

LUIGI CALCERANO & GIUSEPPE FIORI

GUIDA ALLA LETTURA
di
AGATHA CHRISTIE



La copertina e la quarta di copertina sono di Massimo Conforti, i fotogrammi di pellicola utilizzati riproducono immagini di Marlene Dietrich con Charles Laughton (prima) e di Charles Laughton con Elsa Lanchester e sono tratti dal film "Testimone d'Accusa" di Billie Wilder fotografia di Russel Harlan, produzione di Arthur Hornblow Jr. per E. Small Production, USA 1957 basato su un racconto e una commedia di Agatha Christie.

Si ringraziano Federico Roncoroni e le edizioni Mondadori artefici della prima edizione del 1990 per la collana Oscar, che hanno voluto incaricare due giallisti della compilazione di un testo critico su Agatha Christie.

Proprietà letteraria riservata

© Luigi Calcerano e Giuseppe Fiori 2013

Presentazione

PER AGATHA CHRISTIE CI VUOLE UNA GUIDA ALLA LETTURA COME QUELLA DI CALCERANO E FIORI?

di Giuseppe Petronio

Luigi Calcerano e Giuseppe Fiori sono dei “giallisti” anomali: hanno pubblicato, a quattro mani, un paio di “gialli” che hanno avuto successo; qualche altro ne hanno in cantiere, a quattro o a due mani; funzionari del Ministero della Pubblica Istruzione, e perciò interessati alla didattica, hanno studiato l’uso del poliziesco a scuola, e scritto essi stessi un poliziesco “scolastico” per il tema e per la destinazione, nonché un’antologia, Uno studio in giallo. Ora vestono i panni del critico e si cimentano in una Guida alla lettura di Agata Christie: una guida non per ragazzi ma per chiunque, giovane o adulto, senta il bisogno di un aiuto a inoltrarsi nella selva dell’opera della scrittrice e degli scritti su lei.

Affrontare Agata Christie non è facile, e richiede coraggio. Il suo primo romanzo è uscito nel ’20, ma era stato scritto durante la guerra; l’ultimo è uscito postumo nel ’76, qualche mese dopo la sua morte. Quasi sessanta anni di lavoro, e tanti, tanti romanzi, tanti racconti, una ventina di commedie, due libri di versi, un’autobiografia: una mole di scritti tra i quali non è facile muoversi.

Nei sessanta anni della sua attività ci sono state due guerre mondiali; l’Inghilterra, sua patria, ha perso un impero; il mondo è cambiato; due o tre generazioni di scrittori e di mode letterarie si sono succedute. Lo stesso poliziesco ha fatto strada: al “giallo classico”, quello che lei aveva trovato nascendo, si sono affiancati quello psicologico-sociale alla Simenon, quello “duro” alla Hammet e Chandler, quello “problematico” e letterario alla Gadda, alla Durrenmatt, alla Sciascia; i giallisti professionisti, come lei si vantava di essere, si sono confusi con i letterati, o almeno hanno cercato di confondersi. E lei, imperterrita, ha continuato a scrivere, un romanzo all’anno, qualche volta due, e, almeno in apparenza, non ha cambiato maniera; solo Simenon fra gli scrittori di quel sottogenere, può essere paragonato con lei. Ma non ha cambiato maniera solo in apparenza, perché, in realtà, si è continuamente evoluta, in un saggio equilibrio tra continuità e innovazione; e questa suo innovare prudente rende anch’esso difficile studiarla: si crede di leggere sempre un medesimo libro e invece si legge un’opera in movimento che capta e accoglie, di quanto le succede intorno; solo quello che le è congeniale. Il che spiega poi la sua eccezionale fortuna: una ricezione non solo sempre più vasta, ma duratura; nuovi modelli di “poliziesco” nascono, il genere tutto si evolve, le mode cambiano, ma la gente continua a leggerla, e lei diventa un “classico”.

E poi, a complicare invece che a facilitare le cose, ci si mette la critica. In questi decenni la critica ha scoperto tanti nuovi punti di vista con i quali guardare a un libro, ed è stata una grossa acquisizione; ma non ha saputo esser discreta, e spesso ha letto con tutti quei punti di vista ogni libro: ha cercato in ogni scrittore e in ogni testo le tracce di mitici archetipi collettivi; i suggerimenti dell'inconscio, di uno stesso monotono inconscio; le stesse situazioni; le stesse strutture narrative, e ha preteso di giudicare tutto e tutti con lo stesso metro, quello, per lo più, di sparute avanguardie. E, naturalmente, ha complicato le cose: messa di fronte a una scrittrice come la Christie non ha capito niente, e non ha aiutato a capire: in un processo, intentatole anni fa, un tale pretendeva da lei lo stile degli sperimentalismi! Non dico che la critica sia stata tutta così, ma lo è stata in gran parte, e orientarsi, oggi, non è facile.

Come, in questo bailamme di opere, di apparente staticità e di evoluzione effettiva, di metodi e critici, come se la sono cavata i nostri giallisti anomali, non critici professionisti ma "dilettanti" intelligenti e appassionati? Parrà un paradosso ma non lo è: io direi che se la sono cavata benissimo – e hanno scritto una "guida" utile – tutte le volte – e sono le più – che hanno seguito il loro buon senso di lettori e di autori di "giallo", mentre lasciano perplessi, almeno me, tutte le volte che si lasciano imporre dalla "critica", e pigliano troppo sul serio tesi e saggi che non lo meriterebbero.

Il libro è utile, e "guida" a leggere la Christie: ne racconta agilmente la vita, traccia una storia breve ma succosa del poliziesco prima di lei, ne analizza le opere e i personaggi, l'ideologia e la tecnica narrativa; sintetizza le principali tesi critiche, offre una larga e precisa bibliografia. Ed è ricco di osservazioni felici. E, cosa che più conta, è sotteso da una concezione chiara di ciò che è stato storicamente il poliziesco e di ciò che è quello della Christie; una concezione che a me pare corretta. Una concezione, però, che qualche volta, qua e là, è come minata da affermazioni allotrie, che la contraddicono e rischiano così di sviare il lettore. Citerò i casi più clamorosi. Credono davvero i miei amici che i libri della Christie colpevolizzino il lettore (p.77)? O che i suoi personaggi siano, nientemeno, il prodotto dell'intreccio (p.203)? O, infine, che la sua opera insegni il gioco del "mondo alla rovescia", del mondo che non è come pare? (243). Certo, nel "giallo, le cose non sono quali appaiono, è la legge del "genere"; ma è giusto dirlo col linguaggio con cui lo diciamo a proposito del "nouveau roman" o di Tabucchi? Non rischia di falsare la Christie e questa stessa "guida" ai suoi libri?

Ottobre 1990

(già pubblicato come recensione a **Luigi Calcerano e Giuseppe Fiori, Guida alla lettura di Agatha Christie, 1990, Mondadori**)

LUIGI CALCERANO & GIUSEPPE FIORI

**GUIDA ALLA LETTURA
DI**

**AGATHA
CHRISTIE**

Sommario

7	<i>Presentazione</i>
11	1 LA VITA
13	1.1 L'infanzia e Ashfield
17	1.2 I giochi, le letture e le persone amate
20	1.3 I primi tentativi letterari
22	1.4 La guerra, il matrimonio, Poirot
25	1.5 La crisi
28	1.6 Il secondo marito e l'archeologia
30	1.7 Il teatro e il successo
	2 IL POLIZIESCO PRIMA E DOPO AGATHA CHRISTIE
37	
39	2.1 I caratteri del poliziesco
42	2.2 Il giallo-enigma
49	2.3 L'onesta slealtà di Agatha Christie
50	2.4 Trasgressioni e inganni
52	2.5 Le ragioni della trasgressione
53	2.6 La <i>detection</i> sintomatica
55	2.7 La sperimentaltà
56	2.8 Il "modus operandi"
59	2.9 La fine dell'enigma
63	3 LE OPERE E I PERSONAGGI
65	3.1 Introduzione
67	3.2 Hercule Poirot
67	3.2.1 Il personaggio
74	3.2.2 Poirot e il lettore

78	3.3	Miss Marple
87	3.4	I cicli minori
87	3.4.1	Harley Quin
90	3.4.2	J. Parker Pyne
97	3.4.3	Tommy e Tuppence
98	3.4.4	Il sovrintendente Battle
100	3.5	Il metodo d'indagine
111	3.6	Due casi di Hercule Poirot
113	3.6.1	"L'assassinio di Roger Ackroyd (Dalle nove alle dieci)"
132	3.6.2	"Sipario, l'ultima avventura di Poirot"
150	3.7	L'elemento "rosa" ovvero: «Chi ha paura di Mary Westmacott?»
158	3.8	Il teatro
161	3.8.1	"Testimone d'accusa"

165 4 L'IDEOLOGIA

167	4.1	Dalla parte degli innocenti
173	4.2	Giudice, giuria e boia
176	4.3	Le filastrocche rivelatrici

187 5 LA TECNICA NARRATIVA

200	5.1	La reiterazione dello schema
202	5.2	I personaggi
206	5.2.1	I ruoli maschili
207	5.2.2	I ruoli femminili
210	5.2.3	L'assassino
213	5.3	L'ambiente
220	5.4	L'arma del delitto

223 6 LA FORTUNA CRITICA

245 7 APPENDICE

247	7.1	Le regole del poliziesco classico
259	7.2	Note al testo

8 BIBLIOGRAFIA

271	8.1	Cronologia delle opere di Agatha Christie
295	8.2	Studi sul Giallo e su Agatha Christie

Presentazione

Una guida alla lettura dell'opera di Agatha Christie potrebbe sembrare uno strumento non necessario, o almeno non particolarmente utile: tutti leggono, ancora, i suoi libri senza l'aiuto dei critici e degli apparati filologici, perché appaiono semplici, chiari, intelligenti, imprevedibili e divertenti.

Proprio a proposito della chiarezza e della semplicità dei suoi romanzi è però necessario smascherare il primo «inganno» della scrittrice.

Mentre il piacere di leggere un libro di Agatha Christie non ha bisogno, per realizzarsi, di particolari tramiti, la comprensione approfondita delle sue tecniche di scrittura, dei metodi d'indagine seguiti dai suoi detective e della struttura delle sue trame non solo abbisogna di interventi interpretativi particolarmente attenti, ma dipende dalla conoscenza della più larga struttura tematica complessiva desumibile dall'intero *corpus* dei suoi scritti.

L'ambizione di questo libro è appunto quella di dare a chi si avvicina alla lettura dell'opera di Agatha Christie per studio o per diletto un utile supporto. Non offriremo alla fine un giudizio complessivo sull'opera e sulla personalità letteraria della grande giallista inglese, per lasciare a chi legge la possibilità di formulare una sua opinione in proposito, sviluppare una ipotesi, ricostruire un pezzo di storia della letteratura e, forse, in fin dei conti, inventare una storia. Uno scrittore, per quanto riservato e pudico, non può non rivelarsi nei suoi libri: «scrivere un libro» ha affermato Rex Stout «è la più grande tentazione».

Ringraziamenti

Dobbiamo riconoscere, innanzi tutto, l'enorme debito contratto con Giuseppe Petronio, il più autorevole e originale studioso italiano del romanzo poliziesco: un piccolo padre che ci ha influenzato molto da vicino.

Suggerimenti e suggerimenti abbiamo potuto raccogliere negli incontri con Loris Rambelli, lo storico del Giallo italiano, Lorian Macchiavelli, creatore e assassino del sergente Sarti Antonio e con Angela Felice, che crede nel destino dell'utilizzo del Giallo a scuola.

I più sentiti ringraziamenti vanno anche a Marcello Di Bella, dirigente del settore Cultura del Comune di Cattolica e a Marina Ercoles della Fonovideoteca del Centro documentazione della paraletteratura del Comune di Cattolica, che hanno reso possibile la consultazione dei nastri della fonoregistrazione del "Processo alla Regina" tenuto nell'ambito del Mystfest 1984, i cui atti non sono stati a tutt'oggi pubblicati.

Un grazie speciale a Margherita Di Fazio Alberti, Laura Visconti Fierli, Bianca Montelatici, Paola Congestri e Pierpaolo Rampazzi, senza la cui consulenza e assistenza questa impresa sarebbe stata più ardua.

1

LA VITA

1.1 L'infanzia e Ashfield

Agatha Mary Clarissa Miller nasce il 15 settembre 1890 a Torquay nel Devonshire, sulla costa meridionale inglese, in una villa chiamata Ashfield. Là Agatha, secondogenita di Clara Boehmer, inglese, e di Frederick Alvah Miller, americano, trascorrerà, a periodi alterni, gran parte della vita, legata a quella villa da un ricordo non comune: un'infanzia felice. «Avevo» scriverà «una casa e un giardino che amavo, una bambinaia saggia e paziente e due genitori che si volevano molto bene e che avevano fatto del loro matrimonio e del loro ruolo di educatori un vero successo.» (Christie, 1989, 13.)

Clara Boehmer, la madre, aveva una personalità molto spiccata e un temperamento creativo. Pur essendo stata allevata da una zia ricca che l'aveva portata con sé più volte oltreoceano, non era un tipo mondano. Ciò nonostante non esitò a fare in modo che Agatha e Marjorie (Madge, la sorella maggiore) godessero di tutte le piacevolezze che una condizione di agiata vita provinciale poteva consentire e, in un certo senso, richiedeva. Pranzi e ricevimenti, domestici e bambinaie entrano dunque a far parte prestissimo del mondo infantile della Christie, che si affeziona subito a Nursie, la governante, come a «un punto fisso e immutabile» di quel microcosmo e alla prima dispensatrice di storie: un repertorio di sei racconti che vedeva protagonisti i bambini delle famiglie in cui aveva prestato servizio. Il fascino delle storie di Nursie - una perfino ambientata in India,

con molti animali – risiedeva per Agatha nella loro immutabilità – se le faceva ripetere infinite volte – e quindi nell’alone di stabilità che promanava dalla figura stessa della bambinaia, ricordata poi sempre con tanto di grembiule di mussola e candida cuffietta increspata sulla testa.

Il padre Fred Miller, da parte sua, contribuisce a rendere piacevole l’atmosfera di Ashfield con il suo carattere affabile, con la sua dolce pigrizia e, circostanza da non sottovalutare, con una rendita che gli permetteva di non lavorare. «Ogni mattina usciva di casa a Torquay» ricorderà la Christie «e se ne andava al club. Tornava in carrozza per l’ora di pranzo e, nel pomeriggio, ripercorreva il cammino in senso inverso, giocava a *whist* tutto il pomeriggio e si rifaceva vivo giusto in tempo per cambiarsi per la cena. Durante la *season* passava i suoi giorni al *Cricket Club*, di cui era presidente. A volte organizzava anche degli spettacoli teatrali. Aveva molti amici, con cui amava stare. Ogni settimana i miei genitori organizzavano una cena a casa, e altre due o tre volte erano invitati fuori. Solo in seguito capii che mio padre era un uomo molto amato.» (Christie, 1989, 13.)

Forse proprio grazie alla figura e al comportamento del padre, il rapporto della Christie con l’ozio sarebbe poi stato sempre positivo e libero da pregiudizi. Di fatto, il particolare tipo di educazione che ricevette – non frequentò mai una vera scuola – si sostanziava di giochi, di precetti vittoriani e di una positiva valutazione dell’ozio, inteso in senso assai vicino all’*otium* latino. Poi, Agatha, anche nella sua tutt’altro che esigua attività di scrittrice, saprà sempre valutare appieno la frequenza e la bellezza dei momenti di distensione, tanto che arriverà a teorizzarne il fascino sottile e la necessità. «Uno è molto fortunato» dirà «se può fare lo scrittore di professione. Si può lavorare molto ma si possono anche avere dei deliziosi giorni di riposo e di ozio. I giovani oggi non hanno più un attimo di tempo per ciò che io chiamo ozio, pensare e cose del genere. Sono soffocati dall’istruzione. Si disperano di non poter trovare un lavoro prima di

aver conseguito un titolo di studio. A quell'età dovrebbero pensare a divertirsi e scalciare come puledri nei prati. Tutte le persone che meglio ricordo della mia giovinezza, le donne sposate di trenta o quarant'anni, che io rispettava di più, vivevano nell'ozio più completo, ma avevano menti buone, avevano letto e studiato ed era estremamente interessante parlare con loro. Adesso molto spesso la gente sa parlare di un solo argomento. Solo poche persone ti interessano veramente con le cose che dicono.» (Ercoli, 5.)

Quanto al resto, Ashfield, con il suo giardino, la sua nursery, la vasta sala da pranzo e la cucina ove si svolgeva il rito del tè, con le cameriere e la maestosa cuoca Jane, rappresentò a un tempo il mondo reale e quello fantastico in cui la piccola Agatha visse felice, e lasciò tracce indelebili nella memoria della futura scrittrice, insieme a una serie di precetti apparentemente insignificanti, ma fondamentali per capire la mentalità vittoriana di tanti suoi personaggi: il rispetto degli obblighi sociali («Devi essere sempre educata con le persone la cui posizione impedisce loro di essere scortesie con te»); il *bon ton* piccolo borghese («Lascia sempre qualcosa nel piatto») e una divertente praticità tutta anglosassone non esente da *pruderie* («Cambiate la biancheria quando vai in viaggio, nel caso capiti un incidente»).

Poi, ad Ashfield, c'è il giardino, la parte più avventurosa e appassionante della casa, dove ogni arbusto viene gratificato di un significato particolare. Certo le dimensioni di quel giardino sono state ingigantite nella dimensione del ricordo e quello che era un piccolo bosco di frassini sarebbe diventato per sempre una foresta attraversata da un sentiero serpeggiante, ma è là che Agatha impara, da sola, a capire l'incanto di un luogo misterioso o il piacere segreto della paura, una paura destinata a scomparire alla fine del sentiero dove, ricavati su un alto terrapieno, c'erano i campi di *croquet* e quello di tennis: «Una volta arrivati lì, l'incanto finiva. Si ripiombava nella realtà quotidiana, popolata di donne che sorreggendosi la gonna con una mano, con

l'altra giocavano a croquet o a tennis, con il capo protetto da cappelli di paglia da barcaiolo». (Christie, 1989, 20.)

In un'altra parte del giardino c'era una distesa erbosa in lieve pendio con lecci, cedri e due abeti. Su questi due ultimi alberi i fratelli Miller avevano ricavato dei rifugi, il primo, più accogliente, riservato a Madge, la sorella maggiore, e l'altro, su cui era più difficile issarsi, destinato ad Agatha e al fratello più piccolo Louis Montant, detto Monty. E non sarà certo un caso se la convivenza coatta in un rifugio ristretto risulterà un elemento determinante in molti romanzi della scrittrice.

È comunque nella nursery, sotto l'occhio discreto di Nursie, che forse nasce in Agatha un'attitudine o una naturale propensione a costruire una trama e a raccontarsi una storia. Alla luce del camino o a quella più soffusa del lume ad olio della bambinaia, nella stanza tappezzata con disegni di iris viola, che tornerà nella casa del personaggio autobiografico di Ariadne Oliver, la piccola Agatha gioca con "i Gattini". Naturalmente l'elemento dominante di questo gioco, come di tutti i giochi dei bambini, è la finzione: la piccola Agatha finge di essere un gattino in mezzo ad altri cinque (Clover, Blackie e altri tre il cui nome non è ricordato) e a mamma gatta, la signora Benson. La bambina parla con loro in un sommesso mormorio, per non farsi sentire dagli adulti, intreccia storie e dialoghi e certamente interpreta le varie parti come in una commedia. Un giorno però rimane delusa nel sentire Nursie spiegare a Susan, la domestica, che lei, Agatha, «fa finta di essere un gattino e di giocare con altri gattini».

L'episodio, di fatto, ebbe un effetto sconvolgente sulla bimba: «Perché tanto bisogno di segretezza nei bambini?» si domanderà poi la Christie nell'autobiografia, e preciserà: «Eppure il fatto che qualcuno, fosse anche Nursie, sapesse del mio gioco, mi turbò oltre misura. Da allora in poi smisi di parlottare mentre giocavo. I Gattini erano miei e di nessun altro. Nessuno doveva sapere della loro esistenza». (Christie, 1989, 21.) E quando avrà più di 80 anni, a

conclusione di *An Autobiography (La mia vita)*, ripensando a quel suo continuo desiderio di rappresentarsi situazioni drammatiche e di mettere in scena i sentimenti che più la coinvolgono, scriverà: «Forse finirò solo per aver fatto una lunga chiacchierata con me stessa, come capita a chi fa lo scrittore. A me è successo anche di camminare per la strada, oltrepassando i negozi in cui dovevo entrare o gli uffici in cui ero attesa, parlando tra me – non troppo forte, spero – e accompagnando le parole con smorfie espressive, per accorgermi a un certo punto che la gente mi fissava, scostandosi al mio passaggio, come se fossi stata pazza. Be', in fondo non è cambiato molto da quando parlavo con i Gattini, a quattro anni. Anzi, forse sto ancora parlando con loro». (Christie, 1989, 451.)

Al di là della compiaciuta civetteria della scrittrice ormai famosa, non c'è dubbio che la casa di Ashfield posseda il *genius loci* ideale per Agatha bambina e poi anche per la donna adulta, che di fatto vi farà ritorno nei momenti più difficili e significativi della vita. In effetti, è in quel luogo che nascono i suoi primi personaggi: e Clover e Blackie, i suoi due gattini preferiti, l'accompagneranno lungo il sentiero tortuoso che deve percorrere un'intelligenza creativa: il sentiero dove l'aspettano Hercule Poirot e Miss Marple. Giustamente, Julian Symons, a proposito dei primi anni della sua vita, noterà che «l'infanzia di Agatha Christie non ebbe nulla di insolito salvo per un particolare: non andò mai a scuola, venne educata a casa dalla madre e talvolta dalle governanti, ed elaborò una serie di giochi tipici del bambino solitario in cui forse si può vedere il germe delle complesse trame che, in seguito, avrebbe creato». (Symons, 1985, III.)

1.2 I giochi, le letture e le persone amate

Nell'eterna finzione del gioco, non solo in quelli vissuti da sola, ma anche in quelli con la sorella e il fratello, Agatha

è incuriosita, come molti bambini, da quel profondo e incerto sentimento che è la paura. Madge, infatti, aveva inventato il gioco della "Sorella Maggiore": consisteva nel fingere di avere un'altra sorella, maggiore di entrambe, terribilmente pazza, che era stata relegata in una grotta sulla Punta di Corbin, ma che a volte tornava ad Ashfield. Naturalmente la "Sorella Maggiore" assomigliava moltissimo a Madge, tranne che nella voce cupa e terrorizzante, e la piccola Agatha, che pure rimaneva sempre sconvolta da ogni "visita", dopo un po' di tempo chiedeva: «Quando arriva la nostra sorella maggiore?».

Fu forse così che la giallista si rese conto, per la prima volta, del fascino della paura.

«Madge» ricorda la Christie «non mi accontentava mai subito. Un paio di giorni dopo, più o meno, sentivo battere un colpo alla porta della nursery e una voce che diceva: "Posso entrare, tesoro? Sono la sorella maggiore...". Passarono gli anni, ma bastava che Madge rifacesse la voce della sorella maggiore perché sentissi i brividi salirmi lungo la schiena. Perché mai provavo un segreto piacere nell'essere spaventata? Quale bisogno istintivo viene soddisfatto dal terrore? Perché i bambini amano le storie che parlano di orsi, lupi e streghe? Dipende forse dal fatto che qualcosa in noi si ribella al troppo chiaro, al prestabilito? Che nella vita è indispensabile anche una certa dose di pericolo?» (Christie, 1989, 56.)

Un'altra figura molto amata dalla piccola Agatha era quella della "zia-nonnina", cioè la zia ricca della madre Clare, la quale, oltre a esser una straordinaria compagna di giochi, era soprattutto molto prodiga nel regalare ad Agatha i libri delle favole allora in voga. Questa "zia-nonnina" viveva a Ealing, una località nei pressi di Londra frequentata da militari in pensione, che l'apprezzavano per il suo clima mite. Dato il carattere socievole della "zia-nonnina" e la sua passione per la vita di società, la sua casa era sempre piena di vecchi colonnelli e generali per i quali, come hobby, ricamava panciotti e confezionava golf e calze di lana.

Tanto Madge quanto questa “zia-nonnina” sono personaggi che hanno durevolmente impressionato la fantasia della scrittrice. La Christie stessa confessa nella sua autobiografia che alcune caratteristiche psicologiche di Miss Marple sono state mutate da “zia-nonnina”. Sebbene infatti Jane Marple sia zitella e piacevolmente ansiosa, ella condivide con “zia-nonnina” una conoscenza disincantata della natura umana, appena addolcita da un carattere bonario e cordiale.

Tra i libri di favole amati dalla piccola Agatha c'erano *Le storie di animali*, di Andrew Lang – la preferita era quella di Androclo e il leone – *The Yellow Fairy Book*, *The Blue Fairy Book* e ancora *Carrots*, *Just a Little Boy*, *Her Baby*, *The Cuckoo Clock* e *The Tapestry Room*.

A casa della Christie vigeva l'abitudine, instaurata da mamma Clara, di leggere ai ragazzi a voce alta: si cominciò con *Talismano* di Sir Walter Scott per proseguire poi con *Marmion* e *La donna del lago*; ma l'ingresso trionfale nel mondo romanzesco fu suggellato da Dickens, con *Nicola Nickleby*. Nell'ambito di quest'ultimo romanzo, il personaggio preferito dalla piccola Agatha era il vecchio gentiluomo che corteggiava la signora Nickleby tirando zucche sul muro. «Che sia questa» commenterà «la ragione per cui ho mandato in pensione Hercule Poirot a coltivare le zucche?» (Christie, 1989, 153.) Ma il libro di Dickens più amato dalla scrittrice è *Casa desolata*. Altro autore molto letto è Thackeray, con *La fiera delle vanità*, *The Newcomes* e *Henry Esmond*, lettura prediletta di Madge. Le letture solitarie di Agatha puntano invece sull'amatissimo Alexandre Dumas, letto in francese. Tra i suoi scritti, primo fra tutti viene *Il Conte di Montecristo*, seguito da *I Tre Moschettieri* e *Vent'anni dopo*. Essa risulta poi assai interessata anche dai romanzi storici di Maurice Hewlett: *The Forest Lovers*, *The Queen's Quair* e *Richard Yea – and – Nay*.

Del resto la formazione intellettuale della futura giallista non si limita alle letture, ma viene completata dalle lezioni di pianoforte ricevute nel salotto della «zia-nonnina» a

Ealing e dalla frequentazione assidua del teatro di Exeter. Musica e teatro non saranno soltanto passioni passeggere. In particolare, poi, il periodo trascorso a studiare musica e canto a Parigi lascerà nella Christie una traccia durevole, che andrà ben oltre i semplici accenni a questo ambito di interessi con cui Poirot punteggerà la sua brillante conversazione.

Il padre della scrittrice, Fred Miller, morì quando Agatha aveva solo undici anni, lasciando una situazione finanziaria che era andata notevolmente peggiorando nei suoi ultimi anni di vita: il capitale ereditato era stato evidentemente male amministrato.

Una stagione particolarmente fredda gli provocò una brutta influenza che si trasformò presto in polmonite doppia; fu assistito in casa dalla moglie con tutte le cure e l'amore dei tempi felici. Una immagine precisa rimase impressa nella memoria di Agatha Christie: «È pomeriggio, io sono in piedi sul pianerottolo a metà delle scale. D'un tratto la porta della camera dei miei genitori si apre e mia madre si precipita fuori, coprendosi gli occhi con le mani, entra nella stanza accanto e chiude la porta a chiave. Un'infermiera esce dalla camera del malato e, rivolta a zia nonnina, che sta salendo le scale, dice: "È finita". Mio padre era morto». (Christie, 1989, 114.)

1.3 I primi tentativi letterari

L'ingresso in società di Agatha avviene nel corso di un viaggio in Egitto con la madre, reso possibile dal temporaneo affitto della casa di Ashfield. In questa occasione, la ragazza conosce giovani di belle speranze e non pensa ad altro che a ballare, trascurando le bellezze del luogo. Davvero un esordio singolare per chi, come la Christie, legherà metà della sua vita alla passione per l'archeologia proprio in quell'area del mondo! A 18 anni le sue preferenze vanno

comunque a un giovane conte austriaco e a un gruppo di abbronzatissimi colonnelli inglesi.

È a quest'età che iniziarono i suoi primi tentativi letterari. Non a caso una delle sue prime poesie, *Down in the wood* (Christie, 1989, 198), si chiude con questo verso: «*And Fear - naked Fear passes out of the woodò*» ('E la Paura, la nuda Paura, esce dal boscoò').

Ma la principale responsabile della scoperta del genio giallistico della Christie è forse Clara Miller che, vedendo la figlia annoiarsi durante un'influenza, le suggerisce di scrivere una novella. Fino ad allora solo Madge si era cimentata con un racconto, mentre Agatha era convinta di non essere portata per la letteratura. Per nostra fortuna, però, la madre insistette.

Nasceva così la prima storia di Agatha, intitolata *The House of Beauty*, che risente delle influenze delle letture di quel momento, e soprattutto dell'opera di D.H. Lawrence. Il ghiaccio è comunque rotto e Agatha inizia a lavorare a un primo romanzo, ambientato al Cairo. L'idea le era stata offerta proprio al Cairo da un episodio non particolarmente significativo notato nel suo albergo. Aveva visto una bella ragazza e due gentiluomini che ogni sera, dopo il ballo, cenavano insieme. Una sera udì il commento: «Dovrà decidere tra i due, prima o poi». Bastò questo per stimolare la sua fantasia.

D'altro canto, anche quando diventerà una scrittrice affermata, le capiterà di trarre spunto da una osservazione o da una situazione apparentemente banale ma che contiene già in sé il seme dello sviluppo di un intreccio.

Il romanzo viene intitolato *Snow Upon The Desert* e la madre le suggerisce di inviarlo per un consiglio ad uno scrittore famoso, Eden Philpotts, che inviò in risposta la seguente lettera:

«Alcune delle cose che hai scritto sono molto buone. Hai una grande sensibilità per i dialoghi, ma dovresti sempre cercare di renderli vivaci e spontanei. Prova a eliminare dai tuoi romanzi i moralismi a cui sei troppo legata. Non c'è

niente di più noioso da leggere. Lascia che i tuoi personaggi vivano e parlino per conto loro, invece di intrometterti per suggerire quello che dovrebbero dire oppure per spiegare al lettore perché l'hanno detto. Lascia che giudichi da solo. Hai mescolato due intrecci in un unico romanzo; è l'errore tipico di chi comincia. In seguito capirai che non vale la pena di sprecarli con tanta prodigalità. Spedirò il tuo lavoro al mio agente letterario, Hughes Massie. Lo esaminerà e ti dirà che possibilità ci sono che venga accettato. È molto improbabile che questo accada subito, perciò non restarne delusa. Vorrei raccomandarti una serie di letture che penso ti saranno d'aiuto. Leggi *Le Confessioni di un mangiatore d'oppio* di De Quincey: usa parole molto interessanti e ti aiuterà ad arricchire il tuo vocabolario. Per le descrizioni e il senso della natura leggi invece *La storia della mia vita* di Jefferys.» Agatha, oltre ai libri consigliati, ne legge un altro che attira enormemente il suo interesse, *Il Mistero della camera gialla* di Gaston Le Roux, e ne parla poi a lungo con Madge, la quale era tra l'altro un'accanita lettrice delle avventure di Sherlock Holmes. Nell'esaltazione della lettura scommette con la sorella che scriverà un romanzo poliziesco, ma non si mette subito all'opera. «L'idea» racconterà «si era depositata nel fondo della testa, là dove gli intrecci dei miei libri trovano una loro collocazione ben prima che io pensi a scriverli. Sapevo che un giorno avrei scritto un romanzo poliziesco.» (Christie, 1989, 218.)

