

Tutti i diritti riservati.

© 1983 *Rivista di Studi Italiani*

ISSN 1916-5412 *Rivista di Studi Italiani*

www.journalofitalianstudies.com

(Toronto, Canada: in versione cartacea dal 1983 fino al 2004, online dal 2005)

CONTRIBUTI

LA LINEA STEVENSON-CHESTERTON-BORGES E IL POLIZIESCO POSTMODERNO INTORNO A DUE PASSI DELL'EPISTOLARIO DI ITALO CALVINO

RENATO GIOVANNOLI

Ricercatore indipendente

Bedigliora (Svizzera)

Abstract: Il saggio indaga su quella “linea Stevenson-Chesterton-Borges” che, come ha intuito Italo Calvino in due passi del suo epistolario, attraversa la storia del racconto poliziesco. Sono così presi in considerazione il contributo di Stevenson a questo genere letterario, le connessioni tra gli autori che costituiscono i tre nodi principali della “linea”, senza tralasciare altri autori che le appartengono (John Buchan, John Dickson Carr), e la sua prosecuzione, dopo l’attraversamento di un punto di rottura, nel poliziesco postmoderno. Un’attenzione particolare è rivolta a *Il contesto* e *Todo modo* di Sciascia e alle opere poliziesche dello stesso Calvino: “L’incendio della casa abominevole”, *Se una notte d’inverno un viaggiatore*. Sulla base della letteratura sul poliziesco postmoderno, sono inoltre discusse le nozioni di “poliziesco metafisico”, poliziesco epistemico” e “poliziesco metanarrativo”.

Keywords: Italo Calvino, Robert Louis Stevenson, Gilbert Keith Chesterton, John Buchan, John Dickson Carr, Jorge Luis Borges, Leonardo Sciascia, Letteratura poliziesca, Poliziesco metafisico, Poliziesco postmoderno, Cospirazione universale nella narrativa.

1 Due citazioni dall’epistolario di Calvino e alcune domande

● Nel 1969 Italo Calvino, commentando in una lettera all’autore un racconto di Giorgio Manganelli di cui in veste di redattore editoriale aveva letto il manoscritto, si chiedeva “come avrebbe potuto chiudere la storia – con

una spiegazione pseudologicamente precisa – un autore di detective-stories vere o finte (nella linea Chesterton-Borges)”¹. Due anni dopo, scrivendo a Leonardo Sciascia a proposito del suo romanzo *Il contesto*, di cui pure aveva appena letto il manoscritto, dichiarava: “Il finto giallo montato come una partita di scacchi nel gusto stevensoniano-chestertoniano-borgesiano è un genere che prediligo e tu l’hai tenuto con mano perfetta”².

Queste due osservazioni suscitano una serie di questioni. Stevenson è un autore di polizieschi? Nel multiforme sviluppo del *detective story* possiamo davvero riconoscere una “linea [Stevenson-] Chesterton-Borges”? Quali altri autori di polizieschi potrebbero essere ascritti a quella linea? Cosa intende Calvino per “detective-stories vere o finte” e “finto giallo”? I polizieschi di Sciascia appartengono effettivamente alla linea Stevenson-Chesterton-Borges? Lo stesso Calvino in qualche modo vi si colloca? E infine, quali rapporti genetici si possono ravvisare tra la linea Stevenson-Chesterton-Borges e il cosiddetto poliziesco postmoderno, nel cui ambito il romanzo di Calvino *Se una notte d’inverno un viaggiatore* può essere situato?

¹ Italo Calvino, lettera a Giorgio Manganelli, Parigi, 7 marzo 1969, in Italo Calvino, *Lettere. 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Milano: Mondadori, 2000, pp. 1036-1040: p. 1037. Calvino si riferisce al racconto “Il caso del commentatore fortunato”, incluso in Giorgio Manganelli, *Nuovo commento*, Torino: Einaudi, 1969, pp. 61-100, che, se non proprio un poliziesco (si noti che il titolo lo qualifica come il resoconto di un “caso”), è una sorta di *noir*; direi, però, perfettamente concluso e per nulla bisognoso di una “spiegazione pseudologicamente precisa”. Il protagonista, che sente irresistibilmente la vocazione di diventare un “commentatore”, cerca l’oggetto del commento che sarà il suo capolavoro e crede di averlo trovato nel mediocre scultore Federico H. dopo averne letto l’annuncio della morte dato dalla “moglie A., affranta, la figlia E., in lacrime, la sorella T., costernata” (p. 71). Colpito soprattutto dai tre aggettivi che caratterizzano le tre donne, inizia a svolgere ricerche sul defunto ed entra presto in rapporto amichevole con la vedova. Per avere accesso a ogni possibile documento e testimonianza sul defunto scultore, la sposa si trasferisce in casa sua, dove abitano anche le altre due donne. Si immerge alacremenente e con successo nel lavoro di commento, e indaga su quello che gli pare il “centro” del “testo” che è il suo oggetto (p. 98), cioè la morte dello scultore. Nel frattempo qualche indizio aveva fatto sospettare che lo scultore fosse stato ucciso dalla moglie (la quale era per altro al suo secondo matrimonio) con la complicità della figlia e della sorella. Il commentatore riconosce infine nelle tre donne le sue “concordi, amorose erinni” (p. 99), presentando la propria inevitabile prossima morte.

² Italo Calvino, lettera a Leonardo Sciascia, Torino, 14 settembre 1971, in Italo Calvino, *Lettere. 1940-1985*, cit., pp. 1110-1113: p. 1110; Leonardo Sciascia, *Il contesto. Una parodia*, Torino: Einaudi, 1971.

Nel presente articolo, lunga nota a piè di pagina ai due passi dell'epistolario calviniano citati, cercherò di rispondere a queste domande.

2. Robert Louis Stevenson, autore di polizieschi

Sebbene con un ruolo secondario e in posizione eccentrica, Robert Louis Stevenson appartiene certamente alla storia del racconto poliziesco. Sono quantomeno “finti gialli”, per dirla con Calvino, i racconti incatenati del primo volume delle *New Arabian Nights* (*Le nuove Mille e una notte*, 1878)³ – suddivisi in due serie: “The Suicide Club” e “The Rajah’s Diamond” – e quelli di *More New Arabian Nights. The Dynamiter* (*Altre nuove Mille e una notte. Il dinamitardo*, 1885)⁴, scritti con la moglie Fanny Van de Grift Stevenson, che ne sono la continuazione. *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (*Lo strano caso del dottor Jekyll e il signor Hyde*, 1886)⁵, sarebbe un vero poliziesco se il mistero di cui narra non avesse origine e scioglimento in un artificio fantascientifico, e almeno in parte è un poliziesco *The Pavilion on the Links* (*Il padiglione sulle dune*, 1880-1882)⁶, incluso nel secondo volume delle *New Arabian Nights*. Tutti questi racconti, del resto, sono stati pubblicati in antologie e collane poliziesche, sia in Inghilterra e negli Stati Uniti⁷, sia in Italia⁸.

³ Robert Louis Stevenson, “Latter-Day Arabian Nights”, in *London Magazine*, Voll. III-IV, 8 giugno-26 ottobre 1878 (18 puntate), poi come *New Arabian Night*, 2 Vol., London: Chatto & Windus, 1882, Vol. I. Il titolo *New Arabian Night* corrisponde veramente solo a questo primo volume della raccolta, i cui racconti ruotano intorno alla figura del principe Florizel, che si aggira per Londra come Hārūn al-Rashīd nelle *Mille e una notte* per Baghdad. Cito tutti i testi non italiani in traduzioni mie rinviando alle edizioni in lingua originale da me utilizzate.

⁴ Robert Louis Stevenson e Fanny Van de Grift Stevenson, *More New Arabian Nights. The Dynamiter*, London: Longmans, Green, and Co., 1885.

⁵ Robert Louis Stevenson, *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr Hyde*, London: Longmans, Green, and Co., 1886.

⁶ Robert Louis Stevenson, “The Pavilion on the Links”, in *Cornhill Magazine*, Vol. XLII, settembre-ottobre 1880, pp. 307-327, 430-451 (due puntate), poi, rivisto, in Robert Louis Stevenson, *New Arabian Nights*, cit., Vol. II, pp. 1-101.

⁷ Robert Louis Stevenson, “The Adventure of the Hansom Cab” (dalle *New Arabian Nights*), in Joseph Lewis French (a cura di), *Great Detective Stories of the World*, New York: Albert & Charles Boni, 1929, pp. 365-396; Robert

Calvino considerava “Il padiglione sulle dune”, che volle pubblicare nella collana einaudiana “Centopagine” con una sua “Nota introduttiva”, “uno dei [racconti] più belli di Stevenson”⁹, ed è sintomatico che un giudizio simile sia stato dato da Arthur Conan Doyle in un suo saggio su Stevenson pubblicato nel 1890. Secondo l’autore delle avventure di Sherlock Holmes, “‘Il padiglione sulle dune’ segna il punto più alto del suo genio e basta da solo, senza un’altra riga, a dargli un posto duraturo tra i grandi narratori di razza, [...] può pretendere di essere considerato un capolavoro e sperare fiduciosamente di resistere alla spietata prova del tempo”¹⁰. Inoltre Calvino, nella sua introduzione al racconto, pur senza ascriverlo esplicitamente al genere poliziesco, osserva che in esso “finisce per trionfare il [...] romanzesco puro, col tema, che dall’Ottocento a oggi non ha smesso d’aver

Louis Stevenson, *Dr. Jekyll and Mr Hyde. A Story of Crime*, Glasgow: The Detective Story Club for Wm. Collins Sons and Co., 1929; Robert Louis Stevenson, “The Pavilions on the Links”, in Julian Hawthorne (a cura di), *Library of the World’s Best Mystery and Detective Stories. One Hundred and One Tales of Mystery By Famous Authors of East and West*, 6 Vol., New York: The Review of Reviews Company, 1907-1908, Vol. [III]: “English-Scotch”, pp. 155-212.

⁸Robert Louis Stevenson, *Il Club dei Suicidi*, traduzione di Ida Lori, Milano: Mondadori, 1929 (“I libri gialli”, n. 3), che oltre al racconto del titolo (dalle *Nuove Mille e una notte*) include “Lo strano caso del dottor Jekyll e il signor Hyde”, “L’Isola delle voci” (un racconto che non ha nulla di poliziesco) e “Il tesoro di Franchard” (vedi nota 18); Robert Louis Stevenson, *Il dottor Jekyll*, senza menzione del traduttore, Milano: Edizioni Alfa della S.A. Edizioni Elit, 1931 (“La rivista gialla”, n. 9 = anno II, n. 1), pubblicato in concomitanza alla distribuzione in Italia con lo stesso titolo del film di Robert Mamoulian *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1931); Robert Louis Stevenson, *Il dottor Jekyll e il signor Hyde*, traduzione di Ida Lori, Milano: Mondadori, 1946 (“Il giallo Mondadori”, n. 15) pubblicato in concomitanza alla distribuzione in Italia con lo stesso titolo del film di Victor Fleming *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1941).

⁹Italo Calvino, “Nota introduttiva”, in Robert Louis Stevenson, *Il padiglione sulle dune*, Torino: Einaudi, 1973, pp. V-IX: p. VIII; poi come “Robert L. Stevenson, *Il padiglione sulle dune*” in Italo Calvino, *Saggi. 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, 2 Vol., Milano: Mondadori, 1995, Vol. I, pp. 972-976: p. 976.

¹⁰Arthur Conan Doyle, “Mr. Stevenson’s Methods in Fiction”, in *The National Review*, Vol. XIV, n. 83, gennaio 1890, pp. 646-657: p. 647, poi in *Littell’s Living Age* (Boston), s. V, Vol. LXIX (Vol. CLXXXIV), n. 2381, 15 febbraio 1890, pp. 417-424.

LA LINEA STEVENSON-CHESTERTON-BORGES E
IL POLIZIESCO POSTMODERNO
INTORNO A DUE PASSI DELL'EPISTOLARIO DI ITALO CALVINO

fortuna, della inafferrabile congiura che estende i suoi tentacoli dovunque”¹¹, un tema che come vedremo non è assente dal vero poliziesco e su cui Calvino stesso darà una variazione in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

Il tema dell’“inafferrabile congiura” è presente anche in “Story of the Destroying Angel”, uno dei racconti del *Dinamitaro*, concretizzato negli Angeli Distruttori, un ‘cerchio interno’ della Chiesa mormone. Clara, la protagonista femminile del libro, racconta – e poco importa che, anche all’interno della finzione, sia una storia inventata – che quando era in viaggio verso Londra, destinata suo malgrado al matrimonio con un angelo distruttore,

in ogni luogo, da ogni parte, le persone più improbabili, uomini o donne, ricchi o poveri, divennero miei protettori nel corso del mio viaggio, o spie per sorvegliare e dirigere la mia condotta. Così ho attraversato gli Stati Uniti, così ho superato l’oceano, mentre l’Occhio Mormone continuava a seguire i miei movimenti. [...] Per l’uomo che accetta gli impegni di un ordine segreto nessuno scampo è possibile. [...] Anche nel rumoroso labirinto di Londra eravamo visibili all’insonne Occhio dello Utah¹².

Secondo Doyle, anche quando Stevenson

manca il bersaglio, rimane pur sempre qualche [...] nuova, vivida idea, così appropriata o sorprendente che non abbandonerà la nostra memoria. Per esempio, la storia mormone del *Dinamitaro* potrebbe essere eliminata in quanto racconto incatenato; ma come potremmo dimenticare il fuoco solitario nella valle, la figura bianca che danza e urla in mezzo alla neve, l’orribile burrone nel quale giacciono affamati i componenti della carovana?¹³

E infatti il racconto non ha abbandonato la memoria di Doyle, che nel 1887 riprese il contesto mormone della storia e il suo allargarsi dallo Utah a Londra, nonché i motivi degli affamati nel deserto americano e del

¹¹ Italo Calvino, “Nota introduttiva” a *Il padiglione sulle dune*, cit., p. VI; in *Saggi. 1945-1985*, cit., pp. 973-974.

¹² Robert Louis Stevenson e Fanny Van de Grift Stevenson, “Story of the Destroying Angel”, in *More New Arabian Nights. The Dynamiter*, cit., pp. 42-43, 47.

¹³ Arthur Conan Doyle, “Mr. Stevenson’s Methods in Fiction”, cit., p. 648.

matrimonio forzato, per sciogliere il primo caso di Sherlock Holmes nel lungo *flashback* che occupa la seconda parte di *Uno studio in rosso*¹⁴.

Per tacere di *Treasure Island*, dove la mappa del tesoro (discendente diretta del primo crittogramma della letteratura poliziesca, quello dello *Scarabeo d'oro* di Poe) è protagonista, come una sorta di falcone maltese, di un intrigo abbastanza *mystery* e *noir*, e del ciclo costituito da *Kidnapped* (*Rapito*, 1886) e *Catriona* (1893), che incentrato su un famoso processo ha tratti da *legal thriller*, si può riconoscere un certo carattere poliziesco, seppure in chiave umoristica, anche al romanzo scritto da Stevenson in collaborazione con Lloyd Osbourne, figlio della moglie Fanny, *The Wrong Box* (*La cassa sbagliata*, 1889). Per gli espliciti riferimenti alla letteratura poliziesca che contiene è particolarmente interessante il suo decimo capitolo, di cui è protagonista Gideon Forsyth, autore di un *detective novel* intitolato *Chi ha messo indietro l'orologio?*, che a un certo punto si domanda: “Avevo fatto quello che Robert Skill avrebbe fatto?” La voce del narratore impersonale commenta:

Robert Skill (non ho bisogno di ricordarlo) è il nome del protagonista di *Chi ha messo indietro l'orologio?* Concepito dall'autore come una brillante e verosimile invenzione, Robert non appariva al lettore giunto a una svolta critica della storia degno del suo cognome [*skill* significa ‘abilità’]. Il fatto è che la difficoltà del romanzo poliziesco [*police romance*] è che il lettore è sempre una persona di ingegno ampiamente superiore a quello dello scrittore¹⁵.

Nello stesso capitolo Stevenson e Osbourne fanno menzione di “*detective novels*”¹⁶ e di un “*private detective*”¹⁷, e pongono Forsyth di fronte a un problema che, come vedremo, metterà in imbarazzo anche uno dei personaggi di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

Elementi polizieschi in un contesto umoristico sono presenti anche nel sesto capitolo di *The Treasure of Franchard* (1883), intitolato “A criminal investigation, in two parts”, del quale pure merita di essere citato un passo. Il medico di campagna Desprez ha recuperato un tesoro tra le rovine dell'antico eremitaggio di Franchard e lo ha nascosto in una credenza nella sala da pranzo con l'intenzione di utilizzarlo per trasferirsi con la famiglia a Parigi. Il figlio

¹⁴ Arthur Conan Doyle, *A Study in Scarlet*, in *Beeton's Christmas Annual*, London, New York e Melbourne: Ward Lock & Co., 1887, poi l'anno seguente in volume autonomo presso lo stesso editore.

¹⁵ Robert Louis Stevenson e Lloyd Osbourne, *The Wrong Box*, London: Longmans, Green, and Co., 1889, cap. 10, p. 185.

¹⁶ Ivi, p. 179.

¹⁷ Ivi, p. 188.

LA LINEA STEVENSON-CHESTERTON-BORGES E
IL POLIZIESCO POSTMODERNO
INTORNO A DUE PASSI DELL'EPISTOLARIO DI ITALO CALVINO

adottivo Jean-Marie, che non vuole abbandonare la tranquilla e felice vita di campagna, lo fa scomparire. La prima parte dell'indagine che dà il titolo al capitolo è condotta, subito dopo la scoperta del 'furto', dallo stesso Desprez:

“Rivolgeremo ora la nostra attenzione alle prove materiali [*material evidences*]. (Sono nato per essere un *detective*, ne ho l'occhio e lo spirito sistematico.) In primo luogo, c'è stata violenza. Lo sportello è stato scassinato, e di passaggio si può osservare che la serratura mi era costata davvero cara [...]. In secondo luogo, ecco lo strumento impiegato, uno dei nostri coltelli da tavola, uno dei migliori [...], il che sembra indicare che non c'è stata alcuna preparazione da parte della banda di ladri, se di banda si tratta. In terzo luogo, osservo che nulla è stato rimosso tranne le [preziose] suppellettili e il cofanetto di Franchard: la nostra argenteria è stata rigorosamente rispettata. Un'astuzia che dimostra intelligenza, conoscenza delle leggi, desiderio di evitare conseguenze penali. Da questo fatto arguisco ovviamente che la banda annovera persone esteriormente rispettabili, ma solo esteriormente, come il furto dimostra. Ma inoltre io sostengo che dobbiamo essere stati osservati a Franchard da qualche osservatore nascosto e pedinati per tutto il giorno con un'abilità e una pazienza che oso qualificare come consumate. Nessun uomo comune, nessun criminale occasionale avrebbe mostrato una tale combinazione di qualità. È tutt'altro improbabile che ci sia nel nostro quartiere un criminale in pensione dotato del più alto grado di intelligenza”.

“Santo cielo!” esclamò [la moglie] Anastasie inorridita. “Ma Henri, come puoi affermarlo?”

“Tesoro, questo è un processo di induzione [...]. Se qualcuno dei passi del mio ragionamento non è corretto, correggimi. Non rispondi? Allora, ti prego, non essere così volgarmente illogica da ribellarti alla mia conclusione. Siamo arrivati”, riprese, “a una qualche idea della composizione della banda – giacché propendo per l'ipotesi che i ladri fossero più di uno – e ora lasciamo questa stanza, che non può rivelarci di più, e rivolgiamo la nostra attenzione alla corte e al giardino. (Jean-Marie, confido che tu stia attento e segua tutti i passaggi logici: questa è per te un'ottima occasione di educazione.) Venite con me alla porta. Nessuna impronta nella corte. Peccato che sia pavimentata. Da quali piccoli dettagli dipende il destino di queste delicate indagini! Ehi! Che cosa abbiamo qui? Vi ho condotto nel punto giusto”, disse, alzandosi maestosamente all'indietro e indicando il cancello verde. “Come voi stessi potete vedere, qui qualcuno si è arrampicato”.

Effettivamente la vernice verde era in diversi punti graffiata e rotta, e uno dei pannelli conservava l'impronta di una scarpa chiodata. Tuttavia, poiché il piede era scivolato, era difficile stimare la misura della scarpa e impossibile distinguere il disegno della chiodatura.

“La rapina”, conclude il dottore, “passo dopo passo è stata interamente ricostruita. La scienza induttiva non può andare oltre”.

“Meraviglioso!” disse la moglie. “Avresti dovuto fare il *detective* per davvero, Henri. Non avevo idea di questo tuo talento”¹⁸.

Evidentemente Stevenson, anche se con imprecisione si serve dei termini “induzione” e “scienza induttiva”, conosceva molto bene il poliziesco deduttivo, non solo dai “tre racconti su C. Auguste Dupin, il *detective* filosofico”, di cui consiglia la lettura in un suo articolo su Poe¹⁹, ma anche dai romanzi di Émile Gaboriau con protagonista Monsieur Lecoq, che nel corso degli anni Sessanta, in Francia, avevano portato quel tipo di poliziesco quasi alla sua forma ‘classica’. Uno dei personaggi delle *Nuove Mille e una notte* legge infatti i romanzi di Gaboriau nella speranza, che resterà delusa, di farsi un’idea di come realizzare l’enorme ricchezza costituita dal “diamante del Rajah” che ha rubato. “Fu incapace, tuttavia, di contenere la sua ammirazione nei confronti del carattere e dei risultati di Lecoq”²⁰, conclude Stevenson, e del resto non molte pagine prima lo stesso personaggio si era dedicato a qualcosa di simile a un’indagine deduttiva:

¹⁸ Robert Louis Stevenson, “The Treasure of Franchard”, in *Longman’s Magazine*, Vol. I (novembre 1882-aprile 1883), aprile 1883, pp. 672-694, e Vol. II (maggio-ottobre 1883), maggio 1883, pp. 83-112, poi in Robert Louis Stevenson, *The Merry Men and Other Tales and Fables*, London: Chatto & Windus, 1887, pp. 267-280.

¹⁹ Robert Louis Stevenson, recensione di “*The Works of Edgar Allan Poe*. Edited by John H. Ingram. Vols. I. and II., containing the Collected Tales. (London and Edinburgh: Adam & Charles Black, 1874.)”, nella rubrica “Literature”, in *The Academy* (London), Vol. VII, n. 1, 2 gennaio 1875, pp. 1-2: p. 2, trascritta nel *website* della Edgar Allan Poe Society of Baltimore, pagina <https://www.eapoe.org/papers/misc1851/18750102.htm>.

²⁰ Robert Louis Stevenson, “Story of the Young Man in Holy Orders”, secondo racconto di “The Rajah’s Diamond”, seconda parte di *New Arabian Nights*, cit., pp. 187-189. Da “EdRLS: Stevenson’s Library Db (SLD)”, <https://docs.google.com/spreadsheets/d/1rc3AAewcQcFenSxTUztpnzVKYugiuF5iWp7oDgTGzvo/edit#gid=0>, ricostruzione della biblioteca di Stevenson realizzata sotto la direzione di Richard Drury, risulta che di Gaboriau lo scrittore possedeva *La vie infernale*, Paris: E. Dentu, 1873⁵, e *Les esclaves de Paris*, Paris: E. Dentu, 1875⁷, pubblicati negli anni in cui risiedeva in Francia.

LA LINEA STEVENSON-CHESTERTON-BORGES E
IL POLIZIESCO POSTMODERNO
INTORNO A DUE PASSI DELL'EPISTOLARIO DI ITALO CALVINO

il suo sguardo fu immediatamente attirato dal cespuglio di rose spezzato e dalle impronte di passi sul terreno. Guardò in alto e vide i mattoni graffiati e un brandello dei pantaloni penzolante da un coccio di bottiglia. [...] Era così dunque che il segretario del generale Vandeleur era venuto ad ammirare il giardino fiorito. Il giovane prete [...] si fermò a esaminare il suolo. Trovò il punto dove Harry era atterrato con il suo rischioso salto; riconobbe la larga orma del signor Raeburn là dove il suo piede era affondato nel terreno [...]; con un più attento esame, gli parve di distinguere i segni lasciati da dita che avevano cercato qualcosa che era caduto sparpagliandosi ed era stato affannosamente raccolto²¹.

Ma ciò che in particolare colpisce nella scena del *Tesoro di Franchard* è che essa potrebbe sembrare, con la moglie di Desprez nel ruolo di Watson, una parodia di Sherlock Holmes. Senonché il racconto, nella sua prima edizione in rivista, precede di quattro anni la prima avventura di Holmes, pubblicata come si è detto nel 1887, lo stesso anno della sua edizione in volume.

Per altro, l'influenza di Stevenson ha agito non solo sugli aspetti propriamente investigativi, ma anche sugli aspetti 'ambientali' del genere poliziesco. Gilbert Keith Chesterton – coinvolgiamo il secondo nodo della "linea" mentre ancora stiamo trattando del primo – nel 1901 prese la difesa dei *detective stories*, quando non ne aveva ancora scritti, perché capaci di esprimere "la poesia di Londra" e in generale delle metropoli, diversamente dai "nostri grandi autori (con l'ammirabile eccezione di Stevenson), [...] che rifiutano di scrivere dell'eccitazione del momento in cui gli occhi della grande città, come gli occhi di un gatto, cominciano ad ardere nell'oscurità"²². Probabilmente, menzionando Stevenson, Chesterton si riferiva alle *Nuove Mille e una notte*, nelle quali, come è stato notato, analogamente a quanto accade nei racconti sherlockiani "la città diventa [...] città-labirinto, e persino cloaca sotterranea e insondabile"²³. Non è sfuggito alla critica neppure il fatto

²¹ Robert Louis Stevenson, "Story of the Young Man in Holy Orders", cit., pp. 181-182.

²² Gilbert Keith Chesterton, "The Truth About Popular Literature. II. – The Value of Detective Stories", in *The Speaker*, n.s., Vol. IV, n. 9, 22 giugno 1901, pp. 324-325, poi rivisto e abbreviato come "A Defence of Detective Stories", in Gilbert Keith Chesterton, *The Defendant*, London: R. Brimley Johnson, 1902 (1901'), pp. 118-123: pp. 120, 121.

²³ Hélène Crignon-Machinal, "Florizel et Holmes: un scandale en Bohême", in Gilles Menegaldo e Jean-Pierre Naugrette (a cura di), *R.L. Stevenson & A. Conan Doyle. Aventures de la fiction. Actes du Colloque de Cerisy* [11-18

che “quella atmosfera di una Londra nebbiosa così indispensabile come tela di fondo per le avventure di Sherlock Holmes” potrebbe provenire dal *Dottor Jekyll*²⁴, che Doyle del resto metteva al secondo posto per eccellenza, tra le opere di Stevenson, dopo *Il padiglione sulle dune*²⁵.

Per completare il discorso sul primo nodo della linea Stevenson-Chesterton-Borges, va infine citato il romanzo *The Wrecker* (*Il saccheggiatore di relitti*, 1892), anch'esso scritto da Stevenson in collaborazione con Lloyd Osbourne, che è un vero romanzo poliziesco. Che sia l'unica opera di Stevenson a meritare pienamente tale aggettivo sembra crederlo anche Chesterton, quando afferma che Stevenson “scrisse anche un *detective story*, o come lui lo definiva (con una sorta di puntigliosa semplicità) un *police novel*. [...] *The Wrecker* è in definitiva un *police novel*, e della miglior sorta, nel quale la polizia non è mai chiamata in causa”. È vero che la storia poliziesca inizia quando il lettore ha già letto un terzo del romanzo, e infatti Chesterton aggiunge: “Lo scrittore può essere perdonato se ci mette molto tempo per giungere alla soluzione, ma non quando ci mette un tempo altrettanto lungo per giungere al mistero. E bisogna ammettere che [leggendo *The Wrecker*] si deve aspettare che la domanda sia posta tanto quanto si dovrà aspettare la risposta”. Tuttavia, continua l'autore dei racconti di padre Brown, “quando la domanda è posta, lo è con grande dinamismo; e l'eccitazione nel cominciare a mettere insieme i pezzi del puzzle, che è l'essenza del *detective story*, raramente è stata più vivace e realistica”²⁶.

settembre 2000], Rennes: Terre de Brume, 2003, pp. 75-98: p. 79, da vedere anche a proposito più in generale dei rapporti tra Holmes e il principe Florizel. Sullo stesso argomento e nello stesso volume si veda anche Christian Chelebourg, “Destins d'un relique. (Realité sociale et roman policier chez Stevenson et Doyle)”, pp. 165-187, dedicato in particolare a “quella gemma straordinaria [che] è al centro de *La Pietra di Luna* (*The Moonstone*), il racconto con il quale William Wilkie Collins inaugurò nel 1868 la moda del romanzo di indagine”, e che “si ritrova nella tematica del tesoro indù, sviluppata da Robert Louis Stevenson ne “Il diamante del rajah”, racconto delle *Nuove Mille e una notte*, e da Sir Arthur Conan Doyle ne *Il segno dei quattro* (*The Sign of Four*) – residuo ipotestuale, reliquia del meraviglioso orientale trapiantata nei bassifondi londinesi” (p. 165). Chelebourg fornisce inoltre un elenco di titoli di racconti di Sherlock Holmes in cui si trovano “evidenti echi delle *Nuove Mille e una notte*” (p. 180).

²⁴ Stefano Benvenuti e Gianni Rizzoni, *Il romanzo giallo. Storia, autori e personaggi*, Milano: Mondadori, 1979, p. 26.

²⁵ Arthur Conan Doyle, “Mr. Stevenson's Methods in Fiction”, cit., p. 647.

²⁶ Gilbert Keith Chesterton, *Robert Louis Stevenson*, London: Hodder and Stoughton, 1927 p. 172-173. Chesterton aveva in precedenza dedicato a Stevenson gli articoli “The Mistake about Stevenson” (recensione di Henry

LA LINEA STEVENSON-CHESTERTON-BORGES E
IL POLIZIESCO POSTMODERNO
INTORNO A DUE PASSI DELL'EPISTOLARIO DI ITALO CALVINO

Stevenson aveva piena coscienza dell'appartenenza di *The Wrecker* al genere poliziesco, come testimoniano una sua lettera a Henry James, scritta mentre ne stava terminando la stesura, e l'"Epilogo" del romanzo, nel quale, senza più nascondersi dietro la voce del narratore, è lui stesso a parlare. A James, quasi esprimendo la vergogna di essersi impegnato insieme al figlio adottivo nella composizione di un'opera di *Trivialliteratur*, Stevenson scrive:

Quanto a *The Wrecker*, è una macchina, sai – non aspettarti altro – una macchina e una macchina poliziesca [*police machine*]. Ma credo che il finale sia una delle più autentiche carneficine della letteratura. E noi segnaliamo con una certa fierezza che la nostra macchina poliziesca è la sola senza cattivi. I nostri criminali formano una delle più simpatiche bande e lasciano il banco degli imputati con una sola piccola macchia nella loro personalità²⁷.

