

Zeitschrift: Quaderni grigionitaliani
Herausgeber: Pro Grigioni Italiano
Band: 74 (2005)
Heft: 1

Artikel: Preistoria della letteratura poliziesca : da Poe al "Cerchio Verde"
Autor: Mottis, Gerry
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-56525>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

GERRY MOTTIS

Preistoria della letteratura poliziesca: da Poe al «Cerchio Verde»

Questa “preistoria della letteratura poliziesca” presenta le origini di un genere letterario “di raziocinio” (Poe) che si radica nel contesto anglosassone di metà-fine XIX secolo e che si espande all’inizio del secolo XX sul suolo europeo. Il percorso ci conduce in Francia e poi in Italia, sotto il fascismo e la rivoluzione mondadoriana che lancia per la prima volta sul mercato il “libro giallo” ma che fatica a proporre autori indigeni per affermare un “poliziesco nazionale”.

Volete collaborare al Cerchio Verde? La vita è ricca di situazioni bizzarre, assurde, inesPLICABILI. A tutti, almeno una volta, è accaduto «qualcosa di veramente strano»: sogni bizarri relativi a un immediato futuro, curiose combinazioni, misteriosi presagi, paurose aggressioni, incredibili casi di telepatia, sensazioni inesPLICABILI di entità ignote ecc. Chi non ha da raccontare qualche cosa del genere? Tutti i lettori del Cerchio Verde possono collaborare¹.

Apparso a fine febbraio del 1936 in una finestrella della rivista il «Cerchio Verde», primo settimanale italiano di racconti polizieschi, edito dalla casa editrice Mondadori, il trafiletto, racchiuso da una spessa griglia cromatica e sapientemente guarnito da due fotografie di istantanea presa emotiva, dipinge nella sua veste grigia un genere, quello poliziesco, che fatica ad attecchire sul suolo italiano. “Snobismo” da parte degli scrittori affermati del dopoguerra e ragioni socio-culturali particolari, sono alla base di questo fenomeno, giacché esse hanno minato seriamente la nascita e lo sviluppo del “giallo” in Italia. Unica risorsa d’idee e creatività, per la Mondadori, sembra essere la collaborazione dei lettori. Per ogni racconto inviato alla redazione, per ogni “storia vera”, spetta la remunerazione di 25 lire.

Una prima considerazione che stupisce: l’Italia degli anni Trenta fatica a produrre racconti polizieschi. Ma perché il “giallo” non riesce ad imporsi nella penisola italiana?

¹ *Il Cerchio verde. Settimanale di avventure poliziesche e misteriose*, N.42, 27 febbraio 1936.

Quali le cause di questo strano fenomeno? Per rispondere a queste domande è necessario ripercorrere brevemente le tappe evolutive del genere. Dove è nato e come si è sviluppato il “giallo”? Le risposte vanno ricercate in molti fattori.

Innanzitutto d’obbligo è la definizione di “giallo” per permetterci poi di usare correntemente e senza fraintendimenti questo termine, ed esimerci dal riproporre le virgolette. “Giallo” è un neologismo coniato in Italia negli anni Trenta, che diventerà l’appellativo per metonimia del genere poliziesco italiano.

A. Origine e definizione del “giallo”

Il 16 settembre 1929, a Milano, viene inaugurata la nuova libreria Mondadori come coronamento di una solidità e di un prestigio che la casa editrice vantava fin dall’anno della sua fondazione, il 1906. Con l’apertura della libreria si celebra la nascita di un’iniziativa pionieristica in Italia, l’inaugurazione di una collana intitolata «I libri gialli». La caratteristica tipografica alla base di questi quattro volumi risiede nella copertina presentata in uno sfogorante giallo citrino, nel cui centro un semicerchio o un esagono incorniciano un disegno, e sulla quale appaiono, in nero di china, le scritte.

Vengono lanciati per la prima volta sul mercato italiano quattro romanzi polizieschi di autori stranieri, venduti al prezzo di cinque Lire, che incontrano subito il favore del pubblico. Sono *La strana morte del signor Benson* di S.S. Van Dine (pseudonimo di Willard Huntington Wright, edito in inglese nel 1926), *L’uomo dai due corpi* di Edgar Wallace (edito in inglese nel 1927), *Il club dei suicidi*, una raccolta di racconti di Robert Louis Stevenson, tra cui anche *Lo strano caso del dottor Jekyll e Mr. Hide* (edito in inglese nel 1886), e *Il mistero delle due cugine* di Ann K. Green (edito in inglese nel 1878)².

Con l’apparizione dei primi romanzi polizieschi si andò sviluppando l’espressione di “libri gialli” o semplicemente di “giallo” per definire il genere. Uno dei primi scrittori ad adottare il neologismo è stato Leonardo Sinisgalli, che, in un articolo su «L’Italia Letteraria» del 1 dicembre 1929, recensendo i quattro polizieschi mondadoriani, intitolò l’articolo *Romanzi gialli*. Allora, inoltre, era già di moda per alcune case editrici, tra cui in primo piano proprio la Mondadori, adottare criteri cromatici particolari secondo le collane. Troviamo infatti copertine rosse per l’avventura, azzurre per i narratori italiani, verdi per le storie romanze, nere per i polizieschi del francese Georges Simenon. Sullo stesso modello si forgia il neologismo “libri gialli” per il genere delittuoso, colore che rimarrà il marchio inconfondibile della collana mondadoriana fino ad oggi³.

È comunque opportuno sottolineare che il termine “giallo” ha assunto il significato traslato di “narrativa poliziesca” solamente in Italia⁴. All’estero, dove il genere era nato e aveva una tradizione apparentemente più solida, esisteva già una terminologia appropriata. Ad esempio *detective story* o *mystery story* per il Regno Unito, *roman policier* o *roman judiciaire* per la Francia e *kriminalroman* o *detectivroman* per la Germania. Questa

² LORIS RAMBELL, *Storia del “giallo” italiano*, Garzanti, Milano 1979, p. 7.

³ *Ibidem*, pp. 15-16.

⁴ *Ibidem*, p. 17.

prima considerazione ci permette di notare come la lingua italiana sia rimasta esclusa da una terminologia precisa, sintomo, questo, di un ritardo e di un malcelato imbarazzo di fronte al genere. L'Italia, come afferma il critico Rambelli, conosceva già in parte il genere poliziesco, ma restava spettatrice davanti allo scenario creativo “straniero”: «Il lessico italiano [...] non aveva fatto in tempo a coniare un termine proprio, segno evidente che in Italia i germi del poliziesco erano dispersi e immaturi e che scrittori e pubblico si disponevano ad accogliere, senza sentire il bisogno di modificarle, la produzione, nonché la nomenclatura, straniere»⁵.

