

RENZO CREMANTE

VICENDE DEL GIALLO ITALIANO

Nel convegno “Dall’Oriente all’Orient-Express: indagini sul poliziesco in Cina, Giappone, Inghilterra e Italia” sono molti gli elementi di riflessione e di comparazione che ho potuto ricavare dalle interessantissime relazioni. Penso, da una parte, al paradigma del romanzo “giudiziario”, per usare una terminologia ottocentesca di marca francese, che in Cina vanta una genealogia così antica ed illustre; dall’altra alla ricchezza di sollecitazioni contenute nel lucido profilo del poliziesco moderno giapponese tracciato da Ikuko Sagiya: un poliziesco che nella predilezione per la forma breve del racconto sembra riallacciarsi direttamente agli archetipi di un genere che in occidente nasce, appunto, come racconto, per opera del genio creativo di Edgar Allan Poe. Ma penso anche a quegli accenni al finale “sospeso” che evocano subito il nome di Carlo Emilio Gadda. *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, mentre costituisce un’originale rivisitazione del giallo da parte di uno dei massimi scrittori italiani del secolo scorso, sospendendo la conclusione, terminando in “apocope drammatica”, per usare una formula efficace dello stesso autore, mette forse in luce un carattere sostanziale, connaturato, un vitale paradosso sotteso all’intera storia del genere. Anche gli accenni al tema della noia nel romanzo poliziesco giapponese degli anni Venti e Trenta trovano precisi, significativi riscontri nelle concomitanti esperienze del giallo europeo ed americano.

Nella storia del romanzo poliziesco l’Italia, come è noto, ha per lungo tempo occupato una posizione assolutamente decentrata, marginale, oltre che attardata. Fino a ieri, o a ieri l’altro, di “giallo italiano” si parlava come di una formula, per così dire, ossimorica, tanto radicata sembrava risultare la

riluttanza del genere poliziesco ad acclimatarsi nell'immaginario italiano. In una "scorciatoia" del 1945 il poeta Umberto Saba, introducendo il problema del rapporto fra genere artistico ed identità nazionale, scriveva: «Ogni arte (ogni attività) ha, per un lungo periodo, il suo clima, nel quale solo attinge la perfezione. Il bel canto è italiano, il cinematografo americano, il romanzo poliziesco inglese». Che dare un giallo all'Italia fosse impresa impossibile, anzi "assurda per ipotesi", era opinione già espressa, negli anni Trenta, da uno scrittore di raffinata cultura europea come Alberto Savinio, assolutamente determinato, per parte sua, a sottrarre ad Albione la supremazia nel genere poliziesco, dopo la comparsa, sulla scena europea, dei romanzi "della verità nuda" di Georges Simenon. Ancora mezzo secolo dopo tornerà a condividere, fra gli altri, il giudizio perentorio di Savinio uno scrittore di sicure qualità formali come Luciano Anselmi, autore di gialli di ispirazione simenoniana ambientati nella provincia marchigiana.

La critica letteraria italiana, del resto, ha riguardato a lungo con disdegno, con sospetto, il genere poliziesco. Nel 1931, in un momento di grande fortuna del giallo italiano presso il pubblico dei lettori (proprio quell'anno registrava l'esordio, nell'eponima collana mondadoriana de "I Libri Gialli", del primo romanzo poliziesco, programmaticamente autarchico, di un autore italiano, *Il sette bello* di Alessandro Varaldo), un eminente critico di ispirazione idealistica, che era anche uno spirito libero, Francesco Flora, scriveva su una rivista di larga circolazione, l'"Illustrazione italiana": «Per freddure che si possan dire, per arguzia di paradossi e di ostentazioni su questa debolezza dell'umano ingegno, che è la lode del genere poliziesco, la mia idea non muta: la lettura di tali romanzi di polizia è la malattia letteraria meno squisita e meno spiritosa del nostro tempo». In tale giudizio si riconosceva in quegli anni, come si sarebbe riconosciuta ancora per lunghi decenni, ben oltre il discrimine della guerra e della liberazione, la massima parte della critica letteraria italiana. Tale censura nei confronti di quella e di altre forme paraletterarie, quali che siano le ragioni che l'hanno alimentata, ha finito, a mio giudizio, per pregiudicare, in qualche misura, una corretta interpretazione delle vicende del romanzo italiano

“fra le due guerre”: interpretazione che non può prescindere dalle relazioni fra i livelli della codificazione letteraria. Vorrei provare ad illustrare con un esempio, a mio giudizio assai istruttivo, quanto sto dicendo.

