfr. P. Highsmith, *Suspense, pensare e scrivere un giallo*, Milano, La tartaruga nera, 1986, p. 120.

31. Viene in mente, in proposito, l'analisi di Roland Barthes, su un altro "spettacolo eccessivo", il *wrestling* (noto anche, in Italia, come *catch*): esso «è prima di tutto una serie quantitativa di compensazioni (occhio per occhio, dente per dente). Questo spiega come i rovesciamenti di situazione posseggano agli occhi degli appassionati del catch una sorte di bellezza morale: essi ne godono come di una vicenda romanzesca ben a proposito, e più è grande il contrasto tra la riuscita di un colpo e il mutare della sorte, più è vicina al crollo la fortuna di un contendente e più il mimodramma è giudicato soddisfacente. La Giustizia è quindi il corpo di una trasgressione possibile; proprio in quanto c'è una Legge, lo spettacolo delle passioni che la soverchiano ha tutto il suo valore».

32. Cfr. F. Benedetti, *Per un contributo all'innovazione nella didattica del testo letterario*, in "Nuova Paideia", 2001, 1, 26.