Nell'"Epilogo", dedicato all'amico pittore Will Hicok Low, Stevenson argomenta:

Prima che portassimo a termine la nostra storia, la sua impalcatura era già stata montata. Ma la questione dello svolgimento restava, come al solito, più oscura. Eravamo da tempo attratti e respinti dalla forma davvero moderna del romanzo poliziesco [*police novel*] o *mystery story*, la quale consiste nell'iniziare il racconto da un punto qualsiasi eccetto l'inizio e finire in un punto qualsiasi eccetto la fine: attratti dal suo singolare interesse una volta composto e dalle singolari difficoltà insite nella sua composizione; respinti da quell'apparenza di insincerità e di superficialità di tono che sembrano esserne l'inevitabile inconveniente. La mente del lettore infatti, continuamente impegnata a raccogliere indizi, non riceve un'impressione di realtà o di vita vissuta, ma piuttosto l'impressione di un elaborato meccanismo privo di

Bellyse Baildon, *Robert Louis Stevenson. A Life Study in Criticism*, London: Chatto & Windus, 1901), in *The Daily News*, 14 marzo 1901, poi come "Stevenson", in Gilbert Keith Chesterton, *Twelve Types*, London: Arthur L. Humphreys, 1902, pp. 107-119, e "The Characteristics of Robert Louis Stevenson", in Gilbert Keith Chesterton e W. (William) Robertson Nicoll, *Robert Louis Stevenson*, London: Hodder & Stoughton, 1902, pp. 5-22.

²⁷ Robert Louis Stevenson, lettera 2411, a Henry James, Vailima, [25 maggio 1892?], in *The Letters of Robert Louis Stevenson*, a cura di Bradford A. (Allen) Booth e Ernest Mehew, New Haven e London: Yale University Press, 8 Voll., 1994-1995, Vol. VII, pp. 292-293: p. 292.

respiro, e il libro risulta affascinante ma insignificante, come una partita a scacchi, non un'opera d'arte ricca di umanità. Sembrava che la causa risiedesse in parte nel brusco inizio, e che se l'approccio alla storia fosse stato graduale e alcuni dei personaggi introdotti, per così dire, in anticipo, se il libro fosse iniziato con il tono di un romanzo di costume e di esperienza svolto in breve, quei difetti potevano essere attenuati e il nostro *mystery* apparire aderente alla vita. [...] Dopo che, impiegandoci un po' di tempo, giungemmo a inventare questo metodo per svolgere e irrobustire il nostro romanzo poliziesco, ci venne in mente che esso era stato inventato precedentemente da un altro, e di fatto si trattava – per quanto dolorosamente diverso il risultato potesse apparire – del metodo dell'ultimo Charles Dickens.

Vedo che mi guardate con gli occhi spalancati. Ecco qui, direte, una prodigiosa quantità di teorie per un romanzo poliziesco da quattro soldi [...].

Be', a qualcuno di noi piace la teoria²⁸.

Davvero il passo è piuttosto teorico. Vi troviamo per cominciare una coppia di concetti, “impalcatura [*scaffolding*]” e “svolgimento [*treatment*]”, che corrispondono abbastanza bene ai concetti narratologici di ‘fabula’ e ‘intreccio’, teorizzati negli anni Venti del secolo successivo dai formalisti russi e in particolare da Boris Tomaševskij²⁹, nonché implicitamente la definizione del poliziesco, che oggi è un luogo comune, come un genere letterario in cui per essenza l'intreccio scompone in maniera eminente la linearità cronologica della fabula. Anche qui, poi, come nella lettera a James, Stevenson prende una certa distanza dall'aspetto propriamente poliziesco del romanzo, che teme appaia “un elaborato meccanismo privo di respiro”, “affascinante ma insignificante, come una partita a scacchi”.

La similitudine tra il poliziesco e gli scacchi è corrente, ma non possiamo non ricordare che Calvino definisce *Il contesto* un “finto giallo montato come una partita di scacchi”, senza per altro dare a questa formula alcuna connotazione negativa. Stevenson invece dichiara di essersi sentito in dovere di attenuare la difettosità del suo romanzo in quanto *police novel*, rendendolo più “aderente alla vita” per mezzo dell'apparizione “in anticipo” dei protagonisti, cioè del racconto della loro vita precedente il loro

²⁸ Robert Louis Stevenson e Lloyd Osbourne, *The Wrecker*, London: Cassel and Company, 1892, “Epilogue”, pp. 425-427.

²⁹ Boris Viktorovič Tomaševskij, *Sjužetnoe postroenie*, in *Teorija literatury. Poëtika*, Moskva e Leningrad: Gosizdatel'stvo, 1928 (1925¹), pp. 131-165; cito da *La costruzione dell'intreccio*, in Tzvetan Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino: Einaudi, 1968, pp. 305-330: pp. 311-326.

LA LINEA STEVENSON-CHESTERTON-BORGES E
IL POLIZIESCO POSTMODERNO
INTORNO A DUE PASSI DELL'EPISTOLARIO DI ITALO CALVINO

coinvolgimento nel *plot* poliziesco (per accorgersi poi che il metodo era quello dell'“ultimo Charles Dickens”, la cui ultima opera, il romanzo incompiuto *The Mystery of Edwin Drood*, pubblicato postumo nel 1870, è a tutti gli effetti un poliziesco). Può essere interessante a questo punto prendere atto del fatto che, se il secondo nodo della “linea”, apologeta del poliziesco e autore senza patemi di coscienza di racconti polizieschi, rimprovera a Stevenson come un errore l'espedito, Jorge Luis Borges, il terzo nodo, che pure, come vedremo, negli anni Trenta e Quaranta aveva svolto una vera militanza a favore del *detective novel*, finirà per condividere questo punto di vista, ammettendo di “sentire che Stevenson ha ragione quando dice che il romanzo poliziesco lascia l'impressione di qualcosa di ingegnoso ma senza vita”³⁰.

Direi che attenuare i difetti insiti nel genere poliziesco con un apporto di “vita” e “umanità” significhi per Stevenson accrescere la sua qualità letteraria, e su questa base possiamo forse dare un primo significato all'etichetta calviniana di “finto giallo”. Ammesso (e non concesso) che il vero poliziesco sia costituzionalmente un genere di consumo senza dignità letteraria, allora un buon romanzo a sfondo poliziesco è un falso poliziesco e il *detective story* che narra poco più di un pretesto.

3. Da Stevenson a Chesterton

Recensendo nel 1935 la quinta e ultima raccolta dei racconti di padre Brown³¹, Borges si domandava: “Qualcuno ha denunciato l'affinità tra la Londra fantastica di Stevenson e quella di Chesterton, tra i luttuosi gentiluomini e i giardini notturni del *Club dei Suicidi* e quelli dell'ormai

³⁰ Jorge Luis Borges (intervista a), “Orden y violencia”, in Jorge Lafforgue e Jorge B. Rivera, *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*, Buenos Aires: Colihue 1995 (1977¹), pp. 47-49: p. 48; già in Jorge Lafforgue e Jorge B. (Bernardo) Rivera, “La Morgue está de fiesta. Literatura policial en la Argentina”, in *Crisis* (Buenos Aires), a. III., n. 33, 1976, pp. 16-25.

³¹ Gilbert Keith Chesterton, *The Scandal of Father Brown*, London: Cassell and Company, oppure New York: Dodd, Mead & Company, 1935.

quintuplice saga di Padre Brown?”³² In realtà è lo stile stesso di Chesterton a essere in debito con quello di Stevenson, o meglio – poiché come lo stesso Chesterton ha acutamente osservato, “Stevenson è molto abile a cambiare stile [a seconda dell’opera]” (sebbene “in un altro senso il suo stile non cambi mai. Per così dire, è lo stile dentro lo stile a non mutare”)³³ – con lo stile messo a punto da Stevenson per i racconti delle *Nuove Mille e una notte*, la cui prosa mostra inequivocabili tratti retorici ‘chestertoniani’ (ironia, gusto del paradosso, scelta della parola giusta ma inaspettata).

Per dirla tutta, anche la tematica teologica di Chesterton procede da Stevenson. Sciascia – è opportuno citare autori direttamente coinvolti nella nostra indagine anche per quanto riguarda la letteratura secondaria – scrive che padre Brown, la cui missione consiste nel “risolvere misteri in cui si pone l’eterna lotta tra il bene e il male” e “chiarire tali misteri nel senso della verità e del bene”, è “nato nella fantasia di Chesterton dalla suggestione di quel Principe Florizel di Boemia”³⁴ protagonista delle *Nuove Mille e una notte*, “in un certo modo investigatore dilettante, ma soprattutto, come dice Cecchi, ‘arbitro metafisico tra la virtù e la colpa’”³⁵.

Sciascia ha in generale una visione metafisica del poliziesco. “Nella sua forma più originale ed autonoma”, ha scritto, “il romanzo poliziesco

³² Jorge Luis Borges, “Los laberintos policiales y Chesterton”, in *Sur*, a. V, n. 10, luglio 1935, pp. 92-94: p. 94, poi in *Jorge Luis Borges en Sur. 1931-1980*, a cura di Sara Luisa del Carril e Mercedes Rubio de Socchi, Buenos Aires: Emecé, 1999, pp. 126-129: p. 129. Questo testo, che in gran parte è costituito da una serie di regole a cui dovrebbe attenersi un buon racconto breve poliziesco, era apparso come “Leyes de la narración policial” in *Hoy Argentina*, n. 2, 1933, pp. 48-49, dove – deduco senza aver avuto modo di verificare – doveva essere privo dell’ultima parte, dedicata a *The Scandal of Father Brown*, uscito due anni dopo.

³³ Gilbert Keith Chesterton, *Robert Louis Stevenson*, cit., p. 162.

³⁴ Leonardo Sciascia, “Il prete poliziotto”, in *Il lavoro*, a. X, n. 31, 17 marzo 1957, poi come “Gilbert Keith Chesterton”, in Leonardo Sciascia, *Il metodo di Maigret e altri scritti sul giallo*, a cura di Paolo Squillacioti, Milano: Adelphi, 2018, pp. 115-118: p. 116.

³⁵ Leonardo Sciascia, “Appunti sul ‘giallo’”, in *Nuova corrente*, a. I., n. 1, giugno 1954, pp. 23-24, poi in Leonardo Sciascia, *Il metodo di Maigret*, cit., pp. 19-37: pp. 31-32; Emilio Cecchi, “Robert Louis Stevenson”, in *Scrittori inglesi e americani*, [Lanciano]: Giuseppe Carabba, 1935, pp. 80-94: p. 84. Il sintagma di Cecchi citato da Sciascia – eliminato nella versione del saggio su Stevenson inclusa in *Scrittori inglesi e americani*, Milano: Mondadori, 1947, pp. 91-106: p. 95 – in forma leggermente diversa appare anche, come vedremo tra poco, nel saggio su Chesterton in entrambe le edizioni della raccolta.

LA LINEA STEVENSON-CHESTERTON-BORGES E
IL POLIZIESCO POSTMODERNO
INTORNO A DUE PASSI DELL'EPISTOLARIO DI ITALO CALVINO

presuppone una metafisica: l'esistenza di un mondo 'al di là del fisico', di Dio, della Grazia – e di quella Grazia che i teologi chiamano illuminante. Della Grazia illuminante l'investigatore si può anzi considerare il portatore³⁶. D'altra parte questo è un punto di vista straordinariamente vicino a quello di Chesterton, secondo cui il "mistero" poliziesco è "un simbolo di più alti misteri" e

il fine di un *mystery story*, come di ogni altra storia e di ogni altro mistero, non è la tenebra ma la luce. La storia è scritta per il momento in cui il lettore comprende, non solo per i molti momenti preliminari in cui non capisce. L'equivoco è inteso solo come uno scuro contorno di nubi per far risaltare la luminosità di quell'istante di intelligibilità; [...] è il popolo che era nelle tenebre ad aver visto una grande luce [*the people who sat in darkness who have seen a great light*], e [...] l'oscurità ha valore solo in quanto rende vivida una grande luce nella mente³⁷.

La citazione di Isaia (9, 1: "*The people that walked in darkness have seen a great light*") lascia intendere che la soluzione di un caso poliziesco è simbolo di quell'illuminazione spirituale a cui Sciascia si riferisce con la formula

³⁶ Leonardo Sciascia, "Breve storia del romanzo 'giallo'", in Leonardo Sciascia, *Il metodo di Maigret*, cit., pp. 52-75: p. 55, che riunisce le due parti in cui il saggio era stato suddiviso nella sua prima edizione: "E l'investigatore fu", in *Epoca*, a. XXVI, n. 1302, 20 settembre 1975, pp. 66-72; "L'inchiesta è aperta", ivi, n. 1303, 27 settembre 1975, pp. 60-66. Una prima versione del saggio intitolata "Gli infallibili investigatori" era apparsa in *Rivista Italsider*, a. II, n. 5, settembre-ottobre 1961. Una successiva versione, con il titolo "Breve storia del romanzo poliziesco", fu inclusa dall'autore nella raccolta di saggi *Cruciverba*, Torino: Einaudi, 1983, pp. 216-231, dove il passo che ho citato appare identico a p. 218; in Leonardo Sciascia, *Opere*, a cura di Paolo Squillacioti, 3 T. (2 Vol.), Milano: Adelphi, 2012-2019, Vol. II, T. II, pp. 705-719: p. 707. Il nodo bibliografico costituito da questo testo è stato sciolto da Paolo Squillacioti, "Nota al testo", in *Il metodo di Maigret*, cit., pp. 155-191: pp. 164, 168. Quasi identico al passo che ho citato è l'*incipit* dell'articolo di Sciascia "In Italia c'è un detective: Dio", in *L'Espresso*, a. XXVI, n. 52, 28 dicembre 1980, p. 52, poi ivi, pp. 76-77: p. 76.

³⁷ Gilbert Keith Chesterton, "How To Write a Detective Story", in *G. K.'s Weekly*, Vol. II, n. 31, 17 ottobre 1925, pp. 112-115: p. 112. L'articolo è stato poi incluso in Gilbert Keith Chesterton, *The Spice of Life and Other Essays*, a cura di Dorothy Collins, Beaconsfield: Darwen Finlayson, 1964.

teologica “grazia illuminante”, che certo conosceva da Dante (*Paradiso*, XXIX, 62), ma forse anche da altre fonti³⁸.

³⁸ Io l’ho trovata in Guglielmo di Saint-Thierry (1075-1148), *Speculum fidei* (PL, Vol. CLXXX, coll. 365-398): “*Cum enim venerit illuminans gratia, jam non sumus sub pædagogo, quia ubi fuerit Spiritus Domini, ibi libertas* [Quando viene la grazia illuminante non siamo più sotto un tutore, perché dove c’è lo Spirito del Signore, lì c’è la libertà]” (col. 373), “*in intellectu vero fulget illuminans gratia, et affectus boni operis resplendet in vita* [nell’intelletto risplende davvero la grazia illuminante, e nella vita risplende la disposizione alle opere buone]” (col. 374), “*Sæpe enim adest fidei laboranti illuminans gratia* [c’è spesso una grazia illuminante per l’operaio della fede]” (col. 379); Guglielmo di Saint-Thierry, *Expositio altera super Cantica canticorum*, 1 (ivi, coll. 473-546: col. 488): “*gratia illuminans virtus est omnium virtutum, et lux bonorum operum* [la grazia illuminante è la virtù di tutte le virtù e la luce delle opere buone]”; Roberto di Melun (c. 1100-1167), *Sententie*, Pref. (*Œuvres de Robert de Melun*, Louvain: Spicilegium sacrum lovaniense, 1932-1952, T. III: *Sententie*, a cura di Raymond M. Martin, Vol. I, 1947, p. 31): “*Si qua ergo in scripturis hebrei sermonis inveniuntur que secundum harum artium doctrinas tractata esse videntur, ea aut usui aut naturali facultati vel gratie illuminanti ascribenda sunt* [Se nelle Scritture in lingua ebraica si trovano cose che sembrano trattate secondo le dottrine di queste arti {dialettica e retorica, che dalle Scritture stesse non risulta fossero patrimonio degli Ebrei}, sono da attribuire all’esperienza o a una facoltà naturale e anche alla grazia illuminante]”; Nicola di Gorran (1232-1295), *In VII epistolas canonicas expositio*, 5 (<https://www.corpusthomaticum.org/xec5.html>): “*gratia illuminans intellectum contra errores haereticorum* [la grazia illuminante l’intelletto contro gli errori degli eretici]”; Cayetano Benítez de Lugo (1678-1739), *Vera Christi gratia Illuminans, vocans, & efficaciter adjuvans Infideles, excæcatos, & obduratos, Juxta mirabilem SS. Augustini et Thomæ doctrinam propriis momentis stabilita, atque à Jansenii, & Quesnelli erroribus vindicata*, Romae: ex Typographia Rochi Bernabo, 1733; Pietro Magagnotti, *La vita di san Bernardo primo abate di Chiaravalle Scritta già in Latino da diversi contemporanei e accreditati Autori, e da essi pure in sette Libri divisa; Ora nel nostro Volgare tradotta [...]*, In Padova: appresso Giuseppe Comino, 1744, p. 264: “moltissimi, laici, e senza veruna cognizione di lettere. I quali, sebbene non conseguirono l’ajuto della scienza umana, per cui giungessero alla sommità della perfezione, avevano però la grazia illuminante”. Per altre occorrenze dell’espressione ‘grazia illuminante’ nella lingua italiana (ma si tratta soprattutto di commenti alla *Commedia*), vedi *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino: UTET, 1966-2002, Vol. VII, p. 260, s.v. “Illuminante”.

LA LINEA STEVENSON-CHESTERTON-BORGES E
IL POLIZIESCO POSTMODERNO
INTORNO A DUE PASSI DELL'EPISTOLARIO DI ITALO CALVINO

Sciascia ha tratto la definizione di Florizel come “arbitro metafisico tra la virtù e la colpa” da un saggio di Cecchi su Stevenson, ma doveva avere presente anche il passo molto simile (dove però “la colpa” diventa “il vizio”) con il quale Cecchi, in un saggio su Chesterton, mette in rapporto genealogico Chesterton con Stevenson:

Chesterton ha inventato una sorta di nuovo romanzo poliziesco, a procedimenti e soluzioni trascendentali [...]. Sono noti i precedenti storici [...] del racconto poliziesco; che lo Stevenson [...] doveva essere il primo ad avviare verso un destino superiore, quando nel *Club dei Suicidi* e nel *Diamante del Rajah* inventò quel meraviglioso *deus ex machina* ch'è Florizel principe di Boemia, arbitro metafisico tra la virtù e il vizio. “Il principe Florizel è quasi il mio carattere favorito in tutto il ‘romanzo’”, ha scritto Chesterton (*Twelve Types*)³⁹, e si capisce perfettamente⁴⁰.

È opportuno convocare direttamente Cecchi, non solo per l'incidentale citazione che ne fa Sciascia, ma anche perché ha certamente un ruolo non secondario nella formazione della stessa idea calviniana di una linea Stevenson-Chesterton-Borges, come possiamo arguire da questo passo di Calvino, in cui in un senso solo leggermente diverso rispetto alla lettera a Manganelli torna due volte il termine “linea” e Borges appare come una sorta di ‘gemello celeste’ di Cecchi:

mi legava a Cecchi la sua scelta di una linea della letteratura inglese post-vittoriana, tra fine Ottocento e inizio Novecento [...], alla quale appartenevano gli autori che più mi stavano a cuore allora [...]: Stevenson, Kipling, Conrad, Chesterton. Quegli autori [...] era stato Cecchi ad annetterli stabilmente al gusto italiano e a trasmetterli alle generazioni seguenti fino alla mia. Vedi il caso, sono gli stessi inglesi che Jorge Luis Borges (di una decina di anni più giovane di Cecchi) non si era mai stancato di additare come maestri. E se in seguito mi considerai un fedele del sapiente di Buenos Aires, questo fu conseguenza naturale del fatto d'avere dei modelli comuni. È quindi

³⁹ Gilbert Keith Chesterton, “Stevenson”, in *Twelve Types*, cit., p. 115.

⁴⁰ Emilio Cecchi, “Gilbert K. Chesterton”, in *Scrittori inglesi e americani*, 1935, cit., pp. 105-124: pp. 110-111; con varianti in *Scrittori inglesi e americani*, 1947, cit., pp. 117-139: pp. 122-123.

naturale per me anche tracciare una linea che colleghi Cecchi e Borges [...]»⁴¹.

Calvino scrive nel 1984, centenario della nascita di Cecchi. Da parte sua, già nel 1950 Sciascia aveva scritto su Cecchi parole simili: “Dai suoi saggi sugli ‘Scrittori inglesi e americani’ sottilmente nasceva la nostra composita epopea, le nostre più felici letture: Stevenson, Conrad, Chesterton”⁴². Manca soltanto Borges, di cui all’epoca lo scrittore non conosceva i racconti, ma forse soltanto le poesie⁴³.

Nel passo di Cecchi su Stevenson e Chesterton va notata l’espressione “*deus ex machina*”⁴⁴ riferita a Florizel. Il principe Florizel di Boemia, in incognito a Londra come nelle *Mille e una notte* Hārūn al-Rashīda Baghdad, è un demiurgo benefico che regge le fila degli eventi narrati nella serie di racconti delle *Nuove mille e una notte*. Se il Club dei Suicidi, con il suo perverso Presidente, è una società segreta dai fini malvagi, Florizel e i suoi più o meno occasionali collaboratori sono gli agenti di una congiura volta al Bene. Il principe, infatti, non è tanto un *detective* quanto un portatore di giustizia, e a questo proposito Stevenson è ancora più esplicito di Cecchi. “A voler raccogliere [...] tutti gli strani eventi nei quali il Principe ha recitato la parte della Provvidenza, si riempirebbe di libri il mondo intero”, scrive alla fine del “Club dei Suicidi” riecheggiando l’ultimo versetto del Vangelo di Giovanni (21, 25)⁴⁵. Né è senza significato che Florizel utilizzi spesso lo pseudonimo Theophilus Godall, un nome e cognome che contengono entrambi il nome di Dio.

Nel *Dinamitardo* il Principe, deposto dal trono di Boemia, ha aperto una tabaccheria a Londra, dalla quale dirige – senza mai intervenire direttamente,

⁴¹ Italo Calvino, “Cecchi e i pesci-draco”, in *La Repubblica*, 14 luglio 1984, poi come “Ricordo di Cecchi”, in Italo Calvino, *Saggi. 1945-1985*, cit., pp. 1034-1039: p. 1037.

⁴² Leonardo Sciascia, “Appunti per un omaggio a Cecchi”, in *Galleria*, anno II, n. 4-6, agosto 1950, pp. 190-198: p. 192.

⁴³ Cfr. Roberto Paoli, *Borges e gli scrittori italiani*, Napoli: Liguori, 1997, capitolo “Borges in Leonardo Sciascia”, pp. 59-69: p. 59.

⁴⁴ Riferita a Florizel questa espressione è già in Henry Bellyse Baildon, *Robert Louis Stevenson.*, cit., p. 96: “In tutte queste avventure [le *Nuove Mille e una notte*] le rôle di *deus ex machina* è interpretato da un certo principe Florizel di Boemia”. Si tratta del libro recensito da Chesterton nel saggio su Stevenson incluso in *Twelve Types* e citato da Cecchi, al quale doveva essere noto.

⁴⁵ Robert Louis Stevenson, “The Adventure of the Hansom Cabs”, terzo racconto di “The Suicide Club”, prima parte di *New Arabian Nights*, cit., p. 133.

LA LINEA STEVENSON-CHESTERTON-BORGES E
IL POLIZIESCO POSTMODERNO
INTORNO A DUE PASSI DELL'EPISTOLARIO DI ITALO CALVINO

come accadeva nei precedenti racconti, ma per mezzo di una sorta di taoista azione non agente – una serie di investigazioni condotte sul campo dai veri tre protagonisti del libro, allo scopo di smascherare e neutralizzare il dinamitardo del titolo, un “cospiratore” (come viene spesso definito) anarchico che si fa chiamare Zero. Questa tematica, insieme alle connotazioni ‘divine’ del personaggio, ci inducono a credere che ancor più che di padre Brown, il personaggio sia il diretto ascendente di Domenica, il personaggio chiave del finto poliziesco di Chesterton *The Man Who Was Thursday* (*L'uomo che fu Giovedì*, 1908), il cui intreccio ruota intorno a un Consiglio centrale anarchico, organo direttivo occulto di un'organizzazione di bombaroli simili nelle motivazioni ideologiche e nei tratti caricaturali a quelli di Stevenson. Tale Consiglio è composto di sette membri i cui nomi in codice sono quelli dei giorni della settimana, e il Giovedì del titolo è un agente di polizia infiltrato che scopre nel corso della sua indagine che anche tutti gli altri membri che portano il nome di un giorno feriale sono a loro volta poliziotti infiltrati. La storia si conclude con l'inseguimento di Domenica, l'inafferrabile capo del Consiglio, che in un finale di carattere nettamente fantastico, seguito da un epilogo che lascia intendere che tutta la storia non sia stata che un sogno (il sottotitolo del romanzo è *Un incubo*), si rivela nient'altro che Dio stesso⁴⁶.

Nella storia del genere poliziesco Chesterton ha, come Stevenson, una posizione eccentrica, ma diversamente da lui un ruolo tutt'altro che secondario. I racconti di padre Brown, le cui due prime raccolte furono pubblicate nel 1911 e nel 1914, sono dei veri gialli e hanno costituito un modello per il poliziesco ‘classico’, ‘all'inglese’, tra le due guerre, contribuendo alla riforma del paradigma epistemologico del poliziesco deduttivo messo a punto da Doyle con le avventure di Sherlock Holmes, che in quegli anni cominciava a dare segni di crisi⁴⁷. Chesterton, in particolare, ha anticipato la critica rivolta da diversi autori del poliziesco all'inglese, tra cui gli americani S. S. Van Dine e John Dickson Carr, alla concezione quasi esclusivamente materiale dell'indizio che caratterizzava il deduttivismo sherlockiano, dando un ruolo centrale agli indizi ‘moralì’, cioè psicologici.

In un saggio teorico sul poliziesco pubblicato nel 1920, “The Domesticity of Detectives”, che va collocato nel quadro di questa riforma, l'autore dei racconti di padre Brown non risparmia il sarcasmo verso gli autori che

⁴⁶ Gilbert Keith Chesterton, *The Man Who Was Thursday. A Nightmare*, London: J.W. Arrowsmith, 1908.

⁴⁷ Sulla storia del racconto poliziesco *sub specie epistemologica*, rinvio a Renato Giovannoli, *Elementare, Wittgenstein! Filosofia del racconto poliziesco*, Milano: Medusa, 2007.

risolvono i loro intrecci postulando “vaste cospirazioni cosmopolite che si ramificano per tutte le cantine d’Europa; o, peggiori e maggiormente diffuse, occulte e mistiche società segrete che agiscono dalla Cina o dal Tibet”⁴⁸, e tre anni dopo, con lo stesso intento e non senza ripetersi, in un altro saggio menzionerà “una terribile società segreta che si ramifica da Mosca o dal Tibet”⁴⁹. Nel 1928 Van Dine stabilirà definitivamente nel suo elenco di venti regole per lo scrittore di polizieschi che “società segrete, camorre, mafie *et al.* non hanno posto in un *detective story*”⁵⁰, poiché tali espedienti sono un inganno per il lettore, il quale, secondo i principi di un poliziesco che si vuole rigorosamente logico, deve essere messo a parte di tutti gli elementi indiziari posseduti dall’investigatore e sfidato, in una sorta di gioco enigmistico, a precederlo nella soluzione del caso. Tuttavia, proprio Chesterton nel 1903 aveva risolto un’incredibile avventura parapoliziesca con la rivelazione che il suo protagonista, scambiato con un suo quasi omonimo che fino a poco prima abitava nel suo appartamento, si era trovato a sua insaputa cliente dell’Agenzia Avventure Romanzesche, “la quale si impegna a circondare [...] [i suoi abbonati] di eventi sorprendenti e misteriosi. Un uomo esce da casa e uno spazzacamino agitato lo avvicina e gli rivela un complotto contro la sua vita; sale su una carrozza ed è condotto in una fumeria d’oppio; riceve un misterioso telegramma o una drammatica visita ed è immediatamente coinvolto in un vortice di avventure”⁵¹. Soprattutto, cinque anni dopo, nell’*Uomo che fu Giovedì*, Chesterton aveva svolto una variazione sul tema della cospirazione in cui il significato metafisico e anzi teologico, virtualmente presente per metafora in ogni racconto di questo tipo, era espresso a chiare lettere. Del resto, persino padre Brown, protagonista dei veri gialli di Chesterton, una volta, riferendosi a una cellula di cospiratori “bolscevichi” (ma l’omicidio su cui sta indagando si rivelerà l’episodio di una guerra tra capitalisti), ha detto: “La mia è una cospirazione più antica, [...] ma

⁴⁸ Gilbert Keith Chesterton, “The Domesticity of Detectives”, in Gilbert Keith Chesterton, *The Use of Diversity. A Book of Essays*, London: Methuen & Co., 1920, pp. 24-29: p. 27.

⁴⁹ Gilbert Keith Chesterton, “A Defence of Dramatic Unities”, in Gilbert Keith Chesterton, *Facies Versus Fads*, London: Methuen & Co., 1923, pp. 93-98: p. 95.

⁵⁰ S. S. Van Dine (Willard Huntington Wright), “S. S. Van Dine Sets Down Twenty Rules for Detective Stories”, in *The American Magazine*, Vol. CVI (luglio-dicembre 1928), settembre 1928, pp. 129-131: p. 130.

⁵¹ Gilbert Keith Chesterton, “The Tremendous Adventures of Major Brown”, in *Harper’s Weekly*, Vol. XLVIII, n. 2452, 19 dicembre 1903, poi in Gilbert Keith Chesterton, *The Club of Queer Trades*, New York e London: Harper & Brothers, 1905, pp. 1-51: pp. 44-45.

LA LINEA STEVENSON-CHESTERTON-BORGES E
IL POLIZIESCO POSTMODERNO
INTORNO A DUE PASSI DELL'EPISTOLARIO DI ITALO CALVINO

alquanto estesa”⁵², alludendo al contempo alla Chiesa Cattolica e all'azione della provvidenza divina.

In ogni caso, con i suoi polizieschi veri e finti Chesterton può essere considerato il padre della corrente del *detective story*, in buona parte coincidente con il poliziesco ‘postmoderno’, oggi universalmente nota come ‘poliziesco metafisico’, e Calvino, mettendo una cospirazione al centro dell'intrigo di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, che sotto molti aspetti appartiene a quella corrente, per sua stessa ammissione, come vedremo, si è ispirato precisamente a *L'uomo che fu Giovedì*. Certamente Chesterton non avrebbe riconosciuto una tale discendenza, e si può pensare che, ormai cattolico (si convertì formalmente nel 1922), non avrebbe scritto *L'uomo che fu Giovedì*, non privo di una certa ambiguità teologica e ascendente non solo dei polizieschi metafisici postmoderni ma anche di una corrente tra *fantasy* e fantascienza in cui il tema della “cospirazione universale” (il termine come vedremo è di Calvino) si tinge di colori neognostici⁵³. Resta però l'impressione che anche il Chesterton alle soglie della conversione e teorico del razionalismo poliziesco, quando deride le “vaste cospirazioni cosmopolite che si ramificano per tutte le cantine d'Europa” o più precisamente, per citare lo stesso saggio, “una società segreta di spie tedesche che hanno scavato un labirinto di tunnel segreti sotto tutte le case private del mondo”⁵⁴, ne sia in realtà affascinato, e stia anzi suggerendo il tema di un racconto poliziesco fantastico che non può, ma amerebbe scrivere.