Fin dal 1929, anno di lancio della collana, a curare “I Libri Gialli” di Mondadori – ma non è già questo un primo elemento di contraddizione? – fu chiamato Lorenzo Montano, un giovane scrittore veronese che si era segnalato, nel dopoguerra, per essere stato fra i fondatori de “La Ronda”, la rivista romana dell’“rappel à l’ordre”, dell’ossequio alla tradizione letteraria, della strenua ricerca formale e stilistica (aggiungo che in quel giro d’anni lo stesso incarico fu proposto anche a Carlo Emilio Gadda, come ragguaglia una lettera inedita dello scrittore milanese indirizzata a Silvio Guarnieri e conservata nel Fondo Manoscritti dell’Università di Pavia). Dopo aver ospitato nella collana mondadoriana, nel 1933, il giallo dello scrittore tudertino Armando Comez *L’uomo dei gigli*, il rondista di un tempo, che aveva fatto proprie le ragioni dell’industrializzazione della cultura, dati di vendita alla mano oppose un rifiuto alla pubblicazione di due suoi successivi romanzi (il secondo per ironia della sorte intitolato *La Ronda*). Come ha scritto Loris Rambelli nella sua *Storia del giallo italiano*, anche sulla scorta di un’inedita corrispondenza epistolare: «Il romanzo *La Ronda* non fu pubblicato perché non parve sufficientemente “giallo”. Lorenzo Montano ne apprezzava “le qualità dello stile”, il “dettato”, il “disegno dei caratteri”, ma, paradossalmente, per questi pregi e per la tendenza a sconfinare nel romanzo senza aggettivi (“tutti gli scrittori italiani... – egli si rammaricava – hanno l’aspirazione... di fare un giallo dirò così umanizzato, [ed] è proprio a questo che il lettore desidera sfuggire”), si trovava costretto a respingerlo, con non poco rincrescimento, immaginiamo, per un letterato rondista, come egli era, estimatore sensibile della pagina».

È convenzione assumere il 1929 come data ufficiale di nascita del giallo italiano. Nell’estate di quell’anno, come si diceva poco fa, l’editore milanese Arnoldo Mondadori inaugura una collana intitolata, dal colore della copertina, “I Libri Gialli” e destinata ad incontrare uno straordinario successo di pubblico. Esiste, naturalmente, una preistoria del giallo

italiano – allo stesso modo abbiamo sentito parlare di preistoria del poliziesco giapponese: nel senso, soprattutto, della fortuna editoriale in Italia di romanzi polizieschi di autori stranieri. Mi ha fatto, per esempio, piacere apprendere che il lancio giapponese di Sherlock Holmes avviene pressoché contemporaneamente a quello italiano: al 1895 risale la pubblicazione, presso la casa editrice Verri di Milano, di un volume di novelle, ma la prima affermazione in Italia del più universalmente popolare dei poliziotti dilettanti è indiscutibilmente legata al settimanale “La Domenica del Corriere”, che cominciò a divulgarne le avventure nel fascicolo del 7 maggio 1899. Il modello di Sherlock Holmes, d’altro canto, genera tempestivamente, anche in Italia, effetti parodici (la dimensione parodica accompagnerà a lungo le vicende del romanzo poliziesco italiano). Ma ancor prima occorre pensare ai racconti di Edgar Allan Poe che in Italia, come in altri paesi europei, arrivano, dopo la morte dell’autore, nella veste intellettuale e un po’ *maudit* che aveva loro conferito la traduzione francese di Baudelaire. È la Milano della Scapigliatura a divulgare i racconti di Dupin, quei “tales of ratiocination” che Guido Cinelli, in una edizione milanese del 1863, traduce come “novelle congetturali”. Proprio nell’ambito milanese della post-scapigliatura possiamo incontrare alcuni fra gli incunaboli del romanzo poliziesco italiano. In questi ultimi anni si è molto, forse troppo insistito sul ruolo che in questa vicenda ha avuto il romanzo di Emilio De Marchi *Il cappello del prete*, pubblicato nel 1887: un notevole esempio di romanzo “giudiziario”.