Il giallo, in Italia, nasce da un “innesto”. La letteratura poliziesca invade il mercato italiano grazie alla divulgazione promossa dalla Mondadori. Una scelta commerciale più che una vera e propria esigenza culturale. Un limite, come abbiamo appena visto, che, per motivi di “ritardo” rispetto agli altri Paesi europei, metterà in piedi un genere zoppo, di emulazione, dovuto ad un impreciso “trapianto”. Si è infatti parlato spesso di un “genere d’importazione”, un genere che fatica a radicarsi nell’immaginario collettivo italiano e che cova, fin dagli albori, i germi dell’incompatibilità.

Altro punto cruciale della narrativa “gialla” è che si tratta, in Italia, di un genere che nasce orfano, senza un padre o un capostipite trainante e carismatico, propulsivo e innovativo, di cui la narrativa gialla italiana avrebbe avuto bisogno per svilupparsi ed imporsi, come accadde invece altrove.

Ma dove nacque allora effettivamente il genere? In che contesto politico e culturale? A partire da quando e come si è evoluto? Ma soprattutto quali sono stati gli “effetti collaterali” dovuti al suo “trapianto” sul suolo italiano?

B. Il “caso Edgar Allan Poe” e i suoi successori

La preistoria del romanzo poliziesco risale più o meno alla metà del XIX secolo, data in cui compare il primo racconto con chiari (ma non lampanti) contenuti a sviluppo poliziesco. Il contesto socio-culturale dell’autore è quello londinese, un terreno ben diverso da quello italiano che non è ancora pronto ad accogliere questo seme apparentemente “estraneo”. Il genere sorge infatti nell’ambiente anglosassone della borghesia e si invischia nel tessuto urbano di Londra. Si tratta in principio di una letteratura civile d’ambiente altolocata, colta, delicata delle ville sfarzose, protetta dalle biblioteche classiche, delle cucine raffinate e dei saloni ammobiliati da ricchi e antiquati mobili e tapetti, che si identificano nel «perbenismo vittoriano»⁶. Senza segni di violenza eccessiva, senza delitti agghiaccianti. Si tratta quasi unicamente di docili ritrovamenti di cadaveri.

Originariamente il genere, denominato *detection*⁷, si sviluppa quindi all’interno della “matrice borghese ottocentesca” londinese. Capostipite è quell’Edgar Allan Poe tanto

⁵ *Ibidem*, p. 18.

⁶ *Ibidem*, p. 11.

⁷ Apparentemente *detection* è una parola inglese, ma essa deriva dal latino *detergere*, che originariamente significava “scoprire”. Non a caso il *detective* è colui che indaga il mistero cercando di “scoprire” la verità del caso. *Detection* assumeva così il senso di un genere che privilegiava il metodo di indagine e che portava allo smascheramento della verità.

celebre per i suoi inquietanti *Racconti dell'incubo*, *Racconti del mistero*, *Racconti del terrore*, e a cui spesso e volentieri si fa risalire la nascita della *detection*. I critici letterari molto si sono dibattuti attorno a questo tema. A noi interessa sapere che alcuni scrittori e saggisti attribuiscono la paternità del genere a Poe, tra cui l'argentino Jorge Luis Borges⁸: «Noi, quando leggiamo un romanzo poliziesco, siamo un'invenzione di Edgar Allan Poe»⁹. Altri smentiscono (più o meno categoricamente) quest'attribuzione, tra cui il francese Robert Deleuse: «Poe n'est pas le père *stricto sensu* du roman policier et il ne l'est même pas devenu»¹⁰.

Assegnare *a priori* la paternità del genere poliziesco a Poe può sconvolgere in parte i nostri schemi mentali, conoscendo la vasta opera narrativa che lo ha reso immortale. A Poe si assegna soprattutto il ruolo di indagare il senso della “angoscia fisica e intellettuale”, alternata da toni umoristici e grotteschi e da temi che vanno dal macabro al drammatico all’ossessivo. Ma lo scrittore d’origine americana non disdegnava le trame del delitto. La sua vasta produzione è composta anche da cinque «racconti di razionamento»¹¹, come lui stesso li ha chiamati. Tra questi ricordiamo proprio il più celebre, *Gli assassini della Rue Morgue*, edito nell’aprile del 1841 sul «Graham’s Magazine». Un titolo che affascina i cultori e che racchiude già in sé parte degli ingredienti tematici ideali del poliziesco moderno. Si tratterà di *assassini*, con un chiaro aggancio al macabro, tipico dell’autore, attraverso la nomenclatura del luogo. *Morgue*, infatti, in francese significa “obitorio” e richiama fin dall’inizio l’idea della morte. A detta di Stephen Peithman, *Gli assassini della Rue Morgue* rappresenta il primo racconto poliziesco della storia del genere: «questo racconto è una pietra miliare della letteratura: il primo racconto poliziesco moderno»¹².

Ma in merito nutriamo qualche dubbio. Ripercorriamo un attimo la trama. Innanzitutto Poe fa precedere il racconto (che lui stesso definisce un «racconto piuttosto singolare») da una lunga prefazione teorica sul ruolo dell’analisi, della riflessione e dell’ingegnosità, sul ruolo della fantasia e dell’immaginazione, passando attraverso esempi concreti, quali il giocatore di scacchi o di dama, e il giocatore di whist¹³. Prefazione alquanto inconsueta per un racconto di *detection* quale lo intendiamo noi oggi. In questa sorta di cappello introduttivo (sebbene l’autore le menzioni come semplici “qualità”) possiamo ritrovare i germi essenziali che costituiscono le abilità del *detective*, che in ogni caso mai è definito tale nel racconto¹⁴: il senso dell’analisi e della riflessione, farcito da un po’ di buona

⁸ Lo stesso Borges, la cui fama deriva in parte dalla sorprendente raccolta di racconti intitolata *Finzioni*, non era estraneo ad “esercizi polizieschi”. Ricordiamo *Il giardino dei sentieri che si biforciano*.

⁹ JORGE LUIS BORGES, *Il racconto poliziesco*, in *150 anni in giallo*, a c. di Giuseppe LIPPI, Mondadori, Milano 1989, p. 558.

¹⁰ ROBERT DELEUSE, *Les maîtres du roman policier*, Bordas, Paris 1991, p. 14.

¹¹ Ci limitiamo a segnalarne i titoli: *Sei tu l’assassino*, *La lettera rubata*, *Lo scarabeo d’oro*, *Il mistero di Marie Roget* e *Gli assassini della Rue Morgue*.

