

IL DELITTO INSCENATO: LANDOLFI RACCONTA GABORIAU

Da quanto ho detto, non si immagini che io stia per svelare
un mistero o per scrivere un romanzo.
Edgar Allan Poe, *Gli assassini della Rue Morgue*

La modernité commence avec la recherche d'une Littérature
impossible.
Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*

Tommaso Landolfi, scrittore raffinato e poliedrico, dandy « malato di letteratura », com'è stato definito⁽¹⁾, non disdegnò la cosiddetta paraletteratura ed i generi cosiddetti minori, avendo fatto incursioni nel giallo, nella fantascienza et nel *noir*. Come sottolinea Oretta Guidi, « lettore non snob, setaccia le sue gemme preziose in ogni territorio, contaminando, facendo la parodia, nascondendosi, con un gusto personalissimo del paradossoso e con una eccezionale capacità critica selettiva⁽²⁾ ». L'opera di Landolfi si presenta allo stesso tempo carica di tradizione e di insofferenza verso di essa, caratteristica che sicuramente lo colloca al di sopra della letteratura "di scuola" e lo rinvia invece ad una sensibilità contemporanea. Questo senso scomodo, problematico, contemporaneamente tragico e ludico della scrittura la riscatta da un possibile appiattimento.⁽³⁾ La sua « condanna alla letteratura » è invece in perenne disaccordo con il sentimento di non

¹ Cfr Enzo Siciliano, *Tommaso Landolfi. Una giornata per celebrare il magnifico dandy malato di letteratura*, in "La Repubblica", 3 nov. 2004, p. 42-43.

²Oretta Guidi, *Quando la cosa, a caso parlava a Landolfi*. Vedi : www.repubblicaletteraria.net/tommasolandolfi_lacosacaso.htm.

³ Cfr. Luigi Fontanella, *Conversazione con Alfredo Giuliani su Tommaso Landolfi*, in "Gradiva", vol. 4, n° 3, 1989, p. 9-15

aver niente da dire che si avverte nella sua opera sin dagli esordi, ma che raggiunge la maturità nella raccolta *Racconti impossibili*, del 1966.

Secondo Perniola, le due direzioni fondamentali della traiettoria landolfiana, la letteratura come gioco e l'esame introspettivo, nascono dall'insufficienza delle convenzioni narrative tradizionali. Esse non sono possibili e l'unico atteggiamento possibile è l'ironia. Landolfi non solo si fa beffa del suo oggetto di rappresentazione, ma ironizza la propria intenzione di narrare⁽⁴⁾. Si accentua così un sentimento di sfiducia nella letteratura, lo « stato di insufficienza » – delle parole, della realtà, delle convenzioni narrative. La letteratura si svela, si mette alla prova, scopre i propri limiti, si scompone. Nell'emblematico racconto *Rotta e disfacimento dell'esercito*, nella raccolta *Racconti impossibili* del 1966, il narratore interrompe la storia per dichiarare l'impossibilità di continuare a raccontarla, sciogliendo, così, la trama per intraprendere la sua ricerca. Tutta l'opera si presenta impregnata da questo sentimento, che l'attraversa come un canone estetico sotterraneo. Ma è il racconto *Rotta e disfacimento dell'esercito*, per la scomposizione della propria struttura e per la discussione intorno al concetto di impossibilità a sottolineare più da vicino quella che si interpone tra "il silenzio e l'espressione" :

La solita storia infine: chi così dice di non aver niente da dire è uno a mezza strada tra il silenzio e l'espressione, un infelice cui il silenzio gioverebbe, ma che non sa conquistarsi nemmeno il silenzio⁽⁵⁾.

La seconda parte del racconto svela, mette in discussione e scioglie i meccanismi della narrativa tradizionale e per esteso, tutta la tradizione costruita su quelle basi. Il culmine di questo processo avviene quando il narratore afferma l'inutilità e il fallimento del racconto e l'impossibilità di concluderlo, come anche la falsità insita nella scrittura, nel « mestieraccio » dello scrittore.

