

Per un'estetica del romanzo giallo

di Lucio Perucchi

lucioperucchi###@gmail.com

The essay is an investigation into the relationship between the structure of the crime novel and philosophy. Three structural approaches are presented by Bertold Brecht, Walter Benjamin and Ernst Bloch. They relate to the anthropological and social function of the crime novel. The inner form of the detective novel is an effective means of aesthetics and understanding the complexity of our contemporary reality by simplifying it. At the end, these functions are illustrated using a current example in German society.

Montaigne, siamo nati per agire

Forse il romanzo giallo è ciò che resta del romanzo. Letteratura di consumo, certo, ma la letteratura non è fatta per il consumo? Consumo in una società, naturalmente, essendo l'uomo un "animale politico". Parafrasando Dino Formaggio – arte è tutto ciò che gli uomini chiamano arte – il romanzo (anche giallo) è ciò che gli uomini chiamano romanzo, un genere letterario che viene incontro a profondi *bisogni umani*. In primo luogo il bisogno di essere rassicurati in un mondo dominato dall'ingiustizia, come ben sapeva il sofista della *Repubblica* che definisce la giustizia come «l'utile del più forte». E Leopardi ci ha spiegato che anche la natura, biologica e non, è ingiusta. Per venire all'attualità, quale sacrificio placherà i numi del cambiamento climatico, oltraggiati dai responsabili politici delle maggiori nazioni industrializzate?

Il romanzo viene incontro all'insopprimibile aspirazione umana alla giustizia, e alla verità. È una lotta dell'intelligenza contro il male, lotta vittoriosa (il che raramente accade nella realtà), ristabilisce l'ordine sociale violato e l'equilibrio del mondo. E ciò proprio per merito della sua struttura affidabile e tradizionale. Si racconta una storia che ha un inizio, un delitto e quindi una scena del crimine, uno sviluppo che da essa prende le mosse, e una fine: l'enigma è risolto. Il colpevole è identificato e sarà punito, è ristabilito l'ordine delle cose - una storia molto antica, si pensi al mito di Edipo, dove il

protagonista è contemporaneamente il detective e il colpevole, e l'azione drammatica conduce alla sua autoscoperta.

L'importanza di questa struttura viene messa in evidenza da Bertolt Brecht, che era un accanito e costante consumatore di sigari e di “romanzi criminali”, come dicono i tedeschi. In uno scritto del 1938/40, *Über die Popularität des Kriminalromans* (sulla popolarità del romanzo criminale)¹, Brecht osserva che il «godimento» (*Genuss*) del *Krimi* è legato a uno “schema” logico che ne costituisce la forma interna e ritiene che la sua “fortuna” sia assicurata appunto dalla regolarità e dalla costanza della struttura. Il romanzo giallo – scrive Brecht – è una abitudine intellettuale².

Nel *romanzo psicologico* «non si pretende dal lettore il pensiero logico», come accade invece nel *Kreuzworträtsel*, nelle parole crociate. L'aspirazione del *Krimi* non è affatto l'originalità, è piuttosto quel “sempre lo stesso” che segna l'eterno ritorno del teatro al levarsi del sipario. C'è per il *Krimi* una quantità di schemi, l'importante è che siano appunto schemi. Questo tipo di romanzo, dice Brecht, appartiene agli inglesi, come l'impero del mondo. Gli americani gonfiano il testo di delitti, che assumono carattere “epidemiologico”, il romanzo degenera in *thriller*, che non si appella allo “spirito”, ma incide solo sui nervi.

Il romanzo inglese è “*fair*”, «*to play the game* è una questione d'onore»³, mette le carte in tavola e il lettore sarebbe in grado di trovare la soluzione da solo, di rinnovare le “ipotesi di lavoro” nel corso dell'azione. *E le azioni non derivano dai caratteri, ma i caratteri dalle azioni*⁴. Il loro fondamento sono gli interessi materiali.