¹² EDGAR ALLAN POE, *Gli assassini della Rue Morgue*, annotato e chiosato da STEPHEN PEITHMAN, in *150 anni in giallo*, p. 49.

¹³ Gioco di carte in cui due coppie contrapposte di giocatori si sfidano con cinquantadue carte.

¹⁴ Si parla infatti di “analista” e di “uomo ingegnoso”.

immaginazione fantastica, ingegnosità e intuito deduttivo. Il racconto che segue, scrive lo stesso Poe, vuole essere un «commento alle proposizioni teoriche qui sopra citate» e a questo punto chiude la prefazione e attacca la trama.

Fin qui, un inizio alquanto inconsueto: far precedere l'esempio pratico da riflessioni teoriche d'autore. L'azione si svolge a Parigi attorno alla metà del 1800. Protagonista indiscusso del racconto (colui che in seguito sarà chiamato «il primo *detective* della storia della letteratura» poliziesca) è il signor César Auguste Dupin, di illustre famiglia, con grandi abilità analitiche e deduttive, ma sfiancato dalla povertà.

La vicenda in se stessa è semplice: Dupin, con un amico (io-narratore omodiegetico dell'intera vicenda), viene a sapere dal giornale parigino «*La Gazette des Tribunaux*» di un agghiacciante duplice assassinio commesso in Rue Morgue. In un appartamento al quarto piano risuonano lunghe e tremende grida: madre e figlia sono trovate barbaramente uccise, l'una sgozzata con un rasoio, l'altra strangolata e infilata nella cappa del cammino a testa in giù. Segue un'accurata presentazione dei fatti e degli indizi principali che suscitano notevole sgomento e che lasciano presagire un delitto intricatissimo. Le porte e le finestre dell'appartamento sono trovate sbarrate dall'interno (ciò che lascia intendere l'impossibilità di intrusione o di fuga dell'assassino), nella stanza, sul pavimento, sparsi ovunque dei gioielli e monete d'oro (che escluderebbero il movente del furto e che suggerirebbe piuttosto la pazzia dell'aggressore), su una sedia è stato abbandonato un rasoio insanguinato e per terra delle ciocche di capelli strappate alla radice con brandelli evidenti di cuoio capelluto. Il corpo della ragazza infilato nella stretta cappa del cammino, mentre quello della donna decapitato è trovato in cortile con le ossa fracassate. Un delitto raccapriccianti e apparentemente inspiegabile. Si ribadisce più volte che tutte le aperture sono state trovate saldamente chiuse dall'interno, e che la brutalità e la forza dell'aggressore sembrerebbero sovrumane.

Non ci interessa ora ripercorrere il pensiero deduttivo di Dupin, ci basti sottolineare che questo personaggio eccentrico incarna quasi in tutto il carattere del *detective* anglosassone. Modello sul quale si forgeranno personalità immortali come quella del leggendario Sherlock Holmes (creato dall'estro di Arthur Conan Doyle) e in seguito di Hercule Poirot (creato da Agatha Christie), di padre Brown (creato da G.K. Chesterton), dell'ispettore Maigret (dello scrittore francese Georges Simenon) ecc. Quello che invece ci riguarda, oltre che l'esito dell'intera vicenda (il delitto è stato commesso per “incidente” da un orang-utang del Borneo, fuggito al suo padrone, un marinaio maltese che cercava di rivenderlo a Parigi; le finestre si chiudevano a molla e perciò sembravano chiuse dall'interno) è il meccanismo narrativo. Resta la questione se attribuire o no, partendo da *Gli Assassini*, la paternità del genere poliziesco ad Edgar Allan Poe.

Certo appaiono il delitto, agghiacciante e misterioso, il resoconto delle testimonianze e degli indizi, l'analisi sul terreno degli eventi e, attraverso analisi, logica, deduzione e ricostruzione, lo smascheramento della verità. Ma per due ragioni non si può parlare, a nostro avviso, di un racconto poliziesco *stricto sensu*. Innanzitutto poiché il delitto accade sotto forma di “incidente”, non si tratta cioè di un crimine premeditato, ma accidentale, il che fa perdere per strada uno degli elementi che si rivelerà chiave del genere, ossia il “movente”. Il movente ne *Gli Assassini* è assente. Un altro elemento che, discutibilmente, manca è l'assunzione delle indagini da parte di un vero e proprio *detective* in carriera,

stipendiato e motivato, eccentrico e razionale, perseverante e occupato precedentemente in altre investigazioni, perciò autoritario, avventuroso e con esperienza alle spalle. Solo in parte monsieur César Auguste Dupin incarna queste caratteristiche, ma è definito da Poe un *detective*. Infine, rincarando la dose affermeremo che, ne *Gli Assassini*, manca uno di quegli ingredienti insostituibili (almeno oggi per il lettore moderno), vale a dire la *suspense* narrativa. Il “brivido” è assolutamente assente, se non nel suo essenziale corredo iniziale, quando si odono le urla delle donne aggredite dallo scimmione che spingono i vicini ad accorrere e ad inquietarsi, o, pacatamente, per smascherare la verità. La risoluzione dell’intera vicenda è affidata all’intelligenza, all’analisi minuziosa, alla raffinatezza della genialità di Dupin. Quindi nessun colpo di scena finale. Nessuno scontro col colpevole. Nessuna tensione emotiva.

Ritenuto forse a torto il padre *tout court* del genere poliziesco, ma certamente uno dei fondatori di primo piano degli elementi chiave costitutivi del giallo moderno, ci accontenteremo di riassumere il “caso Poe” con alcune affermazioni di Jorge Luis Borges che hanno il pregio di tutto affermare e tutto smentire allo stesso tempo, lasciando così libertà di giudizio al lettore:

Poe è stato un proiettore di ombre molteplici. Quante cose provengono da Poe? Si potrebbe dire che ci sono due uomini senza i quali l’attuale letteratura non sarebbe quello che è [...]: Walt Whitman [...] ed Edgar Allan Poe, da cui deriva il simbolismo di Baudelaire, che fu suo discepolo e lo invocava ogni sera. Derivano due fatti che sembrano molto lontani e che tuttavia non lo sono; sono fatti affini. Deriva l’idea della letteratura come un fatto intellettuale e il racconto poliziesco. Il primo – considerare la letteratura come un’operazione della mente, non dello spirito – è molto importante. L’altro è minimo, malgrado abbia ispirato grandi scrittori [...]¹⁵. Poe non voleva che il genere poliziesco fosse un genere realista: voleva che fosse un genere intellettuale, fantastico se volete, ma un genere fantastico dell’intelligenza e non soltanto dell’immaginazione; di entrambe le cose, naturalmente, ma soprattutto dell’intelligenza¹⁶.