1.4 La guerra, il matrimonio, Poirot

Siamo ora nel 1912. La vita a Torquay scorre tranquilla e a un ballo Agatha incontra un giovane ufficiale di artiglieria della guarnigione della vicina Exeter: il suo nome è Archibald Christie e la sua aspirazione quella di far parte dei Royal Flying Corps. «Il nostro fidanzamento» commenterà la Christie nell'autobiografia «durò un anno e mezzo e fu un periodo tempestoso, segnato da alti e bassi e da pro-

fonde infelicità, determinate dalla sensazione di inseguire un traguardo irraggiungibile.» (Christie, 1989, 223.) I principali ostacoli al matrimonio erano infatti costituiti dalle difficoltà economiche e dalla salute malferma della madre di Agatha. La struttura della vicenda vissuta riappare, mistificata, ne *Il pane del gigante*, dove è pure ossessivamente presente una residenza di campagna, Abbots Puissants, che si presenta senza dubbio come la trasposizione letteraria di Ashfield.

Nel 1914 scoppia la Prima guerra mondiale e la Christie si presenta volontaria nei servizi ausiliari della Croce Rossa: nel giro di un solo mese di apprendistato si trasforma in un'infermiera esperta. Archie nel frattempo è riuscito a diventare ufficiale dei R.F.C. e con una decisione improvvisa, durante una breve licenza, la vigilia di Natale del 1914, sposa Agatha.

«Mentre la cerimonia stava per iniziare, pensai con una punta di amarezza che nessuna sposa si era mai preoccupata meno del suo aspetto. Niente vestito bianco, niente velo, nemmeno un abitino elegante; indossavo un normalissimo abito a giacca, completato da un cappellino di velluto viola e non avevo avuto neanche il tempo di lavarmi le mani e la faccia. La cosa ci fece ridere entrambi.» (Christie, 1989, 245.)

Agatha viene intanto utilizzata al dispensario dell'Ospedale, ma l'incarico, svolto con il massimo scrupolo, non assorbe certo tutte le sue capacità. Il tarlo del romanzo poliziesco continua a lavorare nel suo cervello, e il fatto di aver imparato a dosare i veleni le offre un importante stimolo in più.

Nella ricerca del personaggio principale della sua prima storia, pur sentendosi molto legata alla tradizione holmesiana, Agatha non intende creare un altro Sherlock. Vuole dare corpo a un personaggio originale, calato però in una situazione generale di normalità e quasi di ovvietà. Soprattutto non intende trarre spunto dalla realtà per i suoi personaggi, e soltanto occasionalmente si ispira a sconosciuti, volti intravisti al ristorante o sul tram, che può riplasmare

a suo piacimento. Proprio alla occasionale vista di alcuni rifugiati belgi ospitati nella vicina parrocchia si deve la nazionalità di Hercule Poirot, la cui figura prende rapidamente forma in *Poirot à Styles Court*. Nel frattempo la guerra finisce, Archie ritorna in patria e viene assegnato al Ministero dell'Aeronautica a Londra. Nel 1919 nasce la figlia Rosalind. E a due anni di distanza dalla spedizione del manoscritto, la Christie riceve una lettera da John Lane, della casa editrice Bodley Head, che le annuncia la prossima pubblicazione nel suo romanzo. La sera della firma del contratto con la Bodley Head, Archie e Agatha vanno a festeggiare al Palais de Danse a Hammersmith. «Quella sera» scriverà la Christie «tra noi c'era un ospite invisibile, qualcuno che, a mia insaputa, mi si era aggrappato con tanta forza che non sarei più riuscita a liberarmene. Era Hercule Poirot, l'investigatore belga, la mia creatura.» (Christie, 1989, 286.) Di fatto *The Mysterious Affair at Styles* vede la luce nel 1920. Se ne vendono duemila copie che rendono ad Agatha un totale di venticinque sterline.

La spinta a scrivere il secondo libro – se dobbiamo credere a quanto racconta la stessa Agatha – viene dalle ristrettezze economiche in cui la famiglia Christie versa in questo periodo. Archibald ha infatti lasciato il Ministero per un lavoro nella City, ma la fortuna non sembra ancora bussare alla sua porta e, d'altro canto, la rendita di Agatha è assai limitata.

I due coniugi prendono addirittura in considerazione la possibilità di vendere l'amatissima Ashfield. La lacerazione che una tale eventualità comportava viene rivissuta ne *Il pane del gigante*, dove il protagonista si sottopone a gravi rinunce per evitare di cedere la casa paterna. Agatha ricorderà poi in termini precisi un colloquio avuto col marito sull'argomento:

«Un giorno, mentre stavo parlando in tono preoccupato dei sacrifici necessari al mantenimento della casa, Archie osservò con la sua abituale praticità: “In fondo sarebbe molto meglio se tua madre la vendesse e andasse a vivere da qualche altra parte”.

«“Vendere Ashfield?” esclamai, inorridita.

«“Non vedo che differenza faccia per te, dopo tutto non puoi andarvi molto spesso.”

«“Non parlarne nemmeno. Io amo Ashfield, non sai cosa significhi per me.”

«“E allora perché non cerchi di fare qualcosa per non perderlo?”

«“E cosa potrei fare, secondo te?”

«“Beh, scrivere un altro libro, per esempio.”» (Christie, 1989, 288.)

Detto, fatto. Nasce così *Avversario segreto*, in cui appare per la prima volta la coppia di investigatori dilettanti costituita da Tommy e Tuppence. Esso è seguito subito dopo da *Aiuto, Poirot!*, che prende le mosse da un fatto di cronaca avvenuto in Francia.

1.5 *La crisi*

Nel 1923 i coniugi Christie, con l'intento di imprimere una svolta alla loro vita, accettano la proposta di un personaggio estroso e stravagante di nome Belcher, e decidono di compiere una sorta di giro del mondo. L'occasione è offerta dalla Missione per l'Esposizione dell'Impero Britannico: un viaggio nei vari *dominions* fatto di conferenze, turismo, pranzi e ricevimenti. Per l'occasione Archie si improvvisa consulente finanziario, mentre Agatha riscopre, mal di mare a parte, il suo grande interesse per i viaggi. La British Empire Exhibition Mission raggiunse certamente almeno un importante risultato: quello di offrire alla futura Regina del Mistero i più vari scenari possibili per ambientare tutti i romanzi successivi, quelli almeno che non si svolgono in Inghilterra. Si trattò però di un'occasione letteraria che, come vedremo, la scrittrice non ha sfruttato sino in fondo, sacrificando quasi sempre l'ambientazione a vantaggio dei dialoghi e dell'azione.

Un nuovo romanzo, *L'assassinio di Roger Ackroyd*

(Dalle 9 alle 10), segna poi l'inizio della collaborazione della scrittrice con un nuovo editore, William Collins, cui la Christie rimarrà legata tutta la vita. Anche per questo libro lo spunto materiale è occasionale, se non banale, e viene offerto ad Agatha dal marito di Madge, James, il quale, dopo aver letto un romanzo poliziesco, aveva fatto questa notazione: «Oggi il criminale lo fanno fare a chiunque, persino all'investigatore. Personalmente vorrei vedere un tipo come Watson nei panni dell'assassino». (Christie, 1989, 354.) Lo spunto troverà riscontro, come vedremo, oltre che in questo libro, in *Sipario*.

In quello stesso 1923, la Christie deve affrontare la morte della madre, avvenuta dopo una lunga e penosa malattia agli occhi. Suo marito, che da sempre aveva ostentato di provare una profonda avversione nei confronti delle malattie, della morte e delle disgrazie in genere, sembrò non comprendere la profondità del dolore di Agatha, che tornò ad Ashfield, luogo della memoria e, dunque, rifugio dove riparare durante la tempesta. Ed è proprio in un momento così delicato che, da Londra, dove è rimasto, Archie confessa ad Agatha di amare un'altra donna, una ex segretaria di Belcher, e di volere il divorzio. Agatha, di fronte a quest'uomo che lotta «in maniera spietata» per la propria felicità, si sente perduta. Ora è sola, si sente, dice «come Alice a colloquio col Bruco». «Per qualche istante il Bruco e Alice si guardarono in silenzio. Infine il Bruco si tolse di bocca la pipa e, con voce languida e assonnata, chiese: "E tu chi sei?". Questa non era certamente la maniera più incoraggiante per iniziare una conversazione. Alice rispose con voce timida: "Io... io non lo so, per il momento, signore... al massimo potrei dire chi ero quando mi sono alzata stamattina, ma da allora ci sono stati parecchi cambiamenti".» (Carrol, 121).

Il 3 dicembre la scrittrice scompare misteriosamente. Sarà ritrovata dopo tre settimane all'Old Swann Hotel di Harrogate, nello Yorkshire, dove si era registrata sotto il nome della sua rivale. L'enigma della scomparsa non verrà

mai chiarito. Ritrovata per caso da un giornalista, nonostante le ricerche ufficiali di cinquecento fra poliziotti e investigatori, Agatha dichiara di non ricordare nulla. Si parla di un vuoto di memoria conseguente al trauma dell'abbandono del marito: il facile *escamotage* letterario dell'amnesia.

Un libro e un film postumi tenteranno una spiegazione inverosimile di quelle «tre settimane». L'ipotesi del libro *Agatha, un racconto del mistero* di Kathleen Tynan è giallistica, e vi si consuma la solita confusione tra vita e opere di uno scrittore. «La scrittrice» vi si legge «si sarebbe recata ad Harrogate perché là viveva la segretaria del marito, causa prima del fallimento del suo matrimonio. Lo scopo era quello di uccidersi simulando un delitto di cui si sarebbe dovuta sospettare proprio la donna. Un machiavello molto femminile e insieme molto britannico, sicuramente complesso e di difficile attuazione ma del quale, diciamolo francamente, una professionista del crimine come Agatha Christie sarebbe venuta a capo molto bene e certamente in meno di tre settimane. Invece non accadde niente di tutto ciò, e a distanza di cinquantatré anni da quel dicembre 1926, l'ipotesi fa discutere come su un fatto attuale, e ha suscitato acri polemiche non soltanto in suolo britannico.» (Russo, 7.)

Ristabilitasi, Agatha torna a scrivere, con *Poirot e i quattro*, e a viaggiare, con la figlia Rosalind, alle Canarie, dove termina anche un nuovo romanzo, *Il mistero del treno azzurro*, un libro che non amò mai. Da quel momento, per altro, l'aspetto economico nella sua attività letteraria diventa tutt'altro che secondario. Di fatto l'unica spinta a scrivere quel romanzo – dichiara – «era costituita dalla necessità di produrre un altro libro, che mi permettesse di guadagnare dei soldi. Fu quello il momento in cui mi trasformai da scrittrice dilettante in una vera professionista, a cui tocca scrivere anche quando non ne ha voglia, quando quello che scrive non la entusiasma o quando è convinta di farlo male. Ho sempre odiato *Il mistero del treno azzurro*». (Christie, 1989, 370.)

1.6 *Il secondo marito e l'archeologia*

L'energia creativa era comunque ritrovata; ora la Christie aveva bisogno di indagare dentro di sé, senza l'aiuto di nessuno. «Dovevo scoprire» scriveva «che persona ero e se davvero avrei finito per dipendere dagli altri come te-mevo.»

Di nuovo sceglie un viaggio come mezzo migliore di indagine: decide di recarsi in Medio Oriente con l'Orient-Express. Il treno ritorna spesso nei suoi romanzi e il suo amore per questo mezzo di trasporto è pressoché assoluto. «Niente può battere un treno, soprattutto prima dell'arrivo dei motori Diesel e dei loro effluvi. Un grande mostro sbuffante che si avventa per valli e per gole, oltrepassando cascate, montagne nevose e strade campestri percorse dai carri dei contadini. I treni sono un'invenzione meravigliosa, il mio amore di sempre. Viaggiare in treno significa vedere la natura; gli uomini, le città, le chiese e i fiumi, insomma la vita.» (Christie, 1989, 228.) E quale treno poteva poi essere più interessante dell'Orient Express? È così che alla fine di un viaggio che la porta dall'Europa all'Asia, la scrittrice inizia a interessarsi di archeologia. Visita gli scavi di Ur, vicino a Baghdad, dove i coniugi Leonard e Katharine Woolley – entusiasti de *L'Assassinio di Roger Ackroyd* – l'accompagnano trasmettendole tutto il potere evocativo del passato di quei luoghi. «Mi innamorai di Ur, della sua bellezza di sera, della mole dello *ziggurat* che sfumava nella semioscurità e dell'oceano di sabbia dai teneri colori cangianti. Mi piaceva tutto, gli operai, i capisquadra, i ragazzi che portavano i cesti, i picconieri, i sistemi di lavoro e l'intero stile di vita. I fantasmi del passato salivano ad afferrarmi. Com'era romantico vedere una spada che appariva a poco a poco attraverso la sabbia col suo luccichio dorato! La cura con cui i vasi e gli altri oggetti venivano raccolti dal suolo mi ispirava un desiderio intenso di fare anch'io l'archeologo.» (Christie, 1978, 380.)

Al lavoro sugli scavi di Ur c'è anche un altro archeolo-

go, assistente di Wooley: Max Mallowan, di 14 anni più giovane di Agatha. Durante una gita attraverso il deserto, di ritorno da una visita alla città araba di Ukhaidir, Max e Agatha, proprio come in un romanzo rosa dell'epoca, magari della stessa Christie, alias Mary Westmacott, si bagna-no nelle acque di un lago, mentre la loro macchina affonda nella sabbia. I tentativi per salvare la macchina non preoccupano Agatha che anzi si addormenta tranquilla alla sua ombra. «Max mi disse in seguito,» ricorderà la Christie «non so con quanta sincerità, di aver deciso in quel momento che ero la moglie che gli ci voleva. “Niente proteste, niente lamentele. Non mi hai detto che era colpa mia e che non avremmo dovuto fermarci. Sembrava che per te fosse lo stesso proseguire o restare lì. È stato allora che ho cominciato a pensare che eri una donna straordinaria.”» (Christie, 1989, 409.)

L'11 settembre del 1930 i due si sposano a Edimburgo. È lo stesso anno in cui viene pubblicato *La morte nel villaggio*, il primo romanzo con Miss Jane Marple (l'anno precedente era uscito *I sette quadranti*, la prosecuzione de *Il segreto di Chimneys*). «Miss Marple si intrufolò così silenziosamente nella mia vita, che quasi non mi accorsi del suo arrivo» ricorderà la Christie.

Nel settembre del 1931 Max parte per Ninive, nell'Iraq settentrionale, per collaborare agli scavi di Campbell Thompson: Agatha lo raggiunge dopo un mese. «Lo scopo della venuta di Max a Ninive era quello di scavare un pozzo in profondità nel monte di Ninive. Campbell Thompson non era molto entusiasta dell'idea, ma aveva acconsentito a fare un tentativo. L'archeologia aveva scoperto la preistoria: tutti gli scavi fino a quel momento, infatti, si erano limitati a ricerche nell'ambito dei periodi della storia, ma ora l'attenzione generale si era rivolta alle civiltà preistoriche, praticamente sconosciute.» (Christie, 1989, 446.) La Christie partecipa attivamente ai lavori di scavo, ripulendo insieme agli altri, con la delicatezza che l'operazione richiede, tutti i reperti, inclusa la famosa Dama del Pozzo che il

fango aveva conservato per 2500 anni e che è ora conservata nel Museo di Baghdad. Due anni dopo, finanziato dal British Museum, Max Mallowan inizia degli scavi di grande importanza ad Arpachiyah, non lontano da Ninive. La Christie ripenserà sempre con piacere a quel periodo della sua vita. «Quegli anni, tra il 1930 e il 1938, furono particolarmente sereni, perché privi di preoccupazioni provenienti dall'esterno. Quando il lavoro e il successo invadono la nostra vita, anche lo spazio che possiamo dedicare a noi stessi finisce per ridursi di molto. Ma questi erano anni spensierati in cui il lavoro non ci aveva ancora assorbiti completamente. Io scrivevo romanzi polizieschi, Max scriveva libri di archeologia, relazioni e articoli: avevamo molto da fare, ma non eravamo ancora logorati dalla fatica.» (Christie, 1989, 478.)

Il libro di Max s'intitolò *Nimrud and its Remains* mentre Agatha scrisse lo splendido *Assassinio sull'Orient-Express* e una sorta di «trilogia esotica»: *Non c'è più scampo*, *Poirot sul Nilo* e *La domatrice*. Durante la Seconda guerra mondiale scriverà un libro su quel periodo e sulla vita degli scavi, *Come, Tell Me How You Live*.

1.7 *Il teatro e il successo*

I coniugi Mallowan, rientrati in patria, si stabiliscono al numero 48 di Sheffield Terrace, una spaziosa e bella casa che «irradiava felicità»; è lì che nasce il famoso *Dieci piccoli indiani*.

«Avevo scritto *Dieci piccoli indiani*» ricorda Agatha «perché ero rimasta affascinata dai problemi che mi poneva. Dieci persone dovevano morire senza che la cosa diventasse ridicola o l'assassino fosse troppo facilmente identificabile. Il libro, nato da una lunga fase di elaborazione, mi riempì di soddisfazione. Era chiaro, lineare e al tempo stesso sconcertante, tanto che, nonostante fosse retto da una logica ferrea, dovetti aggiungere un epilogo per spiega-

re come si erano svolti i fatti. Ebbe un'ottima accoglienza, sia dal pubblico sia dalla critica, ma la più felice di tutti ero io, perché sapevo la fatica che mi era costato. Poi, spingendomi un passo più in là, cominciai a pensare che mi sarebbe piaciuto provare a ridurlo per la scena.» (Christie 1989, 483.)

Il teatro è la sua nuova avventura, dove l'imprevedibilità finalmente si contrappone alla monotonia di dover scrivere un libro all'anno. La versione teatrale di *Dieci piccoli indiani* è l'opera che, per allora, la scrittrice ritiene, sul piano tecnico, meglio riuscita.

La storia della vita di Agatha Christie può essere letta anche attraverso la storia dei luoghi dove è passata; il suo amore - o il suo odio - per le case e per i luoghi è dichiarato e viscerale. «Quando ripenso alla mia vita» annota spesso «mi sembra che i ricordi più chiari, quelli che si stagliano nella mia mente con maggior risalto, riguardino invariabilmente i luoghi.» (Christie, 1989, 415.)

Ashfield nel frattempo si era completamente trasformato: le ville limitrofe erano state sostituite da case, scuole e perfino un manicomio. Nel giardino che da bambina l'aveva incantata «ora si aggira un robusto e anziano colonnello che, munito di un bastone da golf, pretende di uccidere le talpe». I prati sulla collina prospiciente pullulano di orrende case. Deriva da questo stato di cose la decisione, sofferta, di disfarsi di Ashfield e di acquistare una nuova casa sempre vicino a Torquay, Greenway House, una enorme costruzione georgiana che risaliva alla fine del 1700, con un'ala vittoriana e circondata da un bosco.

Siamo ormai nel 1940: inizia la Seconda guerra mondiale, e Max entra nella RAF, destinato prima al Ministero dell'Aeronautica e poi inviato in Medio Oriente, in ragione della sua conoscenza delle lingue arabe. Greenway House diventa un asilo per bambini sfollati da Londra e in un secondo tempo viene requisita dall'Amministrazione inglese per ospitare ufficiali della Marina Americana. Come Agatha,

anche la figlia Rosalind, con decisione improvvisa, sposa Hubert Prichard, un maggiore dell'esercito.

La fecondità letteraria della Christie non si arresta nemmeno sotto i bombardamenti: «A differenza di altri, il fatto di scrivere in tempo di guerra non mi ha mai procurato particolari difficoltà, forse perché riuscivo a isolarmi in un'altra dimensione. Io vivevo tra i miei personaggi, borbottavo le loro conversazioni e li vedevo passeggiare nei luoghi che avevo inventato per loro». (Christie, 1989, 502.)

Così nascono i gialli *C'è un cadavere in biblioteca* e *Quinta colonna* con Tommy e Tuppence, oltre ai «rosa» *Absent in the Spring* e *The Rose and the Yew Tree*, scritti con lo pseudonimo di Mary Westmacott.

Verso la fine della guerra il marito di Rosalind, Hubert, viene dichiarato disperso in Francia, forse ucciso in combattimento; la coppia nel '43 aveva dato un nipotino ad Agatha, di nome Matthew. Forse proprio l'esplosione di violenza e il carico di morte che portarono a questo secondo conflitto mondiale inducono la scrittrice a concentrarsi sul problema del Male. Gli assassini dei suoi libri sono stati finora e saranno ancor di più d'ora in avanti l'incarnazione del male assoluto. Si tratta insomma di personaggi che sembrano dire, con il prediletto Riccardo III: «allora io sospiro, e con un passo del Vangelo dico loro che Dio ci comanda di fare il bene per il male; e così rivesto la mia ignuda perfidia con tristi sentenziole rubacchiate ai Sacri Testi, e ho l'aria di un santo, quando di più non potrei far la parte del diavolo». (Atto I, III.) L'auspicio della Christie è realistico e disincantato: «Ora dobbiamo imparare a evitare la guerra, non perché siamo migliori o non vogliamo fare del male, ma perché la guerra non è utile e non ci sono né vinti né vincitori, ma tutti quelli che la combattono ne vengono ugualmente distrutti. Il tempo delle tigri è terminato; ora è il tempo dei furfanti e dei ciarlatani, dei ladri, dei banditi e dei borsaioli, ma, tutto sommato, costituisce un passo in avanti». (Christie, 1989, 516.)

Con la fine della guerra Max rientra dal Medio Oriente e l'Ammiragliato restituisce ai due coniugi Greenway House. La pace ormai raggiunta consente ad Agatha di dedicarsi a nuovi progetti. Le costrizioni di guerra e le serate londinesi, trascorse forzatamente in casa, hanno intanto prodotto due libri che vengono depositati in banca come lasciti da pubblicare dopo la morte dell'autrice: il primo, *Sipario*, è per Rosalind e il secondo *Addio, Miss Marple*, per Max.

«Quando tornerete dal funerale» spiegai a entrambi «vi sentirete meglio all'idea di avere ereditato un libro ciascuno! Mi risposero che preferivano avere me. "Spero bene"! esclamai, e scoppiammo tutti a ridere.» (Christie, 1989, 524.)

Un anno prima della morte Agatha, già malata, acconsentirà che *Sipario* venga pubblicato al posto del consueto *Christie for Christmas*, il libro della scrittrice che usciva regolarmente per le festività di fine anno.

Nel 1947 la regina Mary, madre di Giorgio VI, esprime il desiderio, per il suo 80° compleanno, di ascoltare alla radio una commedia della Christie, la quale scrive per la BBC una *pièce* radiofonica di mezz'ora, intitolata *Three Blind Mice* e ampliata poi in un lungo racconto pubblicato, solo in USA, nel 1950. La mancata pubblicazione inglese del racconto si deve alla decisione della scrittrice di trasformarlo in commedia teatrale: *The Mousetrap* (*Trappola per topi*), uno dei suoi più grandi successi.

Il 25 novembre del 1952 all'Ambassadors' Theatre di Londra ha luogo la prima di *Trappola per topi*, prodotta da Peter Saunders, con la regia di Peter Coates e la splendida interpretazione di Richard Attenborough; nello stesso giorno del 1982, alla 12.483ma replica, si festeggiò il trentesimo "compleanno" della commedia.

L'anno successivo, nel 1953, esce *Testimone d'accusa*, che la Christie considera il suo miglior lavoro teatrale; nel 1957 Billy Wilder con un cast d'eccezione - Tyrone Power, Marlene Dietrich e Charles Laughton (v. Appendice) - lo portò con grande successo sugli schermi.

Agatha è ormai al termine di quella che ha definito la sua seconda giovinezza, durante la quale si è risposata, è diventata archeologa dilettante, ha studiato fotografia, ha viaggiato moltissimo, ha avuto un nipotino, si è prodigata nei servizi ausiliari ospedalieri nella Seconda guerra mondiale, proprio come aveva fatto da ragazza nel primo conflitto, e ha scritto le sue opere più mature. Anche questo periodo volge ormai al termine, ma Agatha è ancora conquistata dalla vita, nei confronti della quale nutre un sentimento di profonda gratitudine: «Ho apprezzato moltissimo quella seconda giovinezza che si presenta al termine della vita emotiva e sentimentale, quando, improvvisamente, all'età di cinquant'anni e rotti, si scopre che tutta una nuova vita si è aperta davanti a noi, piena di cose a cui pensare, da leggere e da studiare. Scopriamo che ci piace andare a vedere le mostre di pittura, che andiamo volentieri ai concerti e all'opera, e che lo facciamo con lo stesso entusiasmo di quando avevamo venti o venticinque anni. La nostra vita privata ha assorbito per un certo tempo ogni nostra energia ma ora siamo di nuovo liberi di guardarci intorno. Possiamo stare in ozio e riusciamo a godere delle cose. Siamo ancora abbastanza giovani per viaggiare, anche se forse non ci possiamo più adattare alle scomodità con la stessa disinvoltura. È come se una nuova linfa vitale si fosse messa a scorrere in noi, portandoci nuove idee e nuovi pensieri». (Christie, 1989, 534.)

Nella sua casa di Nimrud la Christie scrive l'autobiografia che uscirà dopo la sua morte, nel 1977, e che sarà per lei l'occasione di compiere un'ultima indagine, un ultimo viaggio all'interno di se stessa. «Non tanto all'indietro verso il passato, quanto in avanti, ricominciando dall'inizio e ritornando a quella piccola "io" che allora stava iniziando il suo viaggio in avanti attraverso il tempo.» (Christie, 1989, 545.)

Gli episodi ricordati ne *La mia vita* sono moltissimi e particolareggiati; ci sono però anche molte omissioni (vale per tutte il non aver parlato della sua famosa "scomparsa")

e falsi indizi; tutto sommato ne esce comunque un'immagine "a tutto tondo" di Agatha Christie, di una scrittrice complessa nonostante le semplificazioni e i tecnicismi; una scrittrice che dichiara, forse mentendo (come sono abituati a fare i giallisti nei confronti dei lettori) di non conoscersi: «Mi sembra perfetta la domanda di Peer Gynt: "Dov'ero io, persona intera, l'uomo che è in me?". La persona intera non la si conosce mai; al massimo riusciamo ad avere qualche folgorazione sull'uomo che è in noi. Per parte mia sono convinta che ci ricordiamo i momenti in cui si è manifestata la nostra vera personalità, il nostro io più autentico. Tra me e quella ragazzina solenne, con i boccoli biondo-chiaro, non c'è nessuna differenza. La dimora in cui risiede lo spirito cresce sviluppando istinti e propensioni, emozioni e capacità intellettive, ma io, la vera Agatha, sono sempre la stessa. Eppure non conosco l'intera Agatha; l'intera Agatha credo che solo Dio la conosca. Ed eccoci qui, la piccola Agatha Miller e Agatha Miller cresciuta, Agatha Christie e Agatha Mallowan, che procedono per la loro strada... dirette dove? Non si sa, ma è proprio questo che rende eccitante la vita, perché è così che l'ho sempre considerata e continuo a considerarla». (Christie, 1989, 11.)

Nel 1976, il 12 gennaio, a 85 anni, la scrittrice si spegne nella sua casa di Wallingford. Viene sepolta nel cimitero della chiesa di St. Mary, nel villaggio di Cholsey Berkshire. In ottobre viene pubblicato *Addio, Miss Marple*.

2

**IL POLIZIESCO
PRIMA E DOPO AGATHA CHRISTIE**

2.1 *I caratteri del poliziesco*

Il poliziesco è un genere che è andato cristallizzandosi in forme diversissime a partire da un modello generale, quello della storia avventurosa.

Al centro dell'avventura poliziesca, nella prima fase della storia del giallo, c'è la *detection*, ossia un procedimento d'indagine, una ricerca che risolve un mistero, svela un enigma e smaschera l'autore di un delitto. Ciò dà alla struttura del testo un ordine tutto particolare: tutte le vicende muovono verso la soluzione finale del caso e l'agnizione del colpevole. La fondamentale costante del romanzo poliziesco infatti è l'enigma, o meglio il problema: la fantasiosa, avventurosa e coinvolgente prospettazione di un problema intellettuale calato nella realtà di alcuni personaggi e chiarito e risolto a opera dell'intelligenza più che del coraggio o delle qualità di cui erano provvisti i personaggi principali dei romanzi avventurosi del tempo. Si può anzi rilevare come il ruolo dell'intelligenza nell'evoluzione del genere diventi sempre più decisivo, sino alla rottura operata dal giallo "verista" americano, non a caso spesso definito "d'azione".

Fin dalla sua nascita, il romanzo giallo ha avuto una fisionomia abbastanza precisa, determinata dalla importanza primaria che vi giocava il *plot*, l'intreccio narrativo, rispetto alle altre componenti dell'opera e al valore estetico della "trovata" conclusiva (Eco, 1977, 59), come elemento

attorno a cui ruota tutta l'invenzione e la storia, quasi si potesse cercare un effetto artistico nella «rigorosità della dimostrazione». (Austin Freeman, 102.)

La riduzione della dimensione avventurosa e dell'elemento della *suspense* è il risultato del primo sviluppo del genere, dopo la sua nascita dalla penna di Edgar Allan Poe e dopo l'invenzione del personaggio di Sherlock Holmes. Si tratta di una evoluzione di cui bisogna dar conto in maniera appropriata per comprendere come, sul tronco originale del romanzo-enigma, un particolare tipo di poliziesco, si sia potuta rivelare l'originalità di Agatha Christie.

Come ricorda lo stesso Conan Doyle nelle sue memorie, Holmes nacque negli anni in cui i maggiori filosofi inglesi erano Huxley, Tyndall, Herbert Spencer e John Stuart Mill.

«Il mondo fittizio cui apparteneva Sherlock Holmes» annota Nordon, biografo di Conan Doyle «si attendeva da lui ciò che il mondo di allora si attendeva dai suoi scienziati: più luce e più giustizia. Creazione d'un medico imbevuto del pensiero razionalista del tempo, il ciclo holmesiano ci offre per la prima volta lo spettacolo di un eroe che continuamente trionfa con i mezzi della logica e del metodo scientifico.» (Eco e Sebeok, 71.) L'attività investigativa di Holmes si svolge proprio nel periodo in cui il sistema politico della democrazia rappresentativa si sviluppa in Inghilterra dalle radici della cultura del razionalismo illuminista, e le battaglie di Holmes sono state anche interpretate emblematicamente come il sostegno dell'iniziativa privata allo stato di diritto e alle sue istituzioni. (Galli, 60.) L'investigatore, come lo scienziato dell'induttivismo "ingenuo" di quei tempi, doveva partire dall'osservazione attenta dei fatti, o, per meglio dire, da asserzioni o proposizioni osservative precise; era questo il terreno da cui sarebbero dovute derivare tanto la scoperta scientifica quanto la scoperta dell'assassino.

Questo ottimismo durò almeno fino all'ultima edizione

dei *Primi principi* di Spencer, quando questi tentò di conciliare la sua legge sull'evoluzione, diretta a un accrescimento di ordine dell'universo, con la seconda legge della termodinamica, che sostiene invece una degradazione dell'ordine e una dispersione dell'energia. Si trattava di un problema scientificamente improponibile, che mescolava l'ordine in senso biologico e l'ordine in senso termodinamico, ma che influenzò in senso pessimistico non solo il pensiero filosofico di Spencer ma anche una parte della cultura del suo tempo.

Nessun filosofo della scienza contemporaneo naturalmente condivide più le tesi cui fanno riferimento i polizieschi classici. Né scienziati né epistemologi sono oggi infatti all'oscuro dei difetti inerenti una concezione che vede la scienza poggiare su un sicuro fondamento di esperienza e di osservazione; nessuno più crede alla sussistenza di un certo tipo di standard di procedura inferenziale con la quale derivare le teorie scientifiche.

Nel giallo razionalista, peraltro, non c'era solo una originale applicazione dei metodi scientifici alla risoluzione dei problemi criminali; a mitigare il "credo" nel positivismo scientifico intervenne una particolare applicazione della ragione spesso mostrataci nei polizieschi classici con ottimi effetti narrativi, chiamata "serendipità". Il neologismo *serendipity* fu coniato da Horace Walpole per descrivere la capacità di fare trovate geniali e apparentemente gratuite, in base a dati scarsissimi e quasi insignificanti. Il concetto non si riferisce dunque alla sola materia delle indagini poliziesche, anche se in quel contesto l'effetto risulta veramente straordinario (v. 3.5). Basti pensare agli episodi in cui sia il cavalier Dupin sia Holmes sembrano divinare il pensiero di chi sta loro di fronte, mentre hanno "solo" ricostruito, in base a elementi apparentemente insignificanti, i suoi procedimenti mentali.