Il racconto *La passeggiata*, della stessa raccolta, è interamente costruito con parole desuete, al limite dell'incomprensibilità, ma perfettamente reperibili nei dizionari, come per altro Landolfi stesso dimostrò in un racconto successivo, Conferenza personalfilologico-

4. Cfr. Mario Perniola. *Il Metaromanzo*, Milano, Silva, 1966, p. 68-72.

5 Tommaso Landolfi, *Rotta e disfacimento dell'esercito*, in *Opere*, II, a cura di Idolina Landolfi, Milano, Rizzoli, 1992, p. 677.

drammatica con implicazioni(6), facendosi beffa della critica che le aveva prese per parole inventate o termini dialettali, di una « lingua assolutamente indecifrabile e misteriosissima(7) ». Così, decide « di rompere il [suo] attuale riserbo e di dichiarare come sta veramente la faccenda(8) », giungendo alla conclusione che non solo ai critici è mancato il fiuto filologico, ma tra loro e lo scrittore non esiste consenso e che, di fatto, non parlano la stessa lingua. Il primo racconto, quindi, pone in paradosso la lingua italiana, nel segno di un'impossibilità che, come abbiamo visto, attraversa tutta l'opera in questione.

Sempre nel segno dell'impossibilità, il racconto *A rotoli*, della stessa raccolta, si annuncia come un giallo interrotto. Inizialmente intitolato *L'assassinio*, il racconto, scritto nel 1963, è un poliziesco dalla trama abbastanza semplice. Un professore, dopo aver compiuto un omicidio, cerca di dissimulare il proprio reato cercando di farlo apparire un suicidio. A delitto compiuto un problema gli si presenta, e cioè, non sa se il morto sia mancino o destro e quindi non riesce a decidere in che mano lasciare l'arma. Gli viene proprio allora in mente un racconto di Gaboriau, che però finisce col rafforzare le sue perplessità e non scioglie l'impasse. Il tempo stringe e siccome il nostro professore non riesce a prendere una decisione, affida alla sorte il difficile compito. Una monetina tirata con questo proposito finisce a terra e desta i sospetti del guardiano che dovrebbe passare soltanto circa un minuto dopo.

Si configura così il classico delitto della stanza chiusa, uno dei capisaldi della letteratura poliziesca, a cominciare da *Gli assassini della Rue Morgue*, di Edgar Allan Poe. Nonostante si ricerchino persino nella Bibbia gli antecedenti della *detective story*, il creatore del genere fu proprio Poe, con il trittico *Gli assassini della Rue Morgue* (1841), *Il mistero di Marie Roget* (1842) e *La lettera rubata* (1845). Nel momento storico segnato dal positivismo e dal scientismo, da Comte e da Darwin, Poe esordisce come narratore del poliziesco sotto l'influenza di questo ambiente culturale. I fratelli Edmond e Jules Goncourt, nel 1856, segnalavano questo come il momento del passaggio da una letteratura centrata sul cuore ad un'altra

⁶ In *Le labrene*, Milano, Rizzoli, 1974.

⁷ *Ibid.*, p. 138.

⁸ *Ibid.*, p. 138.

centrata sul cervello, dal dramma alla soluzione(9). Si può pensare il positivismo come uno dei padri della narrativa poliziesca, in particolar modo per quanto riguarda la logica; la supremazia della logica è una premessa del romanzo poliziesco. Secondo il romanziere francese Thomas Narcejac, autore anche di un saggio sul giallo, il pensiero di Poe volle dimostrare che le azioni umane obbediscono a leggi e quindi sono prevedibili, si possono « dedurre » e perciò il mistero non è che un'apparenza: per risolverlo sarà sufficiente ragionare correttamente. Eccoci nel cuore del romanzo poliziesco. Per l'autore, una letteratura poliziesca con pretese scientifiche senza *Il mistero di Marie Roget* sarebbe stata impensabile(10). Il ragionamento logico si afferma come strumento per conoscere la verità. Nelle storie poliziesche classiche, l'investigatore risale, da sparsi indizi, tramite processi logici e analisi proprie della scienza, alla scoperta del criminale, risarcendo così il tessuto sociale lacerato. Carlo Emilio Gadda, nella sua *Novella Seconda*, manifesta il suo desiderio di un giallo, di « essere romanzesco, interessante, conandoyliano: non nel senso istrionico (Ponson du Terrail), ma con fare intimo e logico(11) », sottolineando così il ruolo della logica come un presupposto del genere.