In conclusione, volendo o meno attribuire la paternità del poliziesco all’autore de *Gli Assassini*, ci sentiamo piuttosto di sottolineare che il genere fonda le sue radici in Inghilterra, sebbene originariamente ambientato in Francia e scritto da un americano. Teatro dei primi racconti, lo abbiamo visto è Parigi, e il primo “*detective*” (in questo caso Auguste Dupin), di conseguenza, parigino, e il tempo dell’azione risale attorno¹⁷ alla metà del XIX secolo.

Non possiamo infatti far risalire un genere letterario ad una data precisa e di conseguenza ad un autore preciso se non per mera speculazione. Poe ha il merito di essere stato uno dei fondatori del poliziesco, ma la nostra “preistoria” si concentra attorno ad un

¹⁵ BORGES, *Il racconto poliziesco*, op. cit, p. 556.

¹⁶ *Ibidem*, p. 556.

¹⁷ Una delle costanti dei molteplici racconti che Poe ci ha lasciato è proprio quella di non fissare l’azione ad un determinato tempo storico. Così inizia, infatti, *Gli assassini*: «Nel passare a Parigi la primavera e buona parte dell'estate del 18... feci la conoscenza d'un certo Monsieur C. Auguste Dupin». Conosciamo con esattezza il luogo dell'azione, ma non l'anno, solamente il secolo.

periodo definito dalla comparsa sul mercato de *Gli Assassini* fino alla pubblicazione del primo romanzo di Georges Simenon che vede costituirsi, a nostro avviso, la figura del primo *detective* della letteratura francese, Jules Maigret. La nostra epoca di indagine risale dunque tra il 1841 e il 1928. È questo il periodo in cui nasce la *detective story* che, partendo dagli elementi costituenti *Gli Assassini*, evolve e si rafforza grazie alla spinta innovativa di svariati autori, francesi, americani, ma soprattutto anglosassoni, come vedremo. Tra di loro ce ne sono alcuni oggi molto famosi: Robert Louis Stevenson, Charles Dickens, ma soprattutto colui che è stato definito «il miglior erede di Poe», ossia Gilbert Keith Chesterton, senza dimenticarci dell'immortale Arthur Conan Doyle. Ripercorriamo per un istante la discendenza del discusso “padre” del poliziesco.

L'eredità che Poe lascia a questi e ad altri scrittori è notevole. La progenie sterminata si nutre della fantasia di questo “padre” e si sviluppa a partire dalla metà del XIX secolo soprattutto in Inghilterra. Cruciale fu il tentativo (per altro riuscito) di tradurre il racconto giallo di Poe, rinforzandolo con elementi nuovi, in romanzo poliziesco. Non ricorderemo certamente tutti gli autori, ma resta per noi d'obbligo elencarne alcuni, specialmente per quanto riguarda i loro apporti propulsivi che permisero al genere di evolversi ed affermarsi.

I primi romanzi polizieschi, che conobbero un discreto successo e tirature modeste, spinsero i direttori di giornali, almanacchi e dispense a pubblicarli a puntate, trovata, questa, che riscuoterà l'ambito successo. Si passa infatti da tirature, per i romanzi, di 1000 copie, a sortite su giornali a puntate di un milione di copie.

Tra i primi a pubblicare i suoi romanzi a puntate troviamo l'inglese Charles Dickens (1812-1870) che a sua volta diventerà direttore di un periodico che ospitava romanzi a puntate. Ma il titolo di primo scrittore di romanzi polizieschi spetta al suo amico Wilkie Collins (1824-1889). Collins, ispirato da *Gli Assassini*, introduce delle importanti innovazioni rispetto ai “racconti di raziocinio” essenziali di Poe: fonda sempre le sue vicende su basi realistiche, ma permea il testo di elementi capitali, quali le emozioni prodotte dalle azioni dei personaggi e la conseguente *suspense* narrativa. I protagonisti delle vicende di Collins sono caratterizzati fisicamente e psicologicamente, così come è rappresentato e descritto l'ambiente che coinvolge l'azione. È questo un notevole passo avanti per il genere poliziesco. L'azione rimane focalizzata attorno alla *detection*, ma il *detective*¹⁸, i personaggi e l'ambiente assumono un valore coinvolgente.

Successore di Collins, che attinge la sua ispirazione direttamente da Poe, è il parigino Emile Gaboriau (1832-1873), da molti ritenuto maggiore di Collins stesso. È infatti con Gaboriau che si tende a parlare di poliziesco a tutti gli effetti. Con lo scrittore francese il genere compie un ulteriore balzo avanti. Innovazione che piacerà molto a lettori e ai successori scrittori è la rivalutazione del metodo razionale d'indagine che passa da un sistema deduttivo ad uno induttivo. Elemento chiave dei romanzi di Gaboriau rimane lo spessore che egli riesce a dare al protagonista¹⁹, la *suspense* che genera, e di conseguenza il prestigioso coinvolgimento che suscita nei lettori. In Collins e Gaboriau troviamo i fautori del passaggio della *short story* di Poe al romanzo poliziesco.

¹⁸ Sul modello chiave della logica razionale di Auguste Dupin, Collins forgia il sergente Cuff.

¹⁹ Come Poe e Collins, Gaboriau crea (aumentandone lo spessore) un *detective*, l'agente Lecoq.

Nella seconda metà del XIX secolo, l'influenza soprattutto di quest'ultimo coinvolge nuovi scrittori, tra cui in Francia Eugène Chavette che recupera per la prima volta il “mistero della camera chiusa”, in Australia Fergus Hume che si trasferì in Inghilterra, ma soprattutto nella stessa Inghilterra Sir Arthur Conan Doyle (1859-1930).

È certamente per merito di Doyle che il genere poliziesco diventa immortale, come immortale rimarrà la figura del *detective* Sherlock Holmes. Egli forgia una chiara, netta, delineata e canonica carta d'identità di questa forma di narrativa, recuperando elementi cari a Poe (formali, come il recupero della *short story* e concettuali come il ruolo fondamentale della *detection* e del positivismo razionale del *detective*, nonché il ruolo dato alla spalla dell'investigatore, in questo caso incarnata nella figura del dottor Watson)²⁰. Assieme a questi elementi Doyle rafforza e permea i suoi racconti (e in seguito i romanzi) dell'impianto borghese vittoriano che riscuoterà il vasto favore del pubblico. Il coinvolgimento dei lettori è strabiliante. Il successo, di conseguenza, travolgente.