Il lancio della collana poliziesca coincide con un momento di grande sviluppo della casa editrice fondata nel 1907 da Arnoldo Mondadori ed oramai avviata, agli inizi degli anni Trenta, sulla strada dell’industrializzazione dell’editoria che in Italia era stata contenuta quasi sempre nelle modeste proporzioni di un umile artigianato. Parte integrante di tale sviluppo accanto ad altre collane cromatiche, la collana poliziesca, di gran lunga la più longeva e fortunata fra quelle italiane di letteratura di consumo, segna contemporaneamente, nonché la pur tardiva ma larghissima affermazione del genere poliziesco in Italia, la sua definitiva *nominatio*, la nascita di un neologismo la cui peculiarità consiste anche nel fatto di

essere il frutto di una metonimia. Ma questo significa almeno due cose: in primo luogo che il lancio commerciale del giallo avviene nel nostro paese con sensibile ritardo rispetto alle principali nazioni dell'Europa occidentale e degli Stati Uniti d'America, quando già si palesano o stanno per palesarsi, di qua e di là dall'Oceano, i primi segnali della crisi del modello di *detection* classica d'impronta logico-deduttiva; in secondo luogo che il lessico italiano, per usare le parole di Loris Rambelli «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 straniera».

Per quanto concerne le ragioni della scelta cromatica, vale forse la pena di citare la testimonianza di un addetto ai lavori della competenza di Alberto Tedeschi, futuro leggendario editore della collana, dalla quale sembra a me che non si possa assolutamente prescindere. Nella sua veste di titolare della rubrica di corrispondenza coi lettori "Busta gialla", nel n. 45 del 19 marzo 1936 della rivista poliziesca "Il cerchio verde", distribuita dall'Ufficio periodici Mondadori, scriveva dunque Tedeschi: «L'origine di questo termine piuttosto [...] epatico va ricercata nella trovata pubblicitaria di un editore americano, che già molti anni or sono [...] lanciò una collezione di romanzi polizieschi e a sfondo misterioso avvolti in una copertina di brossura d'un giallo abbagliante, sfacciatissimo, oserei dire allucinante. Allora non usava, neppure in America, porre in vendita volumi che non avessero carattere, almeno nella copertina, men che austero e dotto. Ed ecco come in America prima, in Inghilterra poi, in Italia infine (dove l'editore Mondadori ha ripetuto logicamente l'idea della copertina gialla su volumi che già si chiamavano "gialli") i romanzi polizieschi sono stati battezzati dal colore dello zafferano, del rabarbaro e del limone nostrano». Spetta, s'intende, alla geniale intuizione e alla straordinaria lungimiranza dell'editore milanese il merito di aver compiuto fino in fondo un processo di grammaticalizzazione, di avere inventato o reinventato, per così dire, il colore dei libri gialli, di aver saputo, insomma, estrarre un nuovo significato psicologico da un colore che per secoli, come attestano per esempio

alcuni trattati cinquecenteschi sul significato dei colori, aveva simboleggiato nientemeno che la speranza. Certo che la fortuna del neologismo appare subito fulminea, se il titolo "Romanzi gialli", sia pure con le virgolette, è già applicato alla recensione dei primi quattro volumi della collana apparsa, con la firma del giovanissimo Leonardo Sinisgalli, nell'"Italia letteraria" del 1° dicembre 1929.