Se Poe fu il creatore del poliziesco, Emile Gaboriau¹² fu il suo più diretto continuatore sulla scia del feuilleton francese, anche se meno geometrico del suo predecessore, avendo poi influenzato altri autori del genere come Conan Doyle, creatore di Sherlock Holmes, che nel suo *Studio in rosso* cita Lecoq come metro di paragone.

Ha letto le opere di Gaboriau? – domandai – Lecoq è all'altezza della sua concezione dell'investigatore ideale?(13).

Gaboriau venne vent'anni dopo Poe e diede nuovo impulso al genere, rielaborando i suoi contenuti. Lo scrittore attribuisce

9 Cfr. John T. Irwin. *The mystery to a solution. Poe, Borges and the analytic detective story*. Baltimore e London, The Johns Hopkins University Press 1994, p. 1

10 Thomas Narcejac. *Il romanzo poliziesco*, trad. Luciano Nanni, Milano, Garzanti, 1976, pp. 19-23.

11 Carlo Emilio Gadda. *Uno scrittore e il giallo*, in Giuseppe Petronio, *Il punto sul romanzo poliziesco*, Bari, Laterza 1985, p. 125-129.

¹² 1832-1873.

13 Arthur Conan Doyle, *Uno studio in rosso*, Presentazione di Oreste del Buono, trad. Alberto Tedeschi, Milano, Mondadori / "L'Unità", 1992, p. 23-24.

all'investigatore un metodo induttivo che fa esplicito riferimento alle analisi scientifiche dei naturalisti.

A forza di studiare una bestiolina, come dite voi, al microscopio, questi studiosi, ingegnosi e pazienti, finiscono col conoscerne i costumi, le abitudini, gli istinti... Ebbene! Quello che essi fanno per un insetto, lo farò, io stesso, per un uomo(14).

Il detective di Gaboriau è un abile ragionatore che sa cogliere l'intero teatro del crimine per poi ricostruire tutte le scene dell'assassinio. Monsieur Lecoq, la creatura più nota di Gaboriau, è caratterizzato da uno spirito preciso e da un certo senso matematico ereditato da Poe, così come dal bisogno di certezze positive. Il racconto di Gaboriau dà avvio ad una curiosa logica che spiega le meravigliose incoerenze della società: il travestimento non dura, esiste una verità certa da scoprire(15). Gli autori del poliziesco hanno tuttavia abusato della logica per dare al racconto l'effetto sorpresa che i ragionamenti indotti dalla deduzione esigono, finendo col creare un'impressione di artificiosità. Secondo Bruno Brunetti, il giallo classico era stato l'espressione di una cultura e di una società, quella scienziata del positivismo ottocentesco. Finita essa, diventa un gioco, un meccanismo perfetto(16), bersaglio ideale del gioco landolfiano.

Notoriamente conosciuto come genere paraletterario, letteratura di massa o di consumo, in contrasto con la letteratura alta o d'élite, o semplicemente "la Letteratura", il poliziesco dopo Poe non è più in grado di essere « non troppo elevato per il gusto popolare e insieme, non al di sotto del gusto critico(17) », fino al Postmodernismo. Sempre nella *Novella Seconda*, Gadda esprimeva il desiderio di « movimento romanzesco, sherlockholmismo » per raggiungere anche « il grosso pubblico » e da quello anche i « cervelli buoni ». Il grande pubblico aveva diritto a divertirsi, dopo le noie « senza misericordia » a cui era soggetto da parte di

14 Emile Gaboriau, *Il signor Lecoq*, trad. Mirko Vucetich, Milano, Rizzoli, 1965, p. 209.

15 Cfr. R. Bellet. Verso il romanzo poliziesco. Gaboriau, in *Storia della letteratura francese*, vl. II, Milano, Garzanti 1985, pp. 795-796

16 Bruno Brunetti, *Appunti sul poliziesco. Le origini, gli anni '30*, in *Elementare, Watson. Teorie e pratiche del romanzo poliziesco*, Roma-Bari, Laterza, 2000, p. 61.