Ecco finalmente svelata una questione che ci siamo posti fin dall'inizio e che, solo dopo attento recupero, abbiamo potuto chiarire. Abbiamo infatti spesso ripetuto che si fa risalire la preistoria del genere poliziesco alla metà circa del XIX secolo di contesto vittoriano, borghese e raffinato. Doyle incarna in tutto e per tutto il vero fondatore del genere. Affideremo ad altri più specializzati di noi il compito di definire il fenomeno Doyle. Per quanto riguarda la problematica per una “paternità” già fin troppo sollevata, ci interessa sottolineare ora come le carte spesso si mescolino, come molti autori potrebbero *a posteriori* assumersi il ruolo di iniziatore del genere, ma ci sentiamo di affermare che Doyle è il vero fondatore di una saga, quella appunto poliziesca, che rimarrà immortale e che, grazie al suo estro, conoscerà continue e sorprendenti soluzioni e incognite, tranelli e risoluzioni, in un variegato gioco estroso che attinge da varie tradizioni e dal quale si forgia un genere originale.

Sarà infatti Doyle, a partire dal dicembre del 1887, a fungere da modello per gli scrittori di gialli, data questa che vede uscire alla luce il suo primo romanzo, *Uno studio in rosso*, pubblicato sull'almanacco inglese «Beeton's Christmas Annual». A riprova del pregio della figura da lui inventata, il *detective* Sherlock Holmes continuerà a vivere anche dopo la morte del suo creatore. I successori di Doyle riprenderanno la sua figura emulandola, inserendola in accadimenti nuovi.

Tra la discendenza di Doyle, a tutti gli effetti, troviamo anche il figlio Adrian Conan Doyle, l'americano John Dickson Carr, James M. Barrie che ne rielabora parodicamente i contenuti, così come Mark Twain, poi Bret Harte ecc. Altro autorevole nome della “figliolanza” di Poe è l'inglese Gilbert Keith Chesterton (1874-1936), che istituì un caso singolare di “giallo religioso” con la creazione dell’investigatore-prete Padre Brown (piuttosto un’antitesi di Sherlock Holmes).

Fino a questo punto, dal 1841 al 1909, data di pubblicazione del primo romanzo di Chesterton, *The ball and the cross*, il genere poliziesco si è evoluto molto, ma alla radice conserva l'elemento chiave che lo caratterizza: l'indagine analitico-razionale. «Da Edgar Allan Poe a Sir Arthur Conan Doyle a Gilbert Keith Chesterton il poliziesco si è

²⁰ ERNESTO G. LAURA, *Storia del giallo. Da Poe a Borges*, Nuova Universale Studium, Roma 1981, p. 60.

sviluppato prendendo, sì, strade diverse e talvolta abbastanza divaricate, ma tenendo fermo un principio: l'importanza della ragione, strumento di quella conoscenza che fa l'uomo libero e grande»²¹.

Tra coloro che fecero del giallo un pilastro della narrativa, troviamo anche Edgar Wallace (1874-1932) che, pur con difetti e limiti, riscosse notevole successo, la maggiore scrittrice di gialli americana Ann Katharine Green (1846-1935), Raymond Chandler (1888-1959) e infine l'ultimo asso del genere si fa largo tra la folla di altri, infiniti, scrittori, l'inglese Agatha Christie (pseudonimo di Mary Clarissa Miller, 1891-1976) che, a partire dagli anni Venti, diventerà la reginetta del poliziesco anglosassone e «la maestra indiscussa del genere in tutti i suoi piani di sviluppo, dal racconto al romanzo, al dramma teatrale»²².

La Christie, il cui primo romanzo *L'affare Styles* risale al 1921, recupera in principio il binario d'azione del *detective* appoggiato da una spalla, il leggendario Hercule Poirot (egocentrico e presuntuoso, antipatico, ma gentiluomo acutissimo) e l'io-narratore Hastings. In principio, infatti, i racconti della Christie si rifanno chiaramente al modello holmesiano, per poi evolvere e conquistarsi una propria autonomia e una geniale originalità. Dodici anni dopo la creazione di Hercule Poirot, nasce il secondo fortunato personaggio non *detective* della Christie, un personaggio simpatico al femminile che incarna una vecchietta di nome Miss Jane Marple. Di acuto intuito e di ragione affilatissima, tra un discorso e l'altro con le amiche o i conoscenti, riesce a svelare intrighi per i quali la polizia locale brancola nel buio. Pilastro portante dello stile di Agatha Christie, che le varrà tanta fortuna, elementi già noti ai lettori, ma qui rafforzati, quali la *detection* e la *suspense* narrativa.

Con la Christie chiudiamo un capitolo lungo e spesso complesso sulla preistoria del poliziesco. A riprova della tesi che il giallo fonda le sue radici nell'Inghilterra della metà del XIX secolo, ci basterà ripercorrere i nomi degli scrittori e delle scrittrici elencati fin qui per renderci conto che quasi tutti sono anglosassoni. Tra i nomi più noti anche qualche francese e americano, dove (appunto in Francia e negli Stati Uniti) la letteratura poliziesca riscosse altrettanto favore di pubblico.

Quello che veramente ci interessa ora non è tanto tessere il filo “giallo” che dall'Inghilterra si srotolò in America o in Francia, ma come la *detective story* sia approdata in Italia.

C. L'innesto del poliziesco in Italia

L'innesto della *detective story* in Italia, proprio per lo scarto socio-culturale su cui il genere si appoggiava in Inghilterra, suscita sfiducia e in parte ribrezzo, come già accennato in apertura, presso gli scrittori italiani degli anni Trenta²³. La problematica risale ad una situazione politica ed educativa basata su intese completamente diverse.

²¹ LAURA, *Storia del giallo*, op. cit., p. 146.

²² *Ibidem*, p. 168.

²³ Il genere era inteso (a causa di un travolgente successo editoriale e di massa) come un “genere minore”, paraletterario e quindi guardato con sospetto e addirittura indignazione da parte degli scrittori affermati.

Ciò porta inevitabilmente ad aprire una parentesi sulla storia italiana ed europea. Problematica che ci interessa da vicino poiché fu la causa di un notevole rallentamento, per non dire un freno costante, dello sviluppo della letteratura poliziesca in Italia.

In Inghilterra il clima politico era relativamente stabile. In Italia la situazione era completamente diversa. Gli anni Venti e Trenta hanno visto salire al potere e rafforzarsi considerevolmente il fascismo, promosso da Benito Mussolini, il duce, l'autoproclamatosi «il più alto rappresentante politico del regime fascista»²⁴. Il fascismo era innanzitutto un partito politico “totalitario e autoritario”, intriso di ideologie e di intenzioni imperialistiche, per cui governò, regnò e diresse l’Italia col pugno di ferro fino alla sua disfatta, nel 1945.