Tali inferenze, che Truzzi ha riconosciuto assimilabili alle abduzioni di C.S. Peirce (Truzzi, 84), costituiscono nel poliziesco classico un anticipo sul trionfo finale della ra-

gione e forniscono anche l'occasione per stupire, sempre all'interno del contesto scientifico.

Il giallo di Conan Doyle, pur definito non a torto razionalista, come quello di Poe, introduceva comunque l'intervento della razionalità e del metodo scientifico nella narrativa, senza per questo penalizzare oltre un certo limite l'azione e l'avventura.

2.2 *Il giallo-enigma*

Quando Agatha Christie accettò la scommessa di scrivere un libro poliziesco, le componenti più spiccatamente positiviste dell'ideologia sottesa ai primi capolavori di Poe e Conan Doyle, ossia la fede nella scienza e nel pensiero analitico-razionale, erano in crisi, e la *detection* non poteva più fare ingenuo affidamento su quei valori. La curiosa componente della "serendipità" andava quindi crescendo d'importanza e, parallelamente, emergeva l'elemento della sorpresa nel finale, che rappresenta un'altra caratteristica fondamentale del genere, erroneamente poco considerata, forse proprio per la sua stessa evidenza. La natura razionale del problema mal si conciliava infatti con la tendenza, rilevabile in alcuni autori poco dotati, a sorprendere a tutti i costi e senza alcun garbo il lettore. Si trattava di trame con improvvisazioni impacciate e non consequenziali, infarcite di interventi inopinati dell'investigatore che, con la libertà di un *deus ex machina*, risolveva il mistero introducendo all'ultimo momento dati e informazioni nuove che disorientavano o riuscivano solo a infastidire anche il lettore più tollerante, un lettore che s'andava peraltro educando con la lettura di autori freddi ma cristallini come R. Austin Freeman.

Dopo la nascita e lo svilupparsi del "fenomeno Sherlock Holmes", sarà solo nei primi del Novecento, tra l'altro, che comincerà ad affermarsi «una percezione diffusa del romanzo giallo come categoria letteraria specifica, come genere a sé». (Eisenzweig, 656.)

Come s'è sforzato di dimostrare Petronio, l'appartenenza di un testo a un genere letterario nulla può significare circa il suo valore, e ormai si comincia a concordare sul fatto che «i generi hanno perso una delle loro caratteristiche essenziali, la capacità di determinare il livello e quindi il valore dell'opera; e proprio per ciò sono diventati [...] semplici serbatoi di temi e di schemi, adoperabili per tutti gli usi, a tutti i livelli possibili». (Petronio, 83.)

In quel tempo, invece, l'origine della percezione del poliziesco come genere, e quindi della sua scindibilità dal resto della letteratura, si accompagnò alla percezione che tale frattura esisteva e confinava il romanzo giallo nella cattiva letteratura, se non addirittura nella paraletteratura. (Eisenzweig, 568.) Questo fattore ha probabilmente influito sull'evolvere del primo poliziesco classico in romanzo-enigma. La particolarità della trama, diretta a coinvolgere l'intelligenza del lettore, era interpretata, più che come effetto di una tecnica narrativa, come un raggiro, un gioco indegno d'un letterato, che poteva contribuire a mettere in dubbio l'onorabilità degli autori.

Proprio in Inghilterra era fiorito, d'altro canto, un indirizzo critico che aveva preso atto di queste peculiarità e cominciava a considerare la *detective novel* come un genere autonomo di esercizio letterario, come «qualcosa di simile al gioco del cricket, degli scacchi o del bridge, guidato da leggi e regole precise che lo scrittore deve saper applicare e che trovarono la loro rigida codificazione nella pubblicistica del Detection Club, fondato a Londra nel 1928 e negli scritti di Ronald A. Knox, S.S. Van Dine, Dorothy L. Sayers». (Rambelli, 23.)

La legislazione poliziesca creava una sorta di albo dei giallisti accreditati, stabiliva regole il cui rispetto sarebbe dovuto bastare a garantire la regolarità del confronto col lettore: l'intrigo doveva essere inaccessibile alla soluzione perché l'autore era abile, intelligente, preparato, ma mai truffaldino. Era nata insomma una sorta di *lobby* per la difesa e la valorizzazione del romanzo poliziesco. Come è

stato osservato, gli scrittori del poliziesco classico, « autori severi e generalmente piuttosto puritani nonostante il loro intridersi di delitti e sospetti e malvagità di vario genere, sapevano benissimo di essere una specie di giocolieri, debitamente schedati dal loro pubblico, se non dalle autorità; tanto è vero che i decaloghi professionali furono numerosi, controversi ma sempre preoccupati di dimostrare che il gioco era giocato secondo le regole ». (Savonuzzi, VI.) La “serietà” dello scrittore andò infatti sempre più rapportandosi alla correttezza del suo rapporto col lettore nella proposizione dei dati dell’enigma, ed era questo un rapporto che mai in letteratura aveva assunto una tale importanza e una tale nitidezza di contorni.

Già al tempo in cui la Christie aveva cominciato a produrre, un qualunque acquirente di romanzo poliziesco era in possesso della conoscenza del codice letterario necessario a padroneggiare le convenzioni e gli stereotipi del genere; questa competenza del lettore non era dovuta solo alla grande diffusione dei gialli e al loro successo editoriale, ma era insieme causa ed effetto della sopra citata esplicitazione dei “comandamenti” del genere.

L’ulteriore banalizzazione delle regole enucleate dalla *lobby* dei giallisti, operata dalle riviste di narrativa poliziesca e dalla stampa non specializzata, contribuì a costruire un nuovo e particolare tipo di lettore; un lettore incredulo, sospettoso e attentissimo ai particolari; un lettore, insomma, “competente” e, come tale, implicitamente in competizione con l’autore.

Ma i tempi imponevano più “serendipità” e meno scienza, più fiuto e genialità e meno criminologia. Queste divennero così le caratteristiche più rilevanti del “credo” giallistico. L’aumento della componente ludico-agonistica si rapportò poi in maniera originale alla struttura del romanzo, dando luogo a effetti che sono stati variamente valutati. Sono in molti a credere che ciò marcasse una prevalenza totalizzante dell’elemento ludico, determinando un approfondimento della frattura tra giallo e (buona) letteratura.

Pareva dunque realizzarsi una situazione che vedeva predominare sulla "letteratura" il gusto del gioco e dell'enigmistica; ma sull'argomento i pareri restano discordanti, visto che è proprio grazie all'insito elemento giocoso che il romanzo poliziesco si mostra consanguineo del "romanzo" *tout court* e «rivendica il diritto di essere annoverato tra le opere d'arte». (Glauser, 188.) Si tratta comunque di una evoluzione unica nella storia della letteratura, favorita certamente dalla circostanza per cui l'esame del procedimento logico dell'investigatore nel poliziesco classico – e l'analisi delle modalità secondo le quali l'autore ha strutturato la narrazione, disseminandola di informazioni, tracce e segni – concreta una ricostruzione di un ambiente artificiale, da decifrare e decodificare, come in un rebus o in una crittografia. L'appassionato lettore competente deve in realtà ingaggiare una partita sempre più impegnativa, spesso paragonata al gioco degli scacchi (o meglio a un problema di scacchi) e ora comparabile anche al "libro-game". In comune con quest'ultimo c'è la tirannide narrativa dell'autore (segua esso o meno le regole), tirannide che è la stessa, più o meno illuminata, del *master*. Non è un caso se i romanzi polizieschi sono stati spesso fruiti in maniera atipica, con anomali "ritorni" alle pagine precedenti allo scopo di controllare un dato informativo o una testimonianza – e ristrutturare di conseguenza l'itinerario personale di risoluzione del problema poliziesco – e addirittura con balzi in avanti verso il finale, quando la curiosità si fa per alcuni insostenibile. Questo è poi anche il motivo per cui, nei polizieschi classici dell'epoca, si può facilmente rintracciare, al di là della varietà, una caratteristica originale che costituisce un'altra struttura essenziale del racconto giallo. Lo schema compositivo arriva cioè a fingere una vera e propria valenza contrattualistica tra autore e lettore: quest'ultimo risalirà la catena degli indizi che lo scrittore ha puntualmente prefabbricato per arrivare a una soluzione data ma nascosta, perché anche il lettore è previsto e inserito in quello stesso schema compositivo, e anzi ne è elemento es-

senziale. Emerge così nel poliziesco, meglio che in qualsiasi altra forma narrativa, quel "lettore implicito" che ogni autore ha presente quando scrive. Insieme agli altri personaggi del racconto, il lettore viene dunque inserito nel contesto del delitto, di questo (educato) strappo al tessuto dei rapporti sociali, al quale si oppone, immediatamente, una riparazione (partecipata) che prende la forma di un'attività intellettuale, quella investigativa. Gli effetti dell'inserimento del lettore nel mondo fantastico del testo conducono a una narrazione in cui un mistero viene svelato per mezzo dell'intelligenza indagatoria, grazie a un'operazione intellettuale di cui il lettore non è semplice spettatore ma partecipe, sebbene d'una partecipazione *sui generis*, non di tipo emotivo. Occorre infatti sottolineare che, nei gialli-enigma, «il delitto non è un fatto ma un problema, ossia un enunciato mentale-verbale, tanto più eccitante e affascinante quanto più eccentrico, misterioso, quanto più impegnato a negare le leggi della logica quotidiana e convenzionale». (Gramigna, 20.)

Anche l'omicidio, in questi libri, non si presenta, come nei racconti criminali, sanguinario e sconvolgente; i cadaveri sono tanto cortesi, a volte, da non macchiare nemmeno il tappeto della biblioteca. Essi non sono altro, infatti, che i dati di un problema astratto, come un rubinetto che perde in una vasca da bagno esagonale o i complicati calcoli che nei libri d'aritmetica si suppone debba fare un contadino per vendere le sue famigerate dozzine di uova. Per questo la parentela col più antico enigma si fa, negli epigoni di Poe e Conan Doyle, sempre più stretta; non si cerca un pericoloso omicida ma la risposta a un enunciato fantastico-verbale, ed è ovvio, come ha ben osservato Gramigna, che «quello che può rispondere soddisfacentemente a un enunciato fantastico-verbale è un altro enunciato fantastico-verbale, di segno opposto ma perfettamente simmetrico al primo, come gli incavi e le prominente di una chiave corrispondono a quelli di una serratura: la soluzione dell'enigma; o mistero, o indovinello, ossia proprio la

“chiave”, ipotesi nello stesso tempo assolutamente astratta (neanche la soluzione è un fatto) ma irrevocabile e inequivocabile». (Gramigna, 20.)

Ci troviamo così di fronte a una nuova caratterizzazione del racconto nel giallo, che connota un'altra peculiarità del genere. Il racconto rappresenta il termine medio tra problema (poliziesco) e soluzione, in cui la disomogeneità degli elementi, alcuni esposti marcatamente e molto definiti, altri dissimulati ad arte sullo sfondo e appena accennati, dà luogo a percorsi logici e interpretativi per definizione plurimi, che abbisognano della logica, della intelligenza selettiva e allenata del lettore. In questa fase dell'evoluzione del genere, come ha sottolineato Brecht, «la lettura dei romanzi polizieschi ha assunto il carattere e la forza di un'abitudine, e si tratta di una abitudine intellettuale». Nei romanzi di altro genere il lettore deve compiere operazioni sostanzialmente diverse dal pensiero logico. «Il romanzo poliziesco, invece, ha come argomento il pensiero logico ed esige che il lettore ragioni logicamente.» (Brecht, 158.)

A un esame più approfondito, risulta però evidente che in realtà non esiste narrazione senza sintomi e indizi, senza la possibilità di una pluralità di fruizioni e letture: «La gradualità con cui si accede al senso del racconto, il riformularsi costante in tale senso nel procedere delle azioni e nel disvelarsi progressivo dei personaggi, la parzialità dello sguardo del narratore e le sue reticenze fanno sì che un testo non si presenti mai come una superficie semanticamente omogenea». (Caprettini, 159.) Per questo tipo di romanzo poliziesco, però, un tale meccanismo assume una rilevanza che compone la tradizionale opposizione scrittura/lettura, anche se non riesce ancora a portarle a fusione. Ogni lettore è un po' Watson oppure Hastings e deve seguire Holmes o Poirot nel procedimento investigativo e nei processi mentali. Egli non è però chiamato a imitarli, poiché tra le congerie delle tracce e degli indizi che il detective deve selezionare e gli elementi di soluzione nascosti tra i risvolti della narrazione, che il lettore deve identificare, non

c'è, e non ci può essere, perfetta corrispondenza. Questo non avviene nemmeno nei gialli di Austin Freeman, che pure è senza dubbio il più rigoroso esponente della *lobby* letteraria delle regole.

La distinzione tradizionale tra segno e sintomo riposa sui caratteri di artificialità (volontarietà e convenzionalità) del segno e sulla naturalità (involontarietà e motivazione) del sintomo (Caprettini, 161); il lettore di gialli si trova invece di fronte alla simulazione, alla produzione volontaria di sintomi, o meglio di segni camuffati da sintomi, ma pur sempre concretanti un sentiero logico ripercorribile. Ecco allora che il procedimento di lettura del giallo consisterà nella trasformazione dei sintomi, simulati o meno, in segni. (Caprettini, 163.)

Come l'investigatore deve adeguarsi al suo avversario, allo stesso modo il lettore deve decrittare il messaggio inviategli tenendo conto di un duplice inganno: quello del colpevole e quello dell'autore. L'autore ha infatti costruito sul disegno del personaggio colpevole un meccanismo di produzione di sintomi che il lettore tenterà di decifrare con continue operazioni mentali più o meno complesse e omologabili, in parte, a quelle di un vero investigatore, «sapendo che non tutto è rilevante, nella esposizione, già filtrata, del narratore» e che egli deve separare «il discorso enigmatico e discreto dei sintomi da quello spesso assordante delle evidenze». (Caprettini, 160.)

Questo è il vero senso dell'omogeneità tra attività intellettuale dell'investigatore e attività intellettuale del lettore: il procedimento mentale del lettore si presenta come una ideale *detection* che ha a oggetto, però, non tanto il delitto quanto piuttosto il racconto del delitto. Rispetto a una reale indagine, al lettore è riconosciuto dalla legislazione poliziesca un solo vantaggio: grazie ai buoni uffici dell'autore non dovrebbe potergli sfuggire alcun indizio essenziale, anche se enigmatico e solo indirettamente ricostruibile. Come in un qualunque altro tipo di racconto, il lettore viene messo in condizione di sapere tutto quello che occorre sapere.

Nel poliziesco-enigma ciò che occorre sapere è il tipo di *detection* che c'è stata, i procedimenti mediante i quali il detective ha raggiunto le sue conclusioni.

Agli occhi di molti, del resto, non c'è niente di più intellettualmente stimolante del tentare di risolvere problemi apparentemente insolubili, coniugando forzatamente logica e immaginazione in un gioco teso a inventare l'impossibile, dove il confronto è sia con i dati imposti come veri dall'autore sia con l'autore stesso.

2.3 *L'onesta slealtà di Agatha Christie*

Risulta pertanto implicito che, fino a che lo scrittore del poliziesco classico "gioca pulito" (sino ad Agatha Christie, che supererà l'angusta dimensione che si sta illustrando), è immanente, nella sua opera, una sfida al lettore, quella stessa sfida che Ellery Queen porterà allo scoperto fino a lacerare la narrazione.

Con la Christie invece molto di rado potrà venire ricostruita, sia pure con larga approssimazione, la storia pensata dall'autrice, e questo per effetto non tanto della sua pretesa "slealtà" quanto della sua genialità. Se con Agatha Christie la tendenziale slealtà del giallista raggiunge a parere di molti il suo culmine, è vero peraltro che, con buona pace dei legislatori del giallo, tutti gli autori si sono solo sforzati di barare con eleganza.

Anche questa circostanza dev'essere chiarita, per comprendere appieno l'opera della Regina del giallo.

Nel patto stipulato col lettore dall'autore del romanzo-enigma, a ben vedere, non è bandito l'uso della destrezza, anzi: il lettore è soddisfatto solo dell'autore che lo surclassa. Come ha dimostrato proprio la Christie con le sue trasgressioni, il lettore vede nel giallista classico una sorta di illusionista, di prestigiatore, che vale e merita apprezzamento purché riesca a essere sorprendente e a confondere, grazie alla sua abilità e creatività, senza farsi scoprire. Gli

scrittori del romanzo-enigma sono quasi giunti a esorcizzare la letteratura dalle loro opere, ma non hanno raggiunto il fine di creare una narrazione completamente "onesta" nei confronti del lettore, semplicemente perché questo sarebbe impossibile.

Contestando il metodo scientifico, evitando il decisivo apporto della criminologia e beffandosi del codice instauratosi tra creatori e fruitori di romanzi polizieschi, Agatha Christie ha chiuso un'epoca del giallo: dopo di lei non sarà più possibile scrivere un poliziesco classico rispondente alle vecchie regole. Non c'è norma che la Christie non abbia violato, pur rimanendo per acclamazione all'interno della narrativa gialla, sebbene abbia completamente distrutto le regole del genere, con una trasgressione eversiva che ha dato luogo a una (piccola) rivoluzione.

2.4 Trasgressioni e inganni

Mentre in America le stravaganze degli ultimi cultori del giallo-enigma venivano superate dalla "Scuola dei duri" con il giallo "realistico", Agatha Christie e la sua fantasia trasgressiva infrangevano dall'interno il codice di regole che si era andato affermando nel periodo precedente. Una attività letteraria poliedrica quale quella giallistica non poteva rimanere a lungo costretta nella camicia di forza delle regole precise immutabili e ripetitive che l'avevano fino allora caratterizzata.

Chi, con riferimento alla Christie, parla di slealtà nei confronti del lettore non si accorge di giudicare, in sostanza, l'autrice proprio in base alle regole che essa ha infranto; a ben vedere infatti questa è una critica legittima e coerente solo se ci si pone il fine di riaffermare la cogenza delle norme di Van Dine e Knox, obiettivo francamente ormai improponibile. Le trasgressioni rivoluzionarie di Agatha Christie devono dunque essere giudicate con riferimento al nuovo tipo di poliziesco da lei creato, tanto più che il nuo-

vo sistema si è successivamente istituzionalizzato a tal punto che nessuno oggi rimpiange l'*Ancien régime* del romanzo-enigma, rivisitabile con piacere ma ormai storicamente collocato e non più attuale.

La Christie prevede un lettore che è il lettore del romanzo-enigma, ma costruisce il testo in modo da crearne un altro. Si può dire, parafrasando la famosa affermazione di Borges (Borges, 50), che noi tutti lettori di gialli moderni e problematici siamo una creazione di Agatha Christie. Il lettore christiano è un lettore che coopera, come deve, con l'autore, ma riconosce al tempo stesso di trovarsi di fronte a un testo chiuso e repressivo; egli gioca senza speranza di vincere ed «è felice di apprendere che lui ha sbagliato tutto e che l'autrice è stata diabolicamente sorprendente». (Eco, 1989, 117.)

A ben guardare, poi, la Christie non viola in realtà le poche ma fondamentali regole (descrittive) già indicate da Edgar Allan Poe, vero creatore del genere: «Una volta che l'autore ha in mente il meccanismo del mistero, deve prima di tutto evitare mezzi goffi o incongrui per tenere nascosto il segreto della trama, e poi fare attenzione a che il segreto sia ben custodito [...] È ovviamente necessario che il segreto sia ben custodito: se venisse svelato prima del momento del *dénouement*, tutto piomberebbe nella confusione e l'effetto desiderato non verrebbe raggiunto». (Poe, 524.) Poe appare preoccupato, sostanzialmente, dell'effetto artistico della corretta costruzione del meccanismo della trama; per questo i mezzi per tenere nascosti i segreti dell'intreccio non devono essere "goffi o incongrui"; se il segreto voluto dall'autore non venisse mantenuto fino al punto necessario, non verrebbe raggiunto l'effetto voluto e l'opera narrativa non potrebbe definirsi riuscita.

Poe scrive certamente dopo la nascita anagrafica del genere poliziesco, ma prima che si fosse radicata la percezione della narrativa poliziesca come un genere a se stante. È indicativo che uno dei maggiori e più consapevoli esponenti del poliziesco moderno, autore di gialli *beunruhigende*,

inquietanti, come li definisce Ulrich Schulz-Buschhaus (Petronio, 65), sembri concordare con le tesi del capostipite: «... la qualità di un "giallo" è data dalla capacità di tendere il mistero quanto più lungamente possibile e dalla imprevedibilità dello scioglimento finale (a patto che tensione e imprevedibilità non vengano meno alla necessità e alla logica». (Sciascia, 235.)

Poche sono comunque le regole (prescrittive) che Agatha effettivamente segue, almeno a suo dire. Esse si riducono in sostanza a tre.

- Preparare una buona trama.
- Stare bene attenta a non far entrare in scena l'assassino, troppo presto o troppo tardi.
- Non scrivere frasi come «Mrs. Armstrong camminava verso casa chiedendosi chi avesse commesso il delitto», nel caso in cui la medesima Mrs. Armstrong fosse colpevole. (Ercoli, 24.)

Del *fair play* dei suoi predecessori poi la scrittrice conserva ben poco: si fa un punto d'onore di portare fuori strada il lettore senza mentire esplicitamente, di fermarsi al limite del gioco corretto senza oltrepassare l'area di rigore. (Barnard, 48.) Non a caso proprio per questo è stata definita «la regina della riserva mentale». (Omboni, 166.)

2.5 *Le ragioni della trasgressione*

Alcuni dei motivi per cui la Christie tanto ama e pratica la trasgressione sono interni alla dinamica evolutiva del genere.

La singolarità del confronto esistente tra giallista e lettore di polizieschi classici, che la Christie ha ben compreso, si rivela dal fatto che il lettore non è affatto soddisfatto se riesce a scoprire l'assassino e il trucco usato dal giallista prima della fine del libro. Non si tratta quindi di una gara, di un gioco vero e proprio. Al contrario, il lettore stima e acclama solo lo scrittore che lo sopravanza in ingegnosità e bravura,

mentre degli altri non tiene alcun conto. Diremo di più: il lettore che riesce a vincere onestamente la sua partita con l'autore, non prova lo stesso piacere di quando deve ammettere la supremazia del testo. I libri dell'autore onesto ma surclassato vengono presto abbandonati e le sue nuove prove letterarie ignorate a favore di trame più complesse e di scrittori più smaliziati. Certo, come hanno ben sottolineato Poe e Sciascia, i mezzi per tenere la trama segreta non devono essere « goffi e incongrui », né venir meno « alla necessità e alla logica »; né, del resto, il lettore chiede di più.

Un altro motivo interno al sistema del giallo è quello della necessità di una risposta alla "slealtà" del lettore, che si esercita mediante la cosiddetta "*detection* sintomatica".

2.6 *La detection sintomatica*

Proprio con riferimento al tema del *fair play*, che dovrebbe presiedere al rapporto tra giallista e lettore, si può paradossalmente rilevare come tale virtù sia invocata da molti, ma solo a senso unico; non sarà invece inutile ricordare che anche il lettore può barare nel confronto con il giallista, utilizzando in maniera impropria la normativa "pattizia" posta a garanzia d'un gioco corretto. Molti *fans* del poliziesco hanno così elaborato un sistema molto funzionale per scoprire l'assassino, beffando gli sforzi del giallista. La storia può essere aggrovigliata, il mistero inestricabile, il meccanismo perfetto, l'intreccio ben dosato, ma questi astuti lettori a metà libro sono già in grado di individuare con sicurezza l'assassino, perché scavalcano i recinti posti dallo scrittore alla loro fantasia e creatività. Essi ragionano pressappoco così:

"La ragazza giovane, fresca e avventurosa, che, a ben vedere è anche bella, non è colpevole di niente perché è l'eroina; il giovanotto bello ma non troppo intelligente non è l'assassino perché è il prossimo fidanzato dell'eroina: dato il dolce sentimento che sta per sbocciare tra i due, è escluso

che possano essere sospettati. Il poliziotto, poiché è un rappresentante della Legge e delle Istituzioni, non c'entra certo per nulla, e va depennato dalla lista; il dottore è troppo sospetto, i medici sono comunque personaggi sospetti, ma la sua colpevolezza violerebbe appunto la regola per la quale il colpevole è sempre il meno sospettabile. Se il colpevole non è il dottore bisogna escludere anche l'infermiera, che non avrebbe potuto agire da sola. Il maggiordomo è certo innocente: nessun giallista osa più scrivere un giallo in cui il colpevole sia il maggiordomo, magari cinese! Il delinquente dev'essere innocente, perché è troppo facile caricare la colpa degli omicidi sui delinquenti 'professionali'. Tutti gli altri personaggi, il postino, il lattaio, il giardiniere, sono solo comparse, e non è possibile farne dei colpevoli plausibili. Rimane solo la vecchia e buonissima padrona di casa; non importa se non può assolutamente aver commesso l'omicidio, se non ha moventi, se ha cento alibi: è lei l'assassina. Il perché e il come lo si può lasciare alla faticosa spiegazione finale dell'autore."

Il patto (e il giocattolo), come è ovvio, anche in questo modo si rompe irrimediabilmente. Ha poca importanza che i migliori giallisti abbiano ben presente la necessità di operare intelligentemente con i distrattori: in un romanzo non possono esserci più di un certo numero di personaggi e non tutti possono essere "sospettabili" secondo le regole. Agatha Christie tiene però presente anche questa estrema astuzia, e provvede a far viaggiare il lettore in un mondo senza regole di convenienza, in cui il colpevole può uscire dalla scatola a sorpresa di qualsiasi personaggio; lo libera dall'ingombrante e scomoda frode del metodo sintomatico e lo lascia, ancora confuso e disorientato (e quindi felice), nelle spire della narrazione, in un libro in cui può succedere di tutto: che il colpevole sia il fidanzato dell'eroina, il poliziotto (vero o finto), una coppia d'innamorati, un bambino, l'indiziato più sospettato, lo stesso *detective* protagonista o, addirittura, il narratore. Il rapporto tra giallista e lettore, nel romanzo-enigma, s'andava facendo soffocante, e nessuno dei due si divertiva più come una volta. Fino ad Agatha.

«L'opera di Agatha Christie è uno dei pochi e anche più caratteristici esempi di come possano esser superati gli angusti confini di una consuetudine deteriore e di come certi temi e motivi possano essere inseriti nella linea di una determinata tradizione letteraria e culturale.» (Ercoli, 40.) Agatha Christie rimescola un'ultima volta le carte. Dopo di lei tutto sarà più difficile, per i lettori come per gli scrittori. Il genere poliziesco doveva, dopo di lei, affrontare una nuova fase della sua incessante evoluzione.

2.7 *La sperimentaltà*

Come è stato acutamente rilevato, «la più alta autorità in materia di letteratura gialla è forse stata in realtà una irrequieta sperimentatrice delle possibilità del raccontare». (Orengo, V.)

Agatha Christie ha affrontato il suo lavoro di scrittrice con umiltà, senza mai porsi obiettivi artistici, con mai rinnegato spirito commerciale, ma anche con molta curiosità, indiscrezione, riflessione e analisi dei meccanismi del narrare giallo e, come si vedrà a proposito de *L'assassinio di Roger Ackroyd*, dei generali meccanismi della narrazione. È per questo che tante sono le varianti dello schema generale tentate, tante le soluzioni innovative trovate, tante le trasgressioni operate all'interno dei suoi romanzi. Ma vediamo qualche esempio.

In *Sono un'assassina?* (OM 972) l'intreccio è tale che la narrazione «si dipana fin oltre l'ottanta per cento del suo svolgimento e ancora non vi sono cadaveri da giustificare di fronte alla legge. Nient'altro che i vaghi discorsi di Norma Restarick che, contrariamente a quanto accade alle vittime designate nel giallo classico, incolpate e incapaci di discolarsi, si incolpa da sé ma non è assolutamente in grado di fornire la prova del proprio crimine e neppure l'identità della pretesa vittima». (Russo, 195.)

In *Nido di vespe*, racconto contenuto nella raccolta *I*

primi casi di Poirot (OM 1018), non c'è né vittima né assassino, ma Poirot riesce ugualmente a scoprire un colpevole, in obbedienza al principio che è sempre meglio prevenire che punire.

In *Verso l'ora zero* (GM 187) il diabolico piano dell'assassino non viene sventato dall'investigatore ma da un uomo disperato che ha già tentato una volta di suicidarsi, e si trova per caso a passare in un certo posto a una certa ora. Nello stesso libro la giallista sperimenta un'altra variante, poiché in esso quella che si è definita la prima storia (in genere precedente all'inizio del romanzo poliziesco) si svolge contemporaneamente alla seconda e il delitto, il vero delitto, quello per cui tutti gli altri atti criminali sono solo preparatori, alla fine non si compie.

In *Istantanea di un delitto*, l'intreccio prende spunto da un semplice «fotogramma perduto» (Orengo, V): un uomo di spalle che strangola una bionda impellicciata, visto solo per un attimo da una vecchia signora dal finestrino del suo treno, mentre un altro treno si è affiancato per pochi secondi al suo. La Christie, a partire da questo istante rubato, trova pretesto «per verificare la capacità sistematica del romanzo», per ricollegare un bit d'informazione «al suo esatto contesto», per metterlo in ordine, riuscendo a «delimitare le infinite possibilità, circoscrivendone un certo numero» e a calare la sua fantasia bizzarra nell'armamentario noto della macchina poliziesca. (Orengo, V.)

In *Non c'è più scampo*, infine, con un doppio salto mortale, il colpevole è il personaggio che sembrava il più innocente e, INSIEME, anche quello che sembrava più colpevole. (Savonuzzi, 1980, 196.)

2.8 Il "modus operandi"

La Christie sa meglio di altri sfruttare quel meccanismo insito nella mente del lettore che lo spinge alla ricerca continua di strutture e, se necessario, a procurarsele inventandole.

Il lettore non è un computer e non si comporta nella lettura secondo una logica rigorosa; egli integra, costruisce e mentre comprende collega, balza a conclusioni, specie in presenza di una narrativa che, come quella poliziesca, si caratterizza per essere fortemente finalizzata.

La tecnica di dire la verità e trarre comunque il lettore in inganno, inducendolo a completare informazioni parziali o ambigue in modo scorretto, non è usata dalla sola Christie o dai soli giallisti. In *Grandi Speranze*, di Dickens, il narratore protagonista, riferendo la storia dal punto di vista percettivo di quando era giovane, ci induce al suo stesso errore circa il fatto che sia miss Havisham la sua segreta benefattrice. (Chatman, 62.)

Analogamente, in *Trappola per topi*, la signora Boyle ci avverte che Trotter è troppo giovane per essere sergente, ma è una donna così antipatica e bisbetica che il lettore attribuisce senz'altro l'osservazione al suo cattivo carattere.

La Christie accetta il confronto d'astuzia col lettore competente, che la sfida a costruire un romanzo con una soluzione imprevedibile. Ella sa che il lettore farà attenzione a ogni traccia, a ogni indizio, a ogni battuta del dialogo, per quanto banale o innocente, a ogni contraddizione vera o apparente con la soluzione che via via si viene delineando. Con la consapevolezza d'aver trovato un trucco inedito e, almeno formalmente, legittimo, la scrittrice lo attira nella sua rete narrativa, e non compie certo errori da giallista novizio e inesperto nella distribuzione e dissimulazione degli indizi enigmatici. «Il novizio, anche quando è ansioso di lasciarne cadere uno, prova un imbarazzo straordinario a maneggiarlo. Si sente nudo davanti agli occhi perforanti del lettore. Ha una paura matta di farsi cogliere con le mani nel sacco. Così scaglia l'indizio nel romanzo e poi fila via a rotta di collo, come se avesse buttato una bomba. Ne deriva che l'indizio, espresso in una o due parole al massimo, vi vola davanti agli occhi e si perde tra sessanta o settantamila altre parole.» (Carr, 315.)