17 Edgar Allan Poe, *Filosofia della composizione*, in *Opere scelte*, II, Milano, Mondadori, 1991, p. 1310.

« troppi scrittori ». Bisognava quindi riportare in scena anche « il romanzo romanzesco(18)».

Nel racconto poliziesco, la struttura compositiva dev'essere funzionalizzata all'essenzialità, alla tenuta narrativa, alla capacità di costruire il mistero e poi svelarlo (Poe : eliminare tutto quanto non sia strettamente funzionale all'asse portante del testo). Compito del *detective* è ricostruire gli eventi, partendo da un effetto per risalire alla causa nel corso della storia. Si viene subito alla conoscenza del fenomeno criminoso, il delitto, le cui ragioni immediate e remote vanno ricercate indietro nel tempo. È compito del detective individuare il colpevole e gli eventuali motivi che hanno determinato il crimine, vale a dire il movente ; ricostruire il teatro del crimine, percorrendo all'incontrario il terreno già coperto dal suo predecessore, il criminale, come ricorda Brooks(19). Questo tipo di racconto vive su questa differenza di tempo e di modo, tra quello della favola e quello dell' intreccio(20). Il genere poliziesco classico ha pertanto delle regole ben precise e confini pressoché invalicabili. Il primo elemento essenziale è il delitto, solitamente un omicidio, che rompe uno stato di quiete e di ordine. Il secondo elemento costitutivo fondamentale è il *detective* e l'indagine a suo carico; questa è la parte centrale, quella più corposa in un giallo, l'elemento che lo determina come tale(21). Infine il terzo elemento essenziale è la soluzione, con lo scioglimento dell'enigma, la quale ristabilisce l'ordine preesistente al delitto. Brooks sottolinea come questa sia resa possibile dalla duplice logica che sta alla base del poliziesco : da un lato si serve della trama della *detection* per scoprire o costruire la soluzione ; dall'altro, dichiara che la soluzione è stata resa necessaria dal crimine(22) Nel corso della storia altri elementi possono emergere per ordine d' importanza, come il luogo del delitto, le ragioni che inducono il criminale a compierlo, gli imputati, gli indizi ed i falsi indizi. I metodi adottati dal criminale, così come quelli adoperati dal *detective* sono basilari. Anche il lettore ne fa parte : gli si pone un problema e lui deve sforzarsi di risolverlo; l'autore non deve quindi tralasciare nel corso della

18 C. E. Gadda, in Petronio, *op. cit.*, p. 125-126.

19 Peter Brooks, *Alla ricerca della trama*, in *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, trad. Daniela Fink, Torino, Einaudi, 1995, p. 27.

20 Cfr. B. Brunetti, *op. cit.*, p. 1-25.

21 Cfr. Petronio, *op. cit.*, p. 20.

22 Brooks, *op. cit.*, p. 32.

narrativa certi accorgimenti che possono facilitare il suo compito. Perché il lettore ne sia interessato bisogna che risulti davvero logico, ovvero, retto da una stretta concatenazione di causa e d'effetto, di premesse e conseguenze. Lui deve, quindi, avere l'impressione di dominare la serie completa degli elementi a disposizione e di poter giungere, come il detective, allo scioglimento dell'enigma⁽²³⁾ Per il lettore, secondo Brooks, il lavoro della detection si svolge *in praesentia*, ha lo scopo di rivelare e di ripercorrere la storia del delitto, che esiste in *absentia*⁽²⁴⁾.

Nonostante egli abbia ripreso lo schema della stanza chiusa, nel racconto di Landolfi non si osserva un classico racconto giallo : l'identità del colpevole è nota sin dall'inizio e la soluzione è data quasi subito, con l'improvvisa e anticipata comparsa del guardiano, invece che di un *detective* brillante o di un geniale investigatore capace di risalire al colpevole con una mirabile analisi logica basata su indizi anche minimi . Il moto del poliziesco, il *whodunit* perseguitato dal lettore, crolla sin dal primo periodo. Anche il movente è conosciuto sin dalle prime righe.