Ciò che rende scientifico il *Krimi* non è il coinvolgimento delle scienze naturali, dalla chimica alla biologia, piuttosto «l'intera concezione del romanzo è influenzata dalle scienze»⁵. Diversamente si atteggia il *romanzo*

¹ J. Vogt, *Der Kriminalroman, Poetik - Theorie - Geschichte*, Fink, München 1998, antologia di saggi, d'ora in poi abbreviata in KR. E ancora: utilizzo la parola tedesca *Krimi* che è l'abbreviazione di *Kriminalroman* (romanzo criminale) da tutti adoperata in Germania, abbreviazione molto comoda come altre adoperate dai tedeschi, popolo dotato tradizionalmente di senso pratico.

² Ivi, p. 33.

³ Ivi, p. 34.

⁴ *Ibidem.* (sottolineatura mia).

⁵ Ivi, p. 35.

psicologico, che certo può avere un maggior valore estetico, ma, nonostante la sua primitività, il romanzo giallo «viene incontro ai bisogni degli uomini dell'era scientifica più di quanto facciano le opere dell'Avanguardia»⁶. I personaggi *agiscono* provocando conseguenze, lasciano *tracce*, «mentre la vita della massa atomizzata dell'individuo collettivizzato del nostro tempo trascorre senza lasciare tracce»⁷. Il *Krimi* offre un «surrogato» a questa perfetta e malinconica alienazione. Un «romanzo d'avventure»⁸ si può scrivere oggi solo come *Krimi* «perché *nella nostra società* le avventure sono *criminali*»⁹, e il «godimento intellettuale» nasce dal compito di pensiero che il *Krimi* pone al detective e al lettore. A noi spetta scoprire le discordanze, le «contraddizioni» umane, ciò che non accade nella dispersione della vita reale, dove «non siamo *padroni* né delle nostre conclusioni, né delle nostre decisioni»¹⁰.

Nel *Krimi* domina la categoria della *causalità*. Proprio questo provoca il “godimento”, i frammenti si ordinano, dalle azioni si deduce la posizione sociale degli attori, ma c'è anche, come nella vita reale, una imprevedibilità che si traduce in libertà: l'amabile vecchietta può rivelarsi una spietata assassina. Perché nessuno è insospettabile, si abbattono i nostri pregiudizi. Ma mentre nella vita si deve seguire un criterio probabilistico, nel *Krimi* si acquisiscono certezze. La nostra vita è fatta di esperienze in «forma di catastrofi»¹¹. Si tratta di trovare nelle rivoluzioni, depressioni, crisi, la *inside story*, perché la storia viene scritta in base alle *catastrofi*, e gli intellettuali sono oggetti, non soggetti della storia. Ci interroghiamo sulle loro cause nascoste. Perché? Il giallo risponde a questa domanda, e oserei dire che il saggio di Brecht si conclude per noi nel nome di Benjamin, con l'evocazione della storia *catastrofale* e del suo angelo-detective. Dopo aver tracciato l'analisi di un genere letterario, questo saggio, a ben vedere, è una *sintesi di tutta la poetica brechtiana*: non un Dio, ma solo la logica (che per Brecht diventa marxista) ci può salvare in un mondo disumano, dove i delinquenti

⁶ *Ibidem*.

⁷ Ivi, p. 36.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Ivi, p. 37.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

lottano per il potere, il mondo che sarà di Arturo Ui, della sua «resistibile ascesa».