Questo movimento politico controllava l’intera società, i mass-media e la cultura. La cultura diventava lo strumento per la propaganda politica e per l’esaltazione del potere della dittatura. Ecco perché il fascismo non tollerava manifestazioni anticonformiste o contrarie agli ideali del “perbenismo” italiano. Le voci sovversive (rappresentazioni o espressioni sia “orali” sia “culturali”) erano combattute con lo strumento ineffabile della censura (messa al bando delle opere “pericolose”) e, nei casi ritenuti più azzardati, con la repressione “fisica” (incarcerazione).

Già dai primi tempi dopo la Marcia su Roma dell’ottobre 1922, Mussolini, oltre all’allestimento di un’istituzione autoritaria e repressiva contro dissensi e opposizioni, si preoccupò, attraverso gli strumenti di propaganda quali i giornali e la radio, di fornire alla popolazione, del fascismo, un’immagine positiva e trionfale (ben lungi dall’essere vera), stigmatizzando invece continuamente con immagini negative e di apparente costante crisi gli altri Paesi europei, soprattutto Balcanici e Mediterranei²⁵.

Il dittatore operò anche dei cambi “strategici” in seno alle direzioni della stampa italiane, sostituendo in maniera graduale i direttori non fascisti, cercando soprattutto di “normalizzare” o “allineare” l’informazione alle esigenze del partito di ferro, senza però poter eliminare i maggiori quotidiani, poiché utili per la propaganda partitica²⁶. La maggiore preoccupazione della dittatura era quella di sradicare la “cronaca nera” e tutte quelle notizie sovversive che minassero l’immagine positiva dell’Italia Unita. Scopo primario della censura era dunque quello di eliminare le notizie bomba su incidenti di ogni sorta, i fatti legati all’instabilità, all’illegalità o alla debolezza, al malcontento popolare, agli «scioperi, attentati e sciagure e molti altri avvenimenti che avrebbero potuto creare preoccupazioni o favorire un indesiderato spirito di imitazione»²⁷.

Allo stesso modo, la *fiction*, come la realtà quotidiana, se ritenuta dubbia o contraria ai fini propagandistici di Mussolini, era censurata o repressa. Contro coloro che difendevano la nascita e la divulgazione del giallo in Italia, scattavano addirittura ordini di arre-

²⁴ In una circolare del 5 gennaio 1927 spedita da Mussolini ai prefetti.

²⁵ NICOLA TRANFAGLIA, *La prima guerra mondiale e il fascismo*, in *Storia d’Italia*, XXII, Utet Torino, pp. 429-432.

²⁶ Tra questi «La Stampa» di Torino e «Il Corriere della Sera» di Milano. Gli unici due casi di quotidiani che non hanno subito la pressione della dittatura, eccezionalmente, sono «Il Lavoro» di Genova e «L’Osservatore Romano» della Santa Sede.

²⁷ TRANFAGLIA, *La prima guerra mondiale e il fascismo*, op. cit., p. 432.

sto, incarcerazioni, oltre che la messa al bando delle opere “sovversive”. Per questi motivi il genere poliziesco faticò a partorire tra il filo spinato dittoriale e il fango della repressione della censura. I tempi non erano ancora pronti. Il terreno incolto. La mentalità troppo concentrata ad esaltare utopie per principio contrarie alla letteratura poliziesca. Ecco perché fin dall'inizio il regime perseguitava i romanzi gialli, accusandoli di “corruzione morale”.

Nei romanzi gialli, per il fascismo, le regole drammatiche venivano forzatamente stravolte: il colpevole era reso simpatico, gli organi giudiziari e di polizia infangati, l'autorità indebolita e la virtù derisa. Il giallo era accusato di infondere nei giovani il seme della discordia, il desiderio del delittuoso e dell'infamante, contro i valori della moralità, della giustizia e della serenità politica²⁸. In questi termini il fascismo si opponeva con forza all'editoria poliziesca, obbligando alcune piccole case editrici (promotrici del genere) a chiudere i battenti. Ma i romanzi polizieschi erano soprattutto visti dal regime come portatori di “malcostume straniero”²⁹, soprattutto anglo-americano, pericolosissimi, poiché denunciatori delle istituzioni politiche, giudiziarie e di polizia, incompatibili con l'ideologia del regime e perciò da estirpare³⁰.

Abbiamo parlato del fascismo e della censura degli anni Venti e Trenta, cercando di sollevare la grossa problematica che ostacolò l'affermarsi di un “giallo italiano”. Ma oltre al fascismo ci fu poi un'altra ragione, puramente sociologica, che impedì il diffondersi di questo genere letterario. Come abbiamo accentuato più volte, la letteratura poliziesca prosperava, fin dalle sue origini, nelle zone urbane e borghesi soprattutto anglosassoni (ma senza dimenticare la diffusione importante che ebbe il genere anche negli Stati Uniti). L'Italia del dopoguerra rimane un'Italia prevalentemente agricola e la maggioranza della popolazione è composta di contadini. All'entusiasmo degli italiani per la vittoria della prima Grande Guerra si contrappongono con forza povertà e dilagante crisi. Nonostante la vittoria, l'Italia uscirà indebolita dal primo conflitto.

Il suolo, negli anni Trenta, oppresso dall'utopia imperialistica di Mussolini, non è pronto ad accogliere il seme della letteratura poliziesca. Soltanto dopo la seconda guerra mondiale, con la liberazione dal fascismo e con l'industrializzazione di gran parte del territorio italiano, maturerà una vera concezione del genere³¹. Ma si dovrà attendere il 1966, con la seconda fase della composizione di Giorgio Scerbanenco, affinché il giallo italiano esca finalmente dall'oppressione spettrale della storia e si incammini, senza più ambiguità, sulla via dell'autonomia³².

²⁸ RAMBELLINI, *Storia del “giallo” italiano*, op. cit., p. 109.

²⁹ Ricordiamo che i primi romanzi “gialli” che circolarono in Italia a partire dal 1929 sono delle traduzioni di autori stranieri (inglesi e americani): *La strana morte del signor Benson* di S.S. Van Dine, *L'uomo dai due corpi* di Edgar Wallace, *Il club dei suicidi*, una raccolta di racconti di Robert Louis Stevenson, tra cui anche *Lo strano caso del dottor Jekyll e Mr. Hide* e *Il mistero delle due cugine* di Ann K. Green.

³⁰ RAMBELLINI, *Storia del “giallo” italiano*, op. cit., p. 111.

³¹ *L'autore e il lettore uniti dallo schema narrativo*, Lez. 4, Vol.I, in *Scrivere. Corso di scrittura creativa: il metodo, le tecniche, gli esercizi*, Rizzoli, Milano 1998, p. 55.