Dovremo tornare sul poliziesco cosiddetto ‘metafisico’ cercando di approfondirne il concetto, e naturalmente soffermarci su *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Prima però è opportuno percorrere la “linea” fino a Borges, che è un autore eminentemente metafisico, nonché il più antico degli autori solitamente citati come rappresentanti del poliziesco postmoderno.

⁵² Gilbert Keith Chesterton, “The Ghost of Gideon Wise”, in *Cassell's Magazine*, n. 169, aprile 1926, pp. 19-29, poi in Gilbert Keith Chesterton, *The Incredulity of Father Brown*, London: Cassell and Company, 1926, pp. 266-296: p. 274.

⁵³ Cfr. Renato Giovannoli, *Elementare, Wittgenstein!*, cit., pp. 240-244; Renato Giovannoli, *La scienza della fantascienza*, Milano: Bompiani, 2015, pp. 417-433; Renato Giovannoli, *Destini incrociati. Montale e la fantascienza*, Milano: Medusa, 2024, *passim*.

⁵⁴ Gilbert Keith Chesterton, “The Domesticity of Detectives”, cit., p. 28.

4. Da Chesterton a Borges

Sulla linea Stevenson-Chesterton-Borges possiamo collocare tra Chesterton e Borges due autori di polizieschi ai quali quasi certamente Calvino non pensava, ma che confermano la sua intuizione dimostrando che quella linea effettivamente esiste.

Il primo è John Buchan (1875-1940), il cui più famoso e miglior romanzo è *The Thirty-Nine Steps* (*I trentanove scalini*, 1915). Nel primo capitolo del libro il protagonista e narratore Richard Hannay viene avvicinato da uno sconosciuto, un certo Franklin P. Scudder, che si presenta dicendo “Io sono morto” e gli rivela che

dietro tutti i governi e gli eserciti c’era un vasto movimento sotterraneo, diretto da persone estremamente pericolose. Ne aveva avuta notizia per caso e ne era rimasto affascinato; aveva voluto saperne di più, ed era stato scoperto. La maggior parte di coloro che ne facevano parte era quel genere di anarchici intellettuali che fanno le rivoluzioni, ma al loro fianco c’erano dei finanzieri che giocavano quel gioco per denaro. Un uomo intelligente può ricavare grandi profitti da un mercato in crisi, ed era nell’interesse di entrambe le categorie portare l’Europa al conflitto. Mi riferì molte strane cose che spiegavano una serie di fatti che mi avevano intrigato: cose accadute nella guerra dei Balcani, come uno stato ne era uscito improvvisamente vincitore, perché le alleanze furono strette e infrante, perché certi uomini erano scomparsi e da dove provenivano le risorse per condurre la guerra. Scopo di tutta la cospirazione era portare allo scontro la Russia e la Germania⁵⁵.

Scudder, che vuole impedire che il primo ministro greco Constantin Karolides venga assassinato a Londra provocando lo scoppio del conflitto, è morto nel senso che sa troppo ed è braccato dai cospiratori. Già alla fine del primo capitolo Hannay, che lo ha nascosto in casa sua, trova infatti il suo cadavere, e nel secondo decide di continuare la sua battaglia contro il misterioso potere occulto. Ma poiché è ovviamente sospettato di averlo assassinato, fugge in Scozia dove avranno luogo le sue successive avventure. Presto scopre che Scudder, raccontandogli la fantastica storia chestertoniana dell’internazionale anarchica, gli ha nascosto in parte la verità, che è più prosaica. Siamo alla vigilia della prima guerra mondiale e chi dava la caccia a Scudder, e ora in aggiunta alla polizia inglese la dà a lui, sono i servizi segreti tedeschi, che

⁵⁵ John Buchan, *The Thirty-Nine Steps*, Edinburgh: William Blackwood and Sons, 1915, cap. 1; cito dall’edizione dello stesso anno di New York: George H. Doran Company, pp. 16-17.

LA LINEA STEVENSON-CHESTERTON-BORGES E
IL POLIZIESCO POSTMODERNO
INTORNO A DUE PASSI DELL'EPISTOLARIO DI ITALO CALVINO

vogliono evitare che comunichi le informazioni di cui è entrato in possesso a quelli inglesi. Il che non toglie che la sua fuga nelle deserte brughiere scozzesi, vittima in ogni caso di una congiura dalle dimensioni quasi cosmiche, conservi un carattere 'metafisico'.

In un altro romanzo di Buchan, *The Three Hostages*, Richard Hannay diventa membro di un club "chiamato il Club del Giovedì [...] Molto ristretto, solo venti membri soltanto"⁵⁶. Nessuna congiura universale, in questo caso, ma la reminiscenza dell'*Uomo che fu Giovedì* è evidente. Inoltre di quel club fa parte, insieme a personalità dell'ambiente militare e spionistico, anche il *villain* del romanzo, allievo di un oscuro "guru" indiano da cui ha appreso l'arte della manipolazione psicologica e del dominio delle coscienze delle sue vittime. Nel romanzo non mancano dunque una congiura, seppure di modesta portata, né una tematica in un certo senso metafisica, veicolata da personaggi simili a quelli con cui Chesterton nei racconti di padre Brown manifesta la sua avversione nei confronti delle religioni orientali, di cui a onor del vero dimostra una profonda incomprensione.

Ma è possibile anche, retrocedendo lungo la "linea", saltare Chesterton e da Buchan giungere direttamente a Stevenson. Proprio Chesterton, infatti, include Buchan, che come Stevenson era scozzese, tra "gli eredi della sua ammirevole tradizione"⁵⁷. A un certo punto dei *Trentanove scalini* uno dei personaggi cita Kipling e Conrad, Rider Haggard e Doyle⁵⁸. In questo elenco di autori di romanzi d'avventura di epoca edoardiana Stevenson è il grande assente, e tuttavia Chesterton ha ragione: non solo perché il primo capitolo del libro può ricordare, oltre che *L'uomo che fu Giovedì*, le *Nuove Mille e una notte*, ma anche perché la fuga di Hannay nelle brughiere scozzesi è memore della fuga di David Balfour e Alan Breck in *Rapito*.

Per collegare invece, lungo la "linea", Buchan a Borges, tenterò ora la dimostrazione, credo inedita, che il primo capitolo dei *Trentanove scalini* sia stato nel 1941 la fonte principale da cui Borges ha attinto per comporre le prime pagine di "El jardín de senderos que se bifurcan" ("Il giardino dei sentieri che si biforcano"), un racconto da lui stesso, nel prologo della raccolta omonima dove fu per la prima volta pubblicato – poi ristampata come prima parte di *Ficciones* (*Finzioni*, 1944) – definito "poliziesco"⁵⁹. Nel 1935,

⁵⁶ John Buchan, *The Three Hostages*, London: Hodder & Stoughton, 1924, cap. 4, p. 64.

⁵⁷ Gilbert Keith Chesterton, *Robert Louis Stevenson*, cit., p. 82.

⁵⁸ John Buchan, *The Thirty-Nine Steps*, cit., pp. 64-65.

⁵⁹ Jorge Luis Borges, "Prólogo", in *El jardín de senderos que se bifurcan*, Buenos Aires: Sur, 1941, raccolta poi inclusa in *Ficciones*, Sur, Buenos Aires,

recensendo la versione cinematografica del romanzo di Buchan, Borges aveva scritto che da “un romanzo di avventure del tutto languido [...] Hitchcock ha ricavato un buon film”⁶⁰. In effetti il film, come la recensione sottolinea con diversi esempi, ha poco a che fare con il romanzo, il quale però non merita l’aggettivo con cui Borges lo qualifica. In ogni caso, il passo testimonia che Borges aveva letto *I trentanove scalini* con una certa attenzione e rende verosimile l’ipotesi che se ne sia servito come ipotesto per comporre “Il giardino”, forse dopo una rilettura grazie alla quale aveva rivisto la propria opinione. Entrambi i racconti sono di argomento spionistico e si collocano nel contesto della prima guerra mondiale, con la differenza che quello di Borges si pone dal punto di vista dei tedeschi, o meglio di un agente cinese di nome Yu Tzun affiliato all’*intelligence* tedesca, anche lui per altro detentore di un segreto che deve comunicare alla sua Centrale. Quando un suo collega e compagno viene ucciso come Scudder da un agente nemico di nome Richard Madden (il cognome è uno di quelli fittizi dietro cui si nasconde il colpevole di *The Wrecker*⁶¹), Yu Tzun dice: “Prima che declinasse il sole di quel giorno, io avrei subito la stessa sorte [...]. Dissi a voce alta: *Devo fuggire*”⁶². Di fatto ripete quanto Hannay aveva detto dopo la scoperta del cadavere di Scudder: “Sarei stato il prossimo a essere fatto fuori, forse quella stessa notte, o il giorno dopo, o dopo due giorni [...]. [...] Giunsi a una decisione. Dovevo scomparire in qualche modo, e restare nascosto”⁶³. Subito dopo Hannay fa l’inventario delle tasche di Scudder⁶⁴ e Yu Tzun quello delle proprie⁶⁵, parallelismo che mi pare sia uno dei punti più forti della mia proposta comparativa. L’uno e l’altro si pongono poi il problema di non essere riconosciuti uscendo in strada e prendono una precauzione. Hannay pensa che “una questione [...] importante era come potevo fare la strada fino alla stazione di St. Pancras, perché ero abbastanza sicuro che gli amici di Scudder

1944; cito da Jorge Luis Borges, *Obras completas. 1923-1972*, Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 430.

⁶⁰ Jorge Luis Borges, “Dos films”, in *Sur*, a. VI, n. 19, aprile 1936, pp. 109-110: p.110, poi in *Jorge Luis Borges en Sur*, cit., pp. 182-183: p. 183; anche in [Jorge Luis Borges], *Borges y el cine*, [a cura di] Edgardo Cozarinsky, Buenos Aires: Sur, 1974.

⁶¹ Robert Louis Stevenson e Lloyd Osbourne, *The Wrecker*, cit., cap. 21, pp. 325-327.

⁶² Jorge Luis Borges, “El jardín de senderos que se bifurcan”, in *El jardín de senderos que se bifurcan*, cit., poi in *Ficciones*, cit.; cito da *Obras completas*, cit., pp. 472-480: pp. 472, 473.

⁶³ John Buchan, *The Thirty-Nine Steps*, cap. 2, pp. 35, 37.

⁶⁴ Ivi, pp. 38-39.

⁶⁵ Jorge Luis Borges, “El jardín de senderos que se bifurcan”, cit., p. 473.

fossero fuori in osservazione”⁶⁶, e si traveste da lattaio. Yu Tzun racconta che “la stazione non era molto distante da casa, ma giudicai preferibile prendere una vettura. Pensai che in questo modo correvo meno pericolo d’essere riconosciuto”⁶⁷. Entrambi raggiungono in treno un luogo in campagna, e se Yu Tzun dice: “presi un biglietto per una stazione più distante”⁶⁸, Hannay mette in atto una simile ma più complessa tattica: “La mia idea era di ritornare alla linea ferroviaria una stazione o due oltre il luogo dove ero sceso il giorno prima e di tornare indietro”⁶⁹. Sia Hannay, sia Yu Tzun descrivono i loro compagni di viaggio, tra cui dei contadini, nel vagone ferroviario⁷⁰. Giunto alla sua meta Yu Tzun chiede a dei “bambini sulla banchina” se si tratta della stazione giusta, poi su loro indicazione, racconta, “presi per il sentiero solitario. Questo, lentamente, scendeva. Era di terra battuta, in alto si confondevano i rami, la luna bassa e circolare sembrava accompagnarmi”⁷¹. Simile l’uscita di Hannay dalla prima stazione a cui fa scalo: “Un bambino di dieci anni prese il mio biglietto e io emersi in una strada bianca che si inoltrava nella brughiera marrone. Era una magnifica sera di primavera, e le colline apparivano chiare come se fossero tagliate nell’ametista”⁷². Nel seguito il racconto di Borges diverge da *I trentanove scalini* e si concentra sulla descrizione e la discussione dell’“inestricabile” romanzo di Ts’ui Pên intitolato *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, nel quale i diversi futuri possibili dei personaggi sono tutti reali e vengono tutti raccontati. Non ha nulla a che vedere con il *plot* poliziesco del racconto, di cui è il vero protagonista, ma lo rende un poliziesco metafisico e, come direbbe Calvino, un finto giallo, il che non ha impedito che nel 1948 fosse tradotto in inglese e pubblicato nell’“Ellery Queen’s Mystery Magazine”⁷³.

⁶⁶ John Buchan, *The Thirty-Nine Steps*, cit., cap. 2, p. 40.

⁶⁷ Jorge Luis Borges, “El jardín de senderos que se bifurcan”, cit., p. 474.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ John Buchan, *The Thirty-Nine Steps*, cit., cap. 3, p. 53.

⁷⁰ Ivi, p. 50; Jorge Luis Borges, “El jardín de senderos que se bifurcan”, cit., p. 474.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² John Buchan, *The Thirty-Nine Steps*, cit., cap. 3, p. 51.

⁷³ Jorge Luis Borges, “The Garden of Forking Paths”, traduzione di Anthony Boucher (William Anthony Parker White), in *Ellery Queen’s Mystery Magazine*, Vol. XII, n. 57 (speciale “United Nation Issue”, con racconti di tutto il mondo), agosto 1948, pp. 102-110. Nella lunga introduzione redazionale al racconto (pp. 101-102) risulta che ad avere l’idea di pubblicare il racconto era stato il traduttore. Segue un’acuta scheda su Borges e in particolare sul tema del labirinto (“una persistente monomania che ricorre in

Oltre a questo, escludendo per il momento quelli frutto della collaborazione con Adolfo Bioy Casares, Borges ha scritto altri due racconti senza dubbio polizieschi: nel 1942 “La muerte y la brújula” (“La morte e la bussola”), pure contenuto in *Finzioni*⁷⁴, e nel 1951 “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” (“Abenjacán il Bojarí, ucciso nel suo labirinto”), incluso nella seconda edizione dell’*Aleph*⁷⁵, ed è certamente a questi tre

sottili cangianti variazioni”), tematizzato anche in una piccola illustrazione insieme a una schematica carta geografica dell’Argentina. Conclude il testo un estratto, che dovrò citare più avanti (§ 5 e nota 150), del racconto di Borges “Examen de la obra de Herbert Quain”. In “Commentaries”, in Jorge Luis Borges, *The Aleph and Other Stories, 1933-1969*, a cura di Norman Thomas di Giovanni in collaborazione con l’autore, New York: Bantam Books, 1971 (New York: Dutton, 1970¹), pp. 189-207: p. 198, citando questo racconto insieme a un altro racconto poliziesco di *Ficciones*, “La muerte y la brújula”(vedi nota seguente), Borges afferma che: “Il primo ha vinto un secondo premio dell’“Ellery Queen’s Mystery Magazine”; il secondo è stato categoricamente rifiutato”. John T. (Thomas) Irwin, *The Mystery to a Solution. Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*, Baltimore e London: Johns Hopkins University Press, 1994, p. 37, spiega che “alla traduzione inglese del *Giardino dei sentieri che si biforcano* [...] fu conferito il premio per la migliore storia straniera pubblicata nella rivista quell’anno”. Antony Boucher includerà il racconto nell’antologia, da lui curata, *The Quintessence of Queen. Best Prize Stories from 12 Years of Ellery Queen’s Magazine*, New York: Avon, 1962. Dall’affermazione di Borges sembra che lo scrittore avesse proposto di sua iniziativa “La muerte y la brújula” alla redazione dell’*Ellery Queen’s Mystery Magazine*. Forse il rifiuto del racconto, che per quanto riguarda l’intreccio poliziesco è decisamente superiore a “Il giardino dei sentieri che si biforcano”, ha a che fare con la sua tematica ebraica e teologica.

⁷⁴ Jorge Luis Borges, “La muerte y la brújula”, in *Sur*, a. XII, n. 92, maggio 1942, pp. 27-39, poi in Jorge Luis Borges, *Ficciones*, cit.; mi servo dell’edizione in Jorge Luis Borges, *Obras completas*, cit., pp. 499-508.

⁷⁵ Jorge Luis Borges, “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, in *Sur*, n. 202, agosto 1951, pp. 1-8, poi in Jorge Luis Borges, *El Aleph*, Buenos Aires: Losada, 1952². – Sui polizieschi di Borges, vedi John T. Irwin, *The Mystery to a Solution*, cit., *passim*; Patricia Merivale e Susan Elizabeth Sweeney (a cura di), *Detecting Texts. The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999, *passim* (vedi “Index” a p. 290) e in particolare i saggi “Mysteries We Reread, Mysteries of Rereading: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story” di John T. Irwin, pp. 27-54 (che però non aggiunge nulla a John T. Irwin *The Mystery to a Solution*, cit.), e “Borges’s Library of Forking Paths” di Robert

LA LINEA STEVENSON-CHESTERTON-BORGES E
IL POLIZIESCO POSTMODERNO
INTORNO A DUE PASSI DELL'EPISTOLARIO DI ITALO CALVINO

racconti che Calvino allude quando parla di “linea Chesterton-Borges”. Ma diversi altri racconti di Borges hanno una struttura poliziesca, e può essere classificato come un vero poliziesco almeno “Tema del traidor y del héroe” (“Tema del traditore e dell’eroe”, 1944), che nell’*incipit* l’autore ammette di aver scritto “Sotto la nota influenza di Chesterton (inventore ed esornatore di eleganti misteri)”⁷⁶. Si tratta in realtà di qualcosa di più di un’influenza, poiché il “tema del traditore e dell’eroe” che il racconto propone è precisamente, nella sua forma astratta, il tema di “The Sign of the Broken Sword” (“All’insegna della spada spezzata”, 1911), uno dei racconti della serie di padre Brown⁷⁷, che Borges, come è stato giustamente osservato, “deve aver considerato il *detective story* perfetto”⁷⁸.

In uno dei “Commentaries” apposti in appendice a un’antologia americana della sua narrativa, chiosando “Abenjacàn il Bojari” Borges dichiara: “I miei primi due esercizi [polizieschi] del 1941 e del 1942 erano, credo, chiari tentativi di narrazione chestertoniana. Quando scrissi ‘Abenjacàn’, tuttavia, venne fuori l’incrocio tra un ammissibile *detective story* e una sua caricatura”⁷⁹. A parte il fatto che la scrittura di Borges si spinge molto spesso

L. Chibka, pp. 55-74. A pp. 277-278 dello stesso volume una bibliografia sul Borges poliziesco, al quale va aggiunto Alicia Borinsky, “Jorge Luis Borges (1899-1986)”, in *A Companion to Crime Fiction*, a cura di Charles J. Rzepka e Lee Horsley, Chichester (West Sussex): Wiley-Blackwell, 2010, pp. 462-474.

⁷⁶ Jorge Luis Borges, “Tema del traidor y del héroe”, in *Sur*, a XIV, n. 112, febbraio 1944, pp. 23-26, poi in Jorge Luis Borges, *Ficciones*, cit.; cito da *Obras completas*, cit., pp. 496-498: p. 496.

⁷⁷ Gilbert Keith Chesterton, “The Sign of the Broken Sword”, in *The Saturday Evening Post*, Vol. CLXXXIII, n. 28, 7 gennaio 1911, poi in Gilbert Keith Chesterton, *The Innocence of Father Brown*, London: Cassel and Company, 1911, pp. 286-314, oppure, edizione di cui mi servo, New York: John Lane Company, 1911, pp. 285-312. Sul rapporto tra i due racconti rinvio a Renato Giovannoli, “Apparenza e verità. Il tema letterario del traditore e dell’eroe”, in *Multiverso*, n. 5, 2007, pp. 46-48, anche sulla storia successiva del tema in questione (il quale, aggiungo qui, è presente anche nel racconto di Borges “La forma de la espada”, in *La Nación*, 26 luglio 1942, sezione II, p. 1, poi in *Ficciones*, cit.); Alfredo Alonso Estenoz, “The Words that Are Not There: Chesterton in Borges’s ‘The Theme of the Traitor and the Hero’”, in *Variaciones Borges*, n. 32, 2011, pp. 21-40.

⁷⁸ Ivi, p. 33.

⁷⁹ Jorge Luis Borges, “Commentaries”, cit., “Ibn Hakkan al-Bokhari, Dead in His Labyrinth”, pp. 198-199: p. 199.

sull'orlo del *pastiche* e della parodia (e, per l'iterazione degli stessi motivi ormai inevitabilmente borgesiani, dell'autoparodia), in realtà "Abenjacàn il Bojari, ucciso nel suo labirinto" è il più simile dei tre racconti a una storia di padre Brown, fin nei dettagli della forma narrativa e dello stile. Proprio come padre Brown e Flambeau in "All'insegna della spada spezzata", i suoi due protagonisti, Dunraven e Unwin, si recano sul luogo in cui molti anni prima si è consumato un delitto dai contorni enigmatici e là conversano su quel mistero fino a giungere alla sua soluzione. A sciogliere il caso è Unwin e la sua conclusione è che l'assassino è in realtà colui che si supponeva fosse l'assassinato e viceversa. "Tali metamorfosi [...]", commenta Dunraven ("esperto di romanzi polizieschi"⁸⁰), "sono classici artifici del genere, sono vere *convenzioni* che il lettore esige siano osservate"⁸¹. E infatti l'idea era già stata utilizzata da Doyle in *The Valley of Fear* (*La valle della paura*, 1915), dove il cadavere, sfigurato nel volto come in "Abenjacàn il Bojari", non è quello della presunta vittima, ma quello del suo aggressore, che l'agredito ha abbigliato con i propri vestiti⁸². Anche i racconti di padre Brown sono spesso risolti dalla rivelazione di uno scambio di identità tra due dei personaggi coinvolti nel caso. Borges parla di "*metamorfoses*", Chesterton, almeno in un caso, di "*transformation*"⁸³. In "All'insegna della spada spezzata" sono l'eroe e il traditore che la soluzione del caso trasforma l'uno nell'altro, non nel senso di uno scambio di persona, ma dello scambio delle loro qualità morali.

I polizieschi scritti da Borges in collaborazione con Bioy Casares a cui ho accennato sono i racconti raccolti in *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942) e il romanzo breve *Un modelo para la muerte* (1946), di cui è protagonista lo stesso investigatore, firmati rispettivamente con gli pseudonimi Honorio Bustos Domeq e Benito Suárez Lynch⁸⁴. Calvino avrebbe avuto tutte le ragioni di considerarli finti gialli, perché in essi, come il nome dell'investigatore avverte, prevale l'intento parodistico e la satira nei confronti della società e del mondo culturale argentino. Ma *Un modelo para*

⁸⁰ Jorge Luis Borges, "Abenjacàn el Bojarí, muerto en su laberinto", cit.; cito da *Obras completas*, cit., pp. 600-606: p. 604.

⁸¹ Ivi, p. 606.

⁸² Arthur Conan Doyle, *The Valley of Fear. A Sherlock Holmes Novel*, New York: George H. Doran Company, 1915.

⁸³ Gilbert Keith Chesterton, "The Purple Wig", in *The Pall Mall Magazine*, Vol. LI, n. 241, maggio 1913, poi in Gilbert Keith Chesterton, *The Wisdom of Father Brown*, London: Cassell and Company, 1914, pp. 160-182: p. 180.

⁸⁴ Honorio Bustos Domeq (Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares), *Seis problemas para don Isidro Parodi*, Buenos Aires: Sur, 1942; Benito Suárez Lynch (Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares), *Un modelo para la muerte*, Buenos Aires: Oportet & Haereses, 1946 (l'editore del libro, pubblicato a cura degli autori, è immaginario).

LA LINEA STEVENSON-CHESTERTON-BORGES E
IL POLIZIESCO POSTMODERNO
INTORNO A DUE PASSI DELL'EPISTOLARIO DI ITALO CALVINO

la muerte, sebbene quanto allo stile sia tutt'altro che chestertoniano, si colloca di diritto nella "linea", poiché il suo scioglimento prevede tra l'altro che uno dei personaggi abbia suggerito a un altro di commettere un omicidio usando come modello – ecco il senso del titolo – il racconto di Chesterton "The Oracle of a Dog" ("L'oracolo del cane", 1923)⁸⁵.

Sappiamo, e Calvino ce l'ha ricordato parlando di Cecchi, che Stevenson era uno degli autori preferiti da Borges. Che lo fosse anche in quanto autore di polizieschi ci permette di stabilire un nuovo collegamento diretto lungo la "linea". Ancora nel "Commentary" ad "Abenjacán", lo scrittore argentino afferma: "Il mio interesse per la *fiction* poliziesca è radicato nella mia lettura di Edgar Allan Poe, Wilkie Collins, *The Wrecker* di Robert Louis Stevenson, G. K. Chesterton, Eden Phillpotts e, naturalmente, Ellery Queen"⁸⁶. Nell'elenco, insieme alla presenza di Chesterton noteremo quella di *The*

⁸⁵ Gilbert Keith Chesterton, "The Oracle of a Dog", in *Nash's and Pall Mall Magazine*, Vol. LXXII, n. 368, dicembre 1923, poi in *The Incredulity of Father Brown*, cit., pp. 71-105. Non è facile per il lettore seguire la trama poliziesca, del resto abbastanza assurda, di *Un modelo para la muerte*, sommersa da lunghi e divaganti sproloqui dei suoi personaggi. Per quanto riguarda l'elemento chestertoniano (mi servo dell'edizione in Jorge Luis Borges, *Obras completas en colaboración*, Vol. 1: *Con Adolfo Bioy Casares*, Madrid: Alianza Editorial, 1981, pp. 157-214), al cap. 3 qualcuno dice di aver letto nel supplemento di un giornale il racconto "L'oracolo del cane" e parzialmente lo riassume dicendo che "raccontava il caso di un tipo [...] trovato cadavere nel padiglione di un giardino" (p. 187); al cap. 4 si accenna al fatto che a un altro personaggio è stata regalata l'edizione inglese dell'*Incredulità di padre Brown* (pp. 190-191), che contiene il racconto (ma questo non viene detto), e compare un bastone animato (p. 194), che è l'arma del delitto nel racconto (e anche questo non viene detto); al cap. 6 e ultimo un altro personaggio confessa che "tutta la faccenda ruotava attorno al racconto colorito dell'inglese assassinato in un padiglione di giardino" (p. 211) e di aver suggerito a un altro personaggio ancora, "mediante la sommaria indicazione del racconto della spada e del padiglione di giardino, un procedimento infallibile per uccidere" un suo nemico con il bastone animato (p. 213). Nel cap. 5 era stato menzionato di passaggio Chesterton (pp. 207, 210) ed era comparso un certo padre Brown (p. 210), che però non è il personaggio di Chesterton ma un "prete apocrifo. Capo di una banda di ladri internazionali" ("Dramatis personae", p. 163).

⁸⁶ Jorge Luis Borges, "Commentaries", cit., p. 198.

Wrecker, che Borges apprezzava particolarmente⁸⁷ e nel quale non manca una di quelle metamorfosi a cui aveva accennato in “Abenjacàn il Bojari”. In questo caso sono gli assassini (gli autori della carneficina che Stevenson nella lettera a James definisce “una delle più autentiche [...] della letteratura”) che si sono trasformati nelle vittime ancora vive dopo essersi sbarazzati dei loro cadaveri.

A proposito di Stevenson, non si può non ricordare inoltre che tra *Los mejores cuentos policiales* antologizzati da Borges e Bioy Casares nel 1943 è presente un estratto dal nono capitolo di *The Master of Ballantrae* (una storia che il Master narra a Mackellar)⁸⁸, che già Dorothy Sayers aveva incluso in una sua antologia di racconti polizieschi dalla quale di fatto Borges (non Bioy Casares) l'ha prelevato⁸⁹. Si tratta di un racconto poliziesco solo in un certo senso, poiché descrive un omicidio compiuto per mezzo di una complessa manipolazione psicologica che porta la vittima in una situazione per lei fatale, del quale nessun *detective* smonta, né potrebbe smontare il meccanismo.

Il volume antologico di Borges e Bioy Casares, seguito nel 1951 da un secondo volume con lo stesso titolo (completato dal sottotitolo *Segunda*

⁸⁷ “[...] il bellissimo *detective novel* *The Wrecker* [...]. L’ho letto più volte... [...] E ne sono stato anche deliziato” dichiara Borges in Daniel Baldenstorn, “Interview with Borges. Buenos Aires, August-September 1978”, in *Variaciones Borges*, n. 8, 1999, pp. 187-215, “First conversation with Borges: 8 August 1978”, pp. 187-194: p. 188. Queste interviste vertono in buona parte sui rapporti tra Borges e Stevenson, a proposito dei quali vedi, sempre di Baldenstorn, *El precursor velado*, cit., in particolare, per quanto ci riguarda, il cap. 5: “El asesinato considerado como una de las bellas artes”, pp. 123-152 (utile anche più in generale per quanto riguarda le opinioni di Borges sul genere poliziesco).

⁸⁸ Robert Louis Stevenson, “La puerta y el pino”, in Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares (a cura di), *Los mejores cuentos policiales*, Buenos Aires: Emecé, 1943, pp. 41-46.

⁸⁹ Robert Louis Stevenson, “Was it Murder?”, in *Tales of Detection. A New Antology*, a cura di Dorothy Sayers, London: J. M. Dent, 1936. Che Borges (non Bioy Casares) abbia proposto di includere il passo di Stevenson in *Los mejores cuentos policiales* sull’esempio dell’antologia della Sayers si può inferire dal fatto che avesse segnalato quell’antologia in “Libros y autores extranjeros. Guía de lecturas”, in *El Hogar*, a. XXXIII, n. 1427, 19 febbraio 1937, p. 32, poi in *Borges en El Hogar. 1935-1958*, Buenos Aires: Emecé, 2000, p. 37, e che torni a citarla in “Los libros. Roger Caillois: *Le Roman Policier* (Éditions des Lettres Françaises, Buenos Aires, 1941)”, in *Sur*, a. XII, n. 91, aprile 1942, pp. 56-57: p. 57, poi in *Jorge Luis Borges en Sur*, cit., pp. 248-251: pp. 249-250, menzionando alcuni degli autori che vi sono inclusi, tra cui Stevenson.

serie)⁹⁰, e la collana di polizieschi “El séptimo círculo” pubblicata a Buenos Aires da Emecé, che i due scrittori fondarono e diressero dal 1945 al 1953⁹¹ (il titolo allude al settimo cerchio dell’Inferno dantesco, nel quale sono puniti gli omicidi), testimoniano della loro passione e della loro militanza per i veri gialli. Borges del resto, prima ancora di impegnarsi come *editor* di quel genere letterario, nel 1933 aveva proposto, così come qualche anno prima aveva fatto Van Dine, un elenco di regole che un buon racconto poliziesco dovrebbe seguire⁹², e in seguito pubblicato trentacinque note, ventuno tra il 1936 e il 1939 nella rivista *El Hogar*, quattordici tra il 1935 e il 1945 in *Sur*⁹³, su romanzi e antologie di racconti polizieschi e saggi sul genere poliziesco.

Il secondo autore a cui probabilmente Calvino non pensava, ma che appartiene alla linea Stevenson-Chesterton-Borges e ne conferma l’esistenza, è John Dickson Carr (1906-1977), attivo anche con lo pseudonimo Carter Dickson. Nella sua opera non mancano riferimenti tanto a Stevenson quanto a Chesterton. All’inizio del romanzo *The Red Widow Murders* (1935), per esempio, il protagonista Michael Tairlaine risponde a un domestico che lo ferma in strada e lo invita ad entrare in una casa: “Siete in tredici a tavola [...] e lei è stato mandato fuori a invitare il primo passante. [...] I miei complimenti a Hārūn al-Rashīd, ma [...]”. Questo riferimento al califfo delle *Mille e una notte* è solo il primo elemento di un’isotopia semantica che percorre tutto il primo capitolo del romanzo rinviando alle *Nuove Mille e una notte*. Accettato l’invito, Tairlaine si sente dire dal suo ospite: “Devo pregarla

⁹⁰ Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares (a cura di), *Los mejores cuentos policiales. Segunda serie*, Buenos Aires, Emecé, 1951.