Luoghi di lettura

Si è fatto il nome di Benjamin. Nel 1930 egli scrive *Kriminalromane, auf Reisen (Romanzi criminali, in viaggio)*. Si viaggia in treno e al viaggiatore piace comprare all'ultimo momento, sull'«asfalto del binario», le sue semplici letture. Si leggerà in treno, che secondo Benjamin ospita lo *Zeitgeist* dell'epoca e lo personifica, per propiziarsi i demoni tenebrosi delle gallerie. Meta del viaggiatore è la «solitudine dello scompartimento». Egli è coinvolto nella "gigantomachia" delle lotte tra le divinità della ferrovia e quelle delle stazioni, e cerca un aiuto anestetizzante tra le pagine del *Krimi*. Cerca compagni di viaggio tra autori e personaggi, tra Leo Perutz e Gaston Leroux, con la sua creatura "il fantasma dell'opera", ma soprattutto Sherlock Holmes e il dottor Watson, che dietro il paravento di un giornale e le nuvole di fumo di sigari e pipe esorcizzano l'«inquietante» (*unheimlich*) rendendolo «heimlich» (qui: accettabile, familiare, comprensibile), o l'eroina di A. K. Green¹², una vecchia signora che sa che ogni famiglia ha uno "scheletro nell'armadio". Le sue storie hanno la «lunghezza del Gottardo», un tempo calibrato dunque, sono clessidre. La lettura è legata alla ferrovia come la ferrovia alle stazioni, le "cattedrali" del viaggio. «Non si legge in auto» osserva Benjamin. I gialli sono come «piccoli altari» di un «officiante della curiosità» che ci coccolano come in una «mobile coppa», al ritmo delle ruote e nel trascorrere dei paesaggi.

Il *Krimi* è dunque un viatico, un ideale compagno di viaggio, in un tempo calibrato, rende *heimlich* l'*unheimlich*, dice Benjamin nella sua magica prosa che ha una straordinaria forza evocativa e il fascino della poesia. Lo stesso Benjamin coglie in *Einbahnstrasse (Strada a senso unico)* l'ambigua funerea dolcezza degli interni borghesi *fin de siècle*, alla cui familiare e drappeggiata teatralità non manca mai un tocco tombale sinistro: sono tutte "scene del crimine", e qui viene in mente l'amicizia di Benjamin con Bertolt Brecht e il suo mondo di criminali.

¹² Scrittrice americana allora molto famosa, nata nel 1845; fu la prima donna a scrivere romanzi gialli, eroina del femminismo dunque, oltre che valida autrice di romanzi.

Krimi e la filosofia: Ernst Bloch

In un saggio pubblicato tra il 1960 e il 1965, *Philosophische Ansicht des Detektivromans* (Visione filosofica del romanzo del detective) Bloch ricorre alla filosofia per la comprensione del Krimi che per lui è il *Detektivroman*. «Etwas ist nicht geheuer, damit fängt das an» (Qualcosa non torna, così si comincia)¹³, recita l'incipit del saggio. La lettura –dice il filosofo– si avvale di una borghese atmosfera di comfort, «una lampada a stelo, una poltrona, tè, rum, tabacco» ci assicurano una discesa tranquilla nella dimensione del pericolo. All'origine del *Detektivroman* c'è naturalmente E. A. Poe, ma viene abbinata anche altra storica letteratura. Nonostante questa nobile origine, c'è gente che lo snobba, come le persone istruite che passeggiano *unter den Linden* e che si vergognerebbero di essere in confidenza con il Krimi, così come «non sono mai stati al varietà» e se ne fanno un punto d'onore. Bloch coglie le affinità tra le trasformazioni stilistiche del Krimi e quelle della storia. Al *Geisterseher* (il visionario) di Schiller corrisponde l'Illuminismo, a Dumas l'incrocio tra il Grand Guignol e il romanticismo francese. Hoffmann, con la sua *Das Fräulein von Scudery* (La signorina de Scudéry) apre la via al detective non convenzionale, e Poe ne crea il modello con Dupin di *The murders in the rue Morgue*. Il pregio letterario dei testi risalta sempre, fino a Chesterton con il suo “sognante” padre Brown. È la forma del *Detektivroman*, il suo elemento essenziale, forma “edipica”, che può affacciarsi in ogni genere letterario, tanto nei Racconti di Hoffmann quanto nel *Fidelio*. Gli è propria e agisce in esso soprattutto la *Spannung* (tensione) che offre a tutti una “forma ludica” di ricerca.