La Christie non si comporta (sempre) così. Spesso grida

tante volte « Al lupo, al lupo! » che poi può contare sull'incredulità e la diffidenza tipiche del lettore. Può così anche dire la verità, certa che non sarà creduta. « Lei dice sempre, grida quasi, le cose come stanno e la colpa è nostra, se ci lasciamo accecare dall'emotività o se, volendo essere superlativamente acuti, facciamo la figura dei babbioni. » (Omboni, 166.) Altre volte l'autrice provvede invece a frantumare l'informazione in tanti segmenti elementari che sono impossibili da ricollegare per il lettore, come avviene per le caratteristiche della stazione ferroviaria di King's Abbot ne *L'assassinio di Roger Ackroyd* (v. 3.6.1.)

Altre volte ancora il dato (o un suo segmento) è chiaramente esposto, ma questo avviene mentre il fuoco della scena (e quindi anche l'attenzione del lettore) è spostato altrove. Così avviene per il movente dell'assassino in *Un messaggio dagli spiriti*: è sotto gli occhi di tutti ma sembra avere un'importanza secondaria, camuffato quasi da stratagemma giornalistico volto ad attingere informazioni sul delitto.

Spesso l'autrice ci informa poi di particolari indizi enigmatici nel corso dei monologhi sovrabbondanti (e apparentemente senza capo né coda) di un personaggio minore, pettegolo e logorroico (ad esempio Caroline ne *L'assassinio di Roger Ackroyd*), e quindi tale da indurre alla disattenzione o alla sottovalutazione delle sue parole. Il lettore non è messo in grado di riconoscere l'indizio importante immediatamente, quando questo è introdotto tramite piccoli pettegolezzi, scherzi innocenti, ricordi noiosi, descrizioni appena accennate. Non è facile discernere certe pennellate di colore da una informazione.

Persino la gestione del tempo è uno strumento del mestiere; come e più degli altri giallisti Agatha Christie riesce ad « accelerare, rallentare, alterare il tempo del gioco a suo piacere: o piuttosto secondo la sua abilità. Porsi dunque in vantaggio, sviare l'attenzione con sottotempi inutili, magari fuorvianti, moltiplicanti o demoltiplicanti. Scrivere vuol dire imporre o determinare un particolare tempo di lettura per il lettore ». (Savonuzzi, 1979, vi.)

Gli "inganni" e le trasgressioni costruiscono in questo modo un gioco di specchi, un labirinto senza angoscia che ci costringe a una lettura attenta, e spesso a tornare indietro al capitolo incriminato, all'accento rivelatore, per vedere dov'è che siamo andati fuori strada, dov'è che l'autrice si ha spinto fuori strada.

2.9 *La fine dell'enigma*

Contrariamente a quanto si crede, non è *L'assassinio di Roger Ackroyd* (v. 3.6.1) il libro che segna la fine del giallo-enigma. Uno dei colpi di grazia l'ha dato, probabilmente, *Fermate il boia*, del 1952. Come è stato correttamente notato, questo giallo non si cura nemmeno d'essere competitivo col lettore, anzi, esso risulta «basato più su congetture che su deduzioni (inferenze)». (Symons, 227.) In quest'opera la Christie non solo viola le regole del "patto" che la lega al lettore, ma addirittura non si preoccupa che di mettere in scena un particolare esempio di *detection*. Si tratta di una indagine "su tracce fredde" che salverà la vita di un uomo ingiustamente accusato; un esempio di itinerario razionale che parte dall'acquisto di una boccetta d'inchiostro da parte di una persona non usa a scrivere spesso, e da qualche foglio di giornale usato per incartare delle scarpe. Symons opportunamente rileva, indizio per indizio, l'improponibilità del confronto, sebbene sleale nei confronti del lettore. Sfugge a molti che il libro non è la trasgressione di un sistema di regole, ma la sanzione definitiva della fine di un'epoca. Gli sforzi non coordinati della Christie e della *Hard-boiled school* d'oltre Atlantico hanno fatto giustizia del giallo-enigma. Il giallo classico inglese continua con la Christie e non si esaurirà con lei, ma non sarà più sottomesso alla legislazione di Knox e Van Dine (v. Appendice). Non per nulla un anno dopo l'edizione di *Fermate il boia*, nel 1953, Chandler scriveva il suo capolavoro: *Il lungo addio*.

Ma come nessuno chiede a Philip Marlowe, o a Samuel Spade, una esposizione onesta dell'enigma attorno al quale essi lavorano, nessuno la può ormai più chiedere ad Agatha Christie. Il rapporto col lettore si colloca su di un'altra dimensione, quella appunto di un rapporto che torna a essere apertamente squilibrato dalla parte del giallista e non si ammanta di una improbabile correttezza da parte dell'autore. Come nei romanzi gialli "veristi" americani, la trama criminale non è unitaria: vi sono più d'un colpevole e più d'un assassino. In questo modo l'interesse del lettore è mantenuto, la lettura è godibile e il successo conseguente.

Con alcune sue opere Agatha Christie anticipa dunque i tempi e pone le basi del poliziesco moderno, dove, come ha osservato Petronio, gli ingredienti che apparivano fondamentali e indiscutibili sembrano disintegrarsi. Ciò non conduce certo alla fine del genere, ma modifica in profondità quelle che fino a quel momento ne erano state le caratteristiche fondamentali. In alcuni dei gialli di oggi manca la soluzione finale dell'enigma (Gadda), non si ottiene la finale rassicurante giustizia (Sciascia) ma, quel che è più importante, si nega alla ragione umana la certezza o anche solo la possibilità di risolvere il problema del delitto. «La nostra ragione» ha scritto invece Dürrenmatt «rischiara il mondo non più dello stretto necessario. Nel bagliore incerto che regna ai suoi confini si insedia tutto ciò che è paradossale.» (Dürrenmatt, 135.)

Già nella struttura di *È un problema*, ad esempio, le vecchie regole sono completamente ignorate, anche se la maestria della scrittrice riesce a costruire il testo con le usuali misteriose evidenze, con le verità che sembrano menzogne, con la creazione nel lettore della (erronea) convinzione che la chiave della storia gli fosse stata in un certo modo consegnata fin dall'inizio. Sulle orme di Bentley, e del suo *Trent's Last Case (La vedova del miliardario)*, anche la Christie, in questo romanzo, si fa dunque beffe delle capacità della ragione umana, con una ulteriore, eclatante trasgressione delle regole dell'intreccio.

In questo giallo senza Poirot e senza Miss Marple, in cui non c'è neppure «un investigatore fisso, ma una serie di persone, oltre alla polizia, che si improvvisano investigatori», il caso è sostanzialmente risolto senza *detection*, a seguito del ritrovamento di un diario che è di per sé una confessione. (Collini, 28.) L'omissione intenzionale di eventi essenziali da parte dell'autrice non permette in questo "strano" giallo una soluzione interpretativa del lettore, neppure a livello di ipotesi. Il mistero-evento dell'omicidio comunque viene risolto e una situazione sorprendente e inquietante viene rivelata. Certo, una volta svanita la magia ipnotica della narrazione, anche per questo libro i personaggi si smaterializzano, gli ambienti scompaiono e la storia apparirà irreali, non plausibile, ma il lettore moderno ricorderà il meccanismo di questo intreccio anche quando, per avventura, dovesse dimenticare tutto il resto dell'opera della Christie.

E non è un caso che questo giallo scritto nel 1949 abbia contribuito a costruire il poliziesco che si scrive oggi.

LE OPERE E I PERSONAGGI

3.1 INTRODUZIONE

La vastissima produzione di Agatha Christie, il livello qualitativo omogeneo delle opere e l'appartenenza al genere poliziesco della stragrande maggioranza dei suoi libri impongono una trattazione particolareggiata dell'analisi delle sue opere.

In primo luogo tutti gli scrittori, per essere compresi, devono essere inquadrati nel loro tempo e nella particolare sezione di storia della letteratura che si trovano ad attraversare. Per Agatha Christie tuttavia un tale inquadramento nella storia della letteratura inglese del Novecento non risulta sia mai stato seriamente tentato.

Certamente, come è stato osservato, in generale «Agatha Christie si immette [...] nella corrente di scrittori dei primi del Novecento; anch'ella appartiene a quell'epoca di crisi in cui la realtà appare come qualcosa di sfuggente e inconoscibile, in cui l'artista avverte la mancanza di certezze, di valori assoluti, ed esprime nella sua opera la reazione a tale situazione di insicurezza e instabilità limitando il mondo artistico alla propria realtà personale, alla realtà della propria coscienza, o ricercando nel passato dei valori che non trova nello squallore e nel caos del presente». (Ercoli, 34.) Il contributo della Christie, ascrivibile quasi esclusivamente alla narrativa poliziesca, si inserisce indubbiamente nel contesto della crisi della sua epoca. Né devono sconcertare certi riferimenti ai maggiori esponenti

della letteratura inglese. «La scrittrice appartiene all'epoca di Joyce, Henry James, di Eliot, di Virginia Woolf, a un'epoca in cui la tendenza psicoanalitica o comunque psicologica influenza fortemente la narrativa e si afferma nello *stream of consciousness novel*.» (Ercoli, 43.)

Un maggiore approfondimento potrebbe essere utile per comprendere entro che limiti e in che senso le opere della scrittrice possano aver influito su svariati aspetti della narrativa contemporanea. Anche questo influsso è infatti innegabile, dato il ruolo svolto dalla Christie all'interno dell'evoluzione del genere. Lo studio della attività letteraria contemporanea ormai non può trascurare il poliziesco, pena l'incomprensione di alcuni tratti non secondari della letteratura del Novecento e di alcuni autori di grande rilievo. Per esemplificare si può rilevare come una riflessione sul genere giallo sia ormai necessaria, ad esempio, per analizzare intertestualmente autori italiani come Sciascia o Gadda; essi non possono essere approfonditi «se non si tiene conto di Borges (quel Borges), Dürrenmatt, Robbe-Grillet (quel Robbe-Grillet)» (Petronio, 1989, 231), poiché è certo che la letteratura poliziesca ha offerto loro, come al *Nome della rosa* di Eco, uno degli ingredienti.

Il discorso non va limitato ovviamente al nostro Paese. Le «incursioni» degli scrittori moderni nella dimensione letteraria poliziesca e la loro «assunzione di temi, di schemi, di tecniche proprie del poliziesco» allo scopo di «ammodernare e arricchire la loro arte, sono infinite in tutti i Paesi, e hanno luogo nelle misure più varie»; sono operazioni culturali e artistiche che danno luogo a contaminazioni di notevole rilievo, che costituiscono del resto «un tratto tipico della letteratura mondiale contemporanea». (Petronio, 1989, 231.) Già Saba negli anni Quaranta aveva del resto ipotizzato un simile futuro per il giallo: «Come dai romanzi di cavalleria sono nati l'*Orlando furioso* e *Don Chisciotte*, è possibile che, un giorno, un grande autore ricavi dallo sterminato materiale greggio dei romanzi polizieschi, un'opera popolare e di stile». (Saba, 275.)

Pur consapevoli dunque della «impossibilità e assurdità di disegnare una storia del “poliziesco” che non sia in stretta connessione con la storia della narrativa, della letteratura e della cultura» (Petronio, 1989, 231), per approfondire il senso complessivo del contributo letterario della Christie si è tentata prevalentemente la strada della sua esatta collocazione all'interno della storia del genere poliziesco.

Ad altre forze dovrà andare un più arduo compito. Quanto a noi, con scelta in certo modo obbligata, affronteremo il catalogo complesso delle opere della scrittrice, isolandone i tratti ricorrenti e caratteristici, i meccanismi della tecnica narrativa, i personaggi e le invarianti, e limitando una analisi più puntuale ed esauriente a due testi: *L'assassinio di Roger Ackroyd* e *Sipario*.

«La Christie, dicono, ha scritto ogni volta la stessa commedia, un'eterna partita a scacchi fra lei e lo spettatore. Cosa anche vera, ma ogni partita ha una sua strategia, un suo ritmo, persino una sua alchimia particolare.» (Omboni, 162.)

Con Agatha Christie, poi, nulla è mai semplice come sembra. Si lascerà al lettore il piacere di cogliere il sempre diverso all'interno del sempre uguale.

3.2 HERCULE POIROT

3.2.1 Il personaggio

Agatha Christie costruisce il principale dei suoi personaggi, Hercule Poirot, a freddo, dopo aver scrutato il panorama degli eroi dell'investigazione presenti sulla piazza.

«Passai in rassegna» scrive nell'autobiografia (Christie, 1989, 263) «tutti quelli, incontrati nel corso delle mie letture, che avevano suscitato la mia ammirazione. C'era Sherlock Holmes, il principe degli investigatori, che non sarei mai riuscita a imitare. C'era Arsenio Lupin, ma non era

forse un criminale? Comunque non era il mio genere. C'era il giovane giornalista Rouletabille, eroe del *Mistero della camera gialla*: ecco, mi sarebbe piaciuto creare qualcosa del genere, un personaggio nuovo, a cui nessuno aveva ancora pensato. E chi, dunque? Uno studente? Tutt'altro che facile. Uno scienziato? Cosa ne sapevo degli scienziati? Poi mi vennero in mente i rifugiati belgi, quelli che vivevano nella parrocchia di Tor.»

Nonostante questi (limitati) sforzi iniziali alla ricerca dell'originalità, la dipendenza dalla tradizione holmesiana risulta fortissima. Poirot, fin dal primo romanzo, il mitico *Poirot a Styles Court*, del 1920, è affiancato da una sorta di Watson, l'amico e biografo capitano Hastings, "spalla" fedele e un po' ottusa, ma capace di utili osservazioni; oltre a lui, poi, c'è l'ispettore Japp, irreprensibile funzionario di Scotland Yard, della stessa stirpe di Lestrade, antagonista ufficiale nelle indagini dell'investigatore di Baker Street.

La discendenza dei personaggi della Christie da Arthur Conan Doyle non è dunque occultata e serve, all'inizio, per economizzare le invenzioni letterarie, al fine di concentrarle tutte sull'intreccio.

I personaggi e le ambientazioni dei romanzi della Christie risentono un po' tutti, infatti, della notevole economia dei mezzi letterari impiegati. L'azione, ad esempio, si svolge spesso in ambienti delimitati: una nave in crociera (*Poirot sul Nilo*), un aereo in volo (*Un delitto in cielo*), un treno (*Il mistero del treno azzurro*, *Assassinio sull'Orient-Express*) e soprattutto ville di campagna, piccole cittadine inglesi, alberghi puliti e rispettabili. Il più famoso "luogo chiuso" della storia del giallo è la pensione familiare Castel del Frate, isolata da una tempesta di neve in *Trappola per topi*.

I personaggi che si muovono in questo contesto sono, a loro volta, schematici. La Christie sembra disegnarne solo i contorni: il nome, l'estrazione sociale (abbondano i colonnelli in pensione), gli hobby. La psicologia e i motivi

reali delle loro azioni vengono invece per lo più ricostruiti nelle considerazioni di Poirot.

Non deve stupire, dunque, che la stessa invenzione del personaggio principale ruoti intorno a trovate estremamente semplici, se non addirittura povere: «Doveva essere un ispettore per avere una buona conoscenza del crimine. Doveva essere anche meticoloso e molto ordinato, decisi» racconta ancora la Christie nell'autobiografia (Christie, 1989, 264) «mentre mi affaccendavo a raccattare una serie di oggetti che avevo seminato nella mia stanza. Un omino preciso, con la mania dell'ordine, della simmetria, e una netta propensione per le forme quadrate piuttosto che per quelle tonde. E poi molto intelligente, con il cervello pieno di piccole cellule di materia grigia... ah, che bella frase, non dovevo dimenticarmela».

Nella prima descrizione di Poirot fatta da Hastings a Styles Court i tratti della maschera vengono definiti una volta per sempre. «Poirot era un ometto dall'aspetto straordinario. Era alto meno di un metro e sessantacinque, ma aveva un portamento molto eretto e dignitoso. La testa era a forma di uovo, costantemente inclinata da un lato. Le labbra erano ornate da un paio di baffi rigidi, alla militare. Il suo abbigliamento era inappuntabile. Penso che un granello di polvere gli avrebbe dato più fastidio di una ferita, eppure questo elegantone, che ora zoppicava leggermente, era stato ai suoi tempi uno dei funzionari più in gamba della polizia belga. Come investigatore, aveva un fiuto straordinario. Aveva all'attivo numerosi trionfi, essendo riuscito a risolvere i casi più complicati.»

Un altro piccolo tocco di originalità è costituito dal nome di battesimo, che doveva creare un contrasto con l'aspetto fisico, e dal frequente intercalare di parole francesi (la cui varietà è peraltro assai ridotta e non fa davvero onore agli studi parigini della scrittrice).

Queste caratteristiche così semplici e precise sembrano delineare una sorta di "marionetta" che, lungo i trentatré romanzi di cui sarà protagonista, si colorerà di pochi altri

dettagli, quali la vanità (di notte porta tirabaffi e retina per capelli ed è assai scrupoloso nella cura personale), il complesso di superiorità («so di essere il migliore... ho sistemi tutti miei, ordine, metodo, celluline grigie...») e un pizzico d'ironia.

Poirot è una maschera che, volutamente, non deve conquistare il lettore; non deve essere amato, non ci si può identificare con lui come con tanti personaggi del giallo. Di fronte a un intreccio inestricabile, a un complotto diabolico, a un disegno criminoso quasi invincibile, la Christie non oppone un uomo, con le sue passioni e con le sue azioni, ma un cervello («le piccole cellule grigie», appunto), che ha la capacità di selezionare gli indizi e di collocarli, con infinito amore per il particolare e attenzione per i dettagli apparentemente insignificanti, in uno schema destinato a stupire il lettore. «Rischia grosso» fa notare Poirot ad Hastings «l'investigatore che dice: "È un particolare tanto piccolo, che non serve a niente. Dimentichiamolo!". In questo modo si generano confusioni. Ogni dettaglio ha la sua importanza!» (*Poirot a Styles Court.*) È il trionfo, dunque, del personaggio tanto di maniera da sembrare astratto, ma che esprime tutta la grandezza nella sua funzione, che rimane però puramente e squisitamente letteraria. Il comportamento e le indagini di Poirot determinano la trama in maniera completa. Esse s'intrecciano con il disegno dell'assassino, dapprima in maniera inefficace – anche Poirot commette degli errori e non riesce quasi mai a impedire il "secondo" delitto –, poi in maniera sempre più congrua, fino alla fine, quando riescono a ricostruire la risposta alla famosa domanda del *whodunit*: «Chi l'ha fatto?».

La presenza di Poirot nella storia ha una formidabile funzione catalizzatrice destinata a influenzare l'azione di tutti i personaggi, assassino compreso; quest'ultimo, infatti, sembra, nei capitoli che precedono la fine, accelerare i propri piani, per il solo condizionamento che propone la presenza di Poirot, con l'inevitabile conseguenza di commettere errori fatali.

Del resto, la vera originalità dei libri della Christie consiste proprio nella trama, tutta incentrata, appunto, sulla quintessenza del giallo classico: la scoperta del colpevole e del suo *modus operandi*. Gli stessi ambienti “ristretti” in cui si muovono i personaggi sono funzionali alla necessità di limitare la cerchia dei possibili colpevoli e di avviare il gioco secondo la principale regola del giallo classico, in cui tutti i personaggi, tranne l’investigatore, devono essere sospettabili e fra essi il colpevole dev’essere proprio quello apparentemente meno sospetto. Nell’abilità di ammaliare e stupire noi lettori, Agatha Christie ha veramente scalato tutte le vette più ardue del romanzo-enigma.

Per realizzare tutto ciò la Christie ha, evidentemente, scelto la strada di non distrarre l’attenzione del lettore verso il personaggio dell’investigatore (con il quale c’è sempre il rischio di immedesimarsi, di provare simpatia o ammirazione e di nutrire, insomma, un sentimento), per tentare di concentrarla tutta in direzione della storia e dell’intreccio. È come se a ogni libro la Christie dicesse ai lettori: in questo “gioco” non conta tanto la configurazione delle pedine o il disegno delle carte, quanto la possibilità che questi mezzi offrono di variare la partita. Continua insomma a essere viva e operante nella Christie adulta, per sua stessa ammissione, quella vocazione infantile al gioco costruito su un intreccio, a dar voce a personaggi immaginari, appena catturati dalla realtà e subito rimaneggiati, a recitare dialoghi che, da soli, annodano o dipanano una vicenda. L’importante è il movimento di questi piccoli personaggi – quasi un teatro di marionette –, lo scontro che attraverso di loro si determina tra la volontà di nuocere (dell’assassino) e quella di investigare (di Poirot).

Il gioco dei Gattini, quel “borbottare” tra sé dialoghi per una storia che si dipana scorrevolmente trova, a un certo punto della produzione letteraria della Christie, e proprio per merito del personaggio di Poirot, un tema centrale: l’innocenza, o meglio quella che l’autrice stessa definisce «la difesa appassionata dell’innocenza» (v. 4.1).

Nel teatro delle marionette della Christie, insieme a Poirot, è dunque di scena il Bene, sia pure identificato in maniera manichea e quasi confuso con i valori dell'epoca vittoriana, le buone maniere e le sane abitudini di compassati *gentlemen*, anziane signore e devote cameriere.

Anche i burattini che fanno la parte di Caino sono numerosi e la presenza del delitto viene spesso avvertita da Hercule Poirot ancor prima ch'esso venga consumato, perché l'investigatore è in grado di individuare il peccato (spesso di cupidigia), che è insito in alcuni personaggi. Ma il tono in cui sono svolti i piccoli sermoni puritani del protagonista risulta temperato, almeno in gran parte della produzione della Christie, da una sorta di ironico distacco nei confronti della materia trattata, che è poi l'accentuarsi del segno inconfondibile della tradizione anglosassone nella narrativa poliziesca. Difficilmente oggi le storie della Christie potrebbero essere tanto lette se, al di là dei pochi personaggi ben costruiti, non agissero la leggerezza del tono e un perfetto meccanismo di *detection*, quali si ritrovano in particolare appunto nei libri del ciclo di Poirot.

Tramite la concezione del mondo di questo personaggio, da cui prende appena le distanze, la Christie tesse poi anche gli elogi della rimpianta epoca vittoriana, con il suo liberalismo moderato e pragmatico, élitario e spregiudicato; un'epoca costruita da *gentlemen* colonialisti, amanti della scienza e della ragione, e popolata di donne forti e intraprendenti come Miss Marple. «Le donne del periodo vittoriano» dice la Christie nell'autobiografia «hanno avuto l'innegabile abilità di saper portare i loro uomini a fare quello che volevano loro, affermando contemporaneamente la loro fragilità, la loro delicatezza, la loro sensibilità, il loro bisogno di essere protette e vezzeggiate. Erano davvero schiave e infelici, oppresse e umiliate? Non è così che le ricordo. Tutte le amiche della nonna e di zia-nonnina mi sembrano, a ben guardare, straordinariamente duttili e abilissime nell'ottenere quello che volevano. Erano forti, testarde, leggevano molto ed erano sempre bene informa-

te.» (Christie, 1978, 136.) Del resto, il fatto di aver scelto una nazionalità straniera per Hercule Poirot mostra come la scrittrice si sia sforzata di osservare con occhio neutrale ed obiettivo quel mondo in rapido cambiamento. Lo stragemma le ha poi anche consentito di osservare dal di fuori quelle ville e quei luoghi tanto amati e di giudicare la gente che ci viveva, riversando il suo amore (letterario) su pochi e il suo odio (reale) su molti che stavano distruggendo non solo uno stile di vita ma addirittura i valori di un'epoca. Il giudizio di Poirot sui tempi che mutano, sui giovani, sui costumi di questo nostro secolo è, di romanzo in romanzo, sempre più severo.

Quanto poi all'assassino, anch'egli, da personaggio astratto e semplice simbolo del Male, artificialmente contrapposto all'altrettanto astratto Poirot, si trasforma, con la maturità della Christie, in un duellante più concreto, cui però finirà con l'opporsi un investigatore-giudice dai tratti metafisici. Un diverso Harley Quin. Ma sarà soprattutto la stessa esperienza della donna Agatha Christie, che ha attraversato due guerre mondiali, ha avuto lutti laceranti e un divorzio sentito come la fine di un'esperienza stabile e sicura, a segnare, in qualche modo, anche l'evoluzione del suo personaggio più famoso ed emblematico.

Un cambiamento epocale era intervenuto nel corso della vita della scrittrice. Pur senza essere mai abbandonata dalla voglia di fantasticare e da una incredibile curiosità intellettuale, ella ben presto percepirà l'ostilità di quel mutamento, e finirà col rendersi conto che i pezzi neri della scacchiera rappresentano una terribile minaccia per lei stessa, la sua famiglia, l'*establishment* e tutto ciò che Ashfield, la casa paterna, ha rappresentato. Era una minaccia di vaste proporzioni, che aveva come radici l'egoismo e l'avidità di singole persone, ma che poteva coinvolgere, come in una guerra, un intero popolo e intere generazioni: una minaccia che la scrittrice mima nei suoi testi di spionaggio, e in particolare in *Poirot e i quattro*.

3.2.2 Poirot e il lettore

Poirot, lungo l'arco della sua attività, evolve gradualmente da investigatore a giudice: quello che era, nelle prime opere, il paradigma indiziario dell'indagine si trasforma in un anomalo rito giudiziario che può concludersi con una condanna a morte e persino un'esecuzione, come in *Sipario*, con un'assoluzione, come in *Assassinio sull'Orient-Express*.

A questa evoluzione del personaggio corrisponde un completo e importante mutamento nei confronti dei lettori: l'atteggiamento di Agatha Christie verso di loro, attraverso Poirot, si indirizza in un senso molto particolare, che merita una piccola digressione.

È stato detto, e a ragione, che la struttura stessa del racconto poliziesco classico è tranquillizzante. In tutto il genere, ma specialmente nel poliziesco classico, si può facilmente rintracciare, al di là della varietà, un modulo narrativo costante. «Ed è stata una forma durevole» nota Corrado Augias «perché il contrasto tra il disordine di un avvenimento di cronaca nera e la sobria, felpata, infallibile capacità deduttiva di una creatura dal superiore intelletto, come sono sempre gli investigatori dei romanzi, non potrebbe essere più tranquillizzante per il lettore.» (Augias, 1990.) In altri termini delitto, indizi, investigazione e scoperta del colpevole sono tutti elementi che partecipano a una rassicurante sorta di *fable convenue*, quasi un patto tra scrittore e lettori e, ancor più, tra genere e *fan*. In esso, la caratteristica fondamentale, oltre la convenzionalità della trama e la sussistenza di regole del gioco, consiste nel ruolo del destinatario della comunicazione letteraria quale elemento attivo della narrazione.

Ma perché il lettore rispetta un tale patto? E quali sono i suoi reali significati?

Una prima risposta è semplice e si ritrova nella condizione stessa del lettore, il quale deve tendere a essere quello che Novalis definisce «l'autore ampliato» e a fare del libro

ciò che vuole. «Io dimostro di aver capito uno scrittore solamente quando so agire secondo il suo spirito; quando, senza diminuire la sua individualità, la so tradurre e variamente modificare.» (Novalis, 340-1.) Questo è particolarmente agevole, come si è già visto, nel romanzo poliziesco, poiché la sua stessa convenzionalità pone solo il problema della pre-conoscenza delle regole: il contratto chiede poco al lettore e gli restituisce molto, ponendolo con semplicità sullo stesso piano di chi scrive, e consentendogli una perfetta fruizione del testo. Il reale significato, poi, di questa *fable convenue* che è il romanzo poliziesco-classico, è certamente nell'aspirazione a vedere ricomposte regole sociali violate (l'effetto tranquillizzante di cui si è parlato).

Poirot nasce come intelligenza al servizio del vivere civile che riesce a sconfiggere la barbarie dei delitti: del Delitto, l'omicidio, che tutti li ricomprende. Non sempre nella realtà il gioco riesce; non sempre l'intelligenza vince come ormai ci ammoniscono i gialli più moderni. Anche la scoperta del colpevole, e quindi dell'origine del male, non è vissuta frequentemente e dà una gioia non meramente intellettuale, di cui i lettori di Poirot sono partecipi. «Come sempre lo scrittore è rimandato al problema della morale o dell'assenza di morale» si autoanalizza la Highsmith «in questo mondo di gente feroce e di sicari, non diversi nel XX secolo da quelli dei secoli prima di Cristo, a chi importa se qualcuno uccide o viene ucciso? Al lettore, se i personaggi della storia sono convincenti.» (Highsmith, 120.)

Con Poirot, però, Agatha Christie tende a modificare questo particolare tipo di rapporto con i lettori.

Gli uomini del XX secolo leggono i suoi libri, ma non sono e non si sentono dei Poirot e degli Hastings, e nemmeno dei piacevoli colonnelli a riposo; non sono benestanti dediti a rendere gradevoli i rapporti umani; le donne hanno perso, anche agli occhi della Christie, quella capacità intellettuale, quella acutezza e quel genio femminile di cui avevano, forse, dato prova lungo tutto il secolo precedente. Le eccezioni ci sono, ma sono ormai costituite da perso-

ne anziane come Miss Marple le cui radici esistenziali affondano appunto nell'altro secolo. Le nuove generazioni hanno una carica distruttiva, sono nate dalle macerie di due guerre mondiali e hanno nei confronti dell'esistenza l'atteggiamento avido proprio di chi ha sofferto, e non quello saggio e pacato di chi è stato felice. La maggior parte di questi lettori somiglia insomma molto più, in termini estremi, agli assassini dei libri di Agatha che ai suoi eroi. Ne condivide la rapacità ed è rea o complice di aver creato una società in cui nei rapporti interpersonali prevalgono conflittualità e asprezze. E probabilmente non è un caso che proprio lo studio delle civiltà antiche diventi a un certo punto il vero centro della vita della Christie; molto più dei gialli, che scriverà solo per motivi d'interesse e per esercitare la sua straordinaria vena creativa.

Nell'attività di giallista della Christie, mentre si evolve e invecchia il personaggio di Poirot e si fa più acuto il desiderio di giustizia e di protezione degli innocenti, cresce anche un atteggiamento colpevolizzante nei confronti di tutti i personaggi, che culmina in *Sipario* dove arriva a essere concepito come un vero e proprio anomalo dovere: il dovere di giudicare i suoi lettori. Il capo d'accusa - lo abbiamo visto - è quello di aver distrutto in maniera definitiva quel complesso di valori e di comportamenti che il mondo vittoriano e Ashfield avevano rappresentato. Con la Christie, e con Poirot in particolare, il giallo sembra dunque passare da letteratura, in qualche modo, di consolazione, a letteratura di colpevolizzazione. In esso, anche lo schema compositivo somiglia sempre più a una sorta di trappola per catturare i lettori piuttosto che a una costruzione diretta a renderli partecipi dello svolgimento delle indagini.

La Christie non soltanto, come si è visto, chiude l'epoca del poliziesco classico, ma modifica anche per sempre il codice instauratosi tra autori e lettori di romanzi polizieschi. Attraverso Poirot, ma non con lui soltanto, la Regina del giallo sente di dover rafforzare l'arbitrio dei pochi giusti per insegnare ai molti quanto vicino e possibile sia l'atto

criminoso, e come siano comuni e diffusi i sentimenti e i desideri dei suoi assassini letterari. La domanda del giallo classico cambia: non è più «Chi l'ha fatto?» ma «Chi di noi l'ha fatto?». È insomma come se il lettore, accanto ai ruoli di investigatore e di giudice, meritasse a buon titolo anche quello di colpevole, e non solo perché egli può occasionalmente condividere le motivazioni che spingono l'assassino, ma anche perché *non può sentirsi del tutto immune dal pensiero stesso dell'omicidio*. La soluzione dell'enigma letterario – la scoperta dell'assassino – non può ormai più mantenere integralmente la sua funzione catartica. «Nei romanzi della Christie la soluzione è sempre accompagnata da una sorta di liberazione. Quando l'incubo è finito si tira, sì, un respiro di sollievo, ma nello stesso tempo non si arriva mai alla soluzione, a una vera e propria assoluzione. Tutto è pronto per ricominciare il giuoco, basterà cambiare ambiente con la sicurezza che l'animo umano è immutabile e che tutti siamo suscettibili di delitti. In fondo, non c'è giustizia o per lo meno la giustizia non ha l'ultima parola e allora il mondo si popola per l'eternità di sospettabili, di uomini vulnerabili. Nulla ci sottrae alla possibilità del delitto e della colpa.» (Bo, 107.)