Bisognerà attendere ancora un paio d'anni perché la collana eponima di Mondadori accolga il primo romanzo giallo di un autore italiano. *Il sette bello* di Alessandro Varaldo rappresenta il primo tentativo, sollecitato e in qualche modo imposto dalla politica culturale del regime fascista intesa a contrastare la dominante esterofilia e anglofilia del consumo letterario, di far nascere un giallo italiano autarchico, ambientato in Italia e con caratteristiche proprie. È stato più volte sottolineato, per esempio da Elvio Guagnini, il carattere "artificiale" della nascita del giallo italiano, sollecitata, in primo luogo, dall'esigenza di rispondere alle richieste di un mercato editoriale sempre più largo e diffuso. Alle iniziative editoriali si sovrappongono poi le direttive del regime fascista che impongono, per esempio, di riservare una percentuale dei titoli pubblicati nelle collane poliziesche ad autori italiani (di fatto, dei duecentoventitre volumi della prima serie de "I Libri Gialli", apparsi fra il 1929 e il 1941, solo ventisette sono di autori italiani, una media di poco superiore al dieci per cento). I gialli di Varaldo – ne scriverà ancora almeno una quindicina, compresi alcuni volumi di racconti – si distinguono, da una parte per la debolezza strutturale, la contaminazione dei generi, la complicazione avventurosa dell'intreccio, in cui sopravvivono taluni schemi del romanzo d'appendice, e per un manifesto difetto di *detection*, oltreché di ogni oltranza macabra o angosciosa, dall'altra per una diffusa intonazione ironica, umoristica che potremmo forse assumere come uno degli elementi costitutivi, fin dalle origini, dell'intera tradizione del giallo italiano, insensibilmente portato a trasformare il brivido, la suspense, in risata bonaria ed evasiva. Basti pensare a quell'autentico capolavoro parodico che è *La trappola colorata* (1934), romanzo extragiallo umoristico, come recita il sottotitolo, di Luciano Folgore, nel quale i procedimenti della *detection* classica di scuola anglo-

sassone si dissolvono, caricaturalmente, in funambolismi verbali, in giochi di parole, in freddure (il romanzo è stato ora ristampato dall'editore Sellerio); o si pensi ancora, per altro verso, alla serie della "suspense del riso" dell'umorista, scrittore e disegnatore Carlo Manzoni, avviata da Rizzoli alla fine degli anni Cinquanta: all'oltranza iperbolica e parodica dei suoi "gialli extra", "gialli più", "stra-gialli", "ultragialli", "giallissimi", "supergialli", "bisgialli", "più gialli che mai", i cui effetti comici sono ottenuti, alternatamente, attraverso l'enfaticizzazione o il ribaltamento delle strutture del genere (in questo caso il modello è il romanzo poliziesco d'azione di stampo americano).

Come ha scritto Gianni Canova: «Il romanzo giallo italiano, almeno nella sua primissima fase di rodaggio e di assestamento, pare costituirsi, più che come tentativo di ricreazione originale di un modello canonico, come divertita deviazione dagli schemi consolidati, in vista di una soluzione allotropica dai caratteri al fondo ludici e assolutamente incruenti». Non si spiegherebbero tuttavia la dimensione del successo, lungo tutto il corso degli anni Trenta, e l'ambito della circolazione se non considerassimo, accanto alla diffusione dei libri gialli, anche l'incidenza delle trasmissioni radiofoniche, ma soprattutto del teatro (decisivo, in particolare, l'apporto della Compagnia Spettacoli Gialli fondata nel 1932 da Romano Calò, che aveva già fatto parte della compagnia del Grand Guignol diretta da Antonio Sainati). «Quando tutti i posti sono esauriti – commentava un uomo di teatro come Lucio Ridenti sulle pagine della rivista "Dramma" nel 1935 – si è parlato di "fenomeno giallo" dimenticando che la morbosità è istinto naturale delle creature umane e che l'intrigo e il dipanare le volutamente ingarbugliate matasse poliziesche ha sempre costituito, in ogni ambiente, ragione di richiamo». E si notino le implicazioni, in qualche misura, antipirandelliane del teatro giallo di drammaturghi di successo quali Giuseppe Romualdi, Vincenzo Tieri, Guglielmo Giannini, Edoardo Anton, Bruno Corra, Giuseppe Achille.