⁹¹ Antonio Torsello, “‘El Séptimo Círculo’ di Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares”, in *Artifara. Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, n. 6, 2006 (online), <https://ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/2972>.

⁹² Jorge Luis Borges, *Leyes de la narración policial*, cit.

⁹³ Si veda sull’argomento Pablo Brescia, “Whodunit: Borges y el policial en las revistas literarias argentinas”, in *Revista de literatura hispánica*, n. 77, 2013, pp. 265-275: p. 266. Una parte di questi testi è pubblicata in Jorge Luis Borges, *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en “El Hogar”*, a cura di Enrique Sacerio-Garí e Emir Rodríguez Monegal, Barcelona: Tusquets, 1986, e *Jorge Luis Borges en Sur*, cit. Tutti sono registrati nel website del Borges Center, University of Pittsburg, <https://www.borges.pitt.edu>, nelle pagine “Explore Borges’s Life and Work”, e nella più facilmente consultabile “Bibliografía Jorge Luis Borges, 1910-2003”, compilata da Fabiano Seixas Fernandes, in *Fragmentos*, n. 28-29, gennaio-dicembre 2005, pp. 225-431, poi in <https://www.researchgate.net/publication/332258630>.

di scusarmi [...] per questo piccolo intrattenimento da *Mille e una notte*. [...] Sono il suo anfitrione, il suo principe Florizel di Boemia”. E poco dopo: “Questa notte mi esibisco [...] nel ruolo del principe di Boemia. Anche se lei forse pensa che io non sia un lettore, conosco le *Nuove Mille e una notte* di Stevenson”. Tarlaine risponde: “Sono grato [...] a Florizel di Boemia. [...] Se ben ricordo, la prima avventura del vostro omonimo è stata quella di entrare con il suo camerlengo al Club dei Suicidi, dove si giocava a carte per sapere chi dovesse [...]. È la prima avventura delle *Nuove Mille e una notte*”⁹⁴. Va poi ricordato il romanzo *The Arabian Nights Murder* (1936), il cui titolo fa già pensare alle *Nuove Mille e una notte*, e non invano. Non solo infatti narra di un delitto perpetrato in un museo di *orientalia*, e spesso vi sono menzionati Hārūn al-Rashīde le *Mille e una notte*, delle quali a un certo punto – a poche righe di distanza da una citazione dell’*Isola del Tesoro*! – è detto che “hanno preso vita”⁹⁵, ma soprattutto è costituito da tre deposizioni di altrettanti poliziotti e riprende dunque, come le *Nuove Mille e una notte*, la struttura a racconti incatenati delle *Mille e una notte*, tanto che, come dice uno dei personaggi, il caso poliziesco “sembra essersi sviluppato in una gara di racconti”⁹⁶. Ancora, nel romanzo *The Crooked Hinge* (1938, pubblicato in italiano come *L’automa*), sono menzionati il titolo di *Kidnapped* e nella pagina successiva un certo “*Libro Rosso di Appin*”⁹⁷. Guarda caso, Appin è il luogo in cui è avvenuto il delitto intorno a cui ruota la componente legale di *Kidnapped* e *Catriona*.

Il *Libro rosso di Appin* è però descritto in seguito come un grimorio “così magico che chiunque lo leggesse doveva mettere un cerchio di ferro intorno alla testa”⁹⁸, e ricorda piuttosto il libro del racconto di Chesterton – per inciso,

⁹⁴ Carter Dickson (John Dickson Carr), *The Red Widow Murders*, London: William Heinemann, oppure New York: William Morrow and Company, 1935, cap. 1; cito da

https://archive.org/details/shm_jdc/Sir%20Henry%20Merrivale%2003%20-%20The%20Red%20Widow%20Murders%20%23%20as%20Carter%20Dickson/.

⁹⁵ John Dickson Carr, *The Arabian Nights Murder*, London: Hamish Hamilton, oppure New York: Harper & Brothers, 1936, cap. 6; cito da John Dickson Carr, *Three Detective Novels*, New York: Harper & Brothers, 1959, pp. 1-195: p. 47.

⁹⁶ Ivi, cap. 18, p. 135.

⁹⁷ John Dickson Carr, *The Crooked Hinge*, London: Hamish Hamilton, oppure New York: Harper & Brothers, 1938, cap. 5; cito dall’ed. di San Diego: University extension, University of California; Del Mar: Publisher’s Inc., 1976, pp. 50, 51.

⁹⁸ Ivi, cap. 12, p. 137.

LA LINEA STEVENSON-CHESTERTON-BORGES E
IL POLIZIESCO POSTMODERNO
INTORNO A DUE PASSI DELL'EPISTOLARIO DI ITALO CALVINO

lodato da Borges⁹⁹ – “The Blast of the Book”, che “nessuno doveva aprire [...] o guardarvi dentro, altrimenti sarebbe stato portato via dal diavolo, sarebbe scomparso o qualcosa del genere”¹⁰⁰. È innanzi tutto uno spirito chestertoniano che in effetti soffia nell’opera di Carr. L’investigatore Gideon Fell, protagonista di ventitré suoi romanzi e di alcuni suoi racconti, è nel fisico e nel carattere palesemente ispirato alla persona di Chesterton¹⁰¹. Anche

⁹⁹ Jorge Luis Borges, “Los laberintos policiales y Chesterton”, cit., p. 94, dove, pur giudicando la raccolta che lo contiene la “meno felice” della serie di padre Brown, Borges dice del racconto che “non mi piacerebbe vederlo escluso dall’antologia o canone browniano”.

¹⁰⁰ Gilbert Keith Chesterton, “The Five Fugitives”, in *Liberty* (Chicago), 26 agosto 1933, poi come “The Blast of the Book”, in Gilbert Keith Chesterton, *The Scandal of Father Brown*, London: Cassell and Company, 1935, pp. 67-90: p. 74.

¹⁰¹ Vedi in proposito, per esempio, John Dickson Carr, *Hag’s Nook*, London: Hamish Hamilton, oppure New York: Harper & Brothers, 1933, cap. 1, che cito dall’edizione di New York: Collier, 1963, p. 12: “Vi riempirà di cibo e di whisky fino a farvi girare la testa, parlerà ininterrottamente su qualsiasi soggetto, ma in particolare delle glorie e dei divertimenti dell’Inghilterra dei vecchi tempi. Ama la musica bandistica, il melodramma, la birra e le farse; è un bambino e vi piacerà”; John Dickson Carr, *The Man Who Could Not Shudder*, London: Hamish Hamilton, oppure New York: Harper and Brothers, 1940, cap. 8; cito dall’edizione di New York: Zebra Books, Kensington Publishing Corp. 1990, p. 98: “Immenso e raggiante, indossava un mantello pieghettato grande come una tenda ed era seduto sul dondolo dalle tinte chiassose, le mani strette sul bastone. Il suo cappello a larghe falde quasi toccava il tettuccio del dondolo. Gli occhiali erano sistemati in equilibrio precario sul suo naso roseo; il nastro nero a cui erano assicurati svolazzava a ogni respiro brontolante che usciva dai suoi tre menti e agitava i suoi baffoni da bandito. Ma ciò che si notava di più era lo scintillio dei suoi occhi. Una smisurata gioia di vivere, una piratesca spavalderia motivata semplicemente dallo stare ad ascoltare, guardare e pensare, emanavano da lui come il vapore da una caldaia”; John Dickson Carr, “The Hangman Won’t Wait” (copione del radiodramma della serie “Suspense” trasmesso dalla CBS il 9 febbraio 1943), in *Ellery Queen’s Mystery Magazine*, Vol. V, n. 18, settembre 1944, pp. 115-128: p. 115: “le sue chiassose maniere fanno pensare a una combinazione del dottor Johnson [Samuel Johnson] e di G. K. Chesterton”. Borges e Bioy Casares riprendono questa indicazione di scena in “El séptimo círculo”, in *Repertorio Bibliográfico Emecé. Catálogo General Perpetuo*, Vol. VII, Buenos Aires: Emecé, 1946, poi come “¿Qué es el género policial?”

nello stile di Carr è riconoscibile l'influenza di Chesterton, e il suo racconto "The Wrong Problem" (il cui titolo è un incrocio dei titoli di due racconti di padre Brown: "The Wrong Shape" e "The Insoluble Problem"), è probabilmente un omaggio a Chesterton, che era appena morto quando fu pubblicato¹⁰², e non è lontano dall'essere un *pastiche* chestertoniano¹⁰³. E se la trama del suo romanzo *The Four False Weapons* (1937)¹⁰⁴ è chiaramente ripresa dal racconto di padre Brown "The Three Tools of Death" (1911)¹⁰⁵ – in entrambi si tratta di alcune armi, quattro in un caso, tre nell'altro, che *non* sono le armi del delitto – non meno chestertoniano è l'antefatto di *The Hollow Man*, pubblicato negli Stati Uniti come *The Three Coffins* (*Le tre bare*, 1935). Tre fratelli vengono incarcerati in Transilvania per una rapina. Scoppia un'epidemia di peste e con l'aiuto del medico della prigionia, anche lui un detenuto, riescono a farsi passare per morti e a farsi seppellire, uno con un attrezzo che gli permetterà di schiodare il coperchio della bara e poi liberare i fratelli. Ma messosi in salvo decide di lasciarli dove sono per tenersi tutto il bottino che erano riusciti a nascondere prima di essere arrestati. Chi li ha seppelliti ha lasciato però la pala sul posto e, tornando a prenderla, si accorge della fuga. Vengono riesumate le altre due bare. Uno degli altri due fratelli è

in Jorge Lafforgue e Jorge B. Rivera (a cura di), *Asesinos de papel*, cit., pp. 249-250: p. 250, scrivendo di Fell che "combina le persone del dottor Johnson e di Chesterton". Nelle illustrazioni delle copertine dei libri di Carr, per esempio di *Cinque delitti impossibili per Gideon Fell*, Milano: Mondadori, 1984 (illustrazione di Ferenc Pintér) e di *The Three Coffins*, New York: International Polygonics, 1986 (illustrazione di Roger Roth), Gideon Fell ha spesso le fattezze di Chesterton.

¹⁰² Secondo William Malloy, *The Mystery Book of Days*, New York: Mysterious Press, 1990, "November", 30, 1906 (il libro non ha numeri di pagina ma è suddiviso sulla base del mese, del giorno e dell'anno degli eventi salienti della storia del poliziesco), quando Carr, che era americano e si era trasferito in Inghilterra nel 1931, fu ammesso nel 1936 all'influente cenacolo di scrittori di polizieschi Detection Club, "sperava di conoscere personalmente Chesterton, che [dal 1930] ne era il presidente, ma sfortunatamente questi morì immediatamente prima della sua iniziazione".

¹⁰³ John Dickson Carr, "The Wrong Problem", in *Evening Standard*, 13 agosto 1936, p. 22, poi in varie antologie tra le quali John Dickson Carr, *The Third Bullet and Other Stories*, New York: Harper & Brothers, 1954, di cui mi servo, pp. 135-149.

¹⁰⁴ John Dickson Carr, *The Four False Weapons*, London: Hamish Hamilton, 1937, oppure New York: Harper & Brothers, 1938.

¹⁰⁵ Gilbert Keith Chesterton, "The Three Tools of Death", in *The Saturday Evening Post*, 24 giugno 1911, poi in Gilbert Keith Chesterton, *The Innocence of Father Brown*, cit., pp. 313-384.

morto, ma uno è ancora vivo... Una storia efferata, come molte di quelle che forniscono la soluzione dei misteri di padre Brown. "È semplicemente orribile. [...] Oh, lo so che è un affare diabolico [*a black business*]! [...] Un affare diabolico, un'empietà che trasformerebbe in incubi i sogni di chi l'ha commesso", dice Fell quando ne viene a conoscenza¹⁰⁶, e torna in mente padre Brown in "All'insegna della spada spezzata": "Un'orribile storia [...]. Ma non la vera storia. [...] Oh, vorrei che fosse stato così. [...] Vi sono cose peggiori [...]. Peggiori di così [...]. Un peccato spaventoso"¹⁰⁷. Con la differenza che Chesterton avrebbe ricavato dall'idea di Carr un racconto di una trentina di pagine, mentre Carr ne scrive duecento, complicando eccessivamente i fatti e l'indagine che li ricostruisce.

Borges conosceva bene e, con qualche riserva, apprezzava Carr. Tra i suoi romanzi, segnalò o recensì *To Wake the Dead*¹⁰⁸ e *It Walks by Night*¹⁰⁹ nel 1938, *Drop to His Death* (stroncandolo)¹¹⁰ nel 1939 e *The Black Spectacles*¹¹¹

¹⁰⁶ Gilbert Keith Chesterton, *The Hollow Man*, London: Hamish Hamilton, come *The Three Coffins*, New York: Harper & Brothers, 1935, cap. 10; cito da *The Three Coffins*: New York: Buccaneer Books, 1976, pp. 71, 72.

¹⁰⁷ Gilbert Keith Chesterton, "The Sign of the Broken Sword", cit., nell'edizione di New York: John Lane Company, pp. 295, 296.

¹⁰⁸ John Dickson Carr, *To Wake the Dead*, London: Hamish Hamilton, 1937, oppure New York: Harper & Brothers, 1938; Jorge Luis Borges, "De la vida literaria", in *El Hogar*, a. XXXIV, n. 1475, 21 gennaio 1938, p. 26, poi in Jorge Luis Borges, *Borges en El Hogar. 1935-1958*, cit., pp. 91-92: p. 92 (breve segnalazione).

¹⁰⁹ John Dickson Carr, *It Walks by Night*, New York: Harper & Brothers, 1930; Jorge Luis Borges, "*It walks by night*, de John Dickson Carr" (nella rubrica "Reseñas"), in *El Hogar*, a. XXXIV, n. 1481, 4 marzo 1938, p. 24, poi in Jorge Luis Borges, *Textos cautivos*, cit., pp. 211-212.

¹¹⁰ Carter Dickson (John Dickson Carr) e John Rhode (Cecil Street), *Drop to His Death*, London: Heinemann, oppure New York: Dodd, Mead & Company, 1939; Jorge Luis Borges, "Dos novelas policiales" (nella rubrica "Reseñas"), in *El Hogar*, a. XXXV, n. 1538, 7 aprile 1939, p. 89, poi in Jorge Luis Borges, *Textos cautivos*, cit., pp. 313-314: p. 314: "Disgraziatamente, i due capitoli finali ci schiacciano con una rivelazione di carattere meccanico: la rivelazione, aggravata da un diagramma, di una pistola suicida [...] che, una volta emesso il suo colpo mortale, modestamente cade in pezzi. *Quel giorno più non vi leggemo avanti*".

¹¹¹ John Dickson Carr, *The Black Spectacles*, London: Hamish Hamilton, oppure New York: Harper & Brothers, 1939; Jorge Luis Borges, "John

nel 1940, e il suo nome o il suo pseudonimo, insieme a qualche breve considerazione sulla sua narrativa, appaiono in altri testi borgesiani¹¹². Un suo racconto è incluso nel secondo volume dei *Mejores cuentos policiales*¹¹³ e nei numeri della collana “El séptimo círculo” fino al 110, l’ultimo pubblicato sotto la direzione di Borges e Bioy Casares, è l’autore più rappresentato, con dieci romanzi firmati John Dickson Carr e tre con lo pseudonimo Carter Dickson¹¹⁴.

Dickson Carr: *The black spectacles* (Hamish Hamilton)”, in *Sur*, a. IX, n. 70, luglio 1940, pp. 62-63, poi in *Jorge Luis Borges en Sur*, cit., pp. 233-234.

¹¹² In “De la vida literaria”, in *El Hogar*, a. XXXIII, n. 1468, 3 dicembre 1937, p. 24, poi in *Borges en El Hogar. 1935-1958*, cit., p. 83, Borges annuncia la prossima riedizione nei “Pelican Books” di *It Walks by Night*, e in “Roger Caillois: *Le roman policier*”, cit., ricicla parte di quanto aveva scritto in “El Hogar” sulla “pistola suicida” di *Drop to His Death*. Cita inoltre Carter Dickson in Jorge Luis Borges, “Howard Haycraft: *Murder for pleasure*”, cit., p. 67, in *Jorge Luis Borges en Sur*, cit., p. 266; Gervasio Montenegro (Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares), “Palabra liminar”, in Bustos Domeq (Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares), *Seis problemas para don Isidro Parodi*, cit., di cui utilizzo l’edizione in Jorge Luis Borges, *Obras completas en colaboración*, Vol. I: *Con Adolfo Bioy Casares*, cit., pp. 9-156: pp. 13-18: p. 15.

¹¹³ Carter Dickson (John Dickson Carr), “Persons or Things Unknown”, in *The Sketch*, Natale 1938, poi in Carter Dickson, *The Department of Queer Complaints*, New York: William Morrow and Company, 1940, e come di John Dickson Carr in *Line-Up*, a cura di John Rhode, New York: Dodd, Mead & Company, 1940; John Dickson Carr, “Personas o cosas desconocidas”, in Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares (a cura di), *Los mejores cuentos policiales. Segunda serie*, cit. pp. 223-242.

¹¹⁴ Questi gli altri volumi di Carr pubblicati sotto la direzione di Borges e Bioy Casares (mi baso sull’elenco di tutti i centodieci volumi in Antonio Torsello, “El Séptimo Círculo”, cit.): n. 18: *El crimen de las figuras de cera*, 1946 (*The Waxworks Murder*, 1932); n. 33: *Hasta que la muerte nos separe*, 1947 (*Till Death Do Us Part*, 1944); n. 37: *La sede de la soberbia*, 1947 (*The Seat of the Scornful*, 1942); n. 52: *El ocho de espadas*, 1948 (*The Eight of Swords*, 1934); n. 60: *El que susurra*, 1949 (*He Who Whispers*, 1946); n. 64: *Las cuatro armas falsas*, 1950 (*The Four False Weapons*, 1937); n. 70: *El barbero ciego*, 1950 (*The Blind Barber*, 1934); n. 74, *Mis mujeres muertas*, 1951 (C. Dickson, *My Late Wives*, 1946); n. 94: *Los suicidios constantes*, 1952 (*The Case of the Constant Suicides*, 1941); n. 104: *La ventana de Judas*, 1953 (C. Dickson, *The Judas Window*, 1938); n. 107: *Muerte en cinco cajas*, 1953 (C. Dickson, *Death in Five Boxes*, 1938); n. 110: *La estatua de la viuda*, 1953 (C. Dickson, *Night at the Mocking Widow*, 1950).

LA LINEA STEVENSON-CHESTERTON-BORGES E
IL POLIZIESCO POSTMODERNO
INTORNO A DUE PASSI DELL'EPISTOLARIO DI ITALO CALVINO

Ho detto che i racconti di padre Brown sono stati un modello per il poliziesco classico, e questo è vero soprattutto per quanto riguarda il sottogenere, del quale Carr è il principale rappresentante, che in altra sede ho definito “gotico razionalista”¹¹⁵, ovvero il *detective story* che pone al lettore un problema che ha apparenze preternaturali – come direbbe Chesterton con proprietà di linguaggio evitando l’abuso del termine ‘soprannaturale’ – per poi offrirgli una soluzione del tutto razionale. Padre Brown crede ai miracoli, e il suo razionalismo è teso piuttosto a smascherare l’eresia e gli inganni dell’occultismo (non senza incomprensione, devo ripetere, delle religioni orientali), mentre Carr non concede nulla né al preternaturale né al soprannaturale e almeno all’inizio della sua produzione ha manifestato sentimenti universalmente antireligiosi¹¹⁶. Ma questa differenza non toglie che

¹¹⁵ Renato Giovannoli, *Elementare, Wittgenstein! Filosofia del racconto poliziesco*, cit., pp. 219-220, 229-233.

¹¹⁶ Sulla condanna dell’occultismo Chesterton e Carr si trovano dunque d’accordo. Sembra che Chesterton non abbia mai scritto l’aforisma, che spessissimo gli viene attribuito, “Quando la gente smette di credere in Dio, non è vero che non crede in niente, perché crede in tutto”. Però ha scritto qualcosa di simile proprio in riferimento alle apparenze preternaturali di un delitto in “The Miracle of Moon Crescent”, in *Nash’s Pall Mall Magazine*, Vol. LXXIII, n. 373, maggio 1924, pp. 26-31, poi in Gilbert Keith Chesterton, *The Incredulity of Father Brown*, cit., pp. 106-144: p. 142: “non pensate che vi biasimi per essere saltati a una conclusione preternaturale, e la ragione è davvero semplice. Avete giurato di essere dei materialisti incalliti, ed era dunque un dato di fatto che foste in bilico sui confini del credere: del credere quasi a qualsiasi cosa”. Carr ripete lo stesso concetto con lo stesso fine (e più chestertonianamente di Chesterton) in Carter Dickson, *The Plague Court Murders*, New York: Morrow Mistery, 1934, oppure London: Heinemann, 1935, cap. 14 (cito da https://ia902308.us.archive.org/21/items/shm_jdc/Sir%20Henry%20Merrivale%2001%20The%20Plague%20Court%20Murders%20-%20John%20Dickson%20Carr.pdf): “E questo è l’enigma più curioso e sconvolgente della gente al giorno d’oggi. Rideranno di una gran cosa come la chiesa cristiana, ma crederanno nell’astrologia. Non vogliono credere al prete che dice che c’è qualcosa in cielo, ma crederanno all’affermazione alquanto meno cauta che vi si può leggere il futuro come un’insegna luminosa. Pensano che ci sia qualcosa di antiquato e provinciale nel credere troppo in Dio, ma vi concederanno una quantità di spiriti di morti confinati sulla terra”. L’idea risale a Stevenson, che al narratore del *Padiglione sulle dune* fa dire del deuteragonista: “come tutti i liberi pensatori era molto superstizioso”(“The

nelle storie dell'uno e dell'altro le apparenze preternaturali lascino il lettore nel sospetto che il mistero sia tale in senso proprio¹¹⁷, e sebbene questo sospetto sia smentito dalla soluzione finale – al contrario di quanto accade in *L'uomo che fu Giovedì*, dove è la soluzione a essere preternaturale, anzi davvero soprannaturale – anch'esse vanno incluse nella genealogia del poliziesco metafisico.

Le storie “più ingannevolmente misteriose [*mystifying*] di John Dickson Carr (un Chesterton al quadrato o al cubo)”¹¹⁸ pongono però un problema, che recensendo *It Walks by Night*, dopo averlo comunque definito “amenissimo”, Borges segnala scrivendo: “Confesso di essere stato un po' defraudato dagli ultimi capitoli: frustrazione quasi inevitabile in finzioni come questa, che vogliono risolvere razionalmente problemi insolubili”¹¹⁹. In “Abenjacàn il Bojarì”, riferendo i pensieri di Dunraven, lo scrittore esprime lo stesso concetto in maniera più chiara ed elegantemente retorica: “la soluzione del mistero è sempre inferiore al mistero. Il mistero partecipa del soprannaturale e anche del divino; la soluzione, del gioco di prestigio”¹²⁰. Ma c'è da sospettare che in questo aforisma sul poliziesco, Borges dipenda proprio da Carr, che aveva attribuito un analogo pensiero a uno dei personaggi di *The Crooked Hinge*: “Gli era stato rivelato un occulto mistero, e come molti altri che hanno appreso occulti misteri, fu preso dall'ira. Pensava di avere ottenuto un miracolo, invece aveva pagato per un trucco ingegnoso”¹²¹. L'oggetto miracoloso in questo caso è un automa, ma non dubiteremo che Carr si riferisse obliquamente ai suoi stessi giochi di prestigio polizieschi, come fa in *Le tre bare*, quando, rispondendo in anticipo all'obiezione di Borges – che conosceva certamente questo romanzo perché è il numero 40 del “Séptimo círculo”¹²² – scrive: “la maggior parte della gente resta dannatamente delusa quando conosce il segreto. [...] La gente è buffa. Vanno a vedere un'illusione, gli hai detto che è un'illusione, pagano per vedere un'illusione. Eppure per

Pavilion on the Links”, in *New Arabian Nights*, cit., Vol. II, p. 74) who like all freethinkers was much under the influence of superstition.

¹¹⁷ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Seuil, 1970, cap. 3, assegna questi polizieschi al genere fantastico proprio a causa dell'“esitazione” provata dai personaggi e dal lettore tra una spiegazione naturale e una preternaturale degli eventi narrati. Mi servo della traduzione italiana *La letteratura fantastica*, Milano: Garzanti, 1983, pp. 52-55.

¹¹⁸ John Fraser, “Jorge Luis Borges, Alive in His Labyrinth”, in *Criticism*, Vol. XXXI, n. 2, primavera 1989, pp. 179-191: p. 184.

¹¹⁹ Jorge Luis Borges, “*It walks by night*, de John Dickson Carr”, cit.

¹²⁰ Jorge Luis Borges, “Abenjacàn el Bojarì, muerto en su laberinto”, cit., pp. 604-605.

¹²¹ John Dickson Carr, *The Crooked Hinge*, cit., cap. 21, p. 260.

¹²² John Dickson Carr, *El hombre hueco*, Buenos Aires: Emecé, 1947.

qualche strana ragione, sono irritati perché non è *vera* magia”¹²³; “l’effetto è così magico che in qualche modo ci aspettiamo che sia magica anche la causa. Quando vediamo che non è magia, diciamo che è una buffonata. Il che non è corretto”¹²⁴.

L’*excusatio non petita* non toglie che i macchinosi intrecci di Carr prestino il fianco alla critica di Borges. Ma non è meno vero che in un buon poliziesco anche la soluzione può e dovrebbe partecipare, se non del divino, del meraviglioso, e che al bell’*aforisma* di Borges può essere contrapposta l’affermazione di Chesterton secondo cui un poliziesco “è scritto per il momento in cui il lettore comprende, [...] e l’oscurità ha valore solo in quanto rende vivida una grande luce nella mente”¹²⁵.

5. Il poliziesco postmoderno. Indagini fallimentari e misteri a soluzioni multiple

È ormai chiaro che la linea Stevenson-Chesterton-Borges, estrapolata, prosegue nel territorio del poliziesco postmoderno. Borges è del resto spesso citato quando si parla di questa declinazione del nostro genere letterario, del quale sarebbe dunque, stando alla cronologia ma per la verità *ante litteram*, il primo rappresentante a pieno titolo.

A questo proposito, più spesso ancora che al “Giardino dei sentieri che si biforcano”, la critica ha fatto riferimento alla “Morte e la bussola”, un racconto che – riassumo *grosso modo* – narra di una “serie periodica” di tre omicidi commessi lo stesso giorno di tre mesi consecutivi in tre luoghi che sulla mappa della città costituiscono i vertici di un triangolo equilatero. Nei tre luoghi vengono ritrovate tre scritte che avvertono, rispettivamente, che “La prima lettera del Nome è stata articolata”, “La seconda lettera del Nome è stata articolata”, “L’ultima delle lettere del Nome è stata articolata”¹²⁶. Fin qui siamo vicini al *plot* di *The ABC Murders* (1936) di Agatha Christie, nel quale, come Poirot scoprirà, la serie di delitti governata da una regola serve all’assassino per nascondere l’unico delitto da cui trae vantaggio¹²⁷. Ma nel racconto di Borges le cose vanno diversamente. Le tre vittime sono tre ebrei e il primo è uno studioso della Cabala e del Chassidismo. L’investigatore

¹²³ John Dickson Carr, *The Three Coffins*, cit., cap. 14, pp. 101-102.

¹²⁴ Ivi, cap. 17, p. 125.

¹²⁵ Gilbert Keith Chesterton, “How To Write a Detective Story”, cit., p. 112.

¹²⁶ Jorge Luis Borges, “La muerte y la brújula”, cit., pp. 500, 501, 502.

¹²⁷ Agatha Christie, *The ABC Murders*, London: for The Crime Club by Collins, 1936.

Lönnrot arguisce che le tre “lettere” menzionate dai tre messaggi sono le prime tre del Tetragrammaton, il nome di Dio, e che quindi un'altra lettera sarà articolata. Si reca allora nel punto della città che aggiunto al triangolo costituisce il quarto vertice di un rombo e là trova la morte per mano di un criminale che ha un vecchio conto in sospeso con lui e che ha ordito la trappola.

A fare del racconto un poliziesco metafisico sono i riferimenti alla mistica ebraica e, analogamente a quanto accadeva in molti polizieschi classici, il rigore geometrico, quasi ‘platonico’, del quadro indiziario, ma la sua elezione da parte della critica a primo poliziesco postmoderno è dovuta soprattutto al fatto che il successo dell'indagine che narra coincide con il suo fallimento. Nelle opere di pressoché tutti gli scrittori che di solito vengono sussunti sotto la categoria di ‘poliziesco postmoderno’, o per servirsi di un altro quasi-sinonimo, di *anti-detective novel*¹²⁸ – tutti autori del *mainstream*, non ‘di genere’: Borges appunto, Robbe-Grillet, Dürrenmatt, Gadda, Sciascia, Pynchon, Auster, Eco, per citare i più noti e i più citati – l'esisto dell'indagine è infatti sempre in un modo o nell'altro fallimentare, quasi sempre dal punto di vista pratico ed etico, e molto spesso anche da quello logico e teorico, poiché consiste in una soluzione incerta, o in soluzioni diverse e impossibili, o semplicemente nell'assenza di una soluzione. Per la verità, a metà degli anni Trenta Borges aveva stabilito nel suo elenco di regole per gli scrittori di polizieschi che “il problema deve essere [...] adatto a una risposta univoca”¹²⁹. Tuttavia, se come concluse dopo il 1950, quando l'Età postmoderna stava per iniziare, la soluzione non è che un gioco di prestigio che svislaccia il mistero, tanto vale lasciarne l'incombenza al lettore o più semplicemente rinunciarvi. *Il contesto* di Sciascia, l'unico romanzo diciamo pure postmoderno che Calvino pone esplicitamente sulla “linea”, merita sotto

¹²⁸ Questa formula è stata utilizzata per la prima volta, a quanto ne so, da William V. (Vaios) Spanos nell'articolo “The Detective and the Boundary. Some Notes on the Postmodern Literary Imagination”, in *Boundary 2* (Durham, North Carolina: Duke University Press), Vol. I, n. 1, autunno 1972, pp. 147-168, e si è diffusa anche grazie a Stefano Tani, *The Doomed Detective. The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*, Carbondale ed Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1984, un libro particolarmente interessante dal nostro punto di vista poiché dedica molto spazio alla letteratura italiana (Sciascia, Calvino, Eco). La ritroviamo poi, tra gli altri, anche in Brian McHale, *Constructing Postmodernism*, London e New York: Routledge, 1992, cap. 6: “The (post)modernism of *The Name of the Rose*”, pp. 145-164; pp. 150-151.