³² MASSIMO CARLONI, *L'Italia in giallo. Geografia e storia del giallo italiano contemporaneo*, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia 1994, pp. 11-12.

Sebbene, come ampiamente evidenziato il fascismo abbia fortemente rallentato, cercando di sradicarla, la letteratura poliziesca, vale ora la pena di soffermarci sullo “sbarco” del genere poliziesco in Italia. In questo senso ritorniamo indietro, all’apertura di capitolo.

D. «Il Cerchio Verde» e i primi “giallisti” italiani

Il 1929 è l’anno che segna la comparsa dei primi quattro romanzi polizieschi (stranieri) nella penisola. Un’iniziativa sbalorditiva alla luce di tutto quello che siamo venuti riasumendo finora. La casa editrice prestigiosa, a cui spetta lo scettro della divulgazione del “giallo”, è la Mondadori che, oltre a fiutare l’occasione di mercato e resasi conto di un clamoroso “ritardo” rispetto gli altri Paesi europei, si propone di creare una letteratura poliziesca nazionale. Primo passo, la traduzione delle opere più vendute all’estero. Secondo passo, proporre agli scrittori italiani di scrivere opere poliziesche, ma il suo appello (salvo rare eccezioni) cadrà nel vuoto, per le ragioni che ora conosciamo.

La Mondadori ripiega allora su uno stratagemma editoriale. Il 16 maggio 1935 (a sei anni di distanza dall’edizione dei quattro romanzi gialli) lancia sul mercato la prima rivista di racconti polizieschi, farcita di cronache giudiziarie, di immagini di forte presa emotiva, di giochi, rebus, indovinelli, fumetti ecc. Esce con scadenze settimanali e si chiama «*Il Cerchio Verde*». Un’operazione azzardata, ma vincente, che vede in prima linea racconti polizieschi di Agatha Christie, Edgar Wallace, S.S. Van Dine, Dorothy Sayers, G.K. Chesterton, Ellery Queen, Dashiell Hammett, E. Philips Oppenheim, Herman C. Mc Neile e un singolare Jack London. La manna dell’editoria “gialla” straniera. Accanto a questi “giallisti” purosangue, si trovano, un po’ a disagio, quegli scrittori italiani “minori” che traducevano le opere straniere, tra cui Alfredo Pitta, Alberto Tedeschi, Eugenia Consolo, Martha Tornaghi e Stanis La Bruna. Il successo è soddisfacente, ma l’interesse dei lettori si focalizza principalmente sugli autori stranieri, più sapienti e geniali, imprevedibili e accattivanti, a scapito di una “italianità” che sprofonda nell’emulazione e nella timidezza, nella mancanza di trovate e nella produzione artificiosa.

Attraverso il palcoscenico del «*Cerchio Verde*» si inscena l’impaccio italiano di fronte al poliziesco estero, collaudato e in auge. Le pressioni politiche sulla penisola sono troppo elevate per permettere a questi e ad altri autori italiani “minori” (tra cui Alessandro Varaldo, Edoardo Anton (Antonelli) e suo padre Luigi Antonelli, Tito Antonio Spagnol, Guido Cantini, Alessandro De Stefani, un insolito Luciano Folgore, Gastone Tanzi, Guglielmo Giannini, senza dimenticare la già citata scrittrice Eugenia Consolo, Luciana Peverelli ed Elisa Trapani) di scrivere liberamente. Perciò, alle pressioni del Ministero della Cultura Popolare, che obbligava la presenza di nomi italiani da affiancare in numero sempre maggiore alle firme straniere, la Mondadori rispose con un appello sulla stessa rivista «*Il Cerchio Verde*», il 21 novembre 1935, col chiaro intento di procacciarsi «belle novelle». La casa editrice milanese apre le porte alla collaborazione del grande pubblico di lettori. Chiunque abbia qualcosa nel cassetto o delle idee da sviluppare è invitato a spedire i cartacei che, remunerati 25 lire cadauno, dopo attenta selezione, appariranno sulla rivista.

«La letteratura gialla è nata fuori d'Italia, ma noi vorremmo creare il “giallo” italiano. Cerchiamo scrittori “gialli”. Mandateci novelle gialle. Ma elaborate, avvincenti, emozionanti: *belle novelle*. Affermate anche in questo campo il *prodotto nazionale*»³³.

La rivista nasce a seguito di una strategia divulgativa che la Mondadori seguiva fin dalla nascita della collana «I libri gialli» e che le procurò un largo successo di pubblico, sempre più avido del “prodotto giallo”, che le impose di sfornare (per la gioia della direzione amministrativa) tutti i classici del genere che circolavano all'estero. Ma sottolineeremo un altro fatto rilevante. Tra la massa dei classici stranieri, l'editrice milanese promosse e sostenne anche un “giallista” italiano, Alessandro Varaldo, conosciuto per altre produzioni letterarie (tra cui novelle, romanzi, saggi teatrali, commedie e poesie), affascinato dal poliziesco d'impianto borghese anglosassone. Varaldo, affidandosi al suo sguardo retrospettivo, cercò per primo di ergere il monumento della letteratura poliziesca italiana.

«Con Alessandro Varaldo (1878-1953) si assiste al primo tentativo di fare nascere il romanzo poliziesco italiano con caratteristiche sue proprie, con un commissario di pubblica sicurezza, questurini e vicende ambientate in Italia»³⁴.

Varaldo assumerà le veci di “padre adottivo” del giallo italiano e apparirà anche sul «Cerchio Verde». Egli sfruttò sapientemente il trampolino del settimanale (finché durò), per poi intraprendere la carriera di giallista. Ma le pressioni del fascismo collassano in poco tempo il giallo italiano. Negli ultimi mesi di vita del settimanale gli scrittori italiani diminuiscono di molto per dedicarsi esclusivamente alle rubriche (ben otto dall'aprile del 1937) col chiaro intento di tener legati i lettori al sensazionalismo e alla cronaca giudiziaria, ai “casi veri”, ma è un fuoco fatuo. Il destino del «Cerchio Verde» è ormai segnato, così come quello del giallo italiano. Con la sua morte, nel giugno del 1937, si seppelliscono non solo le spoglie del settimanale, ma anche il sogno di un “prodotto giallo nazionale”, che maturerà nuovamente solo dalla seconda metà del secolo, con Giorgio Scerbanenco.