Ci saranno molti autori dopo la Christie che approfondiranno la tematica della "colpevolezza", dalla Highsmith a Cornell Woolrich, allo stesso Dürrenmatt, ma Agatha Christie non è interessata ad analizzare solo il sentimento di colpa; ella è anche l'unica a esprimere una condanna morale vibrata, a mettere in scena, con la durezza necessaria, il castigo, che può concretarsi addirittura in una condanna a morte. Ormai lontano suona purtroppo l'avvertimento che Eden Philpotts le aveva fatto al suo primo tentativo letterario: «Prova a eliminare dai tuoi romanzi i moralismi a cui sei troppo legata. Non c'è niente di più noioso da leggere».

Resta il fatto che, dopo la Christie, non è stato in pratica più possibile scrivere un giallo alla vecchia maniera: il mistero, il meccanismo, i personaggi stessi hanno dovuto

essere concepiti in maniera diversa. Il poliziesco classico, da romanzo parascientifico o enigmistico che era, si è evoluto verso il *suspense* e, sviluppando le sue componenti paradossali e fantastiche, ha abbandonato, insieme alla ideologia positivista, anche l'ingenua fede nella forza salvifica della scienza e della ragione. Le influenze da un lato del giallo d'azione all'americana e, dall'altro, anche della narrativa avventurosa (non poliziesca) hanno dato origine a un particolare romanzo-*suspense*, che Agatha impone ai suoi lettori e lancia sul mercato della narrativa. Un tale tipo di giallo «del romanzo-enigma conserva il mistero e le due storie, quella del passato e quella del presente, senza però ridurre la seconda a semplice scoperta della verità. [...] L'interesse del lettore non riguarda soltanto ciò che è accaduto, ma anche ciò che dovrà accadere, egli si interroga tanto sul futuro quanto sul passato». (Todorov, 161.)

Agatha Christie, con la sua colpevolizzazione del lettore, apre la strada al moderno giallo che Schulz-Buschhaus ha definito «inquietante» e Petronio «problematico»; un genere che oggi è ormai «metafora a esprimere artisticamente il disorientamento dell'uomo in un mondo di violenza e di trame, di torbidi intrecci fra delinquenza e potere, di perdita coscienza del bene». (Petronio, 1989, 230.) La scrittrice era consapevole della necessità, per il genere di cui era maestra, di volgersi verso quelli che sono stati definiti «obiettivi problematici diversi, altri orizzonti». (Gagnini, 285.)

E con *Sipario* realizza in pieno questo intento.

3.3 MISS MARPLE

Il ciclo di romanzi che hanno per protagonista Miss Marple è forse quello più amato dagli affezionati lettori della

Christie, e l'anziana ma lucidissima detective è certo il personaggio meglio delineato di tutta la galleria di Agatha Christie: «le trovate da finta ingenua di Miss Marple, il suo sgusciare inosservata fra gli altri, il suo essere presente senza esserlo, il suo aspetto modesto, la sua preoccupazione per colui o colei che è sospettato ingiustamente, le astuzie formidabili persino contro la violenza, intuita e sventata a tempo [...] ne fanno senz'altro un personaggio felice». (Reggiani, 165.)

Si tratta del primo vero anti-eroe della letteratura poliziesca. Si tratta infatti di una persona comune (sebbene di agiata estrazione sociale) e apparentemente trascurabile, e in effetti sottovalutata da tutti gli altri personaggi. Generalmente il personaggio della donna vecchia, in letteratura, o è una comparsa di sfondo o ha una connotazione scostante, negativa, fisicamente e moralmente; raramente è una protagonista. Miss Marple è invece personaggio che s'afferma come "principale" a tutti gli effetti, e che è stata imposta dall'autrice al gusto del suo pubblico. La sua è certamente una vecchiaia robusta, sana, libera da acciacchi e da malattie fortemente invalidanti, ma ella rappresenta pur sempre una persona in età avanzata, con tutte le conseguenze fisiche che ne derivano. L'infiacchimento e la perdita delle forze sono certo un ostacolo all'azione; ma la Christie, lo si è visto, non ama le investigazioni tutto movimento e poco cervello. (*Delitto in cielo*, OM 1920, 75.)

La senilità degli investigatori è dunque sottilmente funzionale al metodo delle investigazioni costruito dalla scrittrice. È un elemento fisico che si sposa perfettamente con il tipo di indagine sostanzialmente intellettuale (anche se non proprio sedentaria) che gli investigatori della Christie sono portati a compiere. È forse il caso di ricordare l'innominato *Old Man in the Corner* della Baronessa Orczy, non a caso vecchio e sedentario investigatore (Orczy, 99). Quando avviene un delitto, nessuno si cura di Miss Marple, e men che meno l'assassino; eppure «i vecchi, anche se sono considerati inadatti all'azione, hanno tuttavia una buona dose

di esperienza a cui attingere». (*Sono un'assassina?*, OM 972, 74.)

L'esperienza da cui Miss Marple trae la sua saggezza e la sua sapienza investigativa è con originalità accostata dall'autrice alle abilità femminili. «Sì,» la fa esclamare la Christie «è vero che ho avuto una vita senza colpi di scena, ma ho fatto molta esperienza risolvendo vari piccoli casi misteriosi. Alcuni di essi erano veramente ingegnosi, ma non v'interesserebbe sentirli perché riguardavano avvenimenti trascurabili come: chi ha tagliato le maglie della borsa a rete della signora Jones? Perché la signora Sims ha indossato soltanto una volta la sua nuova pelliccia di castoro? Problemi tuttavia significativi per ogni studioso della natura umana.» (OM 2139, 94.)

Il peso degli anni nei personaggi della Christie è un dato non abbastanza approfondito. Eppure, come è stato finemente osservato, «il sentimento della vecchiaia è forse la filigrana più sicura per leggere in trasparenza i gialli della Christie». (Laura, 177.) Del resto la Christie ha sempre avuto simpatia per le persone anziane, e non a caso i suoi protagonisti, da Poirot a Miss Marple, a Satterthwaite sono spesso persone anziane, viste con simpatia e comprensione ben prima che la scrittrice entrasse nella (propria) vecchiaia. Molte delle sue ragazze sensate e avventurose provano gli stessi sentimenti. «Per quanto strano potesse sembrare, si era accorta di provare immediatamente qualcosa di molto simile alla simpatia per quella donna di mezza età, malaticcia e dalla lingua così tagliente. Le pareva che ci fosse una affinità spirituale fra loro. “Ecco una persona – pensò Emily – che va dritta dritta al nocciolo della questione, vuole che tutto vada a modo suo e comanda a bacchetta tutte le persone che le cadono tra le grinfie. Proprio come me, solo che per puro caso, io sono anche abbastanza bella, mentre lei deve ottenere tutto con la semplice forza di carattere.”» (1931, *Un messaggio dagli spiriti*, OM 1716, 128.) Nella vecchiaia, la Christie vedrà sempre qualcosa di particolare: «La gratitudine per il regalo della

vita è, credo, più forte e vitale in questi anni di quanto lo sia mai stata prima. Ha qualcosa della realtà e della intensità dei sogni... E a me piace ancora enormemente sognare». (Alessandri.)

La tenerezza e la distaccata ammirazione con cui ella ricorda nell'autobiografia i suoi parenti più anziani e in particolare la prozia, alla base del personaggio di Miss Marple, non sono soltanto un omaggio di maniera. Persino il personaggio di Poirot, «malgrado tutti i suoi problemi acquista in umanità allorché smonta la guardia del gentiluomo impeccabile per ammettere dubbi e amarezze della tarda età». (Laura, 177.) All'inizio di *Fermate il boia*, ad esempio, Poirot è accompagnato con simpatia in una giornata da pensionato, con le eccessive cautele per la salute, la scansione della giornata fatta su pranzi e cene, il piacere di una alimentazione appropriata e gustosa, la noia di una persona attiva costretta a far passare il tempo in svaghi non perfettamente soddisfacenti. La noia: solo il delitto può salvare Poirot e Miss Marple dalla depressione.

Ne *Il ritratto di Elsa Greer* la cliente di Poirot ha qualche esitazione dopo aver visto l'investigatore.

«“Vedete, signor Poirot: voi... non siete come io mi ero immaginata.”

«“E sono anche vecchio, no? Più di quello che credevate.”

«“Sì, anche questo.”»

Allo stesso modo, in *Sono un'assassina?*, la giovane in pericolo che crede di aver ucciso e non sa chi, rinuncia a consultarlo quando si accorge che è così vecchio.

All'autrice interessa particolarmente la contestazione della erronea sottovalutazione delle capacità degli anziani, ma ancor di più la rappresentazione partecipe della vecchiaia. Negli ultimi libri della scrittrice, specie in quelli con protagonista Miss Marple, il sentimento della vecchiaia «stabilendo un rapporto efficace fra malinconica saggezza dell'estrema stagione umana e lo spegnersi in tragedia di certi entusiastici personaggi di giovani, ha consentito alla

scrittrice inglese di firmare pagine intense e commosse». (Laura, 177.)

La percezione e l'immaginazione del personaggio di Miss Marple risultano tuttavia irreparabilmente anche se simpaticamente compromesse, agli occhi del lettore moderno, dalla sovrapposizione dell'immagine della caratterista inglese Margaret Rutheford, che tante volte l'ha interpretata sullo schermo. Esiste sempre un fastidio per la forzata visualizzazione di personaggi letterari nei film. In campo poliziesco è da ricordare la polemica e lo sconcerto dei lettori Mondadori al primo apparire, in Italia, della serie televisiva di Perry Mason, con Raymond Burr nella parte del protagonista. Il passaggio dalla potenza all'atto, la negazione della nostra immagine mentale che pure non è certo distinta come il fotogramma di un film, impoveriscono e definiscono senza pietà il fecondo fascio di suggestioni che la lettura aveva suscitato in noi.

La pachidermica e attivissima Margaret è stata certo una grande attrice, ma comunque era l'esatto contrario del personaggio christiano (Brand, 199), che è una vecchietta esile, con evidenti tracce di una antica bellezza, raffinata ed elegante, seppur *démodé*. Tra i tanti tradimenti è proprio il tratto più originale, quello di una *detection* condotta da una debole vecchietta tramite la sua esperienza, intelligenza e psicologia, a essere ignorato. Miss Marple, nei film, si produce in magnifiche scene d'azione: balla, ruggisce, monta a cavallo, tira di scherma. *Quite unthinkable!*, come trapelò dall'entourage della scrittrice. (Ramsey, 57.) Ma certo il cinema ha ragioni che la letteratura non sa comprendere!

Miss Marple, come personaggio christiano, nasce nel 1930, già molto vecchia, e sembra mantenere un congruo vantaggio rispetto (all'età reale della Christie per tutta la sua esistenza letteraria. Negli ultimi romanzi è addirittura vecchissima, imbacuccata con sciarpe di lana, quasi decrepita. Indaga sferruzzando maglioni per nipoti e conoscenti, «geniale metafora per assimilare il lavoro del detective a

quello del tessitore». (Canova.) Si tratta di una *pink and white old lady*, una vecchina con i capelli candidi, pettinati in una antica foggia (ma più spesso arruffati), è alta, con la magrezza ossuta che la fa sembrare ancora più alta, *tall and thin*, gentile, sorridente, con *China blue eyes*, a suo modo affascinante e delicata. «Miss Marple portava un abito di broccato nero, molto attillato alla vita. Lungo il corpetto scendeva una cascata di pizzo Mechlin. Sulle mani aveva mezzi guanti di pizzo nero e una cuffietta di pizzo nero era posata sulla massa raccolta di capelli candidi come la neve. [...] Gli sbiaditi occhi azzurri, benevoli e gentili, osservavano con sereno compiacimento il nipote e gli ospiti di quest'ultimo.» (*Miss Marple e i tredici problemi*, OM 2139, 9.) Manca solo lo scialle di pizzo. Talvolta la cuffia è sostituita da un fazzoletto, sempre, ovviamente, di pizzo. Sostanzialmente in buona salute, la *fluffy old lady* è attaccata alla vita, come è giusto che sia: senza angoscia, con serenità ma anche con determinazione. Si risente, ad esempio, quando di fronte all'improvvisa morte del maggiore Palgrave, qualcuno osserva che era molto vecchio; come fosse logico che i vecchi debbano morire all'improvviso, senza motivo. (*Miss Marple nei Caraibi*, 26.) Riservata, pudica, controllata, fedele al principio tramandatole da sua madre e da sua nonna, secondo il quale una vera signora non deve mai manifestare né turbamento né sorpresa (*Istantanea di un delitto*, OG 13, 9), l'anziana signorina si sveglia presto la mattina e, prima ancora d'alzarsi, prende un piccolo libro di preghiere, da cui trae le sue orazioni quotidiane. Come quella di Agatha Christie, la sua religiosità è solida ma vaga, in armonia con le idee dei tempi; la metafisica su cui più riflette riguarda l'eterno significato della lotta tra il Bene e il Male.

Circa il Male, l'anziana e cordiale signorina, come la prozia della scrittrice - «*But did you believe what they said to you? I never do!*» (Ramsey, 61) - raramente concede al prossimo il beneficio del dubbio: pensa sempre al peggio, sostenendo che la realtà nove volte su dieci le ha dato ra-

gione. Ella porta la sua vecchiaia con dignità e un filo di dissimulato stoicismo; si occupa di beneficenza e di attività sociali, di giardinaggio, lavora a maglia con assiduità (nonostante i reumatismi alle mani), ma il suo vero hobby è la sublimazione del pettegolezzo, lo studio della natura umana. Sebbene abbia condotto in un certo senso, come la nonna o la prozia della scrittrice, una vita abbastanza protetta dall'ambiente vittoriano e dalla famiglia, Miss Marple è profondamente competente in tutti gli «abissi di depravazione umana».

Il piccolo villaggio di St. Mary Mead, al contrario di quanto si potrebbe ritenere – e di quello che pensano in un primo momento molti indiziati –, non è un'oasi o un'isola inaccessibile in cui il Male del mondo moderno non può penetrare. Il Male è lo stesso ovunque, e nessun angolo del mondo, per quanto incantevole, lo può esorcizzare. Anche nel villaggio Miss Marple ha conosciuto malvagi e criminali: «Ricordo la signora Green, seppellì cinque figli... e ognuno di loro era assicurato. È naturale che nascano dei sospetti». (*Miss Marple e i tredici problemi*, OM 2139, 74.)

Gli esiti dei suoi «studi sulla natura umana» le hanno consentito di catalogare i più diversi tipi di carattere e le hanno permesso di rilevare che tali caratteri non sono in numero infinito e, anzi, si comportano secondo schemi fissi e consolidati. Illuminante risulta, da questo punto di vista, il seguente dialogo:

«“Ad ogni modo zia Jane” disse Raymond “c'è una cosa che non sai.”

«“Oh certo che la so, caro” ribatté Miss Marple. “È accaduta poco prima di cena, non è vero? Quando hai accompagnato Joyce ad ammirare il tramonto vicino alla siepe del gelsomino... è un ottimo posto. È là che il lattaio ha chiesto ad Annie se poteva fare le pubblicazioni.”

«“Lascia perdere zia Jane” disse Raymond. “Non rovinare l'atmosfera. Joyce e io non siamo come il lattaio e Annie.”

«“Ecco dove sbagli, caro,” disse Miss Marple “gli esseri umani sono tutti simili tra loro. Ma per fortuna, spesso non se ne rendono conto.”» (*Miss Marple e i tredici problemi*, OM 2139, 108.)

Miss Marple, in fondo, non si preoccupa neanche di ricostruire dei caratteri; le basta individuare alcuni tratti e compiere una semplice associazione mentale per conoscere in maniera infallibile le reazioni mentali degli individui sospetti che la circondano. Un certo tipo di ragazza si fa sempre attrarre dai mascalzoni; quindi, accertato che uno degli indiziati è rappresentato proprio da “quel” tipo di ragazza, ne consegue che il suo compagno è un mascalzone. (GM 878.) L'impronta psicologica di un delitto dovrà coincidere con la vera natura dell'assassino, per quanto egli si celi tra i sospettati sotto false parvenze o tenti di camuffare il suo vero carattere.

Come è stato osservato, la vecchietta risolve ogni delitto tramite l'analogia. (Ramsey, 62.) Più ancora che nel metodo (v. 3.5) di Poirot, è nell'investigazione atipica di Miss Marple che può dunque osservarsi la concezione che l'autrice ha della psicologia. L'introspezione, che è stata da tempo praticamente abbandonata come strumento scientifico, è il primo dei suoi ferri del mestiere da psicologa dilettante.

Per un approfondimento è necessario, a questo punto, formulare in termini più chiari quanto già si è accennato circa la pretesa finezza psicologica di Miss Marple. Le sue abduzioni, i «passaggi della sua trama retroduttiva» si basano quasi sempre su «vasti e ben ordinati repertori di sapere descrittivo concernente gli usi della vita quotidiana», oppure «sul semplice buon senso o sul sapere comune concernente la logica delle azioni». (Bonfantini, 1987, 61.) Le sue osservazioni partono dal presupposto che ogni carattere abbia dei peculiari tratti distintivi dotati di un'intima, inesorabile coerenza. Miss Marple, con l'autrice, crede di conoscere l'uomo in generale, la cui psicologia resterebbe sempre la stessa pur col mutare di educazione, ambienti e

circostanze. Per Miss Marple l'uomo sarebbe un complesso meccanismo di sentimenti che possono essere isolati, analizzati e riconosciuti come cause ultime dei comportamenti solo a patto di cogliere la logica delle passioni che li sostiene. Che tutti gli uomini siano fundamentalmente simili tra loro eppure si distinguano per numerose rilevanti particolarità è opinione tanto condivisa ed evidente da sembrare banale; sta di fatto però che poi, nella ricerca dei principi e delle leggi generali della vita psichica, si è costretti a concludere che non esiste legge psicologica in cui le eccezioni non siano più numerose delle conferme.

L'analisi dei caratteri di Miss Marple, se appena ci si riflette, appare oggi vicina alla attuale psicologia da "test per le vacanze" e risponde a una convinzione abbastanza diffusa ai tempi della Christie. Investigare le forme tipiche, di base, del carattere individuale era stato il compito che s'era posto la psicologia caratterologica, che si andava affermando proprio dopo la guerra 1914-18, e che era particolarmente interessata, più che all'insieme delle note somatiche, all'impronta individuale che il cosiddetto temperamento assumerebbe nelle singole persone, con tipi in cui convenivano valutazioni psicologiche e morali. Si tratta certo di meccanismi che peccano di rozzo determinismo, e che, integrati dalla generale sfiducia negli esseri umani, disegnano una *weltanschauung* inquietante.

La vita è piena dell'esperienza del Male: Miss Marple lo ha osservato, immaginato, gli ha sempre dato battaglia.

L'anziana signora, come del resto Poirot, fiuta il criminale e il Male che è in lui come il cane da caccia fiuterebbe una preda. Non indaga professionalmente, non ha interessi personali e men che meno economici; è insieme cacciatrice e nemesi. Il Male, nei romanzi del ciclo di Miss Marple, viene controllato costantemente ma fortunatamente. Un onnipresente senso di colpevolezza pervade l'ambiente e i personaggi, nonostante gli sforzi dell'autrice di ricondurre tutto al trionfo della giustizia ed all'*happy end* tradizionale.

3.4 I CICLI MINORI

3.4.1 Harley Quin

Il ciclo di racconti che hanno per protagonista Harley Quin non è in genere tra i favoriti dai lettori di Agatha Christie. Come spesso accade, però, è dalla produzione meno riuscita che è più facile trarre informazioni sull'autore, sulla sua poetica e sugli elementi che nelle opere meglio riuscite risultano perfettamente fusi e mirabilmente equilibrati.

La originalità veramente inusuale del personaggio, ai confini della soprannaturalità, mostra una volta di più il gusto dell'intelligenza inquieta della Christie per la novità e la sperimentazione, anche in una attività che altrove ha definito meramente artigianale. Come le succede spesso, la Christie non mente ma neanche dice tutta la verità; insegue, questo è vero, il successo, il guadagno e il gusto del pubblico, ma ciò non le impedisce di cercare nuove strade e percorsi straordinari, pronta ad abbandonarli ove non incontrino i buoni risultati previsti.

« Il mondo non apprezza mai nulla che sia nuovo. Ma io dico che si potrebbe fargli apprezzare le novità. Prendendolo per il verso giusto, vi si potrebbe riuscire. Però bisogna sapere esattamente che cosa passerà e che cosa resterà. [...] Perché dovrei perdere denaro puntando sul mio giudizio? » (*Il pane del gigante*, 116.)

In questo ciclo, il detective Satterthwaite, una sorta di Miss Marple al maschile, è assistito da una tenebrosa presenza, da un personaggio che si troverebbe più a suo agio in una *ghost-story*. Probabilmente proprio dalla tradizione di questo genere letterario inglese, o ancor più dalle storie di fantasmi raccontate, a Natale, davanti al focolare (Briggs, 23), l'autrice ha tratto spunto per caratterizzare un personaggio ossessionato dalla necessità di placare i morti che non hanno pace perché non sono stati puniti i loro assassini. Harley Quin è veramente misterioso come un fantasma, e il costante riferimento ad Arlecchino non deve trarre in ingan-

no. Più che alle caratteristiche fondamentali della maschera della commedia dell'arte – che deriva dagli Zanni e dal *dolosus servus*, il servo scaltro, perennemente affamato, arguto, vigliacco e allegro – la Christie fa riferimento a certi arlecchini delle pantomime, tristi, languidi, metafisici: maschere più imparentate a Pierrot che a Pulcinella.

Così Quinn ci compare di fronte per la prima volta: «Una gelida folata di vento percorse l'atrio. Inquadrata nel vano della porta apparve la figura di un uomo alto e smilzo. A Satterthwaite, che lo osservava, sembrò, per un curioso effetto dei vetri colorati della transenna sopra la porta, vestito di tutte le sfumature dell'arcobaleno [...] Quando si sedette, un effetto di luci delle fiamme gli disegnò una striscia d'ombra sulla faccia, dando l'impressione che portasse una maschera».

Certamente le sue apparizioni sono spettrali e Harley Quin si aggira per le scene dei racconti come un fantasma, un rappresentante dell'aldilà, avvocato difensore dei morti e della Giustizia in sé. Ma il mestiere della scrittrice alleggerisce moltissimo l'atmosfera mediante la presenza rassicurante del vecchio pigro edonista che gli fa da spalla, o meglio da braccio secolare. Il signor Quin, soprannaturale o no, messaggero o meno della giustizia divina, non agisce infatti per conto suo. Egli si limita a fungere da catalizzatore dei meccanismi mentali di Satterthwaite e delle sue azioni: è un dio debole e (quasi) impotente, che ha bisogno degli uomini. In sua presenza il vecchio Satterthwaite si esalta, viene vivificato dalla fiducia che l'altro gli dimostra, e diventa così un artista dell'indagine.

L'autrice, con Harley Quin, costruisce il suo doppio. Come il giallista, Harley Quin, che ha all'interno della vicenda narrata la stessa funzione dell'autore rispetto al testo, "sa" come sono andate le cose, e i suoi dialoghi contenuti e laconici hanno un deliberato effetto maieutico. A distanza di tempo, sotto la sua guida gli avvenimenti vengono "ricordati" e conosciuti nella loro logica strutturazione, che al momento del delitto era confusa, spesso artatamente confusa.

In questi racconti più ancora che nelle altre opere della Christie, il racconto è astratto, tutto trama, e il dialogo risulta integralmente rivolto alla ricostruzione dell'intreccio: guai a perdere una parola, o a sottovalutare un tono di voce. Dal dialogo tanto il vecchio investigatore quanto il lettore assumono tutte le informazioni necessarie per la risoluzione del mistero.

Abbiamo già accennato a una caratteristica che però ci sembra qui particolarmente interessante sottolineare: Harley Quin e Satterthwaite mettono in scena, con prudenza e leggerezza, il rapporto esistente tra Autore e Personaggio. Come e ancor più che ne *L'assassinio di Roger Ackroyd*, a riprova che in quella circostanza non s'è trattato di un caso, la Christie mette in scena i meccanismi del narrare e la sua divina posizione di demiurgo (che fa rappresentare da questo saggio e triste arlecchino che ha bisogno dei suoi personaggi per far trionfare la sua giustizia di carta.) Come nel romanzo citato, così anche nei racconti del ciclo di Harley Quin, l'autrice riflette e descrive la sua funzione di narrante sfruttando la propria consapevolezza metaletteraria per costruire una situazione narrativamente intrigante e originale.

Molti si sono sforzati di identificare in miss Marple, piuttosto che in Poirot, la controfigura dell'autrice, altri si sono contentati di Ariadne (Arianna!) Oliver, una scrittrice di romanzi gialli, un bonario e ironico autoritratto che compare, con ruoli secondari, in diversi romanzi. Il personaggio in cui però l'autrice si rappresenta *nella sua funzione di narratrice* è proprio il misterioso signor Quin, che compare in un teatrino dove le marionette sono senza vita, le anima con una storia che lui solo conosce, le vivifica, come un severo regista teatrale le fa recitare, come un puparo onnipotente sceglie un personaggio banale, un vecchio che sembra non avere importanza né particolari qualità e ne fa, col suo tocco vitale, un protagonista, un lucido detective.

Con un accorto dosaggio di quegli aiuti di cui tutti gli

autori di romanzi polizieschi sono prodighi nei confronti dei loro protetti investigatori, la marionetta è condotta al successo della sua impresa.

Poi Quin scompare: la storia è stata recitata; non c'è più bisogno né dell'autore né del regista.

Gli enigmi, i problemi polizieschi del ciclo di Harley Quin non rappresentano però uno scacco conoscitivo; pur venati di una nota grottesca, sono strumenti di un attacco mortale del personaggio soprannaturale ai viventi colpevoli, e rappresentano l'apparizione nell'intreccio di una verità nascosta.

Harley Quin è distaccato dal resto dei personaggi: conosce da sempre la verità, stuzzica gli indiziati e l'intelligenza sopita di Satterthwaite, ma gli si cela; compare e scompare, presenza ambivalente, artefice di una sfida disuguale. Come l'autore del giallo insomma.

3.4.2 J. Parker Pyne

«D'un tratto si sentì sola, impotente, profondamente infelice. Con un gesto lento prese il giornale del mattino e lesse, per la prima volta, un annuncio in prima pagina.

ANNUNCI PERSONALI

SIETE FELICI?

Se la risposta è no, consultate Mr. Parker Pyne
Richmond Street, 17

(Parker Pyne indaga, 13.)

Siamo nel 1932 e Agatha Christie interpreta, naturalmente a suo modo, una componente che il genere poliziesco aveva ereditato dai romanzi d'appendice: la protezione dell'innocente. In molti polizieschi la protezione dell'innocente, che in genere è "la" cliente, diventa un elemento fondamentale dell'intreccio. Perry Mason, l'avvocato di

Erle Stanley Gardner, è più interessato all'assoluzione delle sue clienti che al raggiungimento della verità giudiziaria o di quella giallistica. Marlowe per venti dollari al giorno più le spese assume su di sé i problemi degli altri e cerca di cavare dai pasticci i suoi protetti. Lo stesso fa Nero Wolfe, il personaggio creato da Rex Stout, che spende il proprio denaro per avvocati e investigatori anche quando sa che la parcella non ci sarà.

Anche Parker Pyne pone la sua organizzazione a disposizione dei clienti, ma con alcune particolarità.

La prima differenza è di quelle che saltano agli occhi; Mr. Parker Pyne non si occupa di innocenti ingiustamente accusati d'un delitto o di giovani insidiate da malvagi e potenti, ma rivolge la sua attività a vantaggio delle persone che si sentono "semplicemente" infelici.

La Christie ce lo presenta come un grassone, calvo, molto miope e con occhiali dalle spesse lenti. Come Holmes, egli sembra aver bisogno di poco per "inquadrare" i clienti e comprenderne esigenze e psicologie. D'altro canto, come si è visto a proposito di Miss Marple, per Agatha i tipi psicologici sono in numero limitato.

Sorridente, bonario e persuasivo, il suo atteggiamento nei riguardi dei clienti è del tutto calcolato; Parker Pyne (del nome di battesimo si conosce solo l'iniziale, la J) entra in confidenza con loro, architetta progetti, investigazioni e interventi per risolvere i loro problemi. «Vede,» egli spiega «per trentacinque anni della mia vita ho compilato statistiche in un ufficio statale. Adesso sono andato in pensione e mi è venuto in mente di sfruttare l'esperienza acquisita in un modo completamente nuovo. È tutto talmente semplice! L'infelicità può essere classificata sotto cinque voci diverse... non di più, glielo assicuro. E una volta che si conosce la causa della malattia, il rimedio non dovrebbe essere impossibile.»

Purtroppo, come Holmes ci ha tenuto all'oscuro della sua monografia sulle diverse ceneri di tabacco, anche Parker Pyne non si dilunga a elencare le cinque cause fonda-

mentali dell'infelicità umana. L'onesto pensionato statale ammette anche l'esistenza di qualche caso senza speranza, ma allora ha la correttezza di non accettare l'incarico. Quando Parker Pyne accetta il cliente, «la cura è praticamente garantita». (*Parker Pyne indaga*, 14.) Per questo verso il personaggio rappresenta un epigono dei detective-scienziati alla Van Dusen (Futrelle, 42), con la sua ingenua fiducia che le scienze, e nella fattispecie la psicologia e la statistica, possano risolvere tutti i problemi dell'uomo. La scienza è però in lui unita a un pizzico di creatività, di finzione e d'inganno: non dimentichiamo che è un personaggio di Agatha Christie!

Più che fine a se stessa, in questi racconti l'indagine è comunque finalizzata alla "cura", che rappresenta una pesante interferenza nella vita privata dei clienti, una alterazione segreta, paternalistica e autoritaria della loro vita. Egli opera come uno psicoterapeuta che intervenga sul comportamento del paziente riscrivendo la storia della sua vita, rivedendola in una trama più immaginativa, che implichi avventura, realizzazione e successo, secondo un principio non del tutto stravagante. (Hillman, 21.) Certamente la ristrutturazione della vita dei clienti appare assistita da ricette semplicistiche e un po' banali, piene magari del solito buon senso ma senza qualità: la vita di tutti i giorni ha bisogno di sogni, ha bisogno d'avventure per non essere uccisa dalla *routine* e dalla depressione che ne derivano. Ma in questo mescolarsi di semplicismo e genio, di buon senso borghese e spirito di trasgressione c'è tutta Agatha Christie.

Al baraccone di Parker Pyne si vendono emozioni, brividi romantici, *suspense* e intrighi. Si vendono gialli. L'originale personaggio (senza eccessi, naturalmente: *est modus in rebus*), inventa, costruisce uno spettacolo, una truffa a fin di bene.

Ma vediamo un esempio. Un maggiore in pensione reduce dall'Africa Orientale e insoddisfatto della monotona e squallida vita londinese, viene messo in rapporto con una

biondina: occhi azzurri, l'aria un po' anemica, non tanto alta, insomma l'ideale ragazza indifesa da salvare. Ci sono di mezzo documenti preziosi, un tesoro in avorio e una terribile avventura in una cantina invasa dall'acqua. Per gli spettacoli più complessi, come questo cui si sta facendo cenno, Parker Pyne si fa aiutare addirittura da Ariadne Oliver, personaggio in cui molto spesso la Christie si è umoristicamente rappresentata; questo dà una notazione caratteristica alla serie di intrecci, una suggestione metaletteraria cui s'è già fatto cenno a proposito del ciclo di Harley Quin, ma che in questo caso assume peculiarità originali. Si tratta di un racconto nel racconto, di ciò che Gide ha proposto di chiamare *mise en abyme* riferendosi per analogia alla inclusione, in araldica, di un blasone in un altro. (Ricardou, 155.) Agatha Christie non ha certo studiato narratologia né ha mai approfondito il problema dei livelli narrativi (Genette, 275), ma ha saputo immaginare una situazione narrativa notevolmente originale, in cui i personaggi della storia di primo grado (livello) – Parker Pyne che riceve un cliente e si occupa dei suoi guai – diventano personaggi della storia di secondo livello. Certo il racconto di secondo grado è una forma che si può far risalire alla narrazione epica (v. canti IX-XII dell'*Odissea*), e, «passando per Virgilio, Ariosto, Tasso», il procedimento si ritrova in opere come *Manon Lescaut*, *Tristram Shandy*, *Jacques le Fataliste*, *Sarrasine*, *Lord Jim* (Genette, 279), per far solo qualche esempio. Ma il tipo di relazione che passa fra racconto di secondo grado e racconto di primo grado in queste *short stories* di Agatha Christie sembra dar luogo a una struttura narrativa molto particolare, complessa e non del tutto analizzata. Il racconto di secondo grado non ha valenza esplicativa del racconto di primo grado, anzi è piuttosto vero il contrario; la scoperta finale è infatti costituita dalla comprensione che l'avventura del maggiore in pensione non fa parte del racconto di primo grado ma costituisce una costruzione di alcuni suoi personaggi.