Il secondo carattere distintivo è costituito dall'elemento scopritore e dagli indizi. Ciò influenza e potenzia la figura del detective, spesso un *outsider*: da Dupin al *bohémien* Holmes, che incarna l'investigatore *l'art pour l'art*. Anche qui c'è conformità tra il metodo e lo stile di pensiero dell'epoca: Holmes, *fin de siècle*, procede induttivamente secondo lo schema delle scienze della natura, la chimica è la sua scienza preferita. Al contrario, Hercule Poirot, il personaggio di Agata Christie, che appartiene ad un mondo che non è più così

¹³ Ivi, p. 38.

razionale, non gioca più la carta dell'induzione, ma *intuisce* la totalità del caso, in modo corrispondente all'attività mentale irrazionalistica della tarda borghesia¹⁴. Anche nel campo del detective "Bergson ha vinto su Stuart Mill". Certo, senza abbandonare il metodo micrologico: il padre Brown si meraviglia «dell'aspetto malaticcio delle figure di marzapane» percepito mediante il luccichio che da esse promana. E Benjamin, in *Einbahnstrasse* parlando del lusso dell'appartamento di dieci stanze evoca «le salme insepolti dei genitori» e il sofà dove «solo la zia può essere ammazzata». Il terrore del *Krimi* è il terrore della casa. Terrore e insicurezza della vita - dice Bloch - sono enormemente cresciuti nei rapporti umani, come testimoniano i film horror di Alfred Hitchcock.

La forma del *Krimi* può influenzare profondamente anche l'arte e la psicanalisi. Qui Bloch porta l'esempio di Ibsen e di Freud, in cui operano «*Detectionsbilde* (strutture di "detezione") sui generis di tipo drammatico e analitico»¹⁵. C'è in Ibsen uno «spiffero», un'atmosfera da «giorno del giudizio» che spazza via «muffa e menzogna», un procedimento morale alla Scotland Yard che dipana le fila di un passato che fa rabbrivire e lo porta alla luce. Analogamente, anche se in un altro terreno, si atteggia la psicologia. «Freud, la sua ricerca analitica, non è più in assoluto una tranquilla dissezione, ma un procedimento pieno di vigilanza detectivistica. Nella convinzione che dietro la maschera vada tanto meno bene, quanto più illusionisticamente ci si copre, c'è il sospetto del drappeggio, il sospetto dell'illusione: contro tutto l'idealismo e il *bieder* della superficie, contro ciò che è troppo bello o comodo per essere vero»¹⁶. Questo aspetto ha molto della psicanalisi intesa anche come *Traumdeutung* (spiegazione del sogno). Alcune interpretazioni delle nevrosi si leggono come un *Detektivroman*. È un'opera di disseppellimento che vede nell'inconscio un non-ancora-conscio, una discesa nell'acherontico. *Una falsa coscienza* viene smascherata, come accade in Marx, che penetra nelle ideologie, nel loro sostrato nei rapporti di produzione. Dietro la sovrastruttura

¹⁴ Ivi, p. 42.

¹⁵ Ivi, p. 44.

¹⁶ *Ibidem*.

c'è la *Unterbau* (struttura economica), anche se il loro rapporto, per Bloch, è dialettico¹⁷.