¹²⁹ Jorge Luis Borges, “Leyes de la narración policial”, cit., p. 49; Jorge Luis Borges, “Los laberintos policiales y Chesterton”, cit., p. 94, in *Jorge Luis Borges en Sur*, p. 128.

questi aspetti particolare attenzione. Prima Sandro Moraldo, poi Roberto Paoli lo hanno messo con argomenti assai simili (ma credo indipendentemente) in rapporto con *La morte e la bussola*. Moraldo osserva che

Entrambi [gli investigatori protagonisti dei due racconti] sono caratterizzati come bibliofili. Rogas, che ci viene presentato come una persona colta con una buona conoscenza della letteratura [...], cita nella sua ricerca non solo La Bruyère, Voltaire, Diderot e Shakespeare, ma anche il testo completo dell'“Argumentum Ornithologicum”, tratto dal volume di Jorge Luis Borges *El Hacedor*. [...] Il fallimento del *detective*, tema centrale delle due narrazioni, consiste nel fatto che la morte lo attende alla fine di un labirinto appositamente creato per lui¹³⁰.

Paoli analogamente scrive:

Alla stregua dell'argentino, Sciascia è un caso di scrittore-lettore, bibliofilo, colto e memorioso, che trasmette ai suoi personaggi polizieschi [...] la propria personalità erudita e costella di titoli e citazioni letterarie una materia di trame e delitti inesplicabili. A determinare questa esasperazione erudita del giallo [...] ha contribuito visibilmente il racconto *La morte e la bussola*, dove il personaggio del

¹³⁰ Sandro Moraldo, “Leonardo Sciascias *Il contesto* und Jorge Luis Borges’ *La muerte y la brújula*”, in *Neophilologus*, Vol. LXVIII, n. 3, luglio 1984, pp. 389-399: p. 396. Moraldo (p. 398, nota 14) cita Ernesto G. Laura, “Due Sciascia come occasione di ‘pamphlet’”, in *Il Veltro*, a. XX, n. 3-4, maggio-agosto 1976, pp. 364-367: p. 364, che già aveva osservato, forse per primo: “A Borges però rimanda *Il contesto* [...], se non altro per il gusto delle citazioni dotte, quasi note bibliografiche, che spezzano l’andamento del racconto”. L’“Argumentum ornithologicum”, trascritto per intero da Sciascia in *Il contesto*, cit., p. 91; in Leonardo Sciascia, *Opere*, cit., Vol. I (dove *Il contesto* è alle pp. 615-705), p. 684, è in Jorge Luis Borges, *El hacedor*, Buenos Aires, Emecé, 1960, poi in *Obras completas*, cit., pp. 777-854: p. 787. Sciascia cita Borges in una traduzione molto simile a quella di Francesco Tentori Montalto (Jorge Luis Borges, *L’artefice*, Milano: Rizzoli, 1963, poi in *Tutte le opere*, a cura di Domenico Porzio, 2 Vol., Milano: Mondadori, 1984-1985, Vol. I, , pp. 1095-1267 [pagine dispari]: p. 1119), anche per quanto riguarda una scelta arbitraria (Borges: “Dios sabe cuántos pájaros vi”; Tentori Montalto: “Dio sa quanti furono gli uccelli”; Sciascia: “Dio sa quanti erano gli uccelli”), lasciando però l’ultima frase in spagnolo.

detective, Lönnrot, si configura come il modello degli investigatori di Sciascia [...]. La lunga serie di delitti del *Contesto* non fa altro che esasperare la geometria del crimine configuratasi nella *Morte e la bussola* [...]. Da *La morte e la bussola* Sciascia mutua in primo luogo il tema poliziesco del “cacciatore cacciato” (uso un titolo di William Wilkie Collins, incluso nella scelta dei migliori racconti polizieschi compilata da Borges e Bioy Casares). [...] Nel *Contesto* funziona lo stesso modello: l'ispettore Rogas, un poliziotto assai colto che pare modellato su Lönnrot, incarna perfettamente la tipologia del “cacciatore cacciato”, che ritorna anche in altre trame dell'autore siciliano¹³¹.

Certo, l'influenza borgesiana sul romanzo è percepibile e la citazione dell'“Argumentum Ornithologicum” ne è in certo modo un'ammissione. Suonano borgesiani anche i nomi dei personaggi, vagamente ispanici (che d'altra parte possono ricordare anche l'Italia sudamericana della *Cognizione del dolore* di Gadda), e la satira degli ambienti intellettuali che costituisce la parte centrale del romanzo e ne giustifica il sottotitolo (*Una parodia*) ricorda i polizieschi a quattro mani di Borges e Bioy Casares con protagonista don Isidro Parodi. Mi pare però che le letture di Moraldo e Paoli formino un po' l'intreccio sciasciano. Rogas è sì un cacciatore cacciato, ma il labirinto in cui si trova intrappolato non è stato “creato appositamente per lui”, e i delitti su cui indaga sono sì in serie, ma non regolati da una “geometria del crimine”. L'ipotesi della “Morte e la bussola”, insomma, si intravede appena.

Rogas inizia a indagare su una serie di uccisioni di giudici di cui probabilmente, intuisce, è colpevole la vittima di un errore giudiziario. Ma la Sezione Politica della polizia, con cui è costretto a collaborare, e dietro di essa il ministro degli interni del governo conservatore (nel quale facilmente il lettore dell'epoca in cui il romanzo fu pubblicato poteva vedere un'allusione ai governi democristiani), vuole utilizzare il caso per i suoi fini, dirottando le indagini in direzione dei “gruppuscoli” della sinistra rivoluzionaria. Rogas

¹³¹ Roberto Paoli, *Borges e gli scrittori italiani*, capitolo “Borges in Leonardo Sciascia”, cit., pp. 65-66. Il racconto di Wilkie Collins, generalmente noto come “The Biter Bit”, tradotto come “El cazador cazado” in Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares (a cura di), *Los mejores cuentos policiales. Segunda serie*, cit., fu originariamente pubblicato come “Who is the Thief”, in *Atlantic Monthly*, Vol. I, n. 6, aprile 1858, pp. 706-722, poi come “Brother Griffith's Story of the Biter Bit” in Wilkie Collins, *The Queen of Hearts*, 3 Vol., London: Hurst and Blackett, Vol. II, oppure 1 Vol., New York: Harper & Brothers, 1859.

LA LINEA STEVENSON-CHESTERTON-BORGES E
IL POLIZIESCO POSTMODERNO
INTORNO A DUE PASSI DELL'EPISTOLARIO DI ITALO CALVINO

scopre così l'esistenza di un "complotto"¹³² nel quale tutti, conservatori e rivoluzionari, intellettuali, funzionari governativi e politici, per convinzione o per opportunismo, sono coinvolti. Dopo questa scoperta, Rogas decide di informare Amar, il segretario del Partito Rivoluzionario Internazionale (che a dispetto del nome è nazionale e allude al Partito Comunista Italiano). I due, grazie alla mediazione dell'intellettuale di sinistra Cusan, si incontrano ma, secondo la versione ufficiale, vengono uccisi da un giovane barbuto, che però non è il rivoluzionario che vorrebbe far credere di essere ma un agente del CIS (Centro Informazioni Speciali). Il vicesegretario del Partito Rivoluzionario informa infine Cusan che Amar in realtà è stato ucciso da Rogas, a sua volta ucciso dall'agente del CIS.

Nel *Contesto* Sciascia allude alla cosiddetta 'strategia della tensione' allora in atto in Italia, frutto di quella che da subito appariva (e molte conferme sono venute in seguito) come una cospirazione intessuta dai servizi segreti italiani e americani con la complicità della criminalità politica e quantomeno il beneplacito delle istituzioni politiche. Ma dal punto di vista della storia della letteratura viene alla mente *L'uomo che fu Giovedì* e il suo complotto anarchico i cui dirigenti sono tutti agenti di polizia. Non manca del resto nel *Contesto* una citazione esplicita di Chesterton¹³³, e qualche anno dopo Sciascia annoterà: "Un romanzo di Chesterton – *L'uomo che fu Giovedì* – penso che in questo momento possa servire come una specie di dimostrazione per assurdo di come la maggioranza degli italiani vede le

¹³² Si veda in particolare *Il contesto*, cit., p. 115; in *Opere*, cit., Vol. I, p. 703, dove il vicesegretario del partito spiega che "Rogas andò alla Camera dei rappresentanti, riuscì ad avvicinare Amar, gli parlò di un complotto che aveva scoperto" [...] Amar mi disse semplicemente di uno della polizia che era venuto a fargli delle rivelazioni su un complotto". Il termine 'complotto' torna altre due volte nelle righe successive.

¹³³ Leonardo Sciascia, *Il contesto*, cit., p. 95; in *Opere*, cit., Vol. I, p. 687, dove Rogas ha il "ricordo, piuttosto cinico data la circostanza, della frase di Innocenzo quando punta il revolver contro il professore schopenhaueriano (G. K. Chesterton, *Manalive*): 'Non lo farei per il primo venuto, ma voi ed io siamo diventati così amici!'" Sciascia cita quasi alla lettera la traduzione di Cecchi: "Non lo farei pel primo venuto, [...] ma voi ed io stanotte siamo diventati così amici!" (Gilbert Keith Chesterton, *Le avventure di un uomo vivo*, in Gilbert Keith Chesterton, *Opere scelte*, a cura di Emilio Cecchi, Firenze e Roma: Casini, 1956, pp. 353-507: p. 438). Il testo originale dice: "It's not a thing I'd do for every one, [...] but you and I seem to have got so intimate to-night, some how" (Gilbert Keith Chesterton, *Manalive*, London: Thomas Nelson and Sons, 1912, p. 213).

Brigate Rosse e il *contesto* in cui si muovono”¹³⁴ (corsivo mio). Va sottolineato che questo, per Sciascia, è ciò che gli italiani (di sinistra) pensavano (e speravano), non la sua opinione, secondo la quale le Brigate Rosse erano veri rivoluzionari¹³⁵, e d'altra parte nel *Contesto* i gruppuscoli sono per lo più pedine inconsapevoli ed è piuttosto sulla controparte del Partito Comunista che è gettato il sospetto di partecipare al complotto. Ma questa è una questione di dettaglio, e Ivan Pupo, in pagine in cui tratta del tema del complotto in Sciascia e Calvino, ha ragione di affermare dopo aver citato questo passo: “Per parafrasare Borges, si potrebbe dire che è sotto la nota influenza di Chesterton che Sciascia scrive *Il contesto*”¹³⁶.

Calvino, nella lettera all'autore in cui definisce il romanzo “un finto giallo montato come una partita di scacchi nel gusto stevensoniano-chestertoniano-borghesiano”, scrive che “È chiaro che Amar era nel complotto per il colpo di stato e Rogas lo uccide perché questo gli toglie ogni speranza o perché spera di fermare il colpo di stato”¹³⁷. Si pone però anche molte domande a cui non sa dare risposta, fa delle ipotesi e chiede all'amico: “È così? [...] Sono curioso di sapere se l'ho azzeccata su tutti i punti o se qualcosa mi è sfuggito. [...] Ci ho preso?”¹³⁸ Nella lettera di risposta Sciascia dirà, senza entrare nei dettagli: “giustissime sono [...] le tue ipotesi sulle mie intenzioni, sulle allusioni”¹³⁹. Resta che la conclusione del romanzo è oscura e in essa Sciascia non dà una vera soluzione del caso poliziesco, tant'è che Calvino scrive anche:

¹³⁴ Leonardo Sciascia, *Nero su nero*, Torino: Einaudi, 1979, pp. 202-203; in *Opere*, cit., Vol. II, T. I (dove *Nero su nero* è alle pp. 895-1124), pp. 1082 (ma vedi fino all'interlinea a p. 1083).

¹³⁵ Cfr. Leonardo Sciascia, *Nero su nero*, cit., pp. 233-234; in *Opere*, cit., Vol. II, T. I, pp. 1110-1111.

¹³⁶ Ivan Pupo, “Destini incrociati: Sciascia e Calvino”, in Ivan Pupo, *Passioni della ragione e labirinti della memoria. Studi su Leonardo Sciascia*, Napoli: Liguori, 2011, cit., pp. 187-221: p. 200. Sul tema del complotto in Sciascia e Calvino, illuminato dall'affermazione di Calvino sul “gusto stevensoniano-chestertoniano-borghesiano” del *Contesto*, si veda tutto il paragrafo 2 del saggio, intitolato “Sotto la nota influenza di Chesterton”, pp. 199-204.

¹³⁷ Italo Calvino, lettera a Leonardo Sciascia, Torino, 14 settembre 1971, in *Lettere. 1940-1985*, cit., p. 1112.

¹³⁸ Ivi, pp. 112-113.

¹³⁹ Leonardo Sciascia, lettera a Italo Calvino, Palermo, 3 ottobre 1971, in Leonardo Sciascia e Italo Calvino, *L'illuminismo mio e tuo. Carteggio 1953-1985*, a cura di Mario Barengi e Paolo Squillacioti, Milano: Mondadori, 2023, p. 200.

LA LINEA STEVENSON-CHESTERTON-BORGES E
IL POLIZIESCO POSTMODERNO
INTORNO A DUE PASSI DELL'EPISTOLARIO DI ITALO CALVINO

Appena finita la lettura c'è naturalmente il piccolo senso di frustrazione che la spiegazione non venga data in tutte lettere, ma anche questa è ormai una regola del genere, ed è giusto che il lettore faccia lo sforzo di ripensarci e all'occorrenza rileggere, come ho fatto, per vedere chiaro il meccanismo. Certo non so se ho capito tutto e se quel che non ho capito deve restare mistero o dovevo capirlo, e questo mi dà un po' di disagio. (Ora non sto più facendo della critica letteraria: ti parlo della mia eccitazione di tipo enigmistico d'appassionato di letture e film di questo genere.)¹⁴⁰

Nel 1975 Sciascia definì *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Gadda, "il più assoluto 'giallo' che sia mai stato scritto, un 'giallo senza soluzione'" ¹⁴¹. Pupo, dopo aver citato questo passo, annota: "Nella conclusione di *Letteratura del giallo*, primo intervento del Nostro sul racconto poliziesco, uscito su *Letteratura* nel 1953, Sciascia si era augurato che al *Pasticciaccio* Gadda desse, prima o poi, una soluzione; alla metà degli anni Settanta comprenderà il carattere, in un certo senso necessario, di quell'incompletezza"¹⁴². Il finale reticente del *Contesto* testimonia per altro che già all'inizio degli anni Settanta Sciascia comprendeva la necessità di una certa incompletezza nella soluzione di un poliziesco adeguato ai nuovi tempi, e in particolare ai 'misteri italiani' di quegli anni.

Da questo punto di vista, il successivo poliziesco di Sciascia, *Todo modo*, pubblicato nel 1974, non è troppo diverso. Dopo averne letto il manoscritto, Calvino osservò in una lettera a Sciascia, come aveva fatto a proposito del *Contesto*, che Sciascia aveva "lasci[ato] in ombra [...] la soluzione del giallo"¹⁴³. Ma questa volta, aggiunse il garbato rimprovero all'amico di essere

¹⁴⁰ Italo Calvino, lettera a Leonardo Sciascia, Torino, 14 settembre 1971, cit., pp. 1111-1112.

¹⁴¹ Sono le ultime parole del saggio "Breve storia del romanzo 'giallo'", cit., p. 75; "Breve storia del romanzo poliziesco", cit., p. 231, nell'edizione in *Opere*, cit., Vol. II, T. II, p. 719.

¹⁴² Ivan Pupo, "L'anello che non tiene. Rileggendo *Todo Modo*", in Ivan Pupo, *Passioni della ragione e labirinti della memoria*, cit., pp. 63-103: p. 91 e nota 93. In "Letteratura del 'giallo'", in *Letteratura*, s. III, a. I, n. 3, maggio-giugno 1953, pp. 65-67, poi in *Il metodo di Maigret*, cit., pp. 13-18: p. 18, Sciascia menziona "*Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* che ci auguriamo che Carlo Emilio Gadda abbia ancora voglia e tempo di completare".

¹⁴³ Italo Calvino, lettera a Leonardo Sciascia, Parigi, 5 ottobre 1974, in Italo Calvino, *Lettere. 1940-1985*, cit., pp. 1252-1255: p. 1253.

“andato troppo in là, nascondendo troppi elementi al lettore, contravvenendo così a una delle prime regole del genere poliziesco”¹⁴⁴. Anche in questo caso tentò di dare una soluzione, anzi più soluzioni possibili, al rompicapo narrativo, ma non possediamo, se pure fu scritta, la lettera di risposta.

In realtà l'intrigo di *Todo modo* è più trasparente di quanto generalmente si ammette, e Calvino ha visto che “la [soluzione] più evidente, dato il modo di muoversi di Don Gaetano nel quadrato marcante [durante gli esercizi spirituali], è che l'assassino sia Don Gaetano”¹⁴⁵, e sospettato che quest'ultimo potrebbe non essersi suicidato ma essere stato ucciso dal narratore¹⁴⁶. Il narratore dice a un certo punto che “la soluzione del problema [è] netta e quasi ovvia: molto simile a quella della *Lettera rubata* di Poe”¹⁴⁷, e che don Gaetano sia l'autore del primo omicidio risulta evidentissimo, per la ragione addotta da Calvino, già dalle indagini preliminari, sebbene gli inquirenti diano per scontato che don Gaetano non possa essere il colpevole. Voltrano, la vittima del secondo omicidio, aveva infatti lasciato intendere che qualcuno si era intromesso tra lui e la prima vittima, uccisa da una distanza ravvicinata con un'arma da fuoco silenziosa, durante i movimenti del quadrato marcante. È molto verosimile che si trattasse proprio di don Gaetano, che Voltrano avesse poi tentato di ricattarlo e che lui lo avesse ucciso. Quanto all'assassinio di don Gaetano è lo stesso narratore a confessarlo alla fine del libro e, tornando qualche pagina indietro, non è difficile determinare il lasso temporale in cui avrebbe in tutta comodità potuto commetterlo. Gli investigatori però prendono la confessione come uno scherzo: “Lo vedi dove si arriva, quando si lascia la strada del buon senso? [...] Io lo dico sempre, caro commissario, sempre: il movente, bisogna trovare, il movente...”¹⁴⁸. Un movente però potrebbe esserci, sia per don Gaetano che per il narratore, seppure di natura per così dire “teologica”. Come nel *Contesto* l'ultimo omicidio è commesso molto probabilmente dal protagonista, che da investigatore si fa giustiziere; con in più il fatto che quel delitto scioglie “l'apprensione per l'atto di libertà che dovevo pur fare” manifestata dal protagonista-narratore all'inizio del suo racconto, già in attesa del momento in cui “sarebbe scattato, quando avrei voluto farlo scattare, il mio atto di libertà”¹⁴⁹.

¹⁴⁴ Ivi, p. 1255.

¹⁴⁵ Ivi, p. 1253: soluzione “A)”

¹⁴⁶ Ivi, p. 1254: soluzione “D) (o B-bis e C-bis) [...] a)”.

¹⁴⁷ Leonardo Sciascia, *Todo Modo*, Torino: Einaudi, 1974, p. 108; anche in Leonardo Sciascia, *Opere*, cit., Vol. I, pp. 835-935: p. 922.

¹⁴⁸ Leonardo Sciascia, *Todo modo*, p. 122; in *Opere*, cit., Vol. I, p. 934.

¹⁴⁹ Leonardo Sciascia, *Todo modo*, cit., p. 4; in *Opere*, cit., Vol. I, p. 840. Può essere utile per comprendere le implicazioni teologiche di questo “atto di libertà” Daria Farafonova, “E sempre lo contraddico, finché non comprenda

Due ipotesi soggiacciono alla conclusione di *Todo modo*: la conclusione di *The God of the Labyrinth*, un *detective novel* dello scrittore immaginario Herbert Quain recensito da Borges in una sua finzione, e quella di *The Murder of Roger Ackroyd* (*L'assassinio di Roger Ackroyd*, 1926) di Agatha Christie. In *The God of the Labyrinth*,

risolto l'enigma, v'è un paragrafo ampio e retrospettivo che contiene questa frase: *Tutti credettero che l'incontro dei due giocatori di scacchi fosse stato casuale*. Questa frase dà a intendere che la soluzione è erronea. Il lettore, inquieto, rivede i capitoli in questione e scopre un'altra soluzione, la vera. Il lettore di questo libro singolare è più perspicace del *detective*¹⁵⁰.

Nel 1978 Sciascia citerà questo passo come esergo di chiusura dell'*Affaire Moro*, e l'anno dopo scriverà una prefazione e una postfazione per l'edizione dell'*Assassinio di Roger Ackroyd* nei mondadoriani "Oscar del giallo"¹⁵¹, ma non dubiterei che entrambi i testi gli fossero ben presenti alla mente durante la stesura di *Todo modo*¹⁵².

L'assassinio di Roger Ackroyd termina con la rivelazione che il colpevole è James Sheppard, il quale è non solo l'aiutante di Poirot ma anche il narratore. Questi, smascherato dal *detective*, confessa nell'ultimo capitolo il delitto e le sue modalità, invitando il lettore a rileggere una pagina del

che è un mostro incomprensibile'. L'universo pascaliano di Leonardo Sciascia", in *Lettere italiane*, Vol. LXVIII, n. 1, 2016, pp. 152-172.

¹⁵⁰ Jorge Luis Borges, "Examen de la obra de Herbert Quain", in *Sur*, a. X, n. 79, aprile 1941, pp. 44-48: p. 45, poi in *El jardín de senderos que se bifurcan*, cit., e *Ficciones*, cit.; in *Obras completas. 1923-1972*, cit., pp. 461-464: p. 462.

¹⁵¹ Leonardo Sciascia, "Prefazione" e "Postfazione", in Agatha Christie, *L'assassinio di Roger Ackroyd* ("Oscar del giallo", n. 6), Milano: Mondadori, 1979, pp. V-VIII, 233-235: p. 234, poi riunite come "Agatha Christie", in Leonardo Sciascia, *Il metodo di Maigret*, cit., pp. 137-145: p. 144. Per un approccio intertestuale ai polizieschi di Sciascia in rapporto al poliziesco classico, si veda Marta Chini, "L'«aperto riscrivere» di Sciascia", in *Italianistica. Rivista di letteratura italiana*, Vol. XXXVI, n. 1-2, gennaio-agosto 2007, pp. 213-224, dove non manca tra gli altri il riferimento all'*Assassinio di Roger Ackroyd* (p. 220).

¹⁵² Daria Farafonova, "E sempre lo contraddico, finché non comprenda che è un mostro incomprensibile", cit., p. 155, pur senza riferirsi a Herbert Quain, osserva che "più che mai in *Todo modo* Borges è nella mente di Sciascia".

romanzo in cui aveva scritto: “La lettera era stata consegnata alle nove meno venti. Erano esattamente le nove meno dieci quando lo lasciai e la lettera non era stata ancora letta. Esitai con la mano sulla maniglia della porta, guardai indietro chiedendomi se avevo tralasciato di fare qualcosa”¹⁵³. Tra le nove meno venti e le nove meno dieci Sheppard ha ucciso Ackroyd e ha sistemato un dittafono, che grazie a un dispositivo a orologeria avrebbe fatto sentire alle nove e mezzo, al di là della porta chiusa, la voce di Ackroyd apparentemente ancora vivo (e che in seguito Sheppard avrebbe fatto opportunamente sparire). Ma se quelle frasi non fossero state scritte, commenta Sheppard, “chi avrebbe potuto immaginare che cosa esattamente era accaduto in quel vuoto di dieci minuti?” In *Todo Modo* l’ultimo capitolo in cui don Gaetano è ancora vivo si svolge durante un pranzo e termina dunque nel primo pomeriggio. Il capitolo successivo inizia con la frase “Rientrai in albergo a pomeriggio inoltrato”, il che implica che il narratore sia uscito e abbia avuto tutto il tempo di uccidere don Gaetano, il cui cadavere viene rinvenuto nella pagina successiva¹⁵⁴. Sciascia, come Agatha Christie, fa confessare il delitto al narratore e gioca sull’incertezza degli eventi accaduti in un certo lasso di tempo, ma come Herbert Quain lascia più autonomia al lettore, invitandolo implicitamente a rileggere il libro per trovare da sé la soluzione del mistero¹⁵⁵.

Tornando a quanto Calvino scrive a Sciascia su *Il contesto e Todo modo*, si potrebbe vedere una certa contraddizione tradire che “è ormai una regola del genere” non dare una chiara soluzione del caso poliziesco e dire che “nascondendo troppi elementi al lettore” l’amico ha trasgredito “una delle prime regole del genere poliziesco”. La contraddizione però non sussiste se nella seconda affermazione le regole del genere sono quelle del poliziesco tradizionale, che è bene trasgredire ma non troppo, e nella prima sono invece le regole del “finto giallo”, cioè del poliziesco ormai postmoderno. Un nuovo elemento che ci aiuta a definire cosa per Calvino sia il “finto giallo” è dunque la trasgressione della regola che impone alla soluzione di un mistero poliziesco di essere data “in tutte lettere”.

La soluzione chiara, certa e univoca, oltre che eticamente soddisfacente in quanto ristabilimento della giustizia, era una prerogativa del poliziesco

¹⁵³ Agatha Christie, *The Murder of Roger Ackroyd*, London: W. Collins Sons & Co., oppure New York: Grosset & Dunlap, 1926, cap. 27 con rinvio al cap. 4; nell’edizione americana, da me consultata, p. 304 con rinvio a p. 47.

¹⁵⁴ Leonardo Sciascia, *Todo Modo*, cit., p. 115; in *Opere*, cit., Vol. I, p. 928, dove termina il cap. [21] e inizia il cap. [22] (i capitoli del romanzo, non numerati, sono separati soltanto da un’interlinea).

¹⁵⁵ Anche Pierre Bayard ha in qualche modo incrociato il romanzo della Christie con quello di Quain, dimostrando nel saggio *Qui a tué Roger Ackroyd*, Paris: Éditions de Minuit, 1998, che Sheppard *non* è l’assassino di Roger Ackroyd.

LA LINEA STEVENSON-CHESTERTON-BORGES E
IL POLIZIESCO POSTMODERNO
INTORNO A DUE PASSI DELL'EPISTOLARIO DI ITALO CALVINO

deduttivo classico, sebbene già nel 1929 un romanzo come *The Poisoned Chocolates Case* (*Il caso dei cioccolatini avvelenati*) di Anthony Berkeley, con le sue sei successive soluzioni dello stesso caso anticipasse le derive postmoderne del nostro genere letterario¹⁵⁶. La sesta e ultima soluzione sarà davvero quella definitiva? Tanto più che una delle soluzioni scartate era quella definitiva in un precedente racconto di Berkeley poi 'cannibalizzato' dal romanzo¹⁵⁷.

Ma è con il poliziesco *hard boiled*, la cui logica è ipotetica (abduittiva) e non deduttiva, che la crisi delle certezze epistemiche del poliziesco classico, insieme al crollo delle sue certezze etiche, si manifesta apertamente. Vari sono i motivi di questa rivoluzione, a cominciare dall'esigenza di un maggior realismo. Raymond Chandler, in un celebre articolo che è anche un encomio dell'*hard boiled school* e di Dashiell Hammett, il suo più grande rappresentante, rimproverava al poliziesco classico la sua inverosimiglianza¹⁵⁸. Sciascia non sembra pensarla in modo troppo diverso quando in *A ciascuno il suo* scrive:

Che un delitto si offra agli inquirenti come un quadro i cui elementi materiali e, per così dire, stilistici consentano, se sottilmente reperi

¹⁵⁶ Anthony Berkeley (Anthony Berkeley Cox), *The Poisoned Chocolates Case*, London: W. Collins Sons & Co., 1929, oppure Garden City (New York): Doubleday, Doran & Company, 1929. Mi servo dell'edizione di London: The British Library, 2016. Negli ultimi due capitoli del romanzo *Roger Sheringham and the Vane Mystery*, London: W. Collins Sons & Co., o come *The Mystery at Lovers' Cave*, New York: Jacobsen Publishing Company, 1927, Berkeley offre due soluzioni: dapprima quella ingegnosa dell'investigatore privato (le due vittime si sono uccise a vicenda, grazie al fatto che una si è servita di un'arma 'a scoppio ritardato'), poi quella banale ma vera del poliziotto di Scotland Yard, che contro una delle convenzioni del genere si dimostra più sagace dell'investigatore privato (l'assassino è una ragazza fin dall'inizio sospettata, presa, secondo un'altra convenzione del genere, sotto la sua protezione dall'investigatore privato, convinto, come il lettore, della sua innocenza).

¹⁵⁷ Anthony Berkeley (Anthony Berkeley Cox), "The Avenging Chance", in *Pearson's Magazine*, settembre 1929.

¹⁵⁸ Raymond Chandler, "The Simple Art of Murder", in *The Atlantic Monthly*, Vol. CLXXIV, n. 6, dicembre 1944. Per la successiva, complessa storia delle varianti e delle edizioni di questo saggio, e sulle reazioni che suscitò tra gli autori di *detective stories* all'inglese, vedi Stefano Tani, "Note e notizie sui testi", in Raymond Chandler, *Romanzi e racconti*, a cura di Stefano Tani, Milano: Mondadori, 2006, Vol. II, pp. 1525-1623: pp 1595-1601.

analizzati, una sicura attribuzione, è corollario di tutti quei romanzi polizieschi cui buona parte dell'umanità si abbevera. Nella realtà le cose stanno però diversamente; e i coefficienti dell'impunità e dell'errore sono alti non perché (o non soltanto, o non sempre) è basso l'intelletto degli inquirenti, ma perché gli elementi che un delitto offre sono di solito assolutamente insufficienti. [...]

Gli elementi che portano a risolvere i delitti che si presentano con carattere di mistero o di gratuità sono la *confidenza* diciamo professionale, la delazione anonima, il caso. E un po', soltanto un po', l'acutezza degli inquirenti¹⁵⁹.

Dietro a questa obiezione di buon senso nei confronti del *detective story* classico ce n'è un'altra di carattere più strettamente epistemologico, presupposta anche da opere il cui fine non è la verosimiglianza mimetica, secondo la quale la realtà è più complessa e assai meno trasparente delle idealizzazioni del poliziesco deduttivo, che pretende di poter risalire con certezza attraverso una procedura analitica dagli effetti alle cause¹⁶⁰. Il delitto e il suo contesto umano e materiale sono gli effetti. Le cause si può classificarle secondo la teoria aristotelica delle quattro cause: la causa efficiente è il criminale; la causa formale, il suo piano; la causa materiale, il reale contesto umano del delitto; la causa finale, il movente. Ma se l'indagine è per sua natura destinata a restare ipotetica, le cause, e quindi le soluzioni del caso d'indagine, non possono che moltiplicarsi. Chesterton dice, per bocca dell'investigatore Basil Grant: "I fatti, [...] come oscurano la verità! [...] Non ho mai potuto credere a quell'uomo... come si chiama? di quelle storie straordinarie... Sherlock Holmes. Ogni dettaglio indica qualche cosa, certo, ma in genere la cosa sbagliata. A me sembra che i fatti indichino in tutte le direzioni, come i mille ramoscelli di un albero"¹⁶¹.

Secondo la teoria del poliziesco deduttivo di prima generazione, messa a punto da Doyle nel corpus sherlockiano, è il potere della deduzione fondata sull'osservazione degli indizi materiali a determinare quali cause siano vere. Chesterton ha obiettato che la logica e gli indizi materiali non bastano, ma è necessaria la psicologia, o meglio la 'scienza dell'anima' di cui padre Brown è uno specialista, per raggiungere la verità, e il poliziesco deduttivo 'riformato' del periodo tra le due guerre – di nuovo si possono citare Van

¹⁵⁹ Leonardo Sciascia, *A ciascuno il suo*, Torino: Einaudi, 1966, p. 53, poi in Leonardo Sciascia, *Opere*, cit., Vol. I, pp. 501-613: p. 542.