Se è vero che le vicende del poliziesco italiano negli anni Trenta sono fortemente condizionate dal regime fascista, tali condizionamenti sembrano esercitarsi in una duplice, contraddittoria direzione. Di fronte allo straordinario successo di

pubblico che il genere poliziesco continua ad incontrare, nel tentativo di arginare il “malcostume straniero” e soprattutto anglo-americano di cui erano visti come portatori, il Ministero della Cultura Popolare impone, da una parte, una “difesa dei prodotti nazionali”, si preoccupa, come abbiamo visto, di favorire, di stimolare una produzione giallistica nostrana, autarchica, pur con le contraddizioni che tutto questo comporta; dall'altra, per usare le parole di Massimo Carloni, «si teme che la presenza massiccia del crimine nel nostro paese possa alimentare la “disfattistica” impressione che la rivoluzione fascista non sia riuscita a riportare l'ordine in tutto il paese, e questo non deve accadere nella cronaca nera e neppure nella finzione letteraria». Con l'entrata in guerra dell'Italia le ragioni della censura moralistica erano destinate ad avere il sopravvento su ogni altra considerazione di tipo “protezionistico”. Nell'agosto 1941 un provvedimento ministeriale, oltre ad affidare agli stessi editori l'incarico di ritirare dalla circolazione un congruo numero di romanzi gialli giudicati nocivi per la gioventù, disponeva che la pubblicazione dei libri gialli, sia sotto forma di periodici, sia di dispense, fosse sottoposta ad una preventiva autorizzazione. L'ultimo volume della collezione mondadoriana, il n. 266, fu stampato nell'ottobre 1941. Nel fascicolo della “Saturday Review of Literature” del 18 ottobre 1941, un giovane poeta americano, Richard Armour, commentava l'operazione di igiene editoriale condotta dal governo fascista e la temporanea eclissi del giallo con queste ironiche quartine: «In the land of Mussolini / They are viewing with alarm: / The authorities are spleeny / When they think how great the harm // To the dormant celebrations / Of impressionable youths, / Should the ratiocinations / Of detective-story sleuths // Interfere, despite hoodwinking / Of the best fascistic kind, / And evoke a little thinking / In the regimented mind». Un'ordinanza del medesimo Ministero della Cultura Popolare del 1 giugno 1943 disponeva, infine, il sequestro di “tutti i romanzi gialli in qualunque tempo stampati e ovunque esistenti in vendita”. Simili provvedimenti censori sono presi, in quel medesimo giro d'anni, nella Germania hitleriana e in Giappone. Come scrive Maria Teresa Orsi nel suo profilo del poliziesco giapponese pre-messo alla traduzione italiana de *La belva nell'ombra* di

Edogawa Ranpo (Venezia, Marsilio, 1992): «Lo slancio del poliziesco degli anni Trenta subisce purtroppo un'inversione di tendenza, a partire dal 1938, a causa della censura. L'incumbere della seconda guerra mondiale aveva portato il governo giapponese a bandire, in campo letterario, tutto ciò che veniva considerato straniero, quindi nemico. Il racconto poliziesco divenne l'oggetto principale della censura in quanto ritenuto un genere d'importazione, inoltre rappresentava un elemento di disgregazione nello sforzo collettivo contro il nemico straniero, essendo incentrato su episodi di violenza tra concittadini. In particolar modo i racconti di tipo non ortodosso, per la loro immoralità e per lo spirito decadente, subirono più degli altri generi la pressione dell'interdizione». Proprio come in Italia, dove alcuni scrittori furono costretti ad ambientare i propri romanzi all'estero, per evitare il controllo occhiuto della censura. Ezio D'Errico, per esempio, trasferisce in Francia, fra Parigi e la provincia, le indagini poliziesche del commissario Emilio Richard, capo della Seconda Brigata Mobile della Suretè, che ricalca fedelmente il modello demitizzato dell'immortale Maigret; ma anche Giorgio Scerbanenco, che comincia a scrivere i primi gialli all'inizio degli anni Quaranta, li ambienta in una Boston improbabile e stilizzata, facendo coincidere l'ambientazione esotica, pur condizionata da ragioni censorie, con «il sogno di un provinciale italiano degli anni Trenta che desidera evadere, attraverso la letteratura, in una terra indefinita e remota (con un atteggiamento non dissimile da quel "sentimento della lontananza" descritto da Mario Soldati nelle prime pagine di *America primo amore*)». Ma anche le trame e i personaggi di chi, come Augusto De Angelis, continua ad ambientare in Italia i propri gialli, devono fare i conti con i cartelli segnaletici disseminati dal regime fascista.