Agatha, l'autore reale, scrive un racconto (di primo gra-

do) in cui il personaggio principale si fa aiutare da un personaggio-scrittrice, Ariadne Oliver, che scrive il soggetto, per inscenare una storia (racconto di secondo grado) di cui alcuni personaggi del racconto di primo grado sono protagonisti forzati. In questo caso la dimensione "micro" non solo non rispecchia la dimensione "macro", ma per motivi intrinseci d'intreccio la trascende, la integra e ne costituisce quasi la negazione. Si tratta certo di un effetto ben diverso da quello ottenuto da Poe ne *Il crollo della casa degli Usher*, dove è costruita una corrispondenza per cui si passa dalla lettura alla realtà, dal senso figurato al senso letterale. (Ricardou, 157.)

Più omogeneo, strutturalmente, è il caso della *mise en abyme* contenuta nell'*Amleto* di Shakespeare, tanto amata dalla Christie che ne trasse il nome (III, II, 232) per la sua commedia più rappresentata, *Mousetrap* (Trewin, 142), dove il racconto principale è causa della costruzione, «del "montaggio stilizzato" del racconto (rappresentazione teatrale) di secondo livello, che deve fungere da *detector* di verità». (Segre, 53.) La storia di primo grado è, anche qui, causa di quella di secondo in maniera diretta. L'organizzazione prestabilita del racconto spiega il finale (la mancanza di finale) della trama (che si scoprirà) di secondo grado col disvelarne tale caratteristica, col separarla dalla dimensione di primo grado in cui la narrazione piena di omissioni della Christie aveva indotto il lettore a inquadrarla. Deriva da questo, nella Christie, una caratterizzazione non banale: al contrario di quanto avviene in quasi tutte le *mise en abyme*, del racconto nel racconto non è denunciata la finzione se non in sede di soluzione finale, a accentuare uno scambio originale tra realtà e finzione.

Nel ciclo di Parker Pyne Agatha rappresenta un'altra parte dei complessi rapporti che intercorrono tra testo, autore, personaggi e lettore.

La consapevolezza della scrittrice per quanto riguarda i meccanismi tramite i quali il racconto entra in rapporto col lettore è ancora una volta sceneggiata fatta trama, ma non

per questo perde in lucidità e interesse. La Christie tenta di mettere in scena in questi racconti, con ancor più chiarezza di quanto aveva fatto ne *L'assassinio di Roger Ackroyd*, il complesso schema della situazione narrativa, con l'autore implicito, il narratore, il narratario e il lettore implicito alla narrazione. Non a caso l'autore implicito rappresentato nei racconti è la signora Ariadne Oliver, il personaggio che ha le caratteristiche "esteriori" più vicine a quelle consegnateci da Agatha nella sua autobiografia: mangia continuamente mele, è una scrittrice di successo, ma non può soffrire il suo personaggio più famoso, un segaligno eccentrico investigatore scandinavo. Ariadne inventa la trama della commedia che poi Parker Pyne mette in scena, facendola realizzare nella vita dei clienti, curandone la regia e affidando ai suoi attori l'ulteriore impegno di rappresentare il pubblico presupposto dall'autrice: circostanza che ci dà notizie preziose sui limiti e gli obiettivi che la Christie narratrice si pone, per mantenere strettissimo il rapporto coi suoi lettori reali e le leggi del mercato.

Anche per Parker Pyne poi, come per Harley Quin, le originalità delle situazioni e delle strutture narrative sottolineano il gusto dell'intelligenza inquieta della Christie per la novità e la sperimentazione. Agatha sa del resto – lo ha dichiarato più volte – che potrebbe scrivere e riscrivere sempre lo stesso romanzo senza che la maggioranza dei suoi lettori se ne accorgesse. La Christie insegue (questo è fuor di dubbio) il successo e il gusto del pubblico, ma questo non le impedisce di cercare nuove strade e percorsi straordinari, pronta ad abbandonarli ove non incontrino la riuscita prevista, e sempre tenace nel continuare a ricercare, inventare, sondare nuove possibilità e nel tentare di imporre al lettore i risultati della sua ricerca. Assistiamo insomma, grazie alla maestria di questa scrittrice di romanzi gialli, alle «avventure di un racconto che non sono nient'altro che la drammatizzazione del suo funzionamento». (Ricardou, 163.) Più che di racconto nel racconto o teatro nel teatro si dovrebbe parlare dunque di teatro nel racconto.

È da ritenere che da questa situazione derivi una costante inquietudine, dello stesso tipo, a ben vedere, di quella che Pirandello ha costruito nei *Sei personaggi in cerca d'autore* e in *Questa sera si recita a soggetto*, commedie dove i medesimi teatranti sono ora protagonisti, ora commedianti; la stessa inquietudine del teatro di Genet o che deriva dai cambiamenti di livello del racconto in Robbe-Grillet. (Genette, 283.) Come ha osservato Borges col suo lucido senso del paradosso, «simili invenzioni suggeriscono che se i personaggi di una finzione possono essere lettori o spettatori, noi, lettori o spettatori, possiamo essere dei personaggi fittizi». (Borges, 1981.) La *mise en abyme* è caratterizzata anche qui, come spesso avviene, da una sorta di regressione a forme narrative anteriori (Segre, 55), da un intreccio volutamente sopra le righe, parente, prossimo dei romanzi d'appendice, in cui sono rinvenibili chiari intenti parodici. L'autrice ne prende spunto per fare due chiacchiere coi propri lettori, sui propri lettori.

«“Un'ottima storia, signora Olivier” disse Parker Pyne con aria compiaciuta.

«“È andata bene?” chiese la signora Oliver. “Mi fa piacere.”

«“La faccenda della cantina invasa dall'acqua” disse Parker Pyne “non crede che... in seguito... magari qualcosa di più originale...?” aveva fatto la proposta con la dovuta cautela.

«La signora Oliver scosse la testa e prese una mela dal sacchetto.

«“Non direi, signor Pyne. Vede, la gente è abituata a leggere di queste cose. L'acqua che sale in una cantina, il gas che avvelena, eccetera... Sono cose che, se uno le conosce già, aggiungono un briciolo in più di brivido, quando finiscono per capitare sul serio! Il pubblico è conservatore, signor Pyne: ama le astuzie e le inventive più trite e banali! [...] L'unica cosa che mi preoccupa è che quei due bravi figlioli non troveranno nessun bottino quando arriveranno nel posto indicato.”

«“Non si può avere tutto a questo mondo” disse Parker Pyne. “Avranno avuto una luna di miele!”»

J. Parker Pyne, non riscuote molto successo e dunque, prima ancora d'essere definitivamente abbandonato dall'autrice, sempre in ragionata sintonia coi suoi lettori, viene negli ultimi racconti snaturato, ridotto a un detective qualsiasi, all'interno di magnifici meccanismi tipicamente christiani ma in racconti in cui l'autrice ha rinunciato a riflettere, nell'unico concreto modo che conosce, sulla sua funzione di narratrice e sui rapporti col pubblico.

3.4.3 Tommy e Tuppence

Partners in Crime (In due si indaga meglio) è una raccolta di racconti del 1929 che ha per protagonisti Tommy e Tuppence, «quei due investigatori dilettanti tanto cari alla Christie ma meno al pubblico e alla critica». (Alex Falzon, 1988, IX.)

In questa raccolta l'interesse della Christie per i meccanismi del narrare poliziesco è ancora una volta allo scoperto, e ancora una volta in un ciclo “minore”.

Nella raccolta i due risolvono i loro casi *à la manier de*, rifacendosi ai metodi, ma sarebbe meglio dire alle strutture narrative e agli stereotipi, dei più famosi personaggi polizieschi dell'epoca. «*In due si indaga meglio*» commenta Falzon è un *pastiche* basato sulle amate opere canoniche del genere giallo (quelle, per esempio, di G.K. Chesterton, Edgar Wallace, Austin Freeman): si tratta pertanto di uno dei libri più riusciti della Christie e di un “Baedeker” indispensabile per chi desideri inoltrarsi nel mondo del giallo classico all'inglese.» (Falzon, 1988, X.)

Non sono pochi ad avere perplessità sulla riuscita di questi racconti, che paiono faticosi e scarsamente godibili, almeno per chi non sia innamorato di Tuppence, un'altra figura femminile appartenente alla famiglia delle giovani ragazze spontanee e avventurose.

La rassegna degli investigatori proposta è, peraltro, spesso peregrina, poiché l'ispettore Timothy McCarthy e Denny Riordan, personaggi di Isabel Ostrander, oppure il dottor Reginald Fortune e il sovrintendente Bell, di H.C. Bayley, non appartengono certo al Gotha del poliziesco, classico o meno.

3.4.4 Il sovrintendente Battle

Il sovrintendente Battle è un uomo dal viso impenetrabile, che sembra scolpito nel legno, con un taglio duro ed energico. Non ha mai dato l'impressione di avere delle facoltà mentali particolarmente brillanti. Anzi, egli non è decisamente un uomo brillante; ma ha altre qualità, «difficili a definirsi», che ne fanno, comunque, un personaggio di carattere.

Ha aspetto piacevole, modi gentili e umani ma - i criminali con cui ha avuto a che fare l'hanno imparato a proprie spese - è uomo molto meno accondiscendente e accomodante di quanto può sembrare a prima vista. Accomodante, Battle, lo è ma con la vita, visto che si contenta di quello che ha. «Il sovrintendente Battle era soddisfatto delle sue vacanze. Aveva ancora tre giorni da godersi e fu perciò molto deluso che il tempo cambiasse e si mettesse a piovere. Ma cosa ci si poteva aspettare di più in Inghilterra? Era stato già fortunato ad aver avuto tante belle giornate.» (*Verso l'ora zero*, GM 187.)

La figura di Battle è la più indicativa a darci prova dell'affetto che la Christie dimostra per i personaggi che ritiene ben riusciti: li recupera e li riutilizza appena può. Battle compare, pur essendo assai poco noto tra i lettori della Christie, in diversi romanzi. Egli ha indagato con Poirot (*Carte in tavola*) e talvolta lavora, modestamente e sempre un po' defilato, anche da solo, (*Verso l'ora zero*, GM 187, *Il segreto di Chimneys*, OM 1826), incarnando un po' il prototipo del poliziotto ufficiale, competente, acuto e umano.

La genialità delle trame e del loro svolgersi non abbisogna di *pendant* insipienti, di momenti di comparazione che esaltino l'intelligenza del detective dilettante o privato. La Christie non si serve di poliziotti ottusi o sciocchi; il suo rispetto per le istituzioni inclina invece a considerare gli investigatori di Scotland Yard come un esempio di professionalità, di correttezza e di scrupolosità.

Un altro sovrintendente, Spence, in *Fermate il boia* così si riferisce al pur civilissimo sistema di giustizia inglese: «Talvolta non ci sono prove sufficienti, altre prevale il sentimento, altre ancora l'assassino riesce a ingannare la giuria. È un po' raro ma può accadere. Altre volte la difesa o l'accusa prendono la strada sbagliata. Ne ho viste molte di cose simili...».

Il sovrintendente Spence è in procinto di andare in pensione; ha fatto tutto il suo dovere nell'inchiesta per la morte della signora McGinty, ha arrestato colui che era indicato da schiacciati indizi, ma teme che si stia per impiccare un innocente. Non si tratta di simpatia per l'accusato, uomo peraltro dall'umore mutevole e rude; è solo responsabilità, senso di giustizia, imperativo etico. Questi sono i poliziotti della Christie. All'accusato è toccata una discreta giuria, di dodici persone corrette (v. *Assassinio sull'Orient-Express*), un giudice scrupoloso, retto, senza pregiudizi; insomma, osserva Poirot, «considerato quello che sono gli istituti legali inglesi, non avrebbe di che lamentarsi». «Se lo impiccano per un delitto che non ha commesso ha di che lamentarsi eccome» ribatte invece l'onesto funzionario di polizia, che chiederà al belga di rivedere la sua inchiesta, al fine di appurare che non ci fosse nient'altro da scoprire e che non ha scoperto.

La scrittrice, che, come Miss Marple, non ha fiducia in nessuno, si fida dopotutto più degli uomini che delle istituzioni.

Battle, dal canto suo, si mostra fine psicologo in un brano di *Verso l'ora zero* che è quasi un racconto, quando, chiamato dalla direttrice del college di sua figlia, riesce a im-

pedire, con la sua esperienza e la conoscenza che ha del carattere della ragazza, che si faccia un uso distorto della prova psicologica. La figlia di Battle, ingiustamente accusata, reagisce infatti in maniera scomposta, e si rende ancora più sospetta finendo addirittura per confessare una mancanza non commessa pur di sottrarsi all'angoscia e alla pressione psicologica su di lei esercitata. Ecco un'altra vittoria dell'intuizione psicologica casereccia sulla psicologia imperante, onnicomprensiva e giustificazionista, che la Christie odiava.

3.5 IL METODO D'INDAGINE

Agatha Christie, si dice, prende avvio da Conan Doyle, e ciò è certamente vero per quanto riguarda la struttura dei primi racconti.

Ne *I primi casi di Poirot* la somiglianza delle circostanze esteriori è addirittura stupefacente. Ci sono il detective-genio e la sua "spalla" che aspettano in casa davanti al camino acceso. D'improvviso qualcuno bussava alla porta. L'esordio è strutturato. (Polillo, 5.)

Tuttavia, la Christie mostra sin dall'inizio un senso dell'avventura e del colpo di scena molto diverso da quello di Conan Doyle; ma ciò che più la distingue è il metodo d'indagine.

Anche tra gli appassionati più parziali dell'opera della scrittrice è diffusa l'impressione di un certo pressappochismo logico che non permetterebbe alle indagini cristiane di assumere rilevanza, dal punto di vista della correttezza dei procedimenti usati per la risoluzione dei problemi: sembra ai più che solo il metodo descritto da Conan Doyle possa suscitare tra gli specialisti un interesse di natura logica o scientifica.

La sottolineatura dell'abbandono della fede positivista

- nell'onnipotenza della scienza, e in particolare del metodo
1 delle scienze fisiche, conduce molti critici a concepire una
- Christie irrazionale e alogica, se non proprio illogica.

- Si tenterà invece qui di chiarire come l'indagine appa-
1 rentemente destrutturata portata avanti dai protagonisti
1 della Christie abbia anch'essa referenti logici ed epistemo-
- logici "nobili", sebbene diversi da quelli del suo primo mo-
1 dello; questo anche se il metodo di Holmes viene esplicita-
1 mente presentato come un metodo scientifico, mentre né
Poirot né Miss Marple avanzano mai una simile pretesa,
pur dichiarando, in un modo o nell'altro, di praticare un
metodo "psicologico".

Certamente anche la validità scientifica del metodo di
Sherlock Holmes ha una realtà tutta narrativa, ma contie-
ne suggestioni e tratti definitivi che non è scorretto acco-
stare a quelli scientifici, e infatti tale metodo è stato preso
sul serio da criminologi, semiologi, filosofi e scienziati,
ben oltre il credito che viene in genere dato alle elucubra-
zioni dei personaggi dei romanzi. Studi recenti (Eco e Se-
beok, 5) hanno persino evidenziato i collegamenti esistenti
tra la struttura delle indagini di Holmes e la logica di Char-
les S. Peirce, con particolare riferimento al riscoperto suo
concetto di abduzione. Nella logica aristotelica, col termi-
ne "abduzione" (o "adduzione") si intendeva definire un
sillogismo in cui la premessa maggiore è certa, la minore
solo probabile e la conclusione di probabilità pari a quella
della premessa minore. Per estensione, si chiama abduzio-
ne qualsiasi tipo di ragionamento la cui conclusione non
sia certa ma solo verosimile.

Con riferimento al famoso esempio del sacchetto di fa-
gioli di Peirce, così si riassume (Sebeok, 24) la differenza
esistente tra deduzione, induzione e abduzione:

1. Deduzione

Tutti i fagioli di questo sacchetto sono bianchi.

Questi fagioli vengono da questo sacchetto.

Questi fagioli sono bianchi.

2. Induzione

Questi fagioli vengono da questo sacchetto.

Questi fagioli sono bianchi.

Tutti i fagioli di questo sacchetto sono bianchi.

3. Abduzione

Tutti i fagioli di questo sacchetto sono bianchi.

Questi fagioli sono bianchi.

Questi fagioli vengono da questo sacchetto.

Meglio ancora il concetto di abduzione può esemplificarsi con la seguente schematizzazione dell'argomentazione (Bonfantini, 1987, 46):

Questi fagioli sono bianchi (risultato)

(*ma*) Tutti i fagioli di quel sacco sono bianchi (regola)

(*allora*) Questi fagioli vengono da quel sacco (*forse*) (caso).

Come si può rilevare, «una abduzione ci permette di formulare una predizione generale, ma senza alcuna garanzia di risultato positivo». (Sebeok, 24.) Secondo Peirce, infatti, dobbiamo conquistare la verità indovinando, e in nessun altro modo (T.A. Sebeok e Jean Umiker-Sebeok, 29), e l'abduzione è il primo passo del ragionamento scientifico, anzi l'unico tipo di argomento che origina una nuova idea. (T.A. Sebeok e Jean Umiker-Sebeok, 36.) Risulta dunque consequenziale che «sia per Holmes che per Peirce le abduzioni, le escogitazioni di ipotesi sulle cause ignote dei fatti risultati, costituiscono il momento decisivo della ricerca». (Bonfantini, 1987, 60.)

L'accostamento Holmes-Peirce, evidentemente, è stato reso possibile proprio in ragione di questi e altri riscontri che la struttura dei ragionamenti così frequenti nel *corpus* holmesiano ha mostrato con modelli epistemologici reali: in particolare è stata anche osservata una omogeneità di fondo con quel modello epistemologico indiziario che è riemerso nell'Ottocento nel campo delle scienze umane.

Secondo Ginzburg il procedimento che Sherlock Holmes e il suo autore portano a compiuta e consapevole descrizione è un paradigma indiziario che ha remote origini, presumibilmente risalente ai millenni in cui l'uomo è stato cacciatore e «ha imparato a ricostruire le forme e i movimenti di prede invisibili da orme nel fango, rami spezzati, pallottole di sterco, ciuffi di peli, piume impigliate, odori stagnanti». (Ginzburg, 106.)

Non a caso anche la serendipità, cui si è fatto cenno a proposito dell'evoluzione del genere poliziesco, trova le stesse radici. Dello stesso modello epistemologico si trova infatti eco proprio in quella famosa fiaba orientale, diffusa tra i tartari, i chirghisi e gli ebrei, che è comparsa in Occidente grazie alla raccolta di Sercambi e, successivamente, attraverso quella di Cristoforo Armeno (*Peregrinaggio di tre giovani figlioli di re Serendippo*, Venezia, 1557), versione questa che nel Settecento fu tradotta (e plagiata) nelle maggiori lingue europee. Persino Voltaire la riprese nel suo *Zadig*, personaggio capace di descrivere il cavallo del re e la cagnetta della regina senza averli mai visti, solo interpretando le tracce da loro lasciate. (Ginzburg, 124.) Da *Zadig*, attraverso Dupin, si giunge fino a Holmes, ed è lo stesso Conan Doyle a confessare d'aver avuto come modello per l'investigatore un suo docente d'università, il professor Joseph Bell, medico e praticante di serendipità nel suo «ambulatorio dei pazienti esterni».

Si può affermare che in parte sia Holmes che Poirot utilizzino un approccio che è dunque certamente razionale, e mima anzi un procedimento scientifico che presenta rapporti inequivocabili non solo con la semeiotica medica, ma, come ha ben notato Ginzburg, col sistema col quale Giovanni Morelli rivoluzionò la storia dell'arte e, in particolare, il metodo d'attribuzione dei quadri di dubbia paternità. Secondo Morelli non bisognava cercare di distinguere le copie dagli originali facendo riferimento ai caratteri più appariscenti, quali il sorriso di Leonardo o lo sguardo verso l'alto del Perugino, ma ponendo attenzione ai particola-

ri minori, trascurabili, meno influenzabili dalla scuola di appartenenza, e quindi più personali, propri dell'autore. Bisognava osservare, ad esempio, i lobi delle orecchie, le unghie, i riccioli, la forma delle dita o dei piedi, le aureole: particolari dove l'autore non si controllava ed era quindi più se stesso; particolari che, naturalmente, i copisti trascuravano. L'attenzione per i dettagli insignificanti, per i particolari secondari, il postulato secondo cui la personalità deve essere cercata là dove lo sforzo personale è meno intenso, la consapevolezza insomma che indizi, spie e piccoli segni inconsapevoli rivelino più di qualunque tratto più appariscente ha fatto riconoscere allo stesso Freud un apparentamento del metodo di Morelli con la tecnica della psicoanalisi medica. «Anche questa è avvezza a penetrare cose segrete e nascoste in base a elementi poco apprezzati o inavvertiti, ai detriti o "rifiuti" della nostra osservazione.» (Freud, 37.)

Si può concordare in effetti con Ginzburg quando rileva come nel personaggio di Conan Doyle e nel suo metodo, come in Morelli e in Freud, si ricompongano il paradigma indiziario conservato a livello mitico-letterario e il modello epistemologico sopravvissuto quasi esclusivamente all'interno della semeiotica medica, materia che non a caso, come medici, il giallista, il critico d'arte e lo psicanalista dovevano aver studiato.

Ma ciò che è stato più o meno da sempre riconosciuto a Sherlock Holmes non è stato invece riconosciuto a Poirot e a Miss Marple.

Riportiamo per tutti quanto ha osservato Del Monte. Secondo il benemerito critico del poliziesco, Poirot e Miss Marple utilizzano procedimenti mentali che di scientifico hanno ben poco. Il loro "metodo" consisterebbe «*grosso modo* nel porsi in una situazione d'assoluto scetticismo e nel conversare con le varie persone implicate nel crimine». Alla base v'è la certezza cristiana che tutto sia nel mondo apparenza e menzogna e che il bugiardo non è mai tanto memore o intelligente da non lasciarsi sfuggire qualcosa,

verità secondarie cui non sembra si possa a tutta prima attribuire un valore rivelatore, ma che permetteranno un esercizio di serendipità. Subentra poi un alquanto misterioso momento di sistemazione dei fatti e dei caratteri dei personaggi: è il momento del lavoro delle "piccole cellule grigie" di Poirot, della sapienza psicologica di Miss Marple. I fatti vengono poi rivelati nella loro vera natura: si strappa il velo di apparenze che cela la verità e si smascherano gli indiziati.

Sono esercizi non sempre chiari e rigorosi di serendipità, intessuti della concezione della vita che è propria dell'autrice, e che sarà meglio delineata più avanti. Infatti «le apparenze sono ingannevoli, gli uomini sono maschere, la nostra conoscenza degli uni e degli altri è convenzione. Ciò che pare è altro da quello che è e occorre cogliere la vera indole di ciascuno al di là della parte ch'egli rappresenta o che gli altri gli hanno attribuito [...] al di là della spessa rete delle parvenze, delle menzogne, delle impressioni». (Del Monte, 180.)

In questa Guida sarà dunque il caso di dare a Holmes quel che è di Holmes ed a Poirot quel che gli appartiene. Come Holmes, Poirot esamina infatti tutte le informazioni, anche le più insignificanti, ma non fa sfoggio al riguardo, come l'altro, di una vasta ed enciclopedica conoscenza del crimine e dei risultati della ricerca scientifica applicata ai fatti criminosi. Il personaggio e la sua autrice sono poco interessati ai casi della scienza che indaga sul delitto, alle impronte digitali, alle analisi del fango trovato sulle scarpe del morto o al tabacco con cui è stato confezionato il mozzicone di sigaretta trovato sul luogo del delitto. Le ipotesi di Holmes sono sempre presentate come fondate sui risultati delle scienze sperimentali, sulle classificazioni elaborate dallo stesso Holmes «su vasti e ben ordinati repertori di sapere descrittivo concernente gli usi della vita quotidiana» (Bonfantini, 61); al contrario, quelle di Poirot e Miss Marple sono in sostanza solo ipotesi razionali, analitiche, logiche e fondate prevalentemente sulla psicologia.

È dopo la raccolta dei dati che il metodo comincia a differire. Holmes formula ipotesi, magari in base ad abduzioni, e le controlla; conduce esperimenti e indagini per ridurre il numero delle ipotesi plausibili; arriva, ovviamente senza che il lettore ne sia avvertito, all'ipotesi giusta che emerge con una probabilità vicina alla certezza. Il metodo dei detective della Christie si avvale invece di una applicazione dell'abduzione maggiormente simile a quella preconizzata da Peirce, più audace e meno sostenuta da «l'applicazione di ipotesi, di regolarità, leggi, principi già sedimentati e consolidati nella cultura, nell'enciclopedia a disposizione». (Bonfantini, 59.) Mentre le abduzioni di Holmes sono presentate – giacché solo di fuorviante presentazione si tratta – da Conan Doyle, alla fine dell'intreccio, come solidissime, elementari e inserite in un itinerario logico e lineare (seppur coperto al lettore), quelle di Poirot risultano invece arrischiate, creative, originalissime, e l'autrice non si vergogna a confessare a volte che il suo protagonista «ha tirato a indovinare». In sostanza gli exploit di Holmes sono inquadrati da Conan Doyle, talora forzosamente, in una visione scienziata dell'universo. Una tale concezione meccanicista, in cui ogni azione, ogni fatto lascia una trascurabile quanto preziosa traccia fisica, è il motivo di fondo della interconnessione dei vari fenomeni, che è proprio ciò che, peraltro, consente la loro conoscenza. Ciò che conta per Holmes è *saper ragionare all'indietro*, per ricostruire la catena degli eventi.

Conan Doyle, in accordo con il pensiero positivista di cui era intriso, cerca di presentare le abduzioni di Holmes come il più possibile conformi ai codici e alle leggi riconosciute dall'epistemologia del tempo e, più in generale, dal pensiero scientifico imperante. Quello compiuto dallo scrittore è uno sforzo di presentazione, squisitamente narrativo, e non una descrizione oggettiva della genialità dell'investigatore di Baker Street. Anche Holmes, come è stato dimostrato, si giova infatti di abduzioni arrischiate (Truzzi, 71), come e forse più di Poirot.

La Christie dunque, a ben vedere, lungi dal non strutturare logicamente le indagini dei suoi eroi di carta, si colloca molto più vicina di Doyle al concetto di abduzione preferito da Peirce, sebbene non lo conosca neppure. Non più schiava del servaggio ideologico nei confronti del positivismo, che ai suoi tempi non era ormai più filosofia egemone, la Signora del giallo poteva così approfondire e rivelare un metodo d'indagine che non confondeva più le scienze dell'uomo con quelle della natura, avendo la coscienza di muoversi come una psicologa, sia pure di un tipo affatto particolare, o come uno di quegli psicanalisti le cui tesi saccheggiava nei suoi intrecci, pur contestandone a livello esplicito validità scientifica, per quello che è stato forse uno dei suoi tanti pregiudizi vittoriani.

In questa prospettiva post-holmesiana si è mosso anche Simenon, con il suo commissario Maigret. (Bonfantini, 1987, 118.) Si è rilevato come le abduzioni di Maigret siano ipotesi narrative che lo fanno autore di storie; si è chiosato su *Maigret si diverte* (1957), dove l'investigatore, al pari del lettore, è costretto a basarsi su una narrazione scritta, ed Eco ha acutamente sottolineato come lo stesso Holmes "inventi" quando fa esercizio di serendipità: inventa una storia. (Eco, 1978, 256.) Nessuno ha peraltro notato come dal 1926 Agatha Christie abbia messo in scena una simile situazione, ne *L'assassinio di Roger Ackroyd* (v. 3.6.1). Nessuno ha registrato che la Christie ha consapevolmente rappresentato un'indagine come un'invenzione di una storia.

È comunque facile riconoscere nei libri della Christie un metodo peculiare d'indagine, diverso da quello di Sherlock Holmes, anche se non meno blasonato. Notevole pare invece l'osservazione fatta da Reggiani circa gli interessanti punti di contatto del metodo di Poirot e Miss Marple col metodo di Philo Vance. (Reggiani, 155.) Sia l'investigatore di S.S. Van Dine che i protagonisti dei libri della Christie non credono infatti - a differenza dell'investigatore di Baker Street - agli indizi materiali, ma si affidano alle prove

e agli indizi psicologici. Comune è anche la diffidenza per gli altri indizi troppo precisi, univoci. Sia Vance sia Poirot, in particolare, sostengono poi esplicitamente come in ogni delitto si riconosca la mano di colui che l'ha compiuto, anche se agli occhi di Vance, il cui autore deve aver apprezzato De Quincey, il criminale è in un certo senso un artista.

Anche la Christie ha letto De Quincey (che tra l'altro era stato tra le letture consigliate dal suo primo critico), ma non mostra di lasciarsi mai andare a simili apprezzamenti estetizzanti. Solo un suo personaggio, il dottor Shaithana di *Carte in tavola*, considera l'assassino un artista, ma dal suo modo di vedere l'autrice prende severamente le distanze: dopotutto Shaithana, nel libro, muore ben presto.

In linea generale, la logica secondo cui viene condotta una indagine si collega alla logica che presiede alla strutturazione della soluzione finale (che poi è la logica dell'intreccio) ma ne differisce anche sensibilmente. Le trame della Christie arrivano sull'orlo dello sconforto ma se ne ritraggono. La pervicace ricerca del lieto fine, anche conoscitivo, fonda un ottimismo della volontà che poggia sulla certezza che l'uomo sia in grado di affrontare l'ignoto, il mistero, l'enigma, l'irrazionalità stessa della realtà e la indubbia tessitura di Male che è nascosta dietro le apparenze. Come rileva Eco, con le abduzioni «nei mondi possibili della fantasia le cose vanno meglio (che nella realtà)». (Eco, 1983, 261.)

Sicuramente per contrastare, nelle trame, il pessimismo della ragione, la Christie approfitta non poco del suo ruolo demiurgico e spesso induce opportunamente il colpevole a verificare le tesi dei suoi investigatori (v. *Verso l'ora zero*); è questo, del resto, un privilegio dei giallisti come di tutti gli scrittori di *fiction*.

«Nero Wolfe ad esempio» osserva Eco «inventa eleganti soluzioni di situazioni inestricabili, poi raduna i sospettati nel suo studio e racconta la "sua" storia come se le cose fossero andate proprio così. Rex Stout è così gentile con lui da far sì che il colpevole reagisca, ammettendo così la

sua colpa e riconoscendo la superiorità mentale di Wolfe. Si noti che basterebbe che il colpevole rispondesse con calma "ma lei è matto!" e nulla proverebbe più che Wolfe ha ragione.» (Eco, 1983, 261.) In realtà l'intervento dell'autrice segue una logica narrativa ma concorre a impartire al lettore una lezione tutta particolare in relazione all'atteggiamento necessario per poter arrivare alla soluzione dei problemi polizieschi proposti. Si tratta di enigmi che rimangono spesso insolubili se non si superano le ristrettezze della formulazione e dell'ambito in cui sembrano essere confinati. Prima che Poirot sveli la soluzione de *L'assassinio di Roger Ackroyd* i lettori si sentono impotenti come di fronte a un paradosso. Un paradosso si trova, ad esempio, nel romanzo *La serie infernale*. Secondo la polizia ufficiale l'indagine ha avuto successo e il colpevole è stato individuato, anche se il maniaco ha, per uno degli omicidi, un alibi non disprezzabile. Ma considerato il fatto che si tratta di un pazzo, a far quadrare il resto ci penseranno i giudici. Ci troviamo qui di fronte a uno dei tanti casi di scorretta abduzione di cui si macchiano, purtroppo non solo nei gialli, gli esponenti della polizia ufficiale. I ragionamenti di Japp, come quelli di Lestrade, hanno «la forma di un'inferenza strettamente funzionale alla spiegazione di un unico particolare», una spiegazione che non tiene conto del contesto, che non è «capace di soddisfare senza contraddizioni, omissioni o forzature l'insieme di elementi che compongono il quadro indiziario». (Caprettini, 169.) Anche il lettore de *La serie infernale*, abilmente fuorviato dal giustapporsi di brani tali da indurlo a una scorretta conclusione, che appare però come la più lineare, ritiene di trovarsi di fronte a un giallo *inverted*, uno di quelli in cui fin dall'inizio si conosce l'identità dell'assassino. (Laura, 171.)