¹⁶⁰ Per un inquadramento generale delle epistemologie del poliziesco rinvio a Renato Giovannoli, *Elementare, Wittgenstein! Filosofia del racconto poliziesco*, cit.

¹⁶¹ Gilbert Keith Chesterton, "The Tremendous Adventures of Major Brown", cit., pp. 28-29.

Dine e Carr – ha accolto questa integrazione alla teoria. Nello *hard boiled* e in genere nel poliziesco 'd'azione', il cui sviluppo pure avviene tra le due guerre, è invece soprattutto l'intervento pragmatico e in qualche modo sperimentale del *detective* che rende possibile sfuggire all'indeterminismo. Questo, però, non ha impedito che nel romanzo di Hammett *The Dain Curse* (*La maledizione dei Dain*, 1928-1929, noto in italiano anche come *Il bacio della violenza*), analogamente al *Caso dei cioccolatini avvelenati*, di cui è pressoché coevo, l'indagine venga chiusa e riaperta due volte prima che si giunga alla soluzione finale, la quale pure potrebbe non essere quella davvero vera¹⁶². Così, anche questo romanzo è stato da molti critici considerato un poliziesco *ante litteram* postmoderno¹⁶³, suscettibile persino di un'analisi che coinvolge i frattali, gli attrattori strani e la teoria del caos¹⁶⁴, ovvero l'armamentario matematico più alla moda, non solo nelle scienze fisiche ma anche in quelle umane, dell'epoca che aveva iniziato ad autodefinirsi postmoderna.

In ogni caso, rispetto allo *hard boiled*, l'epistemologia poliziesca postmoderna si allontana ancora di più dalle pretese di certezza del poliziesco classico. L'investigatore non deve soltanto fare i conti con i limiti della logica attraverso procedimenti empirici e per prove ed errori. È il mondo stesso che ora appare irriducibilmente complesso e di fatto inintelligibile. Tornando alla letteratura italiana, all'inizio di quel poliziesco senza soluzione che è *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* c'è una pagina – per noi rilevante anche

¹⁶² Dashiell Hammett, *The Dain Curse*, New York: Alfred A. Knopf, 1929; mi servo dell'edizione di New York: Vintage Book, A Division of Random House, 1972. Precedentemente il romanzo era stato pubblicato nella rivista *Black Mask* suddiviso in quattro parti: "Black Lives. The Dain Curse", Vol. XI, n. 9, novembre 1928, pp. 41-67; "The Hollow Temple. The Dain Curse", ivi, n. 10, dicembre 1928, pp. 38-64; "Black Honeymoon. The Dain Curse", ivi, n. 11, gennaio 1929, pp. 38-62; "Black Riddle. The Dain Curse", ivi, n. 12, febbraio 1929, pp. 40-67.

¹⁶³ Per una rassegna e una discussione di queste opinioni si veda l'eccellente articolo di Robert Lance Snyder "Thinking's a Dizzy Business": Ratiocination's Collapse in Dashiell Hammett's *The Dain Curse*", in *The Journal of American Culture*, Vol. XLIII, n. 3, settembre 2009, pp. 198-207. Da parte sua, Snyder è propenso a collocare *The Dain Curse* nell'orbita del Modernismo.

¹⁶⁴ Isabelle Boof-Vermeesse, "Secret Passage to Chaos: Dashiell Hammett's *The Dain Curse*", in *Polysèmes*, n. 6, 2003, pp. 163-186, anche in <http://journals.openedition.org/polysemes/1630>.

perché citata da Calvino nelle *Lezioni americane*¹⁶⁵ – in cui Gadda esprime chiaramente l'idea che la molteplicità delle cause del delitto e la conseguente impossibilità di trovare una vera verità non sono solo di natura logica, ma di natura ontologica. Non derivano solo dal carattere inevitabilmente ipotetico dell'indagine, bensì dal fatto che i fatti concreti non hanno mai una sola causa (o aristotelicamente quattro cause), ma dipendono da un groviglio inestricabile di cause concomitanti:

[Il commissario Ingravallo] sosteneva, fra l'altro, che le inopinate catastrofi non sono mai la conseguenza o l'effetto che dir si voglia d'un unico motivo, d'una causa al singolare: ma sono come un vortice, un punto di depressione ciclonica nella coscienza del mondo, verso cui hanno cospirato tutta una molteplicità di causali convergenti. Diceva anche nodo o groviglio, o garbuglio, o gnommero, che alla romana vuol dire gomitollo. Ma il termine giuridico "le causali, la causale" gli sfuggiva preferentemente di bocca: quasi contro sua voglia. L'opinione che bisognasse "riformare in noi il senso della categoria di causa" quale avevamo dai filosofi, da Aristotele o da Emmanuele Kant, e sostituire alla causa le cause era in lui una opinione centrale e persistente: una fissazione [...].

La causale apparente, la causale principe, era sì, una. Ma il fattaccio era l'effetto di tutta una rosa di causali che gli eran soffiate addosso a molinello (come i sedici venti della rosa dei venti quando s'avviluppano a tromba in una depressione ciclonica) e avevano finito per strizzare nel vortice del delitto la debilitata "ragione del mondo"¹⁶⁶.

Analogamente il commissario che conduce le indagini in *Todo modo* dice: "Abbiamo il filo. [...] Ma che dico, il filo? Migliaia di fili e tutti ammatassati..."¹⁶⁷, e l'impressione che Sciascia avesse in mente precisamente la pagina appena citata di Gadda trova conferma nel fatto che in altri luoghi di *Todo modo* il caso d'indagine sia definito un "pasticcio"¹⁶⁸ e il commissario

¹⁶⁵ Italo Calvino, "Molteplicità", in Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Milano: Garzanti, 1988, pp.101-102, poi in Italo Calvino, *Saggi. 1945-1985*, cit., Vol. II, pp. 715-733: pp. 715-716.

¹⁶⁶ Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano: Garzanti, 1967, pp. 6-7, poi in Carlo Emilio Gadda, *Romanzi e racconti*, 2 Vol., Milano: Garzanti, 1988-1989, Vol. II, pp. 11-276: pp. 16-17.

¹⁶⁷ Leonardo Sciascia, *Todo modo*, cit., p. 108; in Leonardo Sciascia, *Opere*, cit., Vol. I, pp. 922-923.

¹⁶⁸ Ivi, pp. 62, 63; in *Opere*, cit., Vol. I, pp. 886, 887.

LA LINEA STEVENSON-CHESTERTON-BORGES E
IL POLIZIESCO POSTMODERNO
INTORNO A DUE PASSI DELL'EPISTOLARIO DI ITALO CALVINO

evochi “quel tipico odore che Gadda fa sentire così indelebilmente e che assale ogni volta che si parla di polizia”¹⁶⁹.

Nel 1965, dopo aver letto il manoscritto di *A ciascuno il suo*, Calvino aveva scritto a Sciascia:

ho letto il tuo giallo che non è un giallo, con [...] il divertimento di vedere come il giallo viene smontato, anzi come viene dimostrata l'impossibilità del romanzo giallo nell'ambiente siciliano [...].

[...]

[...] La soddisfazione che danno le storie siciliane è come quella di una bella partita a scacchi, il piacere delle infinite combinazioni di un numero finito di pezzi a ognuno dei quali si presenta un numero finito di possibilità¹⁷⁰.

Il gioco degli scacchi è una metafora corrente del racconto poliziesco che come sappiamo Stevenson usa nell'“Epilogo” teorico di *The Wrecker* e Calvino userà ancora scrivendo a Sciascia in riferimento al *Contesto*. Nel passo appena citato Calvino se ne serve però con un senso diverso da quello che ha di solito, quando viene impiegata per esprimere il carattere logico-deduttivo ed enigmistico di un racconto poliziesco. Va detto a questo proposito che l'immagine della *partita* a scacchi non è veramente adeguata per significare l'*indagine* deduttiva, di cui sarebbe un più adatto significante il gioco enigmistico a base scacchistica che consiste, per esempio, nel dimostrare che “il nero muove e vince in quattro mosse”. In questo caso infatti la soluzione è univoca, mentre una partita di scacchi può evolvere in un'infinità di direzioni nello spazio logico dei possibili ed è dunque una buona metafora del poliziesco a soluzioni multiple. E infatti è proprio in questo senso che Calvino la utilizza quando, a proposito di *A ciascuno il suo* e in generale del “giallo siciliano”, parla di “infinite combinazioni di un numero finito di pezzi a ognuno dei quali si presenta un numero finito di possibilità”. Mentre nel poliziesco deduttivo i pezzi del *puzzle*, per usare un'altra diffusa metafora, possono combinarsi in un solo modo, nel poliziesco postmoderno possono permettere molteplici combinazioni.

6. Italo Calvino, autore di polizieschi

¹⁶⁹ Ivi, p. 73; in *Opere*, cit., Vol. I, p. 895.

¹⁷⁰ Italo Calvino, lettera a Leonardo Sciascia, Torino, 10 novembre 1965, in Italo Calvino, *Lettere. 1940-1985*, cit., pp. 896-897.

Come ha osservato Pupo, le parole di Calvino sulla somiglianza tra l'indagine di *A ciascuno il suo* e una partita a scacchi "faceva presentire l'imminente svolta strutturalista e oulipiana della sua stessa scrittura"¹⁷¹. Il primo chiaro segno della svolta strutturalista di Calvino è il saggio del 1967 "Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)", dove Calvino si sofferma sulla narratologia combinatoria strutturalista¹⁷², e il suo primo evidente frutto è nel 1969 *Il castello dei destini incrociati*. In "Cibernetica e fantasmi", per altro, Calvino parlava anche di "un altro incontro tra matematica e letteratura [che] si celebra in Francia [...]: [...] l'Ouvroir de Littérature Potentielle"¹⁷³, cioè appunto l'Oulipo, sodalizio letterario di ascendenza patafisica fondato da Raymond Queneau e dall'ingegnere e matematico François Le Lionnais, dedito all'invenzione e alla sperimentazione di tecniche capaci di generare letteratura tramite regole costrittive (*contraintes*), in alcune delle quali anche il calcolo combinatorio ha un certo ruolo. Ma la svolta strutturalista di Calvino sarebbe diventata propriamente oulipiana solo nel 1972, quando, l'8 novembre fu invitato a partecipare a una seduta dell'Oulipo. Queneau aveva fatto da intermediario e Le Lionnais scrisse nella lettera d'invito: "Sono impaziente di conoscere il gioco poliziesco di cui siete l'autore e che – se non deformato la conversazione telefonica con Queneau – comporta tre miliardi di soluzioni"¹⁷⁴. Calvino propose infatti a quella prima riunione la traduzione dell'*incipit* e il progetto

¹⁷¹ Ivan Pupo, "Destini incrociati: Sciascia e Calvino", cit., p. 200.

¹⁷² Italo Calvino, "Cibernetica e fantasmi", in *Le conferenze dell'Associazione Culturale Italiana*, Vol. XXI, 1968, pp. 9-23, poi come "Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)" in Italo Calvino, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino: Einaudi, 1980; cito da Italo Calvino, *Saggi. 1945-1985*, cit., Vol. I, pp. 205-225. Sulla storia bibliografica del saggio si veda ivi la nota che lo precede a p. 205.

¹⁷³ Ivi, p. 212.

¹⁷⁴ François Le Lionnais, lettera a Italo Calvino, 30 ottobre 1972, cit. in Mario Barenghi, "Poesie e invenzioni oulipiennes", in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, 3 Vol., Milano: Mondadori, 1991-1994, Vol. III, pp. 1239-1248: p.1240. Sui rapporti tra Calvino e l'Oulipo, vedi Marcel Benabou, "Si par une nuit d'hiver un oulipien", in *Magazine littéraire*, n. 274, febbraio 1990, pp. 41-44; sui rapporti tra l'Oulipo e il poliziesco, Paolo Albani, "Il potenziale nella letteratura poliziesca" (relazione presentata alla manifestazione "Letteraria: letture, lettori, letterature", seconda edizione intitolata alle "Ragioni del giallo", Pistoia, Antichi Magazzini, lunedì 18 ottobre 2004),

<https://www.paoloalbani.it/Giallooulipiano.html> (su Calvino le pp. 5-9).

LA LINEA STEVENSON-CHESTERTON-BORGES E
IL POLIZIESCO POSTMODERNO
INTORNO A DUE PASSI DELL'EPISTOLARIO DI ITALO CALVINO

di un racconto poliziesco¹⁷⁵, “L’incendio della casa maledetta”, che pubblicò in italiano all’inizio del 1973¹⁷⁶, poco prima di essere ammesso all’Oulipo come socio effettivo.

Che il racconto fosse effettivamente poliziesco l’autore lo aveva dichiarato a chiare lettere presentandone il progetto all’Oulipo: “Il mio eroe si propone di *risolvere l’enigma* e da questo punto di vista si tratta dunque di un’opera appartenente al genere *poliziesco*”¹⁷⁷. L’“eroe” è un programmatore informatico che per conto di una compagnia di assicurazioni dovrebbe fare chiarezza sul mistero di una casa distrutta da un incendio in cui abitavano quattro persone, tra le cui rovine è stato trovato un foglio in cui sono annotate dodici voci verbali che designano azioni criminali o quantomeno immorali. Supponendo che le dodici azioni siano state annotate da una delle quattro persone e che descrivano relazioni occorse tra di loro, il programmatore-investigatore deduce che

anche ammettendo che ognuna delle dodici azioni sia stata compiuta da una sola persona ai danni d’una sola altra persona, ricostruire gli avvenimenti è un compito arduo: se i personaggi in questione sono quattro, presi a due a due possono configurare dodici relazioni diverse per ciascuno dei dodici tipi di relazione elencati. Le soluzioni possibili sono dunque dodici alla dodicesima potenza, cioè occorre scegliere tra un numero di soluzioni che ammonta a ottomilaottocentoseptantaquattro miliardi, duecentonovantasei milioni, seicentoseptantaduemiladuecentocinquantasei. Non c’è da stupirsi se la nostra troppo indaffarata polizia ha preferito archiviare l’inchiesta, con la buona ragione che, per quanti delitti possano esser stati commessi, certo i rei sono morti insieme alle vittime¹⁷⁸.

In realtà una tale combinatoria è, come si dice, insatura, perché non tutte le combinazioni possibili corrispondono a storie possibili. Inoltre Calvino

¹⁷⁵ Italo Calvino, “Prose et anticombinatoire”, in Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Paris: Gallimard, 1981; mi servo dell’ed. presso lo stesso editore del 1988, pp. 319-331.

¹⁷⁶ Italo Calvino, “L’incendio della casa abominevole”, in *Playboy. Edizione italiana*, febbraio-marzo 1973, pp. 47-48, 58-60, poi in Italo Calvino, *Prima che tu dica “Pronto”*, Milano: Mondadori, 1993, pp. 176-193; cito da Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., Vol. III, pp. 319-332.

¹⁷⁷ Italo Calvino, “Prose et anticombinatoire”, cit., p. 322.

¹⁷⁸ Italo Calvino, “L’incendio della casa abominevole”, in *Romanzi e racconti*, cit., Vol. III, p. 320.

intendeva scegliere, tra le storie in linea di principio possibili, quelle non prive di logica narrativa, e tra queste quelle veramente interessanti dal punto di vista letterario. Pensava di utilizzare davvero un *computer*, ma non tanto per produrre la combinatoria, quanto, nello spirito *oulipien*, in funzione “anticombinatoria”, ovvero, una volta prodotta la combinatoria, per “seleziona[re] quelle realizzazioni compatibili con certe costrizioni [*contraintes*]”¹⁷⁹.

Calvino intendeva espandere il racconto in un romanzo¹⁸⁰, e poiché nel racconto il programmatore-investigatore narra, come da progetto, alcune delle situazioni generate dal calcolo combinatorio, questo romanzo sarebbe stato probabilmente costituito da una serie di racconti inseriti in una cornice (forse dodici racconti, dato che dodici è il numero base della combinatoria), sul modello, per intenderci, dei racconti del *Castello dei destini incrociati*, ottenuti dalla combinazione delle carte del mazzo dei Tarocchi utilizzate come ‘funzioni narrative’. Considerando che tra le diverse storie che avrebbero costituito altrettante soluzioni del mistero dell’incendio della casa maledetta Calvino non ne avrebbe scelta una da presentare come l’unica vera, la struttura di questo romanzo non sarebbe stata molto diversa da quella del romanzo di Ts’ui Pên *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, protagonista dell’omonimo racconto di Borges, al quale Calvino si era già ispirato nel 1967 per alcune pagine del “Conte di Montecristo” in *Ti con zero*¹⁸¹. O meglio, poiché le storie che costituiscono la spiegazione di un delitto lo precedono, non sarebbe stata molto diversa da quella del romanzo *April March* di Herbert Quain, di cui con l’ausilio di un diagramma Borges descrive la struttura ramificata, analoga a quella del “Giardino” ma retrograda nel tempo, nello stesso falso articolo in cui recensisce *The God of the Labyrinth*¹⁸². Ancora nel 1977 Calvino stese degli appunti intitolati “Tentativo di sviluppare in romanzo il racconto *L’incendio della casa abominevole*”. “Per un certo periodo, dunque, l’elaborazione del progetto si sovrappone alla stesura di *Se*

¹⁷⁹ Italo Calvino, “Prose et anticombinatoire”, cit., p. 319.

¹⁸⁰ Cfr. Mario Barenghi, “Poesie e invenzioni oulipiennes”, cit., pp. 1242-1243.

¹⁸¹ Italo Calvino, “Il conte di Montecristo”, in Italo Calvino, *Ti con zero*, Torino: Einaudi, 1967, pp. 149-164: pp. 161-163, poi in *Romanzi e racconti*, cit., Vol. II, pp. 344-356: pp. 353-355.

¹⁸² Jorge Luis Borges, “Examen de la obra de Herbert Quain”, in *Sur*, a. X, n. 79, 1941, pp. 44-48, poi in *El jardín de senderos que se bifurcan*, cit., e *Ficciones*, cit.; in *Obras completas. 1923-1972*, cit., pp. 461-464: pp. 462-463.

una notte d'inverno un viaggiatore"¹⁸³, ovvero all'altro testo calviniano di natura poliziesca, pubblicato nel 1979.

Se una notte d'inverno un viaggiatore – d'ora in poi il *Viaggiatore* – narra di un lettore e una lettrice che hanno iniziato a leggere un romanzo che per un errore di impaginazione è incompleto e, ottenuto dal libraio un volume in sostituzione, scoprono che questo è un altro libro, anch'esso incompleto, come incompleti risulteranno altri nove romanzi dei quali nel corso della loro ricerca potranno leggere solo l'inizio. Questi *incipit* sono esibiti all'interno di una cornice narrativa avventurosa piuttosto inverosimile, risolta, si fa per dire, dalla rivelazione che uno dei suoi personaggi, il traduttore e in realtà falsario Ermes Marana, fondatore di una società segreta denominata Organizzazione del Potere Apocrifo (OPA) le cui vicende si intrecciano con quelle di organizzazioni rivoluzionarie e polizie segrete difficilmente distinguibili le une dalle altre, è responsabile tanto dei romanzi, quanto, in definitiva, di tutto l'improbabile intrigo.

Qualcuno potrebbe dubitare del carattere poliziesco del *Viaggiatore*, e cautamente Walter Geerts ha osservato in un articolo sul poliziesco 'd'autore' italiano degli ultimi decenni del secolo scorso che "certo non è un romanzo poliziesco nel senso consueto. Al massimo ci si possono intuire le tracce di un complottto". Ma dunque, in un senso un po' inconsueto, è un poliziesco. Inoltre, aggiunge Geerts, "significativo [...] mi pare che alcuni degli *incipit* introducono quelle che si possono considerare varianti del poliziesco"¹⁸⁴. Stefano Tani, da parte sua, aveva dedicato al libro una sezione di venti pagine del suo libro sul "contributo del *detective novel* alla narrativa postmoderna americana e italiana"¹⁸⁵. Per quanto riguarda il carattere poliziesco degli *incipit*, Geerts segnala il primo, quello intitolato "Se una notte d'inverno un

¹⁸³ Mario Barengi, "Poesie e invenzioni oulipiennes", cit., pp. 1242-1243. Paolo Albani, "Il potenziale nella letteratura poliziesca", cit., p. 7, aggiunge che "secondo alcune testimonianze di Marcel Benabou e Jacques Roubaud, proprio nel 1985 (l'anno della sua morte) Calvino pensava di riprendere la composizione di questo racconto". Per una lettura *oulipienne* di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, vedi Marcel Benabou, "Si par une nuit d'hiver un oulipien", cit., pp. 43-44.

¹⁸⁴ Walter Geerts, "Il poliziesco epistemico. Un filone narrativo dell'ultimo ventennio: Calvino, Malerba, Pontiggia, Tabucchi", in *Narrativa*, n. 2: Marie-Hélène Caspar (a cura di), *Il romanzo poliziesco italiano da Gadda al Gruppo 13*, 1992, pp. 95-103: p. 98. Ringrazio l'autore che mi ha gentilmente fatto dono dell'estratto dalla rivista, per me difficilmente reperibile, con questo articolo.

¹⁸⁵ Stefano Tani, *The Doomed Detective*, cit., pp. 114-134.

viaggiatore”, che “potrebbe essere l’inizio di un vero poliziesco: complotto, scambio di valigia segreta, appuntamento, parola d’ordine, servizi segreti, persino l’assassinio di Jan”, e il sesto, intitolato “In una rete di linee che s’allacciano”, in cui un professore universitario passando davanti a una casa in cui sente squillare interminabilmente il telefono, alza la cornetta che è subito al di là di una finestra e si trova coinvolto nella vicenda del rapimento di una sua allieva¹⁸⁶. Altri *incipit* polizieschi inclusi nel romanzo sono il terzo, “Sporgendosi dalla costa scoscesa”, dove il protagonista conosce e inizia a frequentare una donna che sta organizzando l’evasione di un detenuto; il quinto, “Guarda in basso dove l’ombra si addensa”, un *noir* sul tema delle difficoltà di sbarazzarsi di un cadavere; il settimo, un *thriller* in cui i complotti organizzati da società finanziarie e bande criminali si moltiplicano come in un gioco di specchi e il cui titolo, “In una rete di linee che s’intersecano”, è come quello del sesto un evidente calco del titolo del “Giardino dei sentieri che si biforcano”. Ovviamente, essendo soltanto *incipit* di romanzi polizieschi sono polizieschi privi di soluzione.

A proposito del quinto *incipit* va notato che il suo tema era stato svolto con analogo cinico umorismo da Stevenson nel decimo capitolo della *Cassa sbagliata*, quando Gideon Forsyth, pensando all’eroe del suo romanzo poliziesco, si domanda:

Cosa avrebbe fatto Robert Skill? Cosa può farsene un gentiluomo di un cadavere in cui onestamente si è imbattuto? [...] Era impossibile appoggiare un cadavere all’angolo di Tottenham Court Road senza suscitare una fatale curiosità nei passanti. Quanto a infilarlo giù per un camino di Londra, gli ostacoli fisici erano insormontabili. Portarlo a bordo di un treno e poi gettarlo fuori, o sul tetto di un omnibus e gettarlo di sotto era ugualmente fuori questione. Portarlo su uno yacht e gettarlo fuori bordo era più concepibile, ma per un uomo con pochi mezzi sembrava stravagante. Il noleggio dello yacht era di per sé una spesa; la successiva complicità di tutto l’equipaggio (che sembrava un necessario sviluppo) era semplicemente impensabile¹⁸⁷.

In “Guarda in basso dove l’ombra si addensa”, Calvino riecheggia – non saprei se in maniera consapevole – questo passo, scrivendo:

Pare impossibile, in una metropoli come Parigi, un posto adatto per bruciare un cadavere puoi perdere delle ore a cercarlo. [...] Il nostro progetto era di sbatterlo giù dal terrazzo dell’ultimo piano in un cortiletto strettissimo, dove l’indomani chi l’avesse trovato

¹⁸⁶ Walter Geerts, “Il poliziesco epistemico”, cit., p. 98.

¹⁸⁷ Robert Louis Stevenson, *The Wrong Box*, cit., cap. 10, p. 189.

LA LINEA STEVENSON-CHESTERTON-BORGES E
IL POLIZIESCO POSTMODERNO
INTORNO A DUE PASSI DELL'EPISTOLARIO DI ITALO CALVINO

avrebbe pensato a un suicidio oppure a un passo falso durante un'impresa ladresca¹⁸⁸.

Un'ancora più labile connessione del *Viaggiatore* con Stevenson, ma che pure va rilevata, sono le citazioni che Calvino fa delle *Mille e una notte*. Uno dei personaggi, il romanziere Silas Flannery, nel capitolo ottavo, presentato come un estratto del suo diario, poco prima di manifestare "l'idea di scrivere un romanzo fatto solo d'inizi di romanzo", dice: "Vorrei poter scrivere un libro che fosse solo un *incipit*, che mantenesse per tutta la sua durata la potenzialità dell'inizio, l'attesa ancora senza oggetto. Ma come potrebb'essere costruito, un libro simile? [...] Incasterebbe un inizio di narrazione nell'altro, come le *Mille e una notte*?"¹⁸⁹ E nel penultimo capitolo del romanzo c'è l'*incipit* – un *incipit* fuori serie – di quello che "Dovrebb'essere un racconto delle *Mille e una notte*", e che inizia narrando del "Califfo Harùn ar-Rashid, [...] [che] una notte, in preda all'insonnia, si traveste da mercante ed esce per le strade di Bagdad"¹⁹⁰. Che sia lecito o no vedere in questi passi delle reminiscenze di Stevenson, non si potrà negare che Calvino con il *Viaggiatore* ha composto le sue 'Nuove Mille e una notte'.

In ogni caso, il tema che più ci interessa del *Viaggiatore* è il "complotto degli apocrifi che estende dappertutto le sue ramificazioni"¹⁹¹, come viene definito a un certo punto della narrazione. L'espressione ci ricorda le "vaste cospirazioni cosmopolite che si ramificano per tutte le cantine d'Europa" e la "terribile società segreta che si ramifica da Mosca o dal Tibet" di cui parla Chesterton, nonché "il tema, che dall'Ottocento a oggi non ha smesso d'aver fortuna, della inafferrabile congiura che estende i suoi tentacoli dovunque", evocato dallo stesso Calvino nella "Nota introduttiva" al "Centopagine" del *Padiglione sulle dune* di Stevenson. Scrivendo nel 1973 queste parole, Calvino stava probabilmente pensando anche a Chesterton. Nella "Nota introduttiva" a un altro "Centopagine" pubblicato nello stesso anno, *Ferragus* di Balzac, lo scrittore fa un accenno simile, usando in parte le stesse parole ma allargando l'orizzonte dei riferimenti: "La cospirazione tenebrosa che estende i suoi tentacoli dovunque ossessionerà un po' per scherzo e un po' sul serio i più raffinati romanzieri inglesi tra fine e inizio secolo e risorgerà nella

¹⁸⁸ Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano: Einaudi, 1979, pp. 105, 112; in *Romanzi e racconti*, cit., Vol. II, pp. 610-870: pp. 712, 719.

¹⁸⁹ Ivi, pp. 177, 197; in *Romanzi e racconti*, Vol. II, p. 785.

¹⁹⁰ Ivi, p. 259; in *Romanzi e racconti*, Vol. II, pp. 867-868.

¹⁹¹ Ivi, p.193; in *Romanzi e racconti*, Vol. II, p. 801.

produzione in serie d'avventure spionistico-brutalizzanti dei nostri anni"¹⁹². Chesterton è certamente incluso tra i "più raffinati romanzieri inglesi" di "inizio secolo", mentre il collegamento con le "avventure spionistico-brutalizzanti dei nostri anni" fanno sospettare che nella mente di Calvino iniziassero a prendere forma l'idea germinale del *Viaggiatore*"¹⁹³.

Calvino stesso ha ammesso l'influenza dell'*Uomo che fu Giovedì* sul *Viaggiatore* in una lettera a Lucio Lombardo Radice che per primo l'aveva notata: "Vero mi sembra che per tutto il libro, quanto a meccanismo narrativo, si possa ricordare, come tu fai, *The Man who was Thursday* di Chesterton"¹⁹⁴. L'ha inoltre dichiarata, e questa volta pubblicamente, rispondendo dalle colonne di *Alfabeta* ad Angelo Guglielmi, che recensendo il romanzo nella stessa rivista lo aveva rimproverato di aver attribuito gli *incipit* dei romanzi intorno a cui verte la narrazione agli "oscuri intrighi di un mistificatore", espediente di cui Calvino si sarebbe servito "esclusivamente (e troppo semplicisticamente) per procurarsi lo strumento che gli consenta di far tornare i conti, cioè di far camminare il meccanismo narrativo"¹⁹⁵. Calvino rispose rivendicando l'uso del "vecchio *topos* romanzesco d'una cospirazione universale dagli incontrollabili poteri – in chiave comico-allegorica, almeno da Chesterton in poi – retta da un proteiforme *deus-ex-machina*", e affermando che "il personaggio del Gran Mistificatore che tu mi rimproveri come una trovata troppo semplice è in questo contesto un ingrediente quasi direi d'obbligo". Esso, argomenta Calvino, risponde a un modello – poco prima ha menzionato Borges – di "opera chiusa e calcolata in cui chiusura e

¹⁹² Italo Calvino, "Nota introduttiva", in Honoré de Balzac, *Ferragus*, Torino: Einaudi, pp. V-IX: p. V, poi come "La città-romanzo in Balzac", in *Saggi. 1945-1985*, pp. 775-781: pp. 775-776.

¹⁹³ Il più antico documento contenente un vero e proprio progetto del *Viaggiatore* è un dattiloscritto di quattordici pagine intitolato "La squadratura", versione più ampia, verosimilmente più o meno coeva, di un testo con lo stesso titolo pubblicato in Giulio Paolini, *Idem*, Torino: Einaudi, 1975. Vi è già descritta in maniera abbastanza dettagliata la struttura ipertestuale del romanzo e in parte la trama della cornice, senza però che il suo aspetto 'cospiratorio' sia sottolineato. Questo testo è ampiamente citato in Bruno Falcetto, "Se una notte d'inverno un viaggiatore", nelle "Note e notizie sui testi" in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., Vol. II, pp. 1381-1401: pp. 1381-1385, ed è stato pubblicato nella nuova edizione di Giulio Paolini, *Idem*, Milano: Electa, 2023.

¹⁹⁴ Italo Calvino, lettera a Lucio Lombardo Radice, Parigi, 13 novembre 1979, in *Lettere. 1940-1985*, cit., pp. 1405-1407: p. 1406.

¹⁹⁵ Angelo Guglielmi, "Domande per Italo Calvino", in *Alfabeta*, n. 6, 1979, pp. 12-13: p. 12, poi in Rossana Bossaglia *et al.* (a cura di), *Alfabeta 1979-1988. Antologia della rivista*, Milano: Bompiani, 1996, pp. 91-99: p. 95.

calcolo sono scommesse paradossali che non fanno che indicare la verità opposta a quella rassicurante [...] che la propria forma sembra significare, cioè comunicano il senso di un mondo precario, in bilico, in frantumi". In questo modello "la prima regola del gioco è 'far tornare i conti' (o meglio: far sembrare che i conti tornino mentre sappiamo che non tornano affatto). Il 'far tornare i conti' per te è soltanto una soluzione di comodo, mentre può essere ben vista come un esercizio acrobatico per sfidare – e indicare – il vuoto sottostante"¹⁹⁶.