Una politica contraddittoria quella del fascismo che da un lato voleva appunto accreditare un giallo italiano con le difficoltà peraltro che portarono alcuni scrittori di primo piano di quegli anni a dover ambientare i loro romanzi all'estero perché il fascismo tollerava male che fossero gli italiani colpevoli. A questo punto se l'ambientazione del giallo avveniva in Italia non si poteva e se c'erano pochi elementi stranieri diventava troppo corrivo il romanzo per quanto riguarda l'in-

dicazione del colpevole. Per cui un grande scrittore degli anni Trenta, Ezio D'Errico preferì scrivere dei romanzi gialli ambientati a Parigi con il detective francese Richard che indagava in Francia.

Direttamente così i primi romanzi di Scerbanenco, che vedremo come un punto di rottura e fondamentale nella storia del giallo della seconda metà del dopoguerra. Aveva iniziato a scrivere gialli già negli anni Quaranta da Mondadori, e anche lui ambienta i suoi gialli in America in una Boston dove non era mai stato, in una Boston improbabile ed inventata.

La politica del fascismo intorno al giallo è la stessa che lo porta poi ad eliminare la cronaca nera dai quotidiani. C'è quella bellissima nota di Gadda nella prima stesura del *Pasticciaccio*, quella che ha le note sul caso Girolimoni che Gadda trasforma in Piroficoni: un caso clamoroso di cronaca nera di qualche anno prima su di un rapimento di un bambino.

E alla fine la collana Mondadori si interruppe nel 1941.

Abbiamo anche alcuni scrittori di qualità ma in Italia non accade quello che accade in Giappone con Ranpo, cioè col recupero di uno scrittore del passato. Curiosamente i pochi tentativi di riproporre due scrittori che io considero di grande qualità come Ezio D'Errico e Augusto De Angelis, che sono i maggiori scrittori degli anni Trenta, sono sempre falliti, non so bene perché, se per pigrizia editoriale o se per altre ragioni. In verità questi due scrittori, oltre la qualità della scrittura e dell'invenzione letteraria, mostrano anche di assecondare quel processo in atto in Europa, ma sentivo anche nel Giappone degli anni Venti e Trenta, ovvero il passaggio da una *detection* di tipo scientifico, di tipo logico deduttivo dal romanzo problema, dal romanzo enigma, come si dice di stampo anglosassone, al giallo psicologico, in sostanza al modello che parallelamente alla crisi del poliziesco anglosassone nasce alla fine degli anni Venti, contemporaneamente in Europa con Maudit e in America con la comparsa dell'*hardboiled novel*, con i primi romanzi di Hammett e poi di Chandler.

In qualche modo da una parte D'Errico che ambienta i suoi romanzi in Francia e che si muove sulla falsa riga stretta di Simenon, fa gialli di atmosfera in cui contano meno gli indizi materiali e fisici che non l'immersione dentro il mondo

in cui è maturato il delitto come appunto nei romanzi di Simenon, e dall'altra De Angelis fa i conti addirittura con la psicoanalisi, un altro elemento culturale che evidentemente non era tollerato dal regime.

Nel dopoguerra Mondadori riprende la sua collana e abbiamo un lungo periodo in cui in sostanza la presenza di scrittori italiani è estremamente limitata. Per un ventennio, sino alla metà degli anni Sessanta, abbiamo uno scarsissimo numero di scrittori italiani di giallo. Sporadiche uscite nella collana mondadoriana che rimane appunto quella egemone, se non per quel fenomeno soprattutto ai livelli più bassi della cultura letteraria di pubblicare gialli con nomi stranieri. Abbiamo cioè il fenomeno di italiani quali una scrittrice che è stata anche direttrice del Giallo Mondadori come Laura Grimaldi che scrive in questi anni, anni Sessanta, dei gialli con nome maschile e straniero, e americano.