Guardando indietro, comunque, spingiamo l'attenzione sul fatto che, durante lo svolgersi della tragedia del giallo in Italia, alcuni autori si siano aggiudicati una buona fetta di successo grazie ai loro romanzi polizieschi. Tra di loro il già menzionato Alessandro Varaldo. Prima della sua apparizione come prosatore sul «Cerchio Verde», la Mondadori aveva già pubblicato e ampiamente divulgato nel 1931 un suo poliziesco, il primo romanzo giallo italiano, intitolato *Il Sette bello*, ventunesimo della serie «I libri gialli», che presentavano fino ad allora solamente autori inglesi e americani. Questo segnò favorevolmente il successo di Varaldo e *Il Sette bello*, come i suoi romanzi successivi³⁵, funsero da

³³ *Il Cerchio verde. Settimanale di avventure poliziesche e misteriose*, 21 novembre 1935. Per risalire alla data esatta dell'apparizione del trafiletto, ci siamo rifatti all'introduzione di GISELLA PADOVANI e RITA VERDIRAME a *L'almanacco del delitto. I racconti polizieschi del “Cerchio Verde”*, giacché dal microfilm in nostro possesso sono assenti le riviste fra il 3 ottobre e il 26 dicembre 1935. Il numero della rivista non è perciò verificabile.

³⁴ RAMBELLINI, *Storia del “giallo” italiano*, op. cit., p. 31.

³⁵ Tra cui *Circolo chiuso* (1935), *Il segreto della statua* (1936), *Il tesoro dei Borboni* (1938).

modello per il giallo italiano. Nasce con quest'autore il commissario di polizia Ascanio Bonichi, seguito lo stesso anno, nel racconto *Le scarpette rosse*, dalla figura del primo investigatore privato, Gino Arrighi. I climi sono quelli collaudati del mistero e dell'investigazione, del delitto e del sospetto, le ambientazioni sono quelle italiane della periferia di Roma e dei sobborghi. Sacrificata è la violenza (soprattutto in voga negli Stati Uniti, dove, negli anni Trenta, circolavano i celebri *pulp magazines*, tra cui il «Black Mask» (la maschera nera), farciti dagli aspri e violenti *hard boiled novels* soprattutto di Dashiell Hammett e Raymond Chandler) a favore dell'avventura di modello salgariano e di un evidente impianto naturalistico.³⁶

Questa considerazione sul “padre adottivo” del giallo, ci permette di compiere un ulteriore e definitivo passo avanti.

Nella narrativa poliziesca italiana, a prescindere dai prosatori comparsi sul settimanale mondadoriano, i successori di Varaldo si misurarono spesso segretamente con lui e con le caratteristiche forgiate dal suo modello di giallo, a volte riproponendole, a volte ironizzandole. Tra gli autori di maggior verve troviamo Augusto De Angelis che istituisce la figura di un investigatore-poeta, sensibile e raffinato, lontano dai modelli di un *detective* eccentrico, Arturo Lanocita che tradusse lo stile di “raziocinio” di Poe e il poliziesco di Agatha Christie in un gioco, in una parodia, attraverso l’ironia spassosa in una «commedia degli equivoci»³⁷, Luciano Folgore³⁸ che si dedicò anch’egli a far del giallo tradizionale una parodia³⁹, Tito A. Spagnol, Armando Comez, Giorgio Spini, Pietro Zampa che, assieme, ciascuno a suo modo, diedero un prezioso contributo alla produzione del giallo italiano, permettendo di allontanarsi gradualmente dai rigidi, ma coltivati, schemi narrativi anglosassoni, Ezio D’Errico che recupera le ambientazioni parigine ispirandosi a Simenon, Vasco Mariotti che per primo introduce esplicati elementi erotici nel giallo, e, a partire dalla metà del secolo, troviamo Franco Cannarozzo che istituisce un “giallo della memoria”, legato ai ricordi e al mondo fiabesco, Sergio Donati che fonde umorismo e naturalismo, fino a Giorgio Scerbanenco al quale spetta il ruolo di reinventare il giallo italiano. Lo scrittore originario di Kiev dà vita alla figura dell’ispettore Jelling, prima, sul modello e sulle ambientazioni americane, e di Duca Lamberti, poi, col quale si assiste alla nascita di una “scuola realistica”. Il genere diventa infine verosimile, realistico e si affaccia al *noir*, al romanzo nero. L’investigatore è soppiantato da una figura tragica (un

³⁶ Sebbene rivolto indietro, alla tradizione londinese, lo sguardo di Varaldo si allontana dai centri urbani e borghesi, per focalizzare l’azione narrativa fuori dalla città, nei villaggi e nei borghi, nelle periferie di Roma, o in aperta campagna. In questo senso Varaldo cerca (anticipandone l’invito) di affermare il “prodotto nazionale”, richiesto negli anni a venire dalla Mondadori sul palcoscenico del «Cerchio Verde».

³⁷ RAMBELL, *Storia del “giallo” italiano*, op. cit. p. 51.

³⁸ Di Folgore è stato pubblicato anche un racconto giallo, nello stesso stile giocoso ed ironico, nel nr. 6 del «Cerchio Verde», il 20 giugno 1935.

³⁹ Sintomatico del giallo che sta nascendo in Italia, il fatto che i due autori Lanocita e Folgore, col loro taglio parodico, dimostrano come questa letteratura fosse spesso e volentieri fonte di “snobismo” da parte dei maggiori autori del dopoguerra. In questo caso non si tratta di “autori maggiori”, ma rimane in ogni caso una prova della difficoltà che ha incontrato fin dalla nascita il genere per imporsi. Si ricorda comunque, a difesa della giocosità e dell’ironia, che persino la narrativa gialla anglosassone non era esente da casi di umorismo e di parodia.

medico radiato e incarcerato per eutanasia), il criminale è un *killer* professionista e la delinquenza dilaga⁴⁰.

La presentazione sommaria di autori italiani che si cimentano con il genere poliziesco non deve indurre il lettore a credere in una rinascita del genere e soprattutto in quell'atteggiamento auspicato in origine da parte della casa editrice milanese. Il genere ha sempre dovuto convivere con una crisi di fondo, come ampiamente riportato in precedenza. Ancor oggi, osservando il panorama di autori che investono tempo per dar linfa al “giallo italiano”, troviamo ben pochi nomi, tra cui il blasonato Andrea Camilleri e il giornalista Carlo Lucarelli ormai conosciutissimi al pubblico. Ciononostante ci sentiamo di concludere che la mancanza effettiva di “radici paterne”, per quanto concerne il giallo, lascia una letteratura di consumo fittiziamente “nazionale” che si rifà a pochi autori che nel giro di pochi anni esauriscono schemi e trovate, cascando nella ripetitività.

⁴⁰ RAMBELLINI, *Storia del “giallo” italiano*, op. cit. pp. 31-206.