Il terzo criterio del *Detektivroman*, che lo separa da tutte le altre forme narrative, è l'*Unerzähltes* (il non raccontato) e la sua ricostruzione, la ricostruzione cioè dell'*ante rem*, la luce che penetra nel buio dell'origine, da Alberico (*L'oro del Reno*) a Raskolnikoff, da Tristano ad Odisseo, dalla ballata brechtiana *Seeräuber-Jenny* all'Edipo di Sofocle (l'archetipo del giallo), dall'*Eletto* di Mann alla *Brocca rotta* di Kleist. Ma è nelle religioni, e poi nella filosofia, che si presenta l'idea di una originaria catastrofe, di un peccato commesso prima dell'inizio del mondo: Franz Baader, Böhme, ma anche la Kabala (soprattutto Isaac Luria), l'Esodo degli Ebrei dall'Egitto e, infine, Schelling, che viene citato e analizzato in rapporto al tema. La *Detektivform* si trova, ad esempio, in quel passo propriamente metafisico della *Philosophie der Religion* (1804), dove Schelling dice: «Chi ha paura di conoscere il principio del bene senza conoscere il principio del male, commette il più grave degli errori, come nella poesia di Dante, anche nella filosofia si sale al cielo solo attraverso l'abisso» (Schelling, *Werke*, VI, p. 43, tr. it. mia). E ancora: «senza il buio precedente non c'è alcuna realtà della natura; la tenebra è la sua necessaria quota di eredità» (*Werke*, VII, p. 359 sgg.). Bloch documenta la presenza di questa forma, la forma dell'Edipo, anche in Schiller e Hegel, nella misura in cui chiamano *Weltgeschichte* (storia del mondo) un *Weltgericht* (giudizio del mondo, giudizio universale)¹⁸.

Le *Detektivgeschichten* (storie del detective) sono i parenti poveri del mito della filosofia, ma l'elemento *detectorisch* (rivelatore), che accomuna queste storie al *Romanzo dell'artista* (massimo esempio il *Doktor Faustus* di Mann), è presente in esse e ne costituisce la "forma", «la forma di un *Vexierbild* (gioco di prospettiva, enigma) in cui il nascosto precede l'immagine da comporre e solo gradualmente penetra in essa»¹⁹. Una metafora affascinante, la filosofia

¹⁷ Ivi, p. 45.

¹⁸ Ivi, p. 48.

¹⁹ Ivi, p. 51. Frequente nel Medioevo tedesco il *Vexierbild* è in pittura l'anamorfose di Arcimboldo, per fare un esempio. La parola, ben definita nel *Dizionario* Grimm, è di origine latina (*vexare*) e indica anche giochi infantili; un'amica tedesca mi ha raccontato che durante la ricerca pasquale delle uova colorate aveva nascosto un uovo giallo su un panno giallo, con successo.

come "gioco di prospettiva", visione che evidenzia l'ambiguità del visibile, una concezione della filosofia che non mi sembra per nulla riduttiva, piuttosto oggi valida più che mai.

Conclusioni

Resterebbe da parlare, proseguendo sul sentiero del detective, del «paradigma indiziario» di Carlo Ginzburg, del «sapere della superficie» presente in *Miti, Emblemi, Spie* (1986), del «metodo Morelli» e della glorificazione di Holmes, in un accostamento di questo sapere alla psicanalisi. Ma si tratta di teorie in qualche modo già presenti in Bloch, nulla di nuovo dal punto di vista filosofico. Come l'idea di Paul Ricoeur dei «maestri del sospetto», solo che Bloch non parla di Nietzsche, per il quale, dopo la crudele orgia nazista, il filosofo non manifesta, in genere, alcuna simpatia, opponendosi piuttosto alla sua tardiva "riabilitazione".

Attraverso i saggi presentati emerge l'importanza della forma di un genere letterario non disprezzabile e oggi più che mai presente dove si vendono i libri. Chi ne ha tratto le conseguenze è la televisione tedesca che liturgicamente, ogni domenica, trasmette *Tatort*, dove i detective, uomini e donne, sono figure nazionali popolari, con storie ambientate ogni volta in un Land diverso, buone sceneggiature e ottimi attori. Rivivono nostalgicamente anche i gialli della DDR, in un appuntamento nazionale che certamente ha contribuito a riconciliare le due Germanie sotto la grande chiesa della TV. Il genere sembra dunque godere di buona salute. Una sola obiezione di carattere generazionale: i giovani tedeschi ignorano anche l'esistenza della televisione.