È un'età in cui l'esterofilia che il fascismo aveva compreso può manifestarsi ampiamente e non senza poi qualche curioso incidente. Per esempio una lettera di Pavese, che era consulente editoriale di Einaudi, rifiuta di pubblicare Chandler da Einaudi. Uno scrittore come Pavese che pure aveva tanto puntato sulla letteratura americana, che era stato insieme a Vittoriani uno dei grandi fautori dell'apertura americana, si trova anche lui in qualche modo imbarazzato. E del resto ci sono anche altre ragioni, per esempio Chandler non esce da Mondadori se non per un solo libro, anche perché ormai l'editoria del giallo commerciale ha fissato dei limiti, persino di pagine, per cui i romanzi lunghi di Chandler non rientrano nel formato.

Sarebbe interessante esaminare le traduzioni di questi di Mondadori, se ne fanno di tutti i colori, si taglia, si traduce male, si adatta.

Una ripresa invece del giallo italiano avviene verso la metà degli anni Sessanta, e questa ripresa è interamente legata al nome di Scerbanenco.

Scerbanenco aveva scritto negli anni Quaranta dei gialli pubblicati da Mondadori come prima citavo, ha una carriera di scrittore di successo come scrittore di romanzi rosa e come scrittore di racconti per riviste femminili. Romanzi rosa nei quali spesso ci sono squarci neri o gialli.

Ma nel 1966 pubblica un romanzo intitolato *Venere privata* che avrà un grande successo anche all'estero, per esempio in Francia, e che imprime una svolta decisiva alle vicende del giallo italiano. Si può dire in qualche modo, per usare quell'espressione che aveva usato Chandler ne *La semplice arte del delitto*, che aveva tolto dalla campana di vetro il cadavere e l'aveva messo nella strada, «down these mean streets a man must go», diceva il paladino della verità, dentro la strada.

Così Scerbanenco sottrae il giallo italiano dalle convenzioni che ne avevano accompagnato la storia recente e introduce gli elementi del realismo e di una realtà metropolitana, di una *Milano nera*, di una *Milano calibro nove* per usare alcuni titoli dei suoi libri pubblicati da Garzanti. E con Scerbanenco davvero ha inizio una nuova storia del giallo italiano e non è un caso che le riprese degli anni Ottanta e Novanta degli scrittori più giovani, quelli che in sostanza occupano oggi la scena, penso in particolare a Lucarelli o a Fois, si richiama proprio all'esempio di Scerbanenco, che appunto sollecita una ripresa di scritture poliziesche che offrono uno spaccato anche di geografia letteraria attraverso il giallo ambientato a Torino di Fruttero e Lucentini (*La donna della domenica*, 1972), Fabio Pittorru (con Massimo Felisatti, *Violenza a Roma*, 1973), oppure il giallo napoletano di Veraldi, o anche il giallo milanese di Olivieri, o ancora quello di un altro scrittore molto importante in questa vicenda, Lorian Machiavelli, il quale pubblica nel 1974 *Le piste dell'attentato*, il primo di una serie di romanzi che pongono sulla scena del giallo Bologna, città che per qualche ragione acquisterà un ruolo importante nella storia del giallo italiano. Pensiamo a Lucarelli, a Fois che è sardo ma che è trapiantato a Bologna, pensiamo ad una scrittrice di romanzi storici come Danila Comastri Montanari. Spesso mi sono chiesto le ragioni di questa fortuna bolognese-emiliana del giallo. È legata in parte alla figura di Machiavelli e alla sua battaglia aspra e solitaria per l'affermazione del giallo italiano. Si vedano inoltre gli editori che non volevano pubblicare, perché in questi anni c'è una forte resistenza se si eccettuano alcune isolate posizioni. Ma anche all'alto grado di consumo che una città come Bologna offriva: ad un certo punto veniva fatto quasi di dire