Poirot è però tormentato dal paradosso di una persona che sembrerebbe dotata del dono dell'ubiquità, e il lettore, che "soffre" se la sua intelligenza non riesce a battere quella della giallista (Balbi), è stimolato e portato a superare le conclusioni poco razionali di quest'ultimo. L'assassino

non poteva essere in due posti contemporaneamente e la solidità dell'alibi non può essere sottovalutata solo perché non si incastra perfettamente nella soluzione delineata. L'abduzione va controllata, «sottratta all'arbitrio», mediante l'eliminazione dei «possibili narrativi» (Caprettini, 169) che si dipartono sempre da un quadro indiziario complesso e contraddittorio. Se ci si trova di fronte a un (apparente) paradosso, fa capire Agatha, è necessario uscire dall'ambito ristretto di conoscenza in cui ci si trova e postulare una ulteriore verità che dia conto di tutta la serie delle informazioni, compresa quella che dà luogo al paradosso. Nel poliziesco l'ulteriore verità è in genere costituita da una macchinazione criminosa, una simulazione, che artatamente costringeva i detective a strutturare i fatti in un modo semplice ma erroneo. (Caprettini, 162.)

I gialli della Christie insegnano dunque a chi li sa intendere che la soluzione di un enigma, come quella d'un problema matematico, non è qualcosa d'assoluto e di indipendente dal contesto in cui la soluzione viene ricercata.

Avviene, insomma, come nell'enigma più famoso della Storia: «Qual è quell'animale che al mattino ha quattro zampe, a mezzogiorno due e alla sera tre?». Non ci può essere risposta all'enigma della Sfinge se si rimane nell'ambito dell'osservazione naturalistica delle specie animali. Solo se ci si accorge che si deve passare in un altro ambito, più vasto, che contiene al suo interno il simbolo e la metafora, si può arrivare a cogliere la soluzione. Fu Bertand Russell, giallofilo oltre che scienziato e filosofo («La gente che legge i gialli non pensa a fare la guerra.» cit. in Di Vanni Fossati, 6), a chiarire come non vi fosse risposta ai paradossi di Zenone (il pie' veloce Achille che non riesce a raggiungere la tartaruga), finché Cantor non ebbe sviluppato la sua teoria degli insiemi infiniti. (Gardner, 209. Cfr. Hofstadter, 31.) Un problema (che sembra) insolubile non è infatti che una porta sbarrata verso nuovi orizzonti di conoscenza.

Per risolvere un problema, imparano i lettori, a volte è necessario contestarne l'enunciazione o, come direbbero gli enigmisti, la "esposizione".

3.6. DUE CASI DI HERCULE POIROT

Nell'analisi di un testo, col termine "fabula" (introdotto dai formalisti russi) si intende in genere indicare il materiale a disposizione dell'autore per l'elaborazione dell'intreccio della narrazione, l'insieme degli avvenimenti legati da un rapporto causale-temporale. (Tomasevskij, 311.)

Nel romanzo poliziesco la "fabula" comincia con la progettazione del delitto da parte dell'assassino, continua con l'esecuzione dell'omicidio, e termina con l'indagine e la scoperta dell'autore del progetto criminoso.

A livello di intreccio, invece, gli avvenimenti sono disposti nella particolare successione e nei rapporti prescelti dall'autore, e vengono introdotti nel campo visivo del lettore secondo gli obiettivi e gli effetti che si vogliono raggiungere e/o le regole del genere cui fa riferimento la narrazione. (Tomasevskij, 316.) Il romanzo poliziesco inizia dunque necessariamente a metà della "fabula", quando l'omicidio s'è compiuto o sta per compiersi.

«L'idea è questa: quando leggete il resoconto di un delitto, o diciamo pure, un libro giallo, voi cominciate dal delitto stesso. Ebbene è uno sbaglio. Il delitto comincia molto tempo prima. Un delitto non è che l'epilogo di molte e diverse circostanze, e tutte convergono verso un solo punto in un dato momento. [...] Il delitto, in se stesso, non è quindi che la fine della storia... l'ora zero!» (*Verso l'ora zero*, GM 187.)

Agatha Christie è perfettamente consapevole della sussistenza, nel romanzo giallo, di due storie, che si incontrano sul ritrovamento del cadavere dell'assassinato. «La prima, quella del delitto, racconta "ciò che è effettivamente successo" mentre la seconda spiega "come il lettore (o il narratore) ne è venuto a conoscenza".» (Todorov, 156.) Per questo si dice normalmente che un poliziesco si scrive dalla fine, poiché la parte di "fabula" che precede l'inizio del romanzo deve essere immanente alla narrazione e costituisce,

al termine del testo, la soluzione del problema poliziesco.

Come ha detto Borges, «la prima rivelazione mi dà il principio e la fine di una favola». (Sciascia, 1989, 95.)

La caratteristica del genere poliziesco consiste proprio nella peculiare manipolazione degli avvenimenti e in particolare nella posticipazione artificiale degli avvenimenti iniziali, la cui ricostruzione passa attraverso l'opera del detective, per la via dell'attività investigativa. Nel giallo, da una esposizione manchevole ed enigmatica di un fatto (l'omicidio) il detective, complice l'autore, riesce a passare dall'intreccio alla "fabula". Nella terminologia dell'enigmistica in un gioco si distingue proprio l'"esposizione" dalla "soluzione". La qualità e la bellezza di una esposizione dipendono quasi esclusivamente dalla soluzione; non possono venire apprezzate senza di essa. Rimanendo nel settore dell'enigmistica, può osservarsi come la sciarada del Bocchini «Un fiore anche pel tristo ed una prece» ha per esposizione un endecasillabo banale, che non regge certamente come prodotto poetico ma che si illumina d'ingegno se solo si considera la soluzione (rosa, rio = rosario). (Tolosani, Rastrelli, 135.)

Allo stesso modo anche nel poliziesco - gioco, enigma o narrazione che sia - non può seriamente esaminarsi l'esposizione, ossia la struttura di un intreccio, senza partire dalla soluzione finale, cioè da una parafrasi o da un riassunto della "fabula" che renda trasparente la tecnica narrativa.

Il primo autore del genere poliziesco è riuscito, in questo senso, a essere anche il primo critico competente di tale narrativa, e ha additato la strada nelle sue ormai famose osservazioni sul *Barnaby Rudge* di Dickens. (Poe, 521 ss.)

Poiché l'interesse per un romanzo poliziesco è per molti fortemente limitato dalla conoscenza preventiva della soluzione finale come s'è detto, ridurremo l'esame approfondito ed esplicito delle opere della Christie a due soli romanzi, che hanno come protagonista Poirot: *L'assassinio di Roger Ackroyd* e *Sipario*. Si tratta di testi che, oltre a essere par-

ticolarmente indicativi, risultano costruiti secondo i meccanismi più generalmente conosciuti, e di fatto possono considerarsi in assoluto i meno protetti dalla giusta omertà che esiste in materia.

3.6.1 “L’assassinio di Roger Ackroyd (Dalle nove alle dieci)”

L’idea del narratore non attendibile era stata già sfruttata da Agatha Christie ne *L’uomo vestito di marrone* del 1924; ma tale idea, contrariamente a quanto comunemente si ritiene, non è originale della Christie, del resto non aliena dall’ispirarsi a meccanismi elaborati da altri colleghi. Il primo racconto con cui Leblanc, tanto letto e amato dalla scrittrice, presenta ai lettori il suo Arsenio Lupin è una narrazione di Lupin stesso sotto mentite spoglie, e la storia si conclude con l’arresto del narratore. (Leblanc, 45.) Non si tratta del resto di un caso isolato. *Dieci piccoli indiani* deve probabilmente molto a *L’ospite invisibile* di Bristow e Manning (Laura, 164); *Un cavallo per la strega* utilizza lo stesso meccanismo de *Un pappagallo utile* di E.C. Bentley (Bentley, 105); *Delitto in cielo* ricorda la trovata de *Gli strani passi* di G.K. Chesterton.

Di fronte a tali fatti anche la versione data nella autobiografia circa il suggerimento dello spunto da parte di Lord Mountbatten che immaginava un narratore assassino, o da parte del cognato che voleva vedere un Watson colpevole, non sarebbe convincente.

Il merito letterario e l’originalità del libro rimangono comunque nella determinazione, nell’audacia quasi, con cui l’autrice ha infranto le ormai sedimentate regole del genere – esponendosi non solo all’insuccesso ma al pubblico ludibrio (Barnard, 44) – oltre che in un’altra caratteristica non ancora abbastanza studiata.

In questo ormai famigerato romanzo, infatti, è dato rinvenire una relevantissima novità, un’invenzione che è forse

uno dei maggiori punti di merito di tutta l'opera di Agatha Christie. Con essa l'autrice, come s'è visto, «irrequieta sperimentatrice delle possibilità del raccontare» (Orengo, V), ci trasporta in piena metaletteratura (Manacorda, 66) e riesce, scrivendo, a mettere magistralmente in scena i meccanismi del narrare.

Nel romanzo in questione un narratore assassino (il dottor Sheppard) fa da controfigura alla scrittrice reale che, non dimentichiamolo, è sempre la vera autrice del delitto. Infatti il problema di chi ha commesso l'assassinio in ogni *detective-story* risulta enormemente semplificato se si ricorda che il colpevole è l'autore. (Paul, 1941.) Non può essere definito altrimenti chi ha concepito il delitto, ne ha fatto curare l'esecuzione e fornisce una rappresentazione reticente e ambigua dei fatti, tale da sconfinare di fatto nella menzogna. L'autore, in questo caso, «non entra in scena, ma si fa rappresentare da un personaggio che ha le sue stesse caratteristiche: è uno scrittore». (Manacorda, 66.) Anche Sciascia ha rilevato la dimensione metaletteraria di *Roger Ackroyd*, sottolineando come nel libro l'officina del poliziesco della Christie diventi trasparente: Poirot, infatti, «arriva alla scoperta che il dottor Sheppard è il colpevole leggendo tutto quello che il dottore veniva raccontando; e cioè leggendo il racconto stesso che noi leggiamo». (Sciascia, 234.) Così avviene – osserva ancora Sciascia – che la fondamentale slealtà dell'autrice, portata al punto massimo, si rovesci nel suo contrario e diventi lealtà, di un livello mai raggiunto da uno scrittore di gialli.

Nel libro l'autrice organizza così un fantastico gioco a quattro: l'Autore Implicito – l'immagine che il lettore si fa della presenza dell'autore reale nel libro, la sua ricostruzione, attraverso i materiali della narrazione (Chatman, 156) – e il Narratore-Assassino contro il Narratario-Detective e il Lettore.

Austin Freeman lo aveva detto chiaramente, del resto, che l'assassino è il compagno di gioco del giallista. (Narcejac, 45.) In questo gioco l'assassino funge da “morto”

(come nel bridge, nella briscola o nel tressette), ed è costretto a scoprire le sue carte, di fronte al narratario (Poirot, che come vedremo "leggerà" il diario del dottor Sheppard) e al lettore, anzi, per essere più precisi, al Lettore Implicito, il pubblico presupposto dalla narrazione. (Chatman, 157.) In genere il narratario è «solo un espediente col quale l'autore implicito informa il lettore reale su come giocare la parte di lettore implicito». (Chatman, 157.) Ne *L'assassinio di Roger Ackroyd*, invece, Poirot garantisce anche la correttezza del gioco, mostrando come l'enigma avrebbe potuto essere risolto anche dal lettore che aveva davanti agli occhi le stesse "carte" su cui lui ha basato la ricostruzione del gioco della "coppia" avversaria Christie-Sheppard.

Esiste una perfetta, rivelatrice corrispondenza: la Christie si mostra mentre narra, sotto le sembianze dell'assassino che, peraltro, da scrittore usa le tecniche di dissimulazione di un giallista provetto.

Il dottor James Sheppard vive a King's Abbot, un paesino che somiglia moltissimo a St. Mary Mead, quello dove ha la sua residenza Miss Marple. Vi si conduce una vita monotona e provinciale e, per le anziane signore come Caroline, sorella del dottore, il diversivo principale è rappresentato dal pettegolezzo. Il medico, come sottolineerà Poirot quasi a fine libro, è «un uomo comune. Un uomo che non ha alcuna idea delittuosa nel cuore. Ma in lui, nelle profondità del suo animo, c'è un punto debole, una tara morale. Questa tara non è mai affiorata e forse non affiorerà mai... in tal modo vivrà rispettato e godrà della stima di tutti. Ma supponiamo che gli succeda qualcosa, che si trovi in imbarazzo, in difficoltà. O neppure questo; che venga per caso a conoscenza di un segreto: un segreto che riguarda la vita o la morte di qualcuno». (163.) E Sheppard viene proprio a conoscenza di un segreto: medico curante del signor Ferrars, egli si accorge che la sua morte è in realtà un caso di avvelenamento provocato dalla moglie.

Egli inizia subito a ricattare la signora Ferrars e le spilla più di ventimila sterline, presto sfumate (la farina del diavolo va sempre in crusca) in speculazioni sbagliate. Un anno di ricatti e di angoscia è troppo però per la signora, che non regge alla tensione e si suicida ingerendo una forte quantità di Veronal. Prima di morire la donna scrive però una lettera a Roger Ackroyd, suo carissimo amico, in cui confessa la sua colpa e denuncia il suo ricattatore.

La casa di Roger Ackroyd, Villa Fernly, è un assemblamento coatto di personaggi tra i quali si intreccia una serie di complessi e intricati rapporti. Come direbbe John Dickson Carr, rilevando un luogo comune di tanti gialli-enigma, nella villa esisteva «una fauna domestica tale che nessuno l'avrebbe tollerata per cinque minuti, nemmeno ai tempi in cui c'era carestia di servitù». (Carr, 318.)

Il figliastro di Ackroyd, capitano Ralph Paton, giovanotto bello ma dal carattere debole, pieno di debiti e senza voglia di lavorare, s'è da poco sposato in segreto con Ursula Bourne, cameriera, ma in realtà ultima figlia di una nobile famiglia irlandese decaduta. La cognata di Roger e sua figlia Flora sono ospiti con molte difficoltà finanziarie; non riescono a mantenere il loro tenore di vita con i pochi aiuti che ricevono dal loro più ricco parente. Flora, che è attratta dal maturo ma prestante e affidabile maggiore Charles Blunt, famoso cacciatore africano, si lascia convincere dallo zio al fidanzamento con Ralph, che non sa già sposato. Ovviamente Ralph insiste per tenere il fidanzamento segreto (specie per la moglie Ursula), ma l'annuncio ufficiale è imminente.

La governante signorina Russell, che mostra ancora i resti d'una passata bellezza, ha un figlio illegittimo, Charles Kent, che beve e si droga con la cocaina.

Il maggiordomo Parker è un ex ricattatore, che ha "spennato" fin che ha potuto il vecchio padrone ed è ora in cerca di nuove prede per provvedere con decoro alla propria vecchiaia.

Il segretario Raymond, sospettato di troppo affettuose

attenzioni per Flora; le incolori e non troppo intelligenti domestiche Dale e Jones; la cuoca Cooper e la sguattera Tripp, sono gli unici dell'*entourage* a non avere un passato oscuro alle spalle e a comportarsi abbastanza normalmente, secondo il loro ruolo.

In questo libro, la regola dell'unico piano criminoso e della necessità dell'esistenza di un unico colpevole dei vari crimini (Van Dine, 12) è la prima a essere infranta. Vi sono infatti ben cinque "motori autonomi" che complicano il meccanismo principale.

Al momento dell'assassinio Flora ha appena rubato allo zio 40 sterline, e la madre, signora Ackroyd, ha sottratto un antico pezzo d'argento dalla stanza del delitto e frugato nei cassetti in cerca del testamento. Sempre poco dopo l'assassinio, la signorina Russell incontrerà di nascosto suo figlio nel padiglione di casa Ackroyd, per oscuri motivi attinenti la sua tossicodipendenza, e anche Ralph e Ursula Paton si incontreranno per litigare a proposito dell'annuncio di fidanzamento di Ralph e Flora che la fresca sposina sembra mal sopportare.

I "distrattori" sono stati opportunamente disposti perché il lettore ne venga tratto in inganno. Egli costruirà, secondo la previsione di Agatha, storie diverse, ma tutte per qualche particolare insostenibili, e la scrittrice farà conto su queste diverse ipotesi di soluzione «come uno scacchista conta sulla contromossa sbagliata che l'avversario (possibilmente) farà, dopo che sarà stato abilmente tratto nella trappola di un gambitto». (Eco, 1989, 126.)

Il libro inizia con il dottor Sheppard che viene chiamato, in una mattina di settembre, per la morte della signora Ferrars. Il capitolo primo si intitola *Il dottor Sheppard a colazione* e presenta fin dalle prime righe con simpatia il personaggio che è anche quello del narratore. Viene subito in luce che si tratta di un medico di mezza età, che vive con la adorata sorella Caroline, di cui mal sopporta peraltro il pettegolezzo organizzato. Il personaggio di Caroline, una miss Marple in sedicesimo, ottima investigatrice e precisa

testimone, è uno dei più riusciti del libro. «Caroline può eseguire qualsiasi indagine standosene in casa. Non so come faccia ma ci riesce sempre. Ho un vago sospetto che le persone di servizio e i fornitori costituiscano il suo ufficio informazioni. Quando esce non è per raccogliere notizie, è per diffonderle; e anche in questo dimostra una perizia ammirevole.» (3.)

Nel tentativo di ottenere informazioni dal fratello sulla recente morte della sua ricattata, Caroline affaccia l'ipotesi di una sua responsabilità nella morte del marito, che Sheppard contesta attribuendola agli sciocchi pettegolezzi di paese. La bonaria correttezza di Sheppard incontra i primi favori del lettore, come pure la pazienza usata con la terribile anche se simpatica sorella. La narrazione divertita e spesso piena di *humour* fa il resto.

Nel secondo capitolo, nascosta tra le pieghe di una pittoresca descrizione di King's Abbot, troviamo un principio d'informazione: «Abbiamo una grande stazione ferroviaria, un piccolo ufficio postale e due empori». (8.) Solo più tardi la scrittrice farà cadere tra i dialoghi un altro particolare: questa grande stazione è un importante nodo ferroviario. Vi fermano, ci dirà ancora più oltre, i treni per Liverpool, famoso porto d'imbarco per l'America; informazione, quest'ultima che rimane implicita ma che il lettore inglese non poteva ignorare, ma su cui è evidente che la scrittrice ha fatto di tutto per non attirare l'attenzione. Ne conseguirà che la presenza di un paziente di nazionalità americana nell'ambulatorio del dottore, di per sé notizia abbastanza neutra, non potrà essere messo in rapporto col treno per Liverpool che *a posteriori*.

Per strada il dottore incontra Roger Ackroyd che appare turbato della morte della signora Ferrars. L'uomo non si esprime con chiarezza; vuole parlare a Sheppard e lo invita a Villa Fernly per la cena. Il dottore, che ha la coscienza inquieta, teme che la signora si sia confidata con Ackroyd, cui era legata; potrebbe avergli scritto per spiegare il suici-

dio, dato che non sono stati ritrovati messaggi ed è difficile, come osserva la Christie, che una donna si uccida senza dare alla cosa la giusta rilevanza. Nonostante Ackroyd non sembri affatto a conoscenza di qualcosa di grave sul conto del dottore, Sheppard sospetta il peggio, e non solo comincia a pensare al suo omicidio, ma si spinge a progettare, in particolare, il solito "delitto perfetto". Per crearsi un alibi utilizzerà il dittafono che Ackroyd, visto il suo hobby del bricolage elettromeccanico, gli ha dato da aggiustare. Mentre architetta il suo piano criminoso il medico respinge con tratti da romanzo umoristico la curiosità della signora Gannett, un'altra pettegola del paesino, alle cui manovre, ci avverte divertito, manca però il «tocco di grandezza» di quelle della sorella Caroline. All'ambulatorio il dottore trova «parecchi pazienti» e, sottolinea, tra tutte le visite fatte, quella «curiosa» alla governante del signor Ackroyd. Con la scusa di un ginocchio malato la «signorina» Russell, nel cui atteggiamento «c'è qualcosa di superiore alle comuni debolezze della carne», si informa sulle speranze che un cocainomane ha di guarire. Pensa evidentemente a suo figlio che le ha preannunciato una visita. Sheppard, che ha già dato all'americano, con una scusa, l'importante incarico di telefonargli verso le dieci di sera, prima di partire per Liverpool, tiene una piccola conferenza alla sospettata; ci confessa inoltre che la ancor piacente governante ha occhi così severi e labbra così sottili da metterlo addirittura in soggezione. Un'altra delle tante piccole pennellate di simpatia, bonomia e timidezza degna di un Bertie Wooster alle prese con una delle sue tremende zie nel mondo di Wodehouse.

Su questa base la Christie continuerà per tutto il libro a martellare piccoli messaggi positivi sul narratore, tanto più insidiosi in quanto lasciati alla nostra ricostruzione del personaggio, influenzata dalle similitudini con l'onesto e stupido Hastings, narratore titolare delle avventure di Poirot e afflitto dalla maschera dello scapolo paziente e affettuoso tiranneggiato dalla nubile sorella maggiore.

Nel terzo capitolo, sotto forma di diversivo ai pettegolezzi di Caroline, viene introdotto il personaggio di Poirot, che non rinnega la sua dimensione eroicomica presentandosi seriamente impegnato, dopo il ritiro dall'attività di investigatore, nella coltivazione delle zucche. Un tratto parodistico ispirato, è da ritenere, alle api di Holmes.

Appena Poirot conosce Sheppard questi gli rivela, nel discorso, certe sue imprudenti speculazioni in Borsa con azioni delle compagnie petrolifere (le stesse con cui Hastings ha perso una piccola fortuna). Egli viene nominato Watson sul campo, tanto sembra somigliare, per «imbecillità commovente», all'amico del detective trasferitosi opportunamente in Argentina. Sheppard, dal canto suo, prende Poirot per un parrucchiere, e non sarà nemmeno l'unica volta; forse per i capelli tinti, l'accento francese e i baffi enormi e curati, anche in *Fermate il boia* (24) c'è chi scambia Poirot per un parrucchiere.

Per quel che riguarda il protagonista, destinato a metter ordine nel mondo, o almeno a King's Abbot, siamo di fronte alla solita sottovalutazione iniziale: polizia ufficiale e criminali saranno destinati a ricredersi presto.

Caroline sorprende nel bosco una compromettente conversazione di Ralph Paton con una donna. Pur sospettando il suo fidanzamento con Flora, la vecchietta è testimone così precisa e attendibile da lasciarci nel dubbio che si tratti di un'altra donna: si trattava in realtà della moglie segreta. Con l'idea di coinvolgere Paton il dottore si reca all'albergo "I tre Cinghiali", dove il figliastro di Ackroyd alloggia segretamente, mentre tutti lo credono a Londra. Paton confessa i suoi pasticci matrimoniali e il dottore lo elegge vittima designata, poiché in possesso di un buon movente per uccidere il patrigno: ereditare prima che il matrimonio segreto venga a galla. Solo metà della conversazione viene riportata, ma c'è un'altra omissione, più importante: il dottore riesce infatti a rubare al giovane un paio di scarpe.

Il delitto

Nel quarto capitolo si consuma l'assassinio.

«“Buona sera, dottore. È venuto a cena? O è una visita professionale?”»

«Alludeva alla valigetta nera che portavo con me e che avevo deposto su una cassapanca.» (25.)

Nella valigia il dottore ha riposto non strumenti da visita ma il dittafono, ingegnosamente collegato a un meccanismo a orologeria. Tutto è pronto per mandare in onda al momento giusto la voce registrata della futura vittima. In casa Ackroyd intanto la Christie mette in scena la sua baraonda di distrattori, con meccanismi perfetti, alla Feydeau, di entate e uscite. Quando riesce a parlare con Roger Ackroyd, il dottore si accorge che la signora Ferrars, in vita, gli aveva confessato l'uccisione del marito, gli aveva raccontato del ricatto e dell'irresistibile angoscia che gliene era derivata, ma non gli aveva detto il nome del ricattatore; c'era stato solo un vago accenno a qualcuno molto vicino ad Ackroyd, frase erroneamente interpretata, in senso stretto, come allusione a un membro della famiglia.

Nel bel mezzo di un meraviglioso dialogo, in cui Sheppard, in accordo al proprio carattere, consiglia la futura vittima di non sollevare scandali e di non indagare sull'identità del ricattatore, arriva la posta della sera. C'è una lettera voluminosa della signora Ferrars.

Ackroyd comincia a leggerla con voce soffocata, ma poi s'interrompe, prima d'arrivare al nome del ricattatore: teme che sia uno di famiglia e non si fida fino in fondo del dottore.

Il dottore insiste ancora per restare, per sapere il nome del ricattatore ma... «Tutti i miei tentativi furono inutili. La lettera era stata consegnata alle nove meno venti. Erano esattamente le nove meno dieci, quando lo lasciai senza che lui l'avesse letta.»

«Senza che l'avesse letta» può essere inteso “senza che

l'avesse *ancora* letta" (ed è così che lo intende il lettore) ma Ackroyd, quella lettera, non potrà leggerla mai più, perché tra le nove meno venti e le nove meno dieci è stato opportunamente assassinato.

Rileggendo il brano si può cogliere un "buco" di dieci minuti nella cronologia della narrazione, i dieci minuti che bastano a uccidere e a preconstituire un alibi col dittafono a orologeria. Siamo stati distratti? No; ancora una volta l'autrice ha giocato sulla nostra attività di completamento che integra la narrazione secondo l'interpretazione più agevole. Dall'arrivo della lettera al momento in cui Sheppard lascia la stanza il lettore sa che c'è stata la conversazione riportata nel testo e un tempo imprecisato di inutili tentativi di conoscere il nome del ricattatore. Dieci minuti, col cronometro in mano, sono effettivamente tanti, ma è proprio la nostra competenza nella lettura che ci ha abituati a una percezione del tempo piuttosto imprecisa ed elastica. Essa fa ormai parte integrante del codice complesso che ci permette di intendere la narrazione di una convenzione simile a quella che nel cinema fa interpretare la dissolvenza come l'inizio di un *flash-back*. (Genette, 135.)

Le convenzioni che accettiamo (passivamente) quando apriamo un libro ci impediscono di considerare le conversazioni come trascrizioni stenografiche in tempo reale, come sbobinamenti di registrazioni su nastro. « Esitai un attimo, » dice il medico « con la mano sulla maniglia della porta, domandandomi se avevo fatto tutto quello che potevo. Scrollai il capo, uscii e chiusi la porta dietro di me. » (37.) Sheppard si domanda, in realtà, se ha fatto tutto quello che poteva per coprire le sue tracce, ma il lettore è portato a pensare si tratti ancora dei "tentativi inutili" di convincere Ackroyd a leggere davanti a lui la lettera.

Sheppard non mente, come sarebbe più facile e logico in qualunque assassino. Egli si limita a omettere, sintetizzare, a esprimersi con calcolata ambiguità e preziosi doppi sensi, e con ciò fa emergere l'autore implicito, la Christie. Non può convincere la giustificazione addotta dalla medesima

(vuole pubblicare questo diario come il più grande insuccesso di Poirot, vuole stravincere buttando la verità in faccia all'investigatore che, ritiene, non potrà coglierla). Quando più tardi Poirot leggerà le stesse pagine che stiamo leggendo noi lo gratificherà di un meditato complimento: «Un resoconto meticoloso e accurato. [...] Ha registrato i fatti con esattezza... quantunque si sia dimostrato un po' troppo reticente sulla parte da lei sostenuta». (205.)

Un colpo preciso, da chirurgo, il dittafono che viene nascosto a chi potrebbe vederlo dalla porta-finestra con lo spostamento di una poltrona, la sottrazione della lettera...

Il simpatico assassino, uscendo, per così dire, con le mani sporche di sangue, si permette, seccato, di notare l'espressione sfuggente e untuosa del maggiordomo, che, sentendo parlare di ricatti s'era impensierito e aveva tentato di origliare tanto che per poco non si era fatto cogliere in flagrante.

«“Il signor Ackroyd non vuole essere assolutamente disturbato” dissi freddamente. “Mi ha pregato di riferirvelo.”

«“Benissimo, signore. M'era sembrato di sentire il campanello.”

«Era una bugia così sfacciata, che non mi degnai neppure di rispondere.»

E Sheppard esce nella notte.

«Suonavano esattamente le nove dal campanile di King's Abbot» quando varcava i cancelli della portineria della villa. Anche qui non ci troviamo di fronte a una frase banale, a una coloritura narrativa. Si tratta di un altro “buco” di dieci minuti nel tempo reale, anche questo abilmente dissimulato. Tra l'altro, il lettore non può essere al corrente della distanza che passa tra la villa e i cancelli della portineria della medesima. Ad esempio Ruthford Hall, altra casa di campagna in un altro romanzo della Christie, è separata dal cancello da «un lungo viale tortuoso» che ben potrebbe comportare una passeggiata di alcuni minuti. (*Istantanea di un delitto*, 27.) Nei dieci minuti omessi l'as-

sassino corre al padiglione di caccia della villa, calza le scarpe di Ralph Paton, lascia alcune impronte nel fango e, poi, sul davanzale della porta-finestra, entra nella stanza e va a chiuderne la porta dall'interno. Poi torna alla finestra, la riaccosta, corre di nuovo al padiglione, si cambia di nuovo le scarpe. Dopo aver fatto tutto ciò arriva ai cancelli alle nove, in tempo per incontrare una figura "sospettata", il figlio tossicomane della governante che andava al padiglione a incontrarsi con la madre.

Altri dieci minuti (senza buchi, stavolta) e Sheppard calatosi senza fatica nell'usuale carattere bonario, torna nella sua comoda casetta, elude la curiosità di quella innocua e innocente pettegola che è la sorella e, alle dieci, sbadiglia per segnalare che è ora di andarsene (presto) a letto.

Sul luogo del delitto intanto il dittafono fa il suo dovere, creando nel segretario Raymond l'illusione che Ackroyd sia ben in vita, dopo la partenza del dottore. Anche il maggiore Blunt sente la voce di Ackroyd da fuori la finestra. La sorte sembra poi aiutare ulteriormente i piani dell'omicida: la nipote Flora, che era andata a rubare danaro in camera dello zio, al piano superiore, a metà della scala, con addosso il maltolto, sente un tintinnio di bicchieri proveniente dal vestibolo. Non può essere che Parker che va da Ackroyd con la solita bibita. «A qualunque costo nessuno la deve vedere sulla scala» (174): quando si scoprirà il furto del denaro qualcuno potrebbe fare due più due, poiché quella scala conduce solo all'appartamento di Roger Ackroyd. Flora pensa in fretta e in fretta agisce: si precipita giù per i gradini e ha solo il tempo di afferrare la maniglia della porta dello studio per far finta d'esserne appena uscita, quando il maggiordomo arriva col vassoio. «Dice la prima cosa che le viene in mente» (174) e non fa che ripetere gli ordini impartiti da Sheppard: Ackroyd non vuole essere disturbato per nessun motivo.