Osserviamo di passaggio che *deus ex machina* è la formula utilizzata da Cecchi e prima di lui da un altro critico di Stevenson, Henry Bellyse Baildon¹⁹⁷, a proposito del principe Florizel, il cui carattere demiurgico, in senso buono, ho già fatto notare.

7. Il poliziesco postmoderno. Poliziesco 'metafisico', 'epistemico', 'metanarrativo'

Dunque il *Viaggiatore* è un poliziesco metafisico? Il problema è che non è chiaro cosa questa etichetta di comodo significhi.

La formula "*metaphysical detective story*" è apparsa probabilmente per la prima volta nel 1941, quando Howard Haycraft, nel saggio di storia del racconto poliziesco *Murder for Pleasure*, ha affermato che "il fatto di aver perfezionato il *detective story* metafisico è probabilmente il principale contributo di Chesterton al genere"¹⁹⁸. Per altro, nello stesso anno – e due anni prima di recensire (piuttosto negativamente) la seconda edizione del libro di Haycraft¹⁹⁹ – Borges definì il film di Orson Welles *Citizen Kane* "al contempo metafisico e poliziesco"²⁰⁰, e vent'anni prima la nota redazionale

¹⁹⁶ Italo Calvino, "Se una notte d'inverno un narratore", in *Alfabeta*, n. 8, 1979, pp. 4-5: p. 4, poi in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., Vol. II, pp. 1388-1397: pp. 1389-1390.

¹⁹⁷ Vedi note 26 e 44.

¹⁹⁸ Howard Haycraft, *Murder for pleasure. The Life and Time of the Detective Story*, New York e London: D. Appleton-Century, 1941, p. 72.

¹⁹⁹ Jorge Luis Borges, "Howard Haycraft: *Murder for pleasure*. (Peter Davies, London, 1942)", nella rubrica "Los libros", in *Sur*, a. XII, n. 107, settembre 1943, pp. 66-67, poi in *Jorge Luis Borges en Sur*, cit., pp. 265-266.

²⁰⁰ Jorge Luis Borges, "Un film abrumador", in *Sur*, a. X, n. 83, agosto 1941, poi in Jorge Luis Borges, *Borges y el cine*, a cura di Edgardo Kozarinsky, Buenos Aires: Sur, 1974, e *Jorge Luis Borges en Sur*, cit., pp. 199-200: p. 199.

che precede la prima puntata del romanzo *Manalive* di Chesterton²⁰¹ nella traduzione di Cecchi pubblicata ne *La Ronda*, alla cui stesura Cecchi non era certo estraneo, aveva fatto riferimento ai “racconti, o romanzi metafisico-polizieschi che vogliam chiamarsi, di questo scrittore indiatolato”²⁰².

Negli Stati Uniti la formula “*metaphysical detective story*” si è diffusa almeno dagli anni Cinquanta²⁰³, ma ha cominciato ad assumere rilevanza in ambito critico negli anni Settanta in seguito al suo uso da parte di Michael Holquist, che l’ha ripresa da Haycraft, in un saggio sul ruolo del *detective story* nel Postmodernismo letterario (“Robbe-Grillet, Borges, Nabokov, etc.”)²⁰⁴. La sua diffusione cresce negli anni Ottanta, dopo il successo del *Nome della rosa* (1980) di Umberto Eco, al quale verrà spesso applicata, come anche a *Todo modo* (1974) di Sciascia, grazie anche all’ambientazione rispettivamente monastica e clericale dei due romanzi e alle loro molte pagine

²⁰¹ Gilbert Keith Chesterton, *Manalive*, London: Thomas Nelson and Sons, 1912.

²⁰² Nota senza titolo firmata “N.d.R.”, in *La Ronda*, Vol. III, n. 1, gennaio-febbraio 1921, p. 38.

²⁰³ Per esempio, J. M. (John Martin) Cocking, *Proust*, New Haven: Yale University Press, 1956, p. 75, osserva che *À la recherche du temps perdu* “è un *mystery* filosofico – qualcuno lo ha definito un *metaphysical detective story* – la cui chiave è fornita nel finale”, e Ludmilla B. (Buketoff) Turkevich definisce “una sorta di ‘*metaphysical detective story*’” il romanzo di Alain Robbe-Grillet, *The Voyeur (Le voyeur)*, 1955), traduzione di Richard Howard, New York: Grove Press, 1958, recensendolo in “Good Reading. Review of Books Recommended by the Princeton Faculty”, Vol. X, n. 111, maggio 1959, p. [4].

²⁰⁴ Michael Holquist, “Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction”, in *New Literary History*, Vol. III, n. 1: *Modernism and Postmodernism: Inquiries, Reflections, and Speculations*, autunno 1971, pp. 135-156: cit. a p. 135, ma vedi in particolare pp. 155-156 (oltre che nel titolo la formula “*metaphysical detective story*” è a p. 155). Poco prima, nella nota 38 a p. 154, a proposito di Borges “grande lettore di polizieschi”, Holquist scrive: “Chesterton è qui di particolare interesse. [...] Va ricordato che, per quanto è possibile determinare, l’espressione “*metaphysical detective story*” è stata coniata nel 1941 da Howard Haycraft [...] per descrivere il contributo unico di Chesterton al genere poliziesco”. La tesi di Holquist è che nel romanzo postmodernista il *detective story* occuperebbe il posto che nel romanzo modernista avevano il mito e la psicologia. Il saggio è stato riedito in Glenn W. (Warren) Most and William W. Stowe (a cura di), *The Poetics of Murder. Detective Fiction and Literary Theory*, San Diego, New York e London: Harcourt Brace Jovanovich, 1983, pp. 149-174.

di argomento teologico. (Ho precedentemente osservato che il movente mancante nei delitti di *Todo modo* potrebbe essere un movente di natura “teologica”: nel *Nome della rosa* lo è certamente). Eco, del resto, nelle *Postille* al suo romanzo parla di “metafisica poliziesca”, seppure riferendosi al *detective story* in generale²⁰⁵. Infine, nel 1999 Patricia Merivale e Susan Elizabeth Sweeney curano una raccolta di saggi esplicitamente dedicata nel sottotitolo a *The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism* che consacra definitivamente il termine²⁰⁶, oggi corrente non solo nella saggistica accademica e nelle recensioni, ma anche nelle quarte di copertina e nei testi promozionali delle case editrici, come se si riferisse a un sottogenere codificato, ma di fatto con un significato sempre più vago.

Secondo Merivale e Sweeney, “il poliziesco metafisico si distingue [...] per le profonde domande che solleva sulla narrazione, l’interpretazione, la soggettività, la natura della realtà e i limiti della conoscenza”²⁰⁷. Il che significa che non si distingue da qualsiasi buon poliziesco, e soprattutto, se consideriamo il carattere problematico e “critico” di questo elenco di tematiche filosofiche, dal poliziesco postmoderno. Inoltre, solo la “natura della realtà” ha a che fare con la metafisica, mentre gli altri temi filosofici elencati riguardano piuttosto la semiotica e l’epistemologia. D’altra parte, Chesterton e Sciascia ci hanno insegnato che ogni poliziesco è metafisico nella misura in cui coinvolge i *transcendentalia* Vero e Bene, e Haycraft intendeva il termine ‘metafisico’ in questo senso e con un’accezione ancora più ristretta.

Certo, la congiura universale è una metafora metafisica, ma nell’uso che ne fa Calvino nel *Viaggiatore*, soprattutto se lo leggiamo secondo l’esegesi che lui stesso ne dà in risposta a Guglielmi, rinvia piuttosto a una metafisica del caos, e in definitiva ha piuttosto una funzione antimetafisica. Lo stesso si può dire di buona parte del poliziesco ‘metafisico’ postmoderno, che ha invertito i segni di valore filosofici che Chesterton e Sciascia attribuivano al poliziesco modernista: in questo il *detective* persegue e consegue, illuminato dalla Grazia illuminante, *Verum et Bonum*, in quello, ammesso che li persegua, è immerso nell’oscurità e si scontra con l’impossibilità di conseguirli.

²⁰⁵ Umberto Eco, “Postille a ‘Il nome della rosa’”, in *Alfabeta*, n. 49, giugno 1983, pp. 19-22: p. 21, poi come *Postille a Il nome della rosa*, Milano: Bompiani, 1984, edizione di cui mi servo, pp. 31-32.

²⁰⁶ Patricia Merivale e Susan Elizabeth Sweeney (a cura di), *Detecting Texts*, cit.

²⁰⁷ Patricia Merivale e Susan Elizabeth Sweeney, “The Game’s Afoot. On the Trail of the Metaphysical Detective Story”, *ivi*, pp. 1-24: p. 1.

Nelle *Postille a "Il nome della rosa"* Eco sembrerebbe pensarla non molto diversamente da Chesterton quando scrive che nei romanzi polizieschi "si celebra il trionfo dell'ordine finale (intellettuale, sociale, legale e morale) sul disordine della colpa"²⁰⁸ e che "in fondo la domanda base della filosofia (come anche quella della psicanalisi) è la stessa del romanzo poliziesco: di chi è la colpa?"²⁰⁹ Ma dà da pensare il fatto che la principale domanda della filosofia, riduttivamente associata alla psicanalisi, sia formulata con le parole "di chi è la colpa?", e che, come Eco aggiunge, per sapere di chi è, "(per credere di saperlo)", "bisogna congetturare che tutti i fatti abbiano una logica, la logica che ha imposto loro il colpevole". Da una prospettiva epistemologica, va notata la precisazione di Eco tra parentesi e soprattutto la sua affermazione che le congetture del *detective* riguardano non la vera logica delle cose, ma la logica menzognera che ha loro imposto il colpevole, come accade nella *Morte e la bussola* di Borges, in cui Lönnrot decifra una mirabile struttura costruita ad arte in cui resta intrappolato. Lo stesso si potrebbe dire dei polizieschi classici gotico-razionalisti, per esempio dei giochi di prestigio di Carr, nei quali le apparenze di soprannaturalità sono date da una complessa macchinazione concepita da una mente malvagia o maniacale, ma con la differenza che il *detective* è ancora in grado di smontare il meccanismo e ristabilire la verità, mentre nel poliziesco postmoderno ne resta vittima.

Da una prospettiva metafisica, se il fine della filosofia è trovare un *colpevole*, siamo lontani da Platone e Aristotele, ma anche da Cartesio, Kant e Hegel; più vicini a Schopenhauer, vicinissimi alla teologia dello gnosticismo, che individua in un demiurgo malvagio o demente il colpevole, per l'appunto, della creazione del mondo. Vicinissimi anche all'idea di una cospirazione, ma tutt'altro che provvidenziale e benefica come quelle degli *dei ex machina* stevenson-chestertoniani. Un altro aspetto postmodernista della filosofia del *Nome della Rosa* – attinente all'epistemologia e non alla metafisica – è esplicitato nelle *Postille* quando Eco afferma che il suo romanzo è "un giallo dove si scopre ben poco, e il detective viene sconfitto"²¹⁰, e che

la mia storia di base [...] si dirama in tante altre storie, tutte storie di altre congetture, tutte intorno alla struttura della congettura in quanto tale.

[...].

Il rizoma è fatto in modo che ogni strada può connettersi con ogni altra. Non ha centro, non ha periferia, non ha uscita, perché è potenzialmente infinito. Lo spazio della congettura è uno spazio a rizoma. [...] il mondo in cui Guglielmo si accorge di vivere è [...]

²⁰⁸ Umberto Eco, *Postille a "Il nome della rosa"*, cit., p. 31.

²⁰⁹ Ivi, p. 32.

²¹⁰ Ivi, p. 31.

LA LINEA STEVENSON-CHESTERTON-BORGES E
IL POLIZIESCO POSTMODERNO
INTORNO A DUE PASSI DELL'EPISTOLARIO DI ITALO CALVINO

strutturato a rizoma: ovvero, è strutturabile, ma mai definitivamente strutturato.

[...] anche il lettore ingenuo ha fiutato che si trovava di fronte a una storia di labirinti, e non di labirinti spaziali. Il lettore ingenuo è entrato a contatto diretto [...] con il fatto che è impossibile che ci sia *una* storia”²¹¹.

Sebbene *Il nome della rosa* abbia una soluzione univoca, questa è la stessa inquietudine epistemologica che caratterizza i polizieschi a soluzioni multiple o, il che è quasi lo stesso, senza soluzione.

La linea Stevenson-Chesterton-Borges, dunque, si prolunga sì nel *detective novel* postmoderno, ma dopo aver attraversato un punto di forte discontinuità e anzi di rottura, soprattutto per quanto riguarda la metafisica poliziesca, che si rovescia in varie forme di fallibilismo, relativismo, scetticismo e persino nichilismo, espresso eventualmente da una (anti)metafisica paranoica del complotto.

Segnalo allora le proposte terminologiche, ma non meramente nomenclatorie, dei due critici che ho già citato a proposito del carattere poliziesco del *Viaggiatore*, utili per evitare l'abusata definizione di 'poliziesco metafisico' a proposito dei polizieschi postmoderni.

Nel suo saggio, pubblicato nel 1984, Stefano Tani usa, per designare in generale il poliziesco postmodernista, la formula “*anti-detective novel*” e distingue all'interno di questa categoria tre tipi. Il primo è l’“anti-poliziesco innovativo [*innovative anti-detective novel*]” (tra i casi di studio considerati nel libro, *A ciascuno il suo* e *Il nome della rosa*), nel quale “una soluzione precoce delude il lettore e poi un finale inaspettato lo lascia perplesso, [...] oppure la soluzione non implica la punizione del colpevole, oppure la soluzione è trovata per caso”. Il secondo tipo è l’“antipoliziesco decostruttivo [*deconstructive anti-detective novel*]” (*Todo modo*, a cui pure è dedicata una sezione del libro, è classificato qui), il poliziesco “veramente postmoderno che sovverte le regole del poliziesco convenzionale”:

Il romanzo termina in modo frustrante poche pagine prima dell'epilogo, dopo aver stuzzicato il lettore con indizi ingannevoli o irrilevanti nel corso di un'indagine inconcludente [...]; la sospensione della soluzione può lasciare il lettore nel buio totale [...], o

²¹¹ Ivi, pp. 32-33. Il riferimento implicito va ovviamente a Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Rhizome (Introduction)*, Paris: Minuit, 1976, poi come introduzione di Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

sottintendere una soluzione, o dare una soluzione beffarda razionalmente inaccettabile. Il crimine è visto come una cospirazione tramata da un'organizzazione segreta che controlla e perverte la società [...].

Il terzo tipo di *anti-detective novel* è l'“antipoliziesco metanarrativo [*metafictional anti-detective novel*]”:

Questi romanzi [...] enfatizzano quell'aspetto di “consapevolezza del libro di essere un libro” [*that “book-conscious-of-it-bookness” aspect*] tipico anche della narrativa poliziesca enigmistica all'inglese [*puzzle-like British detective fiction*]. Qui l'indagine entra nella relazione tra lo scrittore che subdolamente scrive il suo testo nascondendone la soluzione e il lettore che vuole comprenderne il senso trovandone la soluzione, e tale relazione trova una corrispondenza all'interno della finzione. Così *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino presenta una relazione tra scrittore e lettore fuori e dentro la finzione: 1) lo scrittore (Calvino) scrive subdolamente il suo testo nascondendone la soluzione e il lettore reale tenta di comprenderne il senso cercando la soluzione; 2) lo scrittore immaginario (Marana, il traduttore falsario) falsifica e interrompe i testi nel testo nascondendone le conclusioni e due lettori immaginari tentano di comprenderne il senso cercandone le conclusioni²¹².

Va da sé che il secondo e il terzo tipo di *anti-detective novel* possono contenere elementi dei tipi precedenti. Così Tani, sebbene ascriva il tema della congiura universale al secondo tipo, non può non osservare che “in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* viene imbastita contro il *detective* un'iperbolica cospirazione”²¹³.

A conclusioni simili è giunto, un anno dopo Tani, anche Giuliano Gramigna in un articolo dedicato a quegli autori che si sono cimentati nel poliziesco pur non essendo specialisti del genere, di fatto al poliziesco postmoderno, poiché i nomi che menziona sono i soliti: tra gli altri Chesterton, Borges, Dürrenmatt, Robbe-Grillet, Sciascia. (“Niente Gadda? Ma Gadda è inclassificabile”). Gramigna, osserva che, “certo, ogni romanzo è una finzione che vuole essere creduta: ma il poliziesco poggia su un doppio inganno perché, una volta che l'abbiamo accettato come finzione, nemmeno

²¹² Stefano Tani, *The Doomed Detective*, cit., pp. 43-44 (traducendo l'ultimo passo citato ho eliminato un gioco di parole intraducibile). A p. 121 Tani ripete quanto qui dice sul *Viaggiatore* con parole quasi identiche.

²¹³ Ivi, p. 131.

LA LINEA STEVENSON-CHESTERTON-BORGES E
IL POLIZIESCO POSTMODERNO
INTORNO A DUE PASSI DELL'EPISTOLARIO DI ITALO CALVINO

allora, per sua natura, dice mai le cose come stanno, gioca sempre con carte truccate". E ancora che la soluzione di un mistero poliziesco

in realtà non risolve nulla; tant'è vero che a volte [gli autori] ne danno più d'una, lasciandoci incerti circa quale sia la buona. Robbe-Grillet lo ha capito benissimo, e nella *Gomme*, addirittura, non ne dà nessuna.

Non è dunque strano che uno scrittore del nostro tempo, inquietato dall'ipotesi che tutto sia infinitamente simulabile, perfino la verità, trovi in quel vortice di sembianze che è, tutto sommato, il poliziesco una bella tentazione²¹⁴.

E qui non possiamo fare a meno di pensare a Calvino e al suo *Viaggiatore*, che pure Gramigna non menziona.

A partire dalle considerazioni di Gramigna e ricordando *L'assassinio di Roger Ackroyd*, in cui "il colpevole è proprio quello la cui posizione nello scambio enunciativo dovrebbe costituire una garanzia di veridicità"²¹⁵, nel 1992 Walter Geerts parla di "dubbio epistemico", il dubbio relativo "alle condizioni di verità, non degli enunciati, ma della struttura enunciativa da cui questi enunciati provengono"²¹⁶, e nel titolo del suo articolo attribuisce la definizione di "poliziesco epistemico" a "un filone narrativo [italiano] dell'ultimo ventennio", che include Luigi Malerba, Giuseppe Pontiggia e

²¹⁴ Giuliano Gramigna, "Il desiderio di raccontare un bel delitto. Il poliziesco e gli scrittori 'puri', da Chesterton a Borges a Sciascia", in *Corriere della sera*, 31 agosto 1985, p. 3; Alain Robbe-Grillet, *Les Gommages*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1953.

²¹⁵ Walter Geerts, "Il poliziesco epistemico", cit., p. 96.

²¹⁶ Ivi, p. 97.

Antonio Tabucchi²¹⁷, oltre ovviamente a Calvino, che con il suo *Viaggiatore* “cristallizza” questo tipo di narrativa d’indagine²¹⁸.

Mi pare che Tani e Geerts abbiano colto bene uno degli aspetti fondamentali del poliziesco postmoderno, che sarebbe dunque meglio aggettivare di ‘epistemico’ e di ‘metanarrativo’ piuttosto che di ‘metafisico’, ampliando il senso del termine ‘epistemico’ per renderlo inclusivo delle problematiche epistemologiche che i polizieschi decostruttivi e metanarrativi affrontano più o meno metaforicamente.

Per quanto riguarda la consapevolezza del *Viaggiatore* di essere un libro e l’elemento pseudobibliografico che gli è strettamente connesso, così come più in generale l’aspetto metanarrativo del poliziesco postmoderno, non bisogna naturalmente dimenticare l’influenza di Borges, maestro indiscusso della pseudobibliografia. L’idea stessa di un “complotto degli apocrifi”, come lo definisce Calvino, era già presente nel suo racconto, per certi aspetti poliziesco, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, nel quale Borges stesso e il suo amico Bioy Casares si imbattono per cominciare in una copia di un volume di “*The Anglo-American Cyclopaedia* (New York, 1917)”, “letterale, nonché noiosa, ristampa dell’*Encyclopaedia Britannica* del 1902”²¹⁹, che contiene una voce, assente dalla normale tiratura di quel volume, dedicata all’immaginario paese di Uqbar, dove circolano leggende su una terra immaginaria alla seconda potenza di nome Tlön. Il mistero si infittisce quando compare un volume della *First Encyclopaedia of Tlön*, che su quella terra, la sua lingua e le sue filosofie fornisce dettagliatissime notizie. La soluzione di questo enigma bibliografico, fornita in un *post scriptum* datato 1947 – ma il racconto, incluso il *post scriptum*, è stato pubblicato nel 1940 – è che all’inizio del secolo XVII “una società segreta e benevola [...] sorse per inventare un paese”²²⁰, Tlön

²¹⁷ Ivi, pp. 100-103. I romanzi considerati da Geerts sono: Luigi Malerba, *Il serpente*, Milano: Bompiani, 1966; Luigi Malerba, *Salto mortale*, Milano: Bompiani, 1968; Luigi Malerba, *Il pianeta azzurro*, Milano: Garzanti, 1986; Giuseppe Pontiggia, *L’arte della fuga*, Milano: Adelphi, 1968; Giuseppe Pontiggia, *Il giocatore invisibile*, Milano: Mondadori, 1978; Antonio Tabucchi, *Notturmo indiano*, Palermo: Sellerio, 1984; Antonio Tabucchi, *Il filo dell’orizzonte*, Milano: Feltrinelli, 1986. A p. 100 Geerts cita un passo di Maria Corti, *Il viaggio testuale*, Torino: Einaudi, 1978, p. 137, in cui a proposito di *Salto mortale* si parla del “lettore [...] impegnato per tutto il libro a districare non le intenzioni e i fini di un criminale, bensì le intenzioni e i fini di uno scrittore”.

²¹⁸ Walter Geerts, “Il poliziesco epistemico”, cit., p. 100.

²¹⁹ Jorge Luis Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, in *Sur*, a. X, n. 68, maggio 1940, poi in *Ficciones*, cit.; cito da *Obras completas. 1923-1972*, cit., pp. 431-443: p. 431.

²²⁰ Ivi, p. 440.

appunto, il quale, come i lettori del 1947 è presupposto sappiano benissimo, sta ormai sostituendosi al mondo reale.

Ma Tani, e implicitamente Geerts con la sua citazione dell'*Assassinio di Roger Ackroyd*, hanno ragione a far notare che la consapevolezza del libro di essere un libro era già presente nel romanzo poliziesco enigmistico classico. Nelle *Tre bare* Gideon Fell annuncia ai comprimari del romanzo la sua celebre (e ancora oggi fondamentale) conferenza su tutte le soluzioni escogitate dagli scrittori di polizieschi per risolvere un delitto della camera chiusa avvertendo che "Tutti quelli che si oppongono possono saltare questo capitolo". A chi gli chiede perché mai vuole parlare di romanzi polizieschi risponde: "Perché [...] siamo in un romanzo poliziesco e non dobbiamo ingannare il lettore pretendendo che non ci siamo. Non dobbiamo inventarci elaborate scuse per entrare in una discussione sui polizieschi. Ralleghiamoci candidamente della nobilissima occupazione concessa ai personaggi di un libro"²²¹. La seconda parte del romanzo di Anthony Berkeley *Murder in the Basement* consiste nell'inizio di un romanzo, mai portato a termine, nel quale Roger Sheringham, scrittore di polizieschi e investigatore dilettante, descrive l'ambiente umano di una scuola in cui per un breve periodo ha insegnato e nel quale solo in seguito si verificherà il delitto che sarà l'oggetto della sua indagine²²². Non si possono poi non citare le parole con le quali Sheppard, nell'*Assassinio di Roger Ackroyd*, introduce l'autocitazione del passo in cui aveva dato al lettore l'indizio della propria colpevolezza: "Mi compiacio con

²²¹ John Dickson Carr, *The Three Coffins*, cit., cap. 17: "The Locked-Room Lecture", p. 124. La conferenza copre tutto il capitolo, fino a p. 131. Vedi anche Carter Dickson (John Dickson Carr), *The Plague Court Murders*, cit., cap. 14, dove l'investigatore Henry Merrivale dice all'ispettore di polizia che ha espresso un sospetto di colpevolezza nei confronti di un personaggio non direttamente coinvolto nella storia e che è stato solo nominato: "Non è buona letteratura poliziesca quando si butta lì qualcuno che è un mero nome, che nessuno ha mai visto e che non ha relazione con il caso. [...] Perché dico questo? [...] Perché la persona che ha pianificato il delitto lo ha pianificato esattamente come un romanzo poliziesco [...]. Ecco perché potete smetterla di cercare un mitico estraneo". (Merrivale giungerà infine alla conclusione che il colpevole è proprio quel "mitico estraneo", che sotto travestimento era in realtà uno dei personaggi principali del racconto.)

²²² Anthony Berkeley, *Murder in the Basement*, London: Hodder & Stoughton, oppure New York: Doubleday, 1932; mi servo dell'edizione di New York: Penguin Books, 1947.

me stesso in quanto scrittore. Cosa potrebbe essere più preciso, per esempio, di quanto segue?”²²³

Nel poliziesco enigmistico classico troviamo anche, per citare ancora Tani, “la relazione tra lo scrittore che subdolamente scrive il suo testo nascondendone la soluzione e il lettore che vuole comprenderne il senso trovandone la soluzione”. Chesterton aveva detto che il racconto poliziesco è un “gioco [game]” nel quale “il lettore non lotta realmente con il criminale ma con l’autore”²²⁴, e Van Dine riprende questa definizione nelle sue venti regole scrivendo che “il romanzo poliziesco è un gioco [game] intellettuale”, con la precisazione che in esso “il lettore deve avere le stesse opportunità del *detective* di risolvere il mistero”²²⁵. Sappiamo però che questa regola raramente è stata applicata in tutta onestà, e Tani non a caso usa l’avverbio “subdolamente [*deviously*]”. Sciascia, da parte sua, commentando cinque anni prima *L’assassinio di Roger Ackroyd*, aveva già visto il collegamento tra la consapevolezza di essere un libro di quel romanzo e la sleale sfida che esso pone al lettore. “Quando, nell’ultimo capitolo, il dottore si abbandona [...] a compiacersi di sé come scrittore”, scrive, “è Agatha Christie che ci fa sapere di averci sfidato e di aver vinto”²²⁶. Che il *detective* debba o no misurarsi con una cospirazione, o più semplicemente con fatti la cui logica è imposta dal criminale, il lettore è sempre vittima di una cospirazione ordita dall’autore, una cospirazione davvero universale, poiché impone la logica della totalità dei fatti del mondo testuale in cui si è immerso.

Alla ricerca di esempi della consapevolezza di un libro poliziesco di essere un libro, retrocedendo lungo la linea Stevenson-Chesterton-Borges, possiamo oltrepassare Chesterton e tornare fino a Stevenson. Traduco qui di seguito l’*incipit* del già citato decimo capitolo della *Cassa sbagliata* in cui sono narrate le disavventure dello scrittore poliziesco Gideon Forsyth:

Il lettore ha forse letto *Chi ha messo indietro l’orologio?* di E.H.B., opera apparsa per alcuni giorni sulle bancarelle di libri delle stazioni ferroviarie e poi del tutto scomparsa dalla faccia della terra. Sia che il Tempo che tutto divora abbia fatto delle vecchie edizioni il piatto forte della sua dieta, sia che la Provvidenza abbia approvato uno speciale decreto a beneficio degli autori, sia che questi ultimi si siano fatti giustizia da soli, affiliandosi a un’oscura cospirazione coperta da una

²²³ Agatha Christie, *The Murder of Roger Ackroyd*, cit., cap. 27, p. 304.

²²⁴ Gilbert Keith Chesterton, “How to Write a Detective Story”, cit., pp. 113-115.

²²⁵ S. S. Van Dine, “S. S. Van Dine Sets Down Twenty Rules for Detective Stories”, cit., p. 129.

²²⁶ Leonardo Sciascia, “Postfazione”, in Agatha Christie, *L’assassinio di Roger Ackroyd*, cit., p. 234; in *Il metodo di Maigret*, cit., pp. 143-144.

parola d'ordine (che non rivelerò a costo di morire) e notte dopo notte, guidati da qualche valoroso condottiero tipo James Payn o Walter Besant, si siano lanciati nel loro compito di distruzione segreta, certo è, quantomeno, che le vecchie edizioni passano lasciando il posto alle nuove. A riprova, si ritiene che attualmente esistano solo tre copie di *Chi ha messo indietro l'orologio?*, una al British Museum, nascosta con successo da un'intestazione errata nel catalogo, un'altra in una cantina (quella dove si ammucchiano gli spartiti musicali) della Advocates Library di Edimburgo, una terza rilegata in marocchino in possesso di Gideon Forsyth. Per spiegare il destino molto diverso occorso a questo esemplare, la teoria più ovvia è supporre che Gideon ammirasse il racconto. Più difficile (per chi abbia compulsato l'opera) sarebbe spiegare quell'ammirazione. Tuttavia la debolezza di un genitore è massima, e Gideon (non suo zio, le cui iniziali aveva spiritosamente preso in prestito) era l'autore di *Chi ha messo indietro l'orologio?* Non ne aveva mai ammesso la paternità, salvo forse con qualche amico intimo quando era ancora in bozze, e dopo la sua apparizione e il suo allarmante insuccesso la modestia del romanziere si era fatta più stringente e ora era probabile che il segreto della sua paternità fosse custodito meglio di quello della paternità di *Waverley*²²⁷.

Un autore che nasconde la propria identità, un libro introvabile, un'*enumeratio* di possibili cause della scomparsa dei libri, tra le quali una cospirazione di scrittori. Questa pagina, che ci appare con il senno di poi piuttosto calviniana, può concludere il presente dossier, ultimo indizio a favore dell'ipotesi che con *Se una notte d'inverno un viaggiatore* Calvino abbia voluto collocarsi precisamente al capolinea di quella linea Stevenson-Chesterton-Borges che alcuni anni prima aveva teorizzato.

²²⁷ Robert Louis Stevenson e Lloyd Osbourne, *The Wrong Box*, cit., cap. 10, pp. 177-178.

BIBLIOGRAFIA

Sono qui elencate le pubblicazioni che ho effettivamente consultato e citato, non quelle menzionate nelle note perché di interesse storico e bibliografico e quelle che ho citato nel testo di passaggio e a memoria. Le opere di uno stesso autore sono nell'ordine cronologico della loro prima edizione (il cui anno è indicato tra parentesi quadre nel caso mi sia servito di edizioni successive). Nel caso di più opere di uno stesso autore contenute in una stessa raccolta, questa è citata con i suoi dati editoriali completi solo di seguito alla menzione dell'opera più antica, mentre di seguito alle opere successive il rinvio è fatto tramite un 'ivi' o la menzione del titolo seguita da 'cit.'.