che alcuni scrittori si sono fatti i gialli che volevano leggere, che si è accorciata la distanza fra lettore e produttore del giallo e che alla fine è nata una realtà e non una scuola. Poi si è creato un gruppo, il “Gruppo dei tredici”, che ha pubblicato all’inizio volumi di racconti, ma che ha contemporaneamente allacciato una stretta solidarietà culturale, una qualità di scrittura; del resto erano anni in cui c’era l’esperienza del DAMS, non dimentichiamo l’ovvio ruolo che il romanzo di Umberto Eco ha avuto in queste vicende; c’era anche il MystFest di Cattolica, che era lì vicino a mettere insieme letteratura, cinema e televisione; e non dimentichiamo infine che una caratteristica di questi anni è lo stretto legame tra la scrittura ed altre esperienze come quelle televisive. Quindi abbiamo una svolta che poi porta alla situazione che è quella in cui ancora oggi ci troviamo, da una parte gli anni Settanta e Ottanta che qualcuno ha definito l’età dello sperimentalismo, una sperimentazione molto larga che invade varie tipologie e poi in anni più recenti il fenomeno dell’ibridazione di sottogeneri per esempio fra romanzo poliziesco, romanzo di spionaggio e altre tipologie. Ma il fenomeno più caratteristico del giallo della scena di oggi è la morte del giallo come genere in sé, e il trasferimento dei suoi elementi costitutivi nel romanzo senza etichetta. Cioè abbiamo in qualche modo una crisi: il giallo non è più legato alle collane gialle, ma esso trasferisce i suoi elementi dentro il romanzo. Il fenomeno forse è ancora più accentuato se pensiamo al cinema, ma anche se prendiamo la narrativa odierna può capitare che più del cinquanta per cento dei romanzi che leggiamo abbiano connotati gialli, sembrerebbe di indagine, di mistero, e quindi, il giallo abbia tinto dei suoi colori e dei suoi misteri l’intero percorso della narrativa.

Alcuni momenti della giornata sul giallo
("Area N.O.", Firenze, 9 dicembre 2005)



和文アブストラクト

(編集部作成)

ルーカ・スティルベ

法の学び場：中世中国の推理小説の教育的役割

唐代末期から都市の形成がはじまり、市民層が成熟するにつれ、娯楽への欲求が高まった。そこで講談師が登場し、語りに使われる白話体による話本 (huaben) が人々のあいだに広まった。おそらく官僚の退屈しのぎから生まれたとも考えられる話本によって「高尚」でない文学がはじめて生まれたのだった。なかでも好まれた題材はいわゆる法廷ものである。そこでは徳の高い判官が活躍し、超自然的な要素に頼りながら事件を解決していくという展開がよくみられ、謎解きという要素が存在しなかった。これには蛮族による支配という元代の社会不安 (非理性的なるもの) を反映しているといってもよい。この時代から、世の不正を正す馬判事の人気が高まり、現代もなお人気の高いキャラクターとなっている。こうした中国の推理小説は、唐代から整備のはじまった刑法を啓蒙するよう (挿絵本を見よ)、罰の概念を伝える教育的役割を担っていた。

レンツォ・クレマンテ

イタリア推理小説の流れ

イタリアの推理小説の歴史は、1930年代に数々の叢書がうまれたことから始まる。当時モンダドーリ社が各巻の表紙に使用した色から、推理小説は「ジャッコ」(黄色) と呼ばれるようになった。当初は英米仏からの翻訳に席卷されていたジャンルであるが、ファシスト党の国粹主義政策もあって、イタリアの作家が徐々にうまれていった。同時にガッダのようなイタリア文学の「正統な」作家によっても推理小説的手法が試みられたが、ジャンルものを「二流」とみなす意識は批評界に根強く残る。戦後、イタリア産の推理小説は空白期をむかえるが、1960年代末にシェルバネンコによってはじめて独自の境地が開拓された。その後、イタリア各都市に推理小説作家、グループが生まれ、近年とみに活発化しており、ミクスチャーと化した「ジャッコ」のジャンルの画定はますます難しくなっている。