A casa dell'assassino, intanto, si svolgono tranquillamente i soliti rituali di ogni sera; dopo la verifica della chiusura della porta della cucina e il caricamento degli oro-

logi, il dottore è pronto per ricevere la telefonata del paziente americano, che, alla stazione, sta per partire per Liverpool.

« Corsi giù per le scale e staccai il ricevitore.

« “Cosa?” dissi “COSA? Certo, vengo immediatamente.”

« “Risalii, afferrai la valigetta e vi ficcai dentro bende e medicinali.

« “È Parker che telefona da Fernly” gridai a Caroline. “Il signor Ackroyd è stato assassinato!” »

Il ritorno dell'assassino sul luogo del delitto è un elemento fondamentale della trama: Sheppard doveva tornare a riprendere il dittafono. A Villa Fernly, ovviamente, Parker nega d'aver telefonato, ma corre con Sheppard a vedere se Ackroyd sta bene. Sfondata la porta, i due si trovano di fronte Ackroyd: « Era seduto nella poltrona, davanti al fuoco, nella stessa posizione in cui l'avevo lasciato poco prima ». Ancora una verità che passa inosservata.

Ora Sheppard deve liberarsi di Parker. « “Non lo tocchi,” dissi bruscamente “vada immediatamente a telefonare alla polizia, e l'informi di quanto è accaduto. Poi vada ad avvertire il signor Raymond e il maggiore Blunt.” »

Appena Parker se ne va, il dottore fa « quel poco che andava fatto » cioè nasconde il dittafono nella valigetta.

Iniziano le indagini. Ci sono stati personaggi sospetti a Villa Fernly recentemente? Qualcuno fa cenno al venditore d'una fabbrica di dittafoni, che peraltro non sarebbe riuscito a piazzare la propria merce. Come il lettore saprà alla fine del libro, invece Ackroyd ha acquistato segretamente un dittafono, s'è divertito a registrare la sua voce e ha rotto l'apparecchio, tanto da farlo finire poi improvvidamente in mano al dottor Sheppard. Sistemate le cose il dottore se ne va una seconda volta, col dittafono nella valigetta.

A questo punto c'è un'altra omissione nel tessuto narrativo, che comporta un'altra distorsione tra intreccio e “fabula”.

È notte ma il dottore si reca al “Tre Cinghiali”, da Paton, e lo convince che è il caso di tagliare la corda. Deve sottrarlo alle indagini della polizia e lo ricovera, all'alba del giorno dopo, in una casa di salute mentale con una diagnosi da alienato. La sua sparizione alimenterà l'ipotesi della colpevolezza.

Il gioco di prestigio è concluso. Davanti agli inquirenti incaricati dell'indagine v'è un complesso insieme di elementi, la maggior parte dei quali indica però senza dubbio la colpevolezza di Ralph Paton, che sembra in effetti aver avuto movente, opportunità e mezzi. Sheppard, poiché Parker aveva sentito parlare di ricatto, rivela l'esistenza di un ricattatore all'ispettore Raglan. «Gli narrai per filo e per segno gli avvenimenti, PRECISAMENTE COME LI HO ESPOSTI FIN QUI.» (53.)

Flora, che non ama Paton, ma gli è affezionata, è una ragazza leale anche se lunga di mani, e vuole scagionarlo; coinvolge quindi Poirot nelle indagini, malgrado i delicati tentativi del dottore volti a dissuaderla. («“È sicura di agire per il meglio?” “Io la sconsiglio di trascinare Poirot in questa faccenda.” “È proprio convinta che sia necessario cercare la verità?”»)

L'assassino dai modi educati (63) espone a Poirot minutamente «i fatti narrati fin qui», e comincia la caccia. In particolare la vittima risulta viva:

- alle 20,50 Testimonianza Sheppard;
- alle 21,30 Testimonianza Raymond (dittafono);
 Testimonianza Blunt (dittafono);
- alle 21,45 Testimonianza Flora.

Sarà questo quadro che complicherà l'indagine di Poirot sino alla spericolata sua ipotesi dell'inconsistenza di tutte e quattro le testimonianze. Poirot ha una professionalità diversa da quella degli investigatori della polizia ufficiale, e isola subito alcuni indizi enigmatici che non si incastrano nella tesi della colpevolezza di Paton. Chiede a Parker se la

scena del delitto è esattamente come la sera prima e l'occhio esercitato del maggiordomo nota che la poltrona risulta cambiata di posto «di una sessantina di centimetri». Anche le sedie e i tavoli mandano i loro messaggi. «“È un fatto assolutamente insignificante” nota il belga. “Per questo è così interessante.”» (71.) Altri indizi insignificanti sono la finestra aperta in una stanza che non poteva essere eccessivamente calda e la telefonata, che si scopre fatta dalla stazione di King's Abbot, che è «nodo ferroviario importante». Da chi, e perché?

La polizia, come aveva già notato Conan Doyle, cerca di non occuparsi, o comunque sottovaluta tutto ciò che non si può inserire agevolmente nelle tesi che sono state abbozzate grossolanamente in base ai primi dati disponibili. «Gli assassini fanno spesso cose strane» (80) afferma l'ispettore Raglan, e questo purtroppo è vero, ma non certo in un romanzo poliziesco, dove ci sono tutti i pezzi del puzzle e tutti devono andare al loro posto.

Agatha Christie è stata così gentile da raggruppare subito gli indizi enigmatici fondamentali, ma subito dopo ne presenta molti altri – un pezzetto di tela bianca inamidata, una vera in uno stagno – che fungono da distrattori poiché si riferiscono agli altri intrighi che contornano il disegno criminale di Sheppard. Si delinea anche la *second story*, quella “rosa”. Flora viene sorpresa da Sheppard e Poirot mentre conversa rapita col non più giovane ma interessante maggiore Blunt, che, d'altra parte, stravede in silenzio per lei. Tra i personaggi maschili della Christie, lo si vedrà, la figura paterna è in fondo quella meno bistrattata; i bei giovanotti come Paton possono essere anche innocenti, ma sono deboli, inaffidabili e infantili, oppure egocentrici e vanesi.

Sheppard probabilmente a questo punto, mentre il suo delitto risulta praticamente perfetto, decide di tenere un resoconto di quell'indagine, in cui Poirot lo coinvolge come spalla. Ritene che il suo trionfo vada celebrato, seppure in maniera riservata; sarà il più grande insuccesso dell'investi-

gatore. La sensazione che prova è altrove così descritta dalla Christie: «L'uccidere produce un certo effetto sulla mente di un uomo: lo fa sentire onnipotente. Ma non lo è». (*Un cavallo per la strega*, 178.)

La pettegola Carolina intanto fa trapelare, parlando con Poirot che profitta delle sue doti di investigatrice naturale, l'esistenza del paziente «cameriere americano del transatlantico». La circostanza è spiacevole; Sheppard, nonostante non sia ancora preoccupato, comincia a provare una certa inquietudine.

Hercule Poirot crede a tutto quanto gli viene raccontato solo in prima approssimazione; cerca di distinguere i fatti dalle opinioni, vuole avere conferma da più di un testimone per ogni particolare ed è un grande immagazzinatore di dati. Vuole risalire alle origini dei fatti, profitta anche delle sensazioni, del cosiddetto "intuito femminile", in accordo con Peirce che riteneva esistere anche nelle sensazioni comunicazioni subliminali di inferenze logiche. Lascia parlare i testimoni e trae da molte provvidenziali logorree che il lettore sottovaluta elementi che possono essere preziosi. L'assassino si rende conto a questo punto che non basta stare al fianco del detective, come fa il lettore, vedere ciò che vede lui e scoprire ciò che scopre lui, se l'investigatore, e l'autore, tengono nascoste «le conclusioni logiche o vitali» cui questi arriva e i suoi percorsi interpretativi (127.)

Durante una prima riunione degli indiziati Sheppard sintetizza i risultati delle indagini. Come succede anche ogni volta che il giallista propone riassunti del genere, il fine è quello di confondere e mettere fuori strada. Tutto, infatti, accusa Ralph Paton, a parte la telefonata e la poltrona fuori posto, cui s'è ormai aggiunto anche il furto (di Flora). Questi indizi non sembrano elementi di grande importanza, ma ogni fatto che non si inquadra in una teoria è di grande importanza per la falsificazione della medesima. Proprio su quegli indizi enigmatici e apparentemente inspiegabili invece Poirot ha fondato la sua abduzione, ha

lanciato una ipotesi, ha gettato «azzardatamente nella realtà una idea». (Caprettini, 167.)

Come in tutti i gialli l'azione, a metà il libro si frammenta, e il lettore sembra perdere cognizione dell'itinerario mentale della ricerca; questo è del resto naturale, perché a metà romanzo il detective sta già seguendo piste affidabili e non è più distratto, come il lettore, da *red herrings*, e diventa quindi sempre più necessario che la logica delle sue domande e delle sue azioni sia coperta. Poirot, tra l'altro, con un calcolato bluff, «tira a indovinare»: accusa tutti di nascondere qualcosa e ottiene una processione di coscienze sporche che lo mettono a parte dei complessi e intricatissimi rapporti che li legano gli uni agli altri. «Le cose vanno a posto da sole» (202) commenterà poi l'investigatore belga. Come spesso avviene, anche in questo caso criminale Poirot non abdica alla sua benevola funzione di paraninfo, che è cominciata a Styles Court, e consiglia a un certo momento Blunt di seguire Flora in giardino e di dichiararsi finalmente.

A tre quarti del libro l'autrice ritiene opportuno anticipare qualcosa della psicologia dell'assassino, per evitare che la sua inopinata scoperta non sia poi tollerata dal lettore. Il lettore infatti non deve straniarsi dal libro nemmeno di fronte alle soluzioni più originali e inaspettate. Deve arrivarci, se non convinto, almeno ipnotizzato, disposto ad accettare, temporaneamente, la plausibilità del finale. È questo un patto che la Christie rispetta, in quanto effettivo; chiunque può gettar via il libro disgustato ritenendolo un cumulo di sciocchezze gratuite, e quindi il potere del lettore sull'autore che vuol essere di successo diventa reale.

Al probabile calo d'interesse del lettore, a questo punto, la scrittrice ovvia così con un adeguato dosaggio della trama. Si annuncia l'arresto del misterioso personaggio incontrato da Sheppard al cancello di Villa Fernly poco dopo l'omicidio: è il figlio della governante, che era stato finora irreperibile, ma che si rivelerà fornito di un ottimo alibi.

Egli è un po' l'equivalente del famoso "uomo con la pistola in mano" spinto in scena nei momenti di stasi dell'azione dagli scrittori della *hard-boiled school*. Siamo ormai al punto in cui «ogni fatto nuovo che succede è come la scossa che si dà a un caleidoscopio, il quadro cambia totalmente». (181.)

Alla fine del capitolo XX si giunge al resoconto di Sheppard che Poirot legge, come un lettore qualunque. Parlando di Hastings, infatti, più avanti Poirot ricorderà con nostalgia la sua presenza e i resoconti scritti tenuti quando era lui a fargli da spalla.

«“Quanto a questo...” cominciai, e poi mi fermai.

«“Be'? Che cosa stava per dire?”

«“Ecco siccome ho letto qualche resoconto del capitano Hastings, ho voluto provare a scrivere qualcosa di simile. Mi sembrava un peccato perdere questa occasione, forse più unica che rara. Sarà probabilmente l'unica volta che mi troverò immischiato in affari di questo genere.”» (203.) L'investigatore chiede di leggere il resoconto e Sheppard si tortura il cervello «per cercar di rammentare com'erano descritti certi particolari». (203.) Egli sembra alludere a qualche osservazione ridicola su Poirot e sul suo modo di comportarsi, e anche il detective si aspetta qualcosa di simile: «...forse mi ha descritto in maniera un po' caricaturale, ridicola? Non fa nulla. Anche Hastings non era molto educato. Ma io sono superiore a queste banalità». (203.) Il buffo investigatore, con la sua lucida, geniale intelligenza, in effetti raggiunge, alla fine del libro, quella grandezza e quella posizione di superiorità che nelle affermazioni vanitose a inizio di libro sembravano usurpate.

Così Poirot legge, e noi lettori veniamo informati che abbiamo letto finora le stesse pagine che si trovano sotto la lente del belga. Ma se il resoconto consegnato a Poirot arriva al capitolo XX, il lettore potrebbe chiedersi cosa sta leggendo mentre (cap. XXIII) gli viene descritta la consegna a Poirot del manoscritto. È l'ultima fatica di Sheppard, la confessione che scagiona Paton e che il suo avver-

sario gli ha richiesto per evitare lo scandalo, per consentirgli una uscita di scena dignitosa: un suicidio mascherato da incidente, per non addolorare Caroline.

Mentre Poirot, nella riunione finale degli indiziati, comincia a dipanare la matassa dei diversi intrighi, la maestria della Christie prepara il lettore ad assorbire la sorpresa finale della colpevolezza di Sheppard, svelando una sua omissione minore, quella relativa all'internamento di Paton nella casa di cura. Il lettore non viene messo sulla strada della comprensione del meccanismo ma una volta ammesso che il buon dottore può aver mentito a fin di bene, viene condotto per mano ad acconsentire poi alla legittimità di una soluzione basata sulla inattendibilità del narratore.

La logica della ricostruzione dei fatti si fa stringente, apparentemente cristallina, inevitabile; in fondo tutto era sotto i nostri occhi fin dall'inizio. L'invenzione della soluzione-Sheppard sembra proprio «l'atto di scoprire qualcosa che già esisteva [...] nel senso inteso da Michelangelo quando dice che lo scultore scopre nella pietra la statua che è già circoscritta e nascosta nella materia sotto il marmo in eccesso ("soverchio")». (Eco, 1983, 256.)

Il lettore rimane disorientato ma, contrariamente a quanto ritenuto (Manacorda, 66), è chiamato anche a riflettere sui meccanismi del romanzo, e del romanzo poliziesco, innanzitutto.

La Christie tornerà ancora su questo aspetto del meccanismo con *Il ritratto di Elsa Greer*, dove cinque versioni della stessa sequenza di fatti vengono sottoposte al lettore come a Poirot. In questo caso non solo c'è una versione infedele, quella di chi ha ucciso, ma a ben vedere *tutte* le versioni sono insieme inaffidabili e ambigue, seppure formalmente corrette nei dati materiali, che riferiscono parole e comportamenti. Non sempre il racconto di fatti e comportamenti si presta a significati univoci; perché non è possibile, ci insegna la Christie, separare i fatti dalle opinioni e anche i più onesti testimoni, quando narrano i fatti, li ri-

cordano attraverso una loro particolare griglia di interpretazione.

I fatti sono certamente «nuclei di resistenza in grado di opporsi a un arbitrario ipotizzare» ma non costituiscono – dimostra la Christie – quelle «entità univoche in cui la tradizione positivista confidava per suffragare in modo irrevocabile le scoperte scientifiche» (Caprettini, 170) e le conclusioni di una indagine.

«Le prove schiaccianti sono un vero imbroglio» – aveva già osservato persino Holmes, in genere ritenuto schiavo del fatto contro ogni anticipazione e contro la priorità del momento delle ipotesi – sembrano indicare una cosa con la massima chiarezza, ma se si sposta appena un po' il proprio punto di vista, possono indicare con altrettanta chiarezza una cosa completamente diversa (*Il mistero di Valle Boscombe*). (Caprettini, 170.)

3.6.2 “Sipario, l'ultima avventura di Poirot”

A Styles Court, dov'era nato come funzionario di polizia in pensione nel 1920, Poirot torna, nel romanzo *Curtain, Poirot's Last Case*, dopo 45 anni; sarebbe ultracentenario, se non fosse per le convenzioni letterarie, che attribuiscono ai personaggi l'età che dimostrano, fermando il tempo o quanto meno rallentandolo considerevolmente.

Poirot torna non solo per compiere un viaggio della memoria ma per compiere l'atto estremo di una vita interamente dedicata alla investigazione e alla giustizia. Come in *Trent's Last Case* di Bentley, che il titolo arieggia volutamente, si tratta di un enigma impossibile che beffa, in una maniera tutta particolare (ma non inusuale nella Christie) la ragione dei lettori. Se è difficilissima infatti l'individuazione dell'assassino, è assolutamente impensabile la scoperta dell'assassino *dell'assassino*, che in questo caso, a differenza di quanto fatto per *L'assassinio di Roger Ackroyd* è inutile all'analisi svelare dall'inizio.

Il romanzo, si vedrà, nel porsi come insospettabile traguardo del poliziesco classico, apre definitivamente le porte al giallo moderno, rappresenta un punto di non-ritorno.

Poirot, vecchio e malato, con una invalidità che lo costringe a una sedia a rotelle, convoca a Styles Court il fido Hastings per «l'ultima caccia»; l'ombra della morte sta nuovamente per abbassarsi sulla vecchia residenza di campagna, ora di proprietà di un ennesimo colonnello a riposo, George Luttrell, che l'ha tramutata in una sorta di pensione, sotto la guida della energica moglie Daisy.

Cinque casi di omicidio, commessi in luoghi diversi, in diverse situazioni sociali, senza nessuna apparente connessione o analogia, hanno attirato l'attenzione del grande investigatore. Appena arrivato, Hastings ne ha un resoconto sommario dall'amico.

Caso A - Etherington.

La vittima, Leonard Etherington, dedito all'alcol e alla droga, si comportava sadicamente con la moglie giovane e carina. Causa apparente della morte risultava un avvelenamento da cibi guasti, ma un'autopsia ha svelato trattarsi di arsenico, del tipo contenuto in un topicida presente in casa. L'infelice moglie aveva, forse, una relazione sentimentale ma non c'è prova d'adulterio come non ce n'è dell'assassinio. Nonostante la mancanza di altri indiziati e la presenza di significativi indizi, la giovane donna, simpatica alla giuria, viene assolta.

Caso B - Signorina Sharples.

La vittima è una vecchia zitella, invalida, sofferente, dal carattere molto difficile, che muore per una dose eccessiva di morfina. La nipote ed erede, Freda Clay, ammette d'aver somministrato imprudentemente una dose extra di morfina per alleviare i dolori della zia. La polizia non riesce a raccogliere prove sufficienti della sua colpevolezza.

Caso C - Edward Riggs.

Si tratta qui di un dramma di gelosia: un agricoltore si costituisce per l'uccisione della moglie e dell'uomo con cui sospettava lo tradisse. Egli accusa peraltro un vuoto di memoria sul momento dell'omicidio. Ergastolo.

Caso D - Derek Bradley.

È un altro dramma della gelosia. Bradley, sposato, aveva una relazione con una ragazza. Muore per avvelenamento da cianuro di potassio. La moglie, che l'aveva minacciato, crolla durante il controinterrogatorio, è dichiarata colpevole e impiccata.

Caso E - Matthew Litchfield.

La vittima è un vecchio despota che ha rovinato la vita delle figlie. Come ne *L'assassinio di Roger Ackroyd*, la Christie stigmatizza violentemente la colpa di tenere figlie o nipoti chiuse in casa, senza distrazioni o soldi da spendere. Si costituisce Margaret, la figlia maggiore che ha ucciso perché le sorelle minori potessero rifarsi una vita prima che fosse troppo tardi. Riconosciuta inferma di mente viene internata in manicomio e ivi muore poco dopo.

Poirot ha scoperto (ma non ci dice come) che una determinata persona - «che chiameremo X» -, pur non avendo alcun movente per eliminare le vittime, in qualche modo era presente in tutti e cinque gli scenari degli omicidi. Concluderne la colpevolezza è forse la più spericolata abduzione di Poirot. Se non fosse il geniale investigatore belga a parlare, qualunque lettore di gialli giudicherebbe gli indizi così labili e generici da rasantare l'inconsistenza: X ha abitato per un certo periodo nello stesso paese di Riggs, era in rapporti di amicizia con Etherington, conosceva la signora Bradley, si è fatto fotografare con Freda Clay, e si trovava nei pressi di casa Litchfield quando il "vecchio despota" è stato ucciso. Un po' poco, specie se si considera che, più tardi, per garantire che il sospetto si distribuisca su tutti gli

ospiti di Styles Court, la Christie ammetterà come praticamente tutti gli indiziati hanno avuto rapporti con i protagonisti dei cinque casi criminali.

In ogni modo Poirot afferma con voce cupa e accenti allarmati che *X* è un terribile assassino, anzi *l'assassino*, il perfetto colpevole, ed è questo punto di partenza solo dichiarato e non rappresentato che indirizza immediatamente tutta la lettura.

Ma è anche questa una convenzione letteraria. « Se non si fosse perfettamente convinti che il padre di Amleto è morto prima che la rappresentazione cominci, non ci sarebbe niente di straordinario in quella passeggiatina, in una notte tutta vento di levante, sopra i baluardi del castello. Niente di più straordinario di quanto ci sia nella passeggiata imprudente di qualche gentiluomo di mezza età, a notte, in un qualunque luogo ventoso, [...] semplicemente per far colpo sulla debole mente del proprio figlio. » (Dickens, 10.)

È da rilevare un primo elemento particolarmente originale della trama. Almeno per Poirot il nome dell'assassino è già conosciuto ad apertura di romanzo. La « caccia » cui è invitato Hastings è quella necessaria per scoprire la preda del criminale, la vittima designata: l'obiettivo è quello di fermare l'omicida, « che è sempre convinto d'essere più furbo di chiunque altro », di evitare altri assassinii.

Forte della sua originalissima arma del delitto, *X* si muove a suo agio nell'ennesimo ambiente – isola di Styles Court – provocando un effetto definibile come la “sindrome del villaggio”: si tratta dell'apparire di una serie di sintomi tra tutti i personaggi di una storia che denunciano uno stato di pericolo per il solo fatto di trovarsi in un dato momento in un dato luogo. Non a caso connessa alla sindrome del villaggio è, agli occhi della Christie, anche la difesa a oltranza di un assetto, di un territorio, di un *establishment*, insomma, dagli attacchi “infettivi” di agenti (del male) esterni. Si tratta di una convinzione espressa senza mezzi termini nell'autobiografia: « Personalmente posso astenermi dal giudicare gli assassini ma penso che

danneggino profondamente la comunità; non portano altro che odio e vi attingono tutto quello che possono. Sono pronta a credere che siano così per natura, che siano nati con una menomazione di cui dovremmo compatirli, ma non mi sento per questo di tollerare che restino impuniti. Sarebbe come permettere a un uomo di uscire da un villaggio colpito dalla peste per mescolarsi con i bambini sani del villaggio vicino. Bisogna proteggere l'innocenza, perché possa vivere in pace e nel bene». (Christie, 1989, 450.) (v. 4.1. Dalla parte degli innocenti.)

L'arrivo dell'appestato nel villaggio determina il panico, e allo stato di pericolo le persone reagiscono in maniera differente, mettendo comunque in luce aspetti non evidenti della personalità, esprimendo opinioni e sentimenti che normalmente rimarrebbero censurati o repressi. In questo romanzo (*e pour cause!*) questo luogo comune letterario è particolarmente accentuato.

La figlia di Hastings, Judith, assistente innamorata del serio dottor Franklin, che sta facendo esperimenti con le "Physostigma velenosa", alcaloidi contenuti nella Fava di Calabar, condanna duramente gli ostacoli che la moglie malata del dottore pone al raggiungimento delle importanti mete scientifiche della ricerca. La Christie ha spesso messo in bocca ai giovani dei suoi libri opinioni non solo estreme, ma addirittura sinistramente criminali (*Passeggero per Francoforte, Sono un'assassina?*). La Judith di *Sipario* non fa eccezione e si lancia in affermazioni semplicistiche circa l'errore di sacrificare le vite utili a quelle inutili. «Le persone vecchie, oppure malate, non hanno il diritto di condizionare la vita di quelli che sono giovani e forti. Non è giusto tenerli legati, costringerli a sprecare le loro energie che potrebbero essere usate per scopi importanti. Questo è egoismo bello e buono.»

Barbara, la moglie di Franklin, capisce peraltro di essere una moglie inadatta al suo John, non solo perché la sua (mai del tutto chiarita) malattia gli è di peso, ma anche per il suo totale disinteresse per le astruse ricerche di laborato-

rio. Lo confessa a sir William Boyd Carrington, ex governatore di una provincia dell'India, abile cacciatore, maturo ma fascinoso: un uomo di una gentilezza e solidità d'altri tempi.

Gli altri ospiti della "pensione-villaggio" sono il maggiore Allerton, Stephen Norton ed Elizabeth Cole. Il primo è uno spregiudicato dongiovanni, istintivamente antipatico ad Hastings, che si preoccupa delle sue attenzioni nei confronti della figlia. Come tutti i padri, egli non si rende conto, infatti, delle reali inclinazioni di Judith. Stephen Norton è un tipo comune, tranquillo, appassionato *bird-watcher*. «È buono, un po' timido, non eccessivamente acuto» si dice di lui nel libro. «Ha sempre vissuto con la madre, una donna che lo comandava a bacchetta. È morta qualche anno fa. Lui ha la mania dei fiori e degli uccelli. È un tipo gentile, che vede molte cose... è un osservatore, come la maggior parte delle persone tranquille. Altruista e anche molto premuroso, ma un po' scialbo.»

Il vero cognome di Elizabeth Cole è Litchfield: è una delle figlie di Matthew Litchfield (caso E), sorella della rea confessa, Margaret, beneficiaria dell'omicidio. È una donna graziosa ma sul baratro dello zitellaggio.

Personaggi apparentemente minori sono Curtiss, il poco sveglio cameriere di Poirot che sostituisce il fidatissimo e intelligente George, e la signorina Craven, avvenente infermiera dai capelli rossi che mal sopporta le pose di Barbara Franklin, sulla gravità della cui malattia manifesta a più riprese seri dubbi.

Siamo insomma di fronte a una collezione di personaggi stanchi o decaduti, per lo più sconfitti dalla vita, che intrecciano, sotto gli occhi partecipi di Hastings, le loro storie fatte di piccoli pericolosissimi risentimenti.

La lezione che pedantemente Poirot impartisce all'amico riguarda l'ingannevolezza delle apparenze: non è facile cogliere la vera indole di ciascuno al di là della parte che si è assegnato o gli altri gli hanno attribuito. Lo scettico cinismo dell'investigatore belga è come al solito scarsamente

condiviso da Hastings e dal pur sospettoso lettore. Pur messo sull'avviso, e anzi proprio per questo, chi legge è portato, nonostante tutto, a prestar fede alle caratterizzazioni stereotipate dei personaggi. «Stereotipare equivale a mistificare e la mistificazione è la regola fondamentale del giallo classico all'inglese. [...] Nei romanzi (della Christie) non esistono fatti ma solo apparenze e queste, ovviamente, ingannano poiché riflettono soltanto ciò che l'autrice ha voluto far loro dire.» (Falzon, 1989, 6.)

Fa parte della mistificazione l'azzeramento del movente e della sua rilevanza per l'indagine del lettore. In *Sipario* la motivazione dei delitti risulta, per quasi tutta la trama, ineffabile e collocata nel passato, al di fuori della storia, in un antefatto conosciuto solo dall'autore-demiurgo e che emergerà soltanto con la scoperta dell'assassino. Durante il dipanarsi dell'intreccio il lettore si renderà conto ben presto, per la stessa pluralità dei tentativi di X, di trovarsi di fronte a una sorta di maniaco del delitto, qualcuno che uccide per uccidere.

Di fronte a Poirot c'è un genio del male, che non ha neanche la attenuante di un qualsiasi movente.

La narrazione si concentra presto su Hastings e su ciò che avviene intorno a lui. Norton, il *bird-watcher*, gli fa notare casualmente che la figlia è uscita col deprecabile Allerton, che si è scoperto fare disinvolto uso di barbiturici. Judith, indispettita dalle prediche del padre, non nega un interesse per il dongiovanni, con l'intento di coprire i suoi reali sentimenti per il dottor Franklin, lo scienziato con cui lavora. L'ex governatore Boyd Carrington riscuote invece le simpatie della "spalla" di Poirot, quelle dell'infermiera Craven e quelle della malaticcia moglie del dottor Franklin, che per lui si azzarda a uscire e a passare una giornata divertente nella di lui residenza stile Tudor, che tanto bisognerebbe di una padrona di casa. Nel passato di Boyd Carrington, peraltro, per il solito bilanciamento dei sospetti, c'è una moglie morta alcolizzata, ed è l'investigatore

sulla sedia a rotelle a far notare all'amico (e al lettore, che non poteva essersene accorto dai dialoghi) che il personaggio è borioso, troppo soddisfatto di sé, spesso si ripete e confonde le storie che racconta.

Possibili vittime e possibili assassini cominciano a ordinarsi nella memoria del lettore che segue il suo destino di sconfitta. Come spiega Falzon, «il lettore di gialli all'inglese è sempre una spalla e come la spalla sarà sempre sconfitto perché, se non si piega alla logica dell'investigatore, dovrà per forza seguire quella del criminale». (Falzon, 1989, 8.)

Il dottor Franklin, dal canto suo, pur mostrandosi serio e correttissimo, sente il peso di una moglie malata che gli impedisce di dedicarsi completamente alla sua vocazione di ricercatore, e tra l'altro nel suo mondo c'è anche Judith... Il colonnello Luttrell, proprietario di Styles Court, è tiranneggiato e umiliato pubblicamente dalla moglie e, favorito da banali osservazioni fatte dai suoi ospiti durante una conversazione, mostra di pensare a una qualche via d'uscita dalla sua degradante situazione.

Proprio alla sgradevole signora Luttrell capita, subito dopo, uno strano incidente. Il colonnello, in giro col fucile, afferma di vedere un coniglio che mangia i germogli di un albero da frutta e lascia partire un colpo. La signora Luttrell è solo ferita a una spalla, ma il commento disinvolto di Allerton esprime un sospetto condiviso: «Le sta bene, a quella vecchia strega. Secondo me il colonnello l'ha fatto apposta».

Se la signora fosse rimasta uccisa, non fatica a ragionare Hastings, si sarebbe aperto un caso molto simile a quelli registrati da Poirot: vittima, assassino con ottimo movente, insufficienza di prove. Difficilmente una inchiesta della polizia sarebbe riuscita ad appurare con certezza la colpevolezza del colonnello.

Poirot conferma: anche questo incidente porta la firma di X.

L'assassino ha forse sparato contemporaneamente al co-

lonnello? Si vedrà che l'arma del delitto di *X* non è così banale. Viene successivamente il turno dei coniugi Franklin. Barbara sembra divertirsi a interpretare diversi ruoli: la moglie depressa che pensa al suicidio, la compagna allegra e scanzonata di Boyd Carrington nella gita che le ha fatto dimenticare i suoi mali, la malata esigente e capricciosa che si fa forte della sua condizione per gestire le situazioni. Aggiunge alle diverse parti in commedia la preoccupazione che l'abnegazione del marito lo portasse a sperimentare su se stesso le sostanze venefiche oggetto dei suoi studi.

Il disegno dei sentimenti contrastanti e delle ambivalenze dei personaggi, per un verso rappresenta la complessità spesso contraddittoria dell'animo umano e, per l'altro, insinua il dubbio sulla stabilità delle posizioni di innocenza. Maschere mutevoli e imprevedibili come quella di Barbara Franklin sono il riflesso emergente di una concezione di vita «pessimistica e iconoclasta» in libri che celebrano «il mistero della creatura umana fragile e corrotta, ma anche illuminata di una indistruttibile vitalità». (Del Monte, 181.)

Di nuovo, come ne *L'assassinio di Roger Ackroyd*, il narratore si dispone ad avere un ruolo determinante. Le preoccupazioni di Hastings per sua figlia aumentano infatti notevolmente, anche perché Norton gli ha rivelato una brutta storia riguardante una ragazza, sicura e indipendente come Judith, che ha finito per suicidarsi. Dal canto suo Judith si lascia andare a esprimere opinioni sempre più allarmanti, ad esempio, sull'eutanasia, che ritiene doversi praticare con una certa larghezza. La ragazza sembra cambiata al padre che non sospetta neanche lontanamente il suo silenzioso amore per il poco appariscente dottor Franklin. La bonaria "spalla" di Poirot quasi insensibilmente comincia ad assumere comportamenti insoliti, si invischia in una dimensione drammatica e sembra vivere in prima persona la tragedia che incombe sul capo della figlia. Persino certe reticenze di Norton lo allarmano e quando sente di nascosto Allerton, il