- Albani, Paolo. "Il potenziale nella letteratura poliziesca", 2004, <https://www.paoloalbani.it/Gialloouliplane.html>.
- Baldenstorn, Daniel. *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1985.
- Alonso Estenoz, Alfredo. "The Words that Are Not There: Chesterton in Borges's 'The Theme of the Traitor and the Hero'", *Variaciones Borges*, n. 32, 2011, pp. 21-40.
- Barenghi, Mario. "Poesie e invenzioni oulipiennes", in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, 3 Vol., Milano: Mondadori, 1991-1994, Vol. III, pp. 1239-1248.
- Bayard, Pierre. *Qui a tué Roger Ackroyd*, Paris: Éditions de Minuit, 1998.
- Benítez de Lugo, Cayetano. *Vera Christi gratia Illuminans, vocans, & efficaciter adjuvans Infideles, excæcatos, & obduratos, Juxta mirabilem SS. Augustini et Thomæ doctrinam propriis momentis stabilita, atque à Jansenii, & Quesnelli erroribus vindicata*, Romae: ex Typographia Rochi Bernabo, 1733.
- Benvenuti, Stefano e Gianni Rizzoni. *Il romanzo giallo. Storia, autori e personaggi*, Milano: Mondadori, 1979.
- Berkeley, Anthony. *Roger Sheringham and the Vane Mystery* [1927], <https://archive.org/details/BerkeleySheringham/Athony%20Berkeley%20-%20Roger%20Sheringham%2003%20-%20The%20Vane%20Mystery%2C%20aka%20The%20Mystery%20at%20Lovers%27%20Cove/mode/2up>.
- Berkeley, Anthony. *The Poisoned Chocolates Case* [1929], London: The British Library, 2016.
- Berkeley, Anthony. *Murder in the Basement* [1932], New York: Penguin Books, 1947.
- Benabou, Marcel. "Si par une nuit d'hiver un oulipien", *Magazine littéraire*, n. 274, febbraio 1990, pp. 41-44.

- Boof-Vermesse, Isabelle. "Secret Passage to Chaos: Dashiell Hammett's *The Dain Curse*", *Polysèmes*, n. 6, 2003, pp. 163-186, anche in <http://journals.openedition.org/polysemes/1630>.
- Borges, Jorge Luis. "Los laberintos policiales y Chesterton", *Sur*, a. V, n. 10, luglio 1935, pp. 92-94; poi in Jorge Luis Borges, *Jorge Luis Borges en Sur. 1939-1980*, a cura di Sara Luisa del Carril e Mercedes Rubio de Socchi, Buenos Aires: Emecé, 1999, pp. 126-129.
- Borges, Jorge Luis. "Dos films", in *Sur*, a. VI, n. 19, aprile 1936, pp. 109-110; poi in *Jorge Luis Borges en Sur*, cit., pp. 182-183.
- Borges, Jorge Luis. "Libros y autores extranjeros. Guía de lecturas", *El Hogar*, a. XXXIII, n. 1427, 19 febbraio 1937, p. 32; poi in Jorge Luis Borges, *Borges en El Hogar. 1935-1958*, Buenos Aires: Emecé, 2000, p. 37.
- Borges, Jorge Luis. "De la vida literaria", *El Hogar*, a. XXXIII, n. 1468, 3 dicembre 1937, p. 24; poi in *Borges en El Hogar*, cit., p. 83.
- Borges, Jorge Luis. "*It walks by night*, de John Dickson Carr", *El Hogar*, a. XXXIV, n. 1481, 4 marzo 1938, p. 24; poi in Jorge Luis Borges, *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en "El Hogar"*, a cura di Enrique Sacerio-Garí e Emir Rodríguez Monegal, Barcelona: Tusquets, 1986, pp. 211-212.
- Borges, Jorge Luis. "De la vida literaria", *El Hogar*, a. XXXIV, n. 1475, 21 gennaio 1938, p. 26; poi in *Borges en El Hogar*, cit., pp. 91-92.
- Borges, Jorge Luis. "Dos novelas policiales" (nella rubrica "Reseñas"), *El Hogar*, a. XXXV, n. 1538, 7 aprile 1939, p. 89; poi in Jorge Luis Borges, *Textos cautivos*, cit., pp. 313-314.
- Borges, Jorge Luis. "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", *Sur*, a. X, n. 68, maggio 1940, pp. 30-46; poi in Jorge Luis Borges, *Obras completas. 1923-1972*, Buenos Aires: Emecé, 1974, pp. 431-443.
- Borges, Jorge Luis. "John Dickson Carr: *The black spectacles*", *Sur*, a. IX, n. 70, luglio 1940, pp. 62-63; poi in *Jorge Luis Borges en Sur*, cit., pp. 233-234.
- Borges, Jorge Luis. "Prólogo" [1941] di *Ficciones*, in Jorge Luis Borges, *Obras completas. 1923-1972*, cit., p. 429.
- Borges, Jorge Luis. "El jardín de senderos que se bifurcan" [1941], in Jorge Luis Borges, *Obras completas. 1923-1972*, cit., pp. 472-480.
- Borges, Jorge Luis. "The Garden of Forking Paths" [1941], traduzione di Anthony Boucher di "El jardín de senderos que se bifurcan", *Ellery Queen's Mystery Magazine*, Vol. XII, n. 57, agosto 1948, pp. 102-110.
- Borges, Jorge Luis. "Examen de la obra de Herbert Quain", *Sur*, a. X, n. 79, aprile 1941, pp. 44-48; poi in *Obras completas. 1923-1972*, cit., pp. 461-464.

- Borges, Jorge Luis. "Un film abrumador" [1941], in Jorge Luis Borges, *Jorge Luis Borges en Sur*, cit., pp. 199-200.
- Borges, Jorge Luis. "La muerte y la brújula", *Sur*, a. XII, n. 92, maggio 1942, pp. 27-39; poi anche in *Obras completas. 1923-1972*, cit., pp. 499-508.
- Borges, Jorge Luis. "Los libros. Roger Caillois: *Le Roman Policier*. (Éditions des Lettres Françaises, Buenos Aires, 1941)", *Sur*, a. XII, n. 91, aprile 1942, pp. 56-57; poi in *Jorge Luis Borges en Sur*, cit., pp. 248-251.
- Borges, Jorge Luis. "Howard Haycraft: *Murder for pleasure*. (Peter Davies, London, 1942)", *Sur*, a. XII, n. 107, settembre 1943, pp. 66-67; poi in *Jorge Luis Borges en Sur*, cit., pp. 265-266.
- Borges, Jorge Luis. "Tema del traidor y del héroe", *Sur*, a. XII, n. 112, pp. 23-26; poi in *Obras completas. 1923-1972*, cit., pp. 496-498.
- Borges, Jorge Luis. "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto", *Sur*, n. 202, agosto 1951, pp. 1-8; poi in *Obras completas. 1923-1972*, cit., pp. 600-606.
- Borges, Jorge Luis. "Argumentum ornithologicum", ivi, p. 787.
- Borges, Jorge Luis. "Argumentum ornithologicum", traduzione di Francesco Tentori Montalto, in Jorge Luis Borges, *Tutte le opere*, a cura di Domenico Porzio, 2 Vol., Milano: Mondadori, 1984-1985, Vol. I, p. 1119.
- Borges, Jorge Luis. "Commentaries", in Jorge Luis Borges, *The Aleph and Other Stories, 1933-1969*, a cura di Norman Thomas di Giovanni in collaborazione con l'autore, New York: Bantam Books, 1971, pp. 189-207.
- Borges, Jorge Luis (intervista a). "Orden y violencia" [1976], in Jorge Lafforgue e Jorge B. Rivera, *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*, Buenos Aires: Colihue, 1995, pp. 47-49.
- Borges, Jorge Luis (intervista a). "Interview with Borges. Buenos Aires, August-September 1978", a cura di Daniel Baldenstorn, *Variaciones Borges*, n. 8, 1999, pp. 187-215.
- Borges, Jorge Luis e Adolfo Bioy Casares (con lo pseudonimo Bustos Domeq), *Seis problemas para don Isidro Parodi* [1942], in Jorge Luis Borges, *Obras completas en colaboración*, Vol. I: *Con Adolfo Bioy Casares*, cit., pp. 9-156.
- Borges, Jorge Luis e Adolfo Bioy Casares (con lo pseudonimo Benito Suárez Lynch), *Un modelo para la muerte* [1946], in Jorge Luis Borges, *Obras completas en colaboración*, Vol. I, cit., pp. 157-214.
- Borges, Jorge Luis e Adolfo Bioy Casares, "El séptimo círculo" [1946], come "¿Qué es el género policial?" in Jorge Lafforgue e Jorge B. Rivera (a cura di), *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*, Buenos Aires: Colihue, 1996, pp. 249-250.
- Borges Center (a cura di), "Explore Borges's Life and Work", <https://www.borges.pitt.edu>.

LA LINEA STEVENSON-CHESTERTON-BORGES E
IL POLIZIESCO POSTMODERNO
INTORNO A DUE PASSI DELL'EPISTOLARIO DI ITALO CALVINO

- Borinsky, Alicia. "Jorge Luis Borges (1899-1986)", in *A Companion to Crime Fiction*, a cura di Charles J. Rzepka e Lee Horsley, Chichester (West Sussex): Wiley-Blackwell, 2010, pp. 462-474.
- Brescia, Paolo. "Whodunit: Borges y el policial en las revistas literarias argentinas", *Revista de literatura hispánica*, n. 77, 2013, pp. 265-275.
- Buchan, John. *The Thirty-Nine Steps*, New York: George H. Doran Company, 1915.
- Buchan, John, *The Three Hostages*, London: Hodder & Stoughton, 1924.
- Calvino, Italo. "Il conte di Montecristo", in Italo Calvino, *Ti con zero*, Torino: Einaudi, 1967, pp. 149-164; poi in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barengi e Bruno Falcetto, 3 Vol., Milano: Mondadori, 1991-1994, Vol. II, pp. 344-356.
- Calvino, Italo. "Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)" [1967-1968], in Italo Calvino, *Saggi. 1945-1985*, a cura di Mario Barengi, 2 Vol., Milano: Mondadori, 1995, Vol. I, pp. 205-225.
- Calvino, Italo. "Prose et anticombinatoire" [1972], in Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Paris: Gallimard, 1988, pp. 319-331.
- Calvino, Italo. "L'incendio della casa abominevole" [1973], in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., Vol. III, pp. 319-332.
- Calvino, Italo. "Nota introduttiva", in Honoré de Balzac, *Ferragus*, Torino: Einaudi, 1973, pp. V-IX; poi come "La città-romanzo in Balzac", in Italo Calvino, *Saggi. 1945-1985*, a cura di Mario Barengi, 2 Vol., Milano: Mondadori, 1995, Vol. II, pp. 775-778.
- Calvino, Italo. "Nota introduttiva", in Robert Louis Stevenson, *Il padiglione sulle dune*, Torino: Einaudi, 1973, pp. V-IX; poi come "Robert L. Stevenson, *Il padiglione sulle dune*", ivi, pp. 972-976.
- Calvino, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano: Einaudi, 1979; poi in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., Vol. II, pp. 610-870.
- Calvino, Italo. "Se una notte d'inverno un narratore", *Alfabeta*, n. 8, 1979, pp. 4-5; poi in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., Vol. II, pp. 1388-1397.
- Calvino, Italo. "Ricordo di Cecchi" [1984], in Italo Calvino, *Saggi. 1945-1985*, cit., pp. 1034-1039.
- Calvino, Italo. "Molteplicità", in *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano: Garzanti, 1988, pp. 101-120; poi in Italo Calvino, *Saggi. 1945-1985*, cit., Vol. II, pp. 715-733.
- Calvino, Italo. *Lettere. 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Milano: Mondadori, 2000.
- Calvino, Italo e Leonardo Sciascia, *L'illuminismo mio e tuo. Carteggio 1953-1985*, a cura di Mario Barengi e Paolo Squillacioti, Milano: Mondadori, 2023.

- Carr, John Dickson. *Hag's Nook* [1933], New York: Collier, 1963.
- Carr, John Dickson (con lo pseudonimo Carter Dickson). *The Plague Court Murders* [1934], in https://ia902308.us.archive.org/21/items/shm_jdc/Sir%20Henry%20Merrivale%2001%20The%20Plague%20Court%20Murders%20-%20John%20Dickson%20Carr.pdf.
- Carr, John Dickson. *The Three Coffins* [anche come *The Hollow Man*, 1935], New York: Buccaneer Books, 1976.
- Carr, John Dickson (con lo pseudonimo Carter Dickson) *The Red Widow Murders* [1935], in https://archive.org/details/shm_jdc/Sir%20Henry%20Merrivale%2003%20-%20The%20Red%20Widow%20Murders%20%23%20as%20Carter%20Dickson/.
- Carr, John Dickson. *The Arabian Nights Murder* [1936], in John Dickson Carr, *Three Detective Novels*, New York: Harper & Brothers, 1959, pp. 1-195.
- Carr, John Dickson. "The Wrong Problem" [1936], in John Dickson Carr, *The Third Bullet and Other Stories*, New York: Harper & Brothers, 1954, pp. 135-149.
- Carr, John Dickson. *The Crooked Hinge* [1938], San Diego: University extension, University of California, e Del Mar Publisher's Inc., 1976.
- Carr, John Dickson. *The Man Who Could Not Shudder* [1940], New York: Zebra Books, Kensington Publishing Corp. 1990.
- Carr, John Dickson. "The Hangman Won't Wait" (copione del radiodramma della serie "Suspense" trasmesso dalla CBS il 9 febbraio 1943), *Ellery Queen's Mystery Magazine*, Vol. V, n. 18, settembre 1944, pp. 115-128.
- Carr, John Dickson. *Cinque delitti impossibili per Gideon Fell*, a cura di Marco Polillo, Milano: Mondadori, 1984.
- Carr, John Dickson. *The Three Coffins*, New York, International Polygonics, 1986.
- Cecchi, Emilio. "Robert Louis Stevenson", in *Scrittori inglesi e americani*, [Lanciano]: Giuseppe Carabba, 1935, pp. 80-94; con varianti in *Scrittori inglesi e americani*, Milano: Mondadori, 1947, pp. 91-106.
- Cecchi, Emilio. "Gilbert K. Chesterton", in *Scrittori inglesi e americani*, 1935, cit., pp. 105-124; con varianti in *Scrittori inglesi e americani*, 1947, cit., pp. 117-139.
- Chelebourg, Christian. "Destins d'un relique. (Realité sociale et roman policier chez Stevenson et Doyle)", in Gilles Menegaldo e Jean-Pierre Naugrette (a cura di), *R. L. Stevenson & A. Conan Doyle. Aventures de la fiction. Actes du Colloque de Cerisy* [11-18 settembre 2000], Rennes: Terre de Brume, 2003, pp. 165-187.

LA LINEA STEVENSON-CHESTERTON-BORGES E
IL POLIZIESCO POSTMODERNO
INTORNO A DUE PASSI DELL'EPISTOLARIO DI ITALO CALVINO

- Chesterton, Gilbert Keith. "The Truth About Popular Literature. II. – The Value of Detective Stories", *The Speaker*, n.s., Vol. IV, n. 9, 22 giugno 1901, pp. 324-325; poi rivisto e abbreviato come "A Defence of Detective Stories", in Gilbert Keith Chesterton, *The Defendant*, London: R. Brimley Johnson, 1902, pp. 118-123.
- Chesterton, Gilbert Keith. "Stevenson", in Gilbert Keith Chesterton, *Twelve Types*, London: Arthur L. Humphreys, 1902, pp. 107-119.
- Chesterton, Gilbert Keith. "The Characteristics of Robert Louis Stevenson", in Gilbert Keith Chesterton e W. Robertson Nicoll, *Robert Louis Stevenson*, London: Hodder & Stoughton, 1902, pp. 5-22.
- Chesterton, Gilbert Keith. "The Tremendous Adventures of Major Brown" [1903], in Gilbert Keith Chesterton, *The Club of Queer Trades*, New York e London: Harper & Brothers, 1905, pp. 1-51.
- Chesterton, Gilbert Keith. *The Man Who Was Thursday. A Nightmare*, London: J. W. Arrowsmith, 1908.
- Chesterton, Gilbert Keith. "The Sign of the Brocken Sword" [1911], in Gilbert Keith Chesterton, *The Innocence of Father Brown*, New York: John Lane Company, 1911, pp. 285-312.
- Chesterton, Gilbert Keith. *Manalive*, London: Thomas Nelson and Sons, 1912.
- Chesterton, Gilbert Keith. *Le avventure di un uomo vivo*, traduzione di Emilio Cecchi di *Manalive*, in Gilbert Keith Chesterton, *Opere scelte*, a cura di Emilio Cecchi, Firenze e Roma: Casini, 1956, pp. 353-507.
- Chesterton, Gilbert Keith. "The Purple Wig" [1913], in Gilbert Keith Chesterton, *The Wisdom of Father Brown*, London: Cassell and Company, 1914, pp. 160-182.
- Chesterton, Gilbert Keith. "The Domesticity of Detectives", in Gilbert Keith Chesterton, *The Use of Diversity. A Book of Essays*, London: Methuen & Co., 1920, pp. 24-29.
- Chesterton, Gilbert Keith. "A Defence of Dramatic Unities", in Gilbert Keith Chesterton, *Facies Versus Fads*, London: Methuen & Co., 1923, pp. 93-98.
- Chesterton, Gilbert Keith. "How To Write a Detective Story", *G. K.'s Weekly*, Vol. II, n. 31, 17 ottobre 1925, pp. 112-115.
- Chesterton, Gilbert Keith. "The Oracle of a Dog" [1923], in Gilbert Keith Chesterton, *The Incredulity of Father Brown*, London: Cassell and Company, 1926, pp. 71-105.
- Chesterton, Gilbert Keith. "The Miracle of Moon Crescent" [1924], *ivi*, pp. 106-144.
- Chesterton, Gilbert Keith. "The Ghost of Gideon Wise" [1926], *ivi*, pp. 266-296.

- Chesterton, Gilbert Keith. *Robert Louis Stevenson*, London: Hodder and Stoughton, 1927.
- Chesterton, Gilbert Keith. "The Blast of the Book" [1933], in Gilbert Keith Chesterton, *The Scandal of Father Brown*, London: Cassell and Company, 1935, pp. 67-90.
- Chibka, Robert L. "Borges's Library of Forking Paths", in Patricia Merivale e Susan Elizabeth Sweeney (a cura di), *Detecting Texts. The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999, pp. 55-74.
- Chini, Marta. "L'aperto riscrivere" di Sciascia", *Italianistica. Rivista di letteratura italiana*, Vol. XXXVI, n. 1-2, gennaio-agosto 2007, pp. 213-224.
- Christie, Agatha. *The ABC Murders*, London: for The Crime Club by Collins, 1936.
- Christie, Agatha. *The Murder of Roger Ackroyd*, New York: Grosset & Dunlap, 1926.
- Cocking, J. M. (John Martin). *Proust*, New Haven: Yale University Press, 1956.
- Crignon-Machinal, Hélène. "Florizel et Holmes: un scandale en Bohême", in Gilles Menegaldo e Jean-Pierre Naugrette (a cura di), *R. L. Stevenson & A. Conan Doyle. Aventures de la fiction. Actes du Colloque de Cerisy* [11-18 settembre 2000], Rennes: Terre de Brume, 2003, pp. 75-98.
- Doyle, Arthur Conan. "Mr. Stevenson's Methods in Fiction", *The National Review*, Vol. XIV, n. 83, gennaio 1890, pp. 646-657: p. 647; poi *Littell's Living Age*, s. V, Vol. LXIX (Vol. CLXXXIV), n. 2381, 15 febbraio 1890, pp. 417-424.
- Drury, Richard (direzione di), *EdRLS: Stevenson's Library Db (SLD)*, <https://docs.google.com/spreadsheets/d/1rc3AAewcQcFenSxTUztpnzVKYugiuF5iWp7oDgTGzvo/edit#gid=0>.
- Eco, Umberto. "Postille a *Il nome della rosa*", *Alfabeta*, n. 49, giugno 1983, pp. 19-22; poi come *Postille a Il nome della rosa*, Milano: Bompiani, 1984.
- Farafonova, Daria. "'E sempre lo contraddico, finché non comprenda che è un mostro incomprensibile'. L'universo pascaliano di Leonardo Sciascia", *Lettere italiane*, Vol. LXVIII, n. 1, 2016, pp. 152-172.
- Fraser, John. "Jorge Luis Borges, Alive in His Labyrinth", *Criticism*, Vol. XXXI, n. 2, primavera 1989, pp. 179-191.
- French, Joseph Lewis (a cura di). *Great Detective Stories of the World*, New York: Albert & Charles Boni, 1929, pp. 365-396.
- Gadda, Carlo Emilio. *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano: Garzanti, 1967; poi in Carlo Emilio Gadda, *Romanzi e racconti*, 2 Vol., Milano: Garzanti, 1988-1989, Vol. II, pp. 11-276.

LA LINEA STEVENSON-CHESTERTON-BORGES E
IL POLIZIESCO POSTMODERNO
INTORNO A DUE PASSI DELL'EPISTOLARIO DI ITALO CALVINO

- Geerts, Walter. "Il poliziesco epistemico. Un filone narrativo dell'ultimo ventennio: Calvino, Malerba, Pontiggia, Tabucchi", *Narrativa*, n. 2: *Il romanzo poliziesco italiano da Gadda al Gruppo 13*, a cura di Marie-Hélène Caspar, 1992, pp. 95-103.
- Giovannoli, Renato. *Elementare, Wittgenstein! Filosofia del racconto poliziesco*, Milano: Medusa, 2007.
- Giovannoli, Renato. "Apparenza e verità. Il tema letterario del traditore e dell'eroe", *Multiverso*, n. 5, 2007, pp. 46-48.
- Giovannoli, Renato. *La scienza della fantascienza*, Milano: Bompiani, 2015.
- Gramigna, Giuliano. "Il desiderio di raccontare un bel delitto. Il poliziesco e gli scrittori 'puri', da Chesterton a Borges a Sciascia", *Corriere della sera*, 31 agosto 1985, p. 3.
- Guglielmi, Angelo. "Domande per Italo Calvino", *Alfabeta*, n. 6, 1979, pp. 12-13; poi in Rossana Bossaglia *et al.* (a cura di), *Alfabeta 1979-1988. Antologia della rivista* (a cura di), Milano: Bompiani, 1996, pp. 91-99.
- Guglielmo di Saint-Thierry, "*Speculum fidei*", in Jacques-Paul Migne (a cura di), *Patrologiae cursus completus. [Series latina]*, Paris: J.-P. Migne, 1840-1855, Vol. CLXXX, 1855, coll. 365-398.
- Guglielmo di Saint-Thierry, *Expositio altera super Cantica canticorum*, ivi, coll. 473-546.
- Hammett, Dashiell. *The Dain Curse*, New York: Vintage Book, A Division of Random House, 1972.
- Hawthorne, Julian. *Library of the World's Best Mystery and Detective Stories. One Hundred and One Tales of Mystery By Famous Authors of East and West*, 6 Vol., New York: The Review of Reviews Company, 1907-1908, Vol. [III]: "English-Scotch".
- Haycraft, Howard. *Murder for pleasure. The Life and Time of the Detective Story*, New York e London: D. Appleton-Century, 1941.
- Holquist, Michael. "Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction", *New Literary History*, Vol. III, n. 1: *Modernism and Postmodernism: Inquiries, Reflections, and Speculations*, autunno 1971, pp. 135-156.
- Irwin, John T. *The Mystery to a Solution. Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*, Baltimore e London: Johns Hopkins University Press, 1994.
- Irwin, John T. "Mysteries We Reread, Mysteries of Rereading: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story", in Patricia Merivale e Susan Elizabeth Sweeney (a cura di), *Detecting Texts. The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999, pp. 27-54.

- Magagnotti, Pietro. *La vita di san Bernardo primo abate di Chiaravalle scritta già in Latino da diversi contemporanei e accreditati Autori, e da essi pure in sette Libri divisa; Ora nel nostro Volgare tradotta [...]*, In Padova: appresso Giuseppe Comino, 1744.
- Malloy, William. *The Mystery Book of Days*, New York: Mysterious Press, 1990.
- Manganelli, Giorgio. *Nuovo commento*, Torino: Einaudi, 1969.
- McHale, Brian. *Constructing Postmodernism*, London e New York: Routledge, 1992.
- Merivale, Patricia e Susan Elizabeth Sweeney (a cura di), *Detecting Texts. The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999.
- Merivale, Patricia e Susan Elizabeth Sweeney, "The Game's Afoot. On the Trail of the Metaphysical Detective Story", ivi, pp. 1-24.
- Moraldo, Sandro. "Leonardo Sciascia *Il contesto* und Jorge Luis Borges' *La muerte y la brújula*", *Neophilologus*, Vol. LXVIII, n. 3, luglio 1984, pp. 389-399: p. 396.
- Nota senza titolo firmata "N.d.R.", *La Ronda*, Vol. III, n. 1, gennaio-febbraio 1921, p. 38.
- Nicola di Gorran. *In VII epistolas canonicas expositio*, <https://www.corpusthomisticum.org/xec5.html>.
- Paoli, Roberto. *Borges e gli scrittori italiani*, Napoli: Liguori, 1997.
- Pupo, Ivan. "L'anello che non tiene. Rileggendo *Todo Modo*", in Ivan Pupo, *Passioni della ragione e labirinti della memoria. Studi su Leonardo Sciascia*, Napoli: Liguori, 2011, pp. 63-103.
- Pupo, Ivan. "Destini incrociati: Sciascia e Calvino", ivi, pp. 187-221.
- Roberto di Melun, *Œuvres de Robert de Melun*, Louvain: Spicilegium sacrum lovaniense, 1932-1952, T. III: *Sententie*, a cura di Raymond M. Martin, Vol. I, 1947.
- Seixas Fernandes, Fabiano. "Bibliografia Jorge Luis Borges, 1910-2003", *Fragmentos*, n. 28-29, gennaio-dicembre 2005, pp. 225-431; poi in <https://www.researchgate.net/publication/332258630>.
- Sayers, Dorothy (a cura di). *Tales of Detection. A New Anthology*, London: J. M. Dent, 1936.
- Sciascia, Leonardo. "Appunti per un omaggio a Cecchi", *Galleria*, anno II, n. 4-6, agosto 1950, pp. 190-198.
- Sciascia, Leonardo. "Letteratura del 'giallo'" [1953], in Leonardo Sciascia, *Il metodo di Maigret e altri scritti sul giallo*, a cura di Paolo Squillaciotti, Milano: Adelphi, 2018, pp. 13-18.
- Sciascia, Leonardo. "Appunti sul 'giallo'" [1954], ivi, pp. 19-37.
- Sciascia, Leonardo. "Gilbert Keith Chesterton" [1957], ivi, p. 115-118.

LA LINEA STEVENSON-CHESTERTON-BORGES E
IL POLIZIESCO POSTMODERNO
INTORNO A DUE PASSI DELL'EPISTOLARIO DI ITALO CALVINO

- Sciascia, Leonardo. *A ciascuno il suo*, Torino: Einaudi, 1966; poi in Leonardo Sciascia, *Opere*, a cura di Paolo Squillacioti, Milano: Adelphi, 2012-219, Vol. I, pp. 501-613.
- Sciascia, Leonardo. *Il contesto. Una parodia*, Torino: Einaudi, 1971; poi ivi, pp. 615-705.
- Sciascia, Leonardo. *Todo Modo*, Torino: Einaudi, 1974, poi ivi, pp. 835-935.
- Sciascia, Leonardo. "Breve storia del romanzo 'giallo'" [1975], in Leonardo Sciascia, *Il metodo di Maigret e altri scritti sul giallo*, cit., pp. 52-75.
- Sciascia, Leonardo. *Nero su nero*, Torino: Einaudi, 1979.
- Sciascia, Leonardo. "Prefazione" e "Postfazione", in *L'assassinio di Roger Ackroyd* ("Oscar del giallo", n. 6), Milano: Mondadori, 1979; poi come "Agatha Christie", ivi, pp. 137-145.
- Sciascia, Leonardo. "In Italia c'è un detective: Dio" [1980], ivi, pp. 76-77.
- Sciascia, Leonardo. "Breve storia del romanzo poliziesco", in Leonardo Sciascia, *Cruciverba*, Torino: Einaudi, 1983, pp. 216-231; poi in Leonardo Sciascia, *Opere*, cit., Vol. II, T. I, pp. 705-719.
- Snyder, Robert Lance. "'Thinking's a Dizzy Business': Ratiocination's Collapse in Dashiell Hammett's *The Dain Curse*", *The Journal of American Culture*, Vol. XLIII, n. 3, settembre 2020, pp. 198-207.
- Spanos, William V. "The Detective and the Boundary. Some Notes on the Postmodern Literary Imagination", *Boundary 2*, Vol. I, n. 1, autunno 1972, pp. 147-168.
- Squillacioti, Paolo. "Nota al testo", in Leonardo Sciascia, *Il metodo di Maigret e altri scritti sul giallo*, a cura di Paolo Squillacioti, Milano: Adelphi, 2018, pp. 155-191.
- Stevenson, Robert Louis. *New Arabian Night*, London: Chatto & Windus, 1882.
- Stevenson, Robert Louis. *Strange Case of Dr. Jeckyll and Mr Hyde*, London: Longmans, Green, and Co., 1886.
- Stevenson, Robert Louis. "The Treasure of Franchard", in Robert Louis Stevenson, *The Merry Men and Other Tales and Fables*, London: Chatto & Windus, 1887, pp. 267-280.
- Stevenson, Robert Louis. Recensione di "*The Works of Edgar Allan Poe*. Edited by John H. Ingram. Vols. I. and II., containing the Collected Tales. (London e Edinburgh: Adam & Charles Black, 1874.)" (nella rubrica "Literature"), *The Academy*, Vol. VII, n. 1, 2 gennaio 1875, pp. 1-2, nel *website* della Edgar Allan Poe Society of Baltimore, pagina <https://www.eapoe.org/papers/misc1851/18750102.htm>.
- Stevenson, Robert Louise Fanny Van de Grift Stevenson, *More New Arabian Nights. The Dynamiter*, London: Longmans, Green, and Co., 1885.

- Stevenson, Robert Louis e Lloyd Osbourne, *The Wrong Box*, London: Longmans, Green, and Co., 1889.
- Stevenson, Robert Louis e Lloyd Osbourne, *The Wrecker*, London: Cassel and Company, 1892.
- Stevenson, Robert Louis. *The Letters of Robert Louis Stevenson*, a cura di Bradford A. Booth e Ernest Mehew, New Haven e London: Yale University Press, 8 Voll., 1994-1995.
- Tani, Stefano. *The Doomed Detective. The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*, Carbondale ed Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1984.
- Tani, Stefano. “Note e notizie sui testi”, “La semplice arte del delitto (1944)”, in Raymond Chandler, *Romanzi e racconti*, a cura di Stefano Tani, 2 Vol., Milano: Mondadori, 2006, Vol. II, pp. 1525-1623: pp. 1595-1601.
- Todorov, Tzvetan. *La letteratura fantastica* [1970], Milano: Garzanti, 1983.
- Torsello, Antonio. “‘El Séptimo Círculo’ di Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares”, in *Artifara. Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, n. 6, 2006 (online), <https://ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/2972>.
- Turkevich, Ludmilla B. Recensione di Alain Robbe-Grillet, *The Voyeur*, New York: Grove Press, 1958, in “Good Reading. Review of Books Recommended by the Princeton Faculty”, Vol. X, n. 111, maggio 1959, p. [4].
- Tomaševskij, Boris Viktorovič. *La costruzione dell'intreccio*, in Tzvetan Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino: Einaudi, 1968, pp. 305-330.
- Van Dine, S. S. “S. S. Van Dine Sets Down Twenty Rules for Detective Stories”, *The American Magazine*, Vol. CVI (luglio-dicembre 1928), settembre 1928, pp. 129-131.