Ecco. La vendetta era compiuta ; e la rapina, che a suo modo era anch'essa una vendetta anzi una nemesi⁽²⁵⁾.

Il racconto opera così una trasgressione nel genere, nell'infrangere un modello esemplare, rompendo così il modello del poliziesco stesso, altrettanto esemplare. Landolfi rovescia la storia e così, sin dall'inizio, il lettore vede il criminale all'opera e conosce le precauzioni che questi prende per sfuggire ai sospetti. Si potrebbe a questo punto credere che non ci sia più niente da raccontare : invece, un'altra strada sarebbe possibile, e cioè raccontare le vicende del *detective* alla ricerca di una pista o di un dettaglio dimenticato intorno al quale costruire un'argomentazione logica che porterebbe all'accertamento della verità, vale a dire, raccontare la *detection*, come nella *Lettera rubata* di Poe, in cui si conosce il colpevole fin dall'inizio e quindi il fuoco del racconto si sposta sulla *detection*, sul modo con cui Auguste Dupin ottiene la lettera rubata e la sua abilità analitica nel

23 Ernesto G. Laura, *Storia del giallo. Da Poe a Borges*, Roma, Nuova Universale Studium, 1981, p. 33.

24 Brooks, *op. cit.*, p. 27.

25 Tommaso Landolfi, *A rotoli*, in *Opere*, II, cit., p. 593-601. Questa e tutte le altre citazioni del racconto sono di questa edizione, salvo indicazione contraria.

farlo. Ma questo non succede, come abbiamo visto, e la storia viene interrotta dalla ronda anticipata del guardiano attratto dal rumore beffardo della moneta sul pavimento. Il racconto fa beffa delle certezze volute dal genere, ma non solo. L'errore dell'assassino dimostra la precarietà dell'inscenamento voluto dal criminale e nella fattispecie, di tutto un modello proprio della narrativa poliziesca. Non ci sono piste da seguire, non c'è detection, non c'è indagine, e quindi non c'è una logica costruita intorno all'omicidio e al movente. Il racconto poliziesco si fonda, come abbiamo visto, sul contrasto tra l'apparenza delle cose e la verità, da svelare alla fine; tra questi due poli, l'essere e l'apparire, sta il cammino intellettuale percorso dall'investigatore, il quale arriva alla decifrazione del mistero ricorrendo ad un metodo logico²⁶. Nel racconto landolfiano, si compie la traiettoria senza l'intenzione di arrivare alla *detection*, anche se il colpevole, più di una volta, menziona questo inevitabile processo nel compimento di un crimine quale quello che aveva compiuto.

[...] i soliti tronfi funzionari della scientifica avrebbero forse potuto arguire qualcosa⁽²⁷⁾

sapeva anche quanto incerte e aleatorie risultino, a dispetto d'ogni studio, simili ricostruzioni (o simili rimodellamenti)(28).

Il narratore inizia il racconto dell'assassinio sottolineando la sua particolarità di « delitto perfetto » perpetrato non secondo le regole, ma « contro tutte le regole²⁹ ». Nella narrativa poliziesca, la questione del delitto perfetto è solitamente collegata a quella della stanza chiusa e anche a quella del presunto suicidio. A questo scenario ideale si riporta la convinzione dell'omicidio di cui « sarebbe stato impossibile scoprire l'autore⁽³⁰⁾ ». Dovrebbe sembrare un suicidio e come tale il morto dovrebbe avere in mano l'arma. Questo dettaglio scatena una serie di ragionamenti che pongono in dubbio lo schema stesso del racconto poliziesco nel sostituire il caso, l'incertezza, l'errore ai suoi elementi di base, ovvero la logica, la certezza, la verità. L'inscenamento del suicidio voluto dal professore mette in evidenza qualcosa che Landolfi aveva già concluso a

26 cfr. Laura, *op. cit.*, p. 16.

27 Tommaso Landolfi, *A rotoli*, in *Opere*, II, cit., p. 593.

28 *Ibid.*, p. 594.

29 *Ibid.*, p. 593.

30 *Ibid.*, p. 593.

proposito di Gaboriau, e cioè « quanto appaia o sia di fatto improbabile la verità stessa⁽³¹⁾ ». Lo schema poliziesco non si può reggere sulla constatazione dell'inconsistenza della verità. Lo schematicismo rigoroso a cui si deve sottoporre il racconto poliziesco, che Melchiori chiamò « camicia di forza⁽³²⁾ », appare come una delle « camicie di nesso⁽³³⁾ » di Landolfi, scrittore quanto mai restio alle etichette e alle scuole. Il racconto landolfiano non solo dimostra la precarietà delle basi del poliziesco classico, ma revoca anche l'assolutezza del metodo logico/scientifico ad esso collegata, dimostrando la sua artificiosità, la sua impossibilità.

Il racconto tradisce un altro particolare caro al romanzo poliziesco, ovvero la brevità, la concisione che garantiscono il funzionamento dello schema e la soluzione finale alla quale non manca l'effetto-sorpresa. In A rotoli, infatti, l'omicida si perde in dettagli e ragionamenti che non giovano in alcun modo alla rapidità voluta dal genere e pongono a rischio le salde strutture del poliziesco, provocando una rottura nodale; perso nei suoi ragionamenti, innescati dal dettaglio della mano destra/mano sinistra evocati anche dal racconto di Gaboriau, il professore perde la nozione del tempo che lo separa dal compimento del delitto perfetto, del suo « capolavoro³⁴ », come lo chiama, ovvero, del suicidio ostentato-stanza chiusa, all'errore che fa cadere la maschera e mette in crisi la nozione di verità. D'altra parte, nel consegnare al caso la soluzione del suo problema, il professore mette in conflitto la perfezione voluta dallo schema poliziesco. Il ricordo del racconto di Gaboriau interrompe altresì la trama, affidandola alla citazione stessa.

Il racconto gioca con i connotati del giallo per poi uscire altrove, in una messa in scena del genere. Landolfi prende il poliziesco tra virgolette, lo complica con la citazione. Il procedimento che si applica proietta sulla pagina un poliziesco di recupero, straniato, che evidenzia l'impossibilità di

31 *Ibid.*, p. 594.

32 Cfr. Giorgio Melchiori, *L'arbitrio della ragione*, in Renzo Rambelli e Loris Cremante, *La trama del delitto. Teoria e analisi del racconto poliziesco*, Parma, Pratiche, 1980, p. 205.

33 Cfr. « Camicia di Nesso, una tal letteratura o scrittura che non sa abbandonare i suoi lenocini, o piuttosto i suoi mezzucci, e neanche rinunciare a una vantaggiosa sistemazione tipografica, cioè visiva (delle righe, delle parole sui fogli del manoscritto). Ma come uscirne ? » In Tommaso Landolfi, *Rien va*, in *Opere II*, cit., p. 245.

34 *Ibid.*, p. 595.

un poliziesco originale nell'epoca dell'insufficienza della letteratura, e in generale l'impossibilità di narrare sancita dai *Racconti impossibili*. Il poliziesco di Landolfi è riflessione, non azione, ha un retrogusto di citazione. Landolfi scrive un racconto sul racconto, un giallo sul giallo, sui suoi modi; si profila così un modo di fare letteratura molto caro a Landolfi, fondato sulla mise-en-abîme delle convenzioni di genere. Nel menzionare Gaboriau e l'incertezza della verità, il racconto installa un regime di autoriflessività volto allo smontaggio del genere. Nell'affermare la precarietà delle basi sulle quali si basa la narrativa poliziesca, il racconto condanna la sua meccanicità, la staticità dei ruoli, la razionalità positivista esaltata dal genere sin dall'esordio, l'eccesso di logica, mettendo in evidenza la sua fragilità e beffandone le certezze.

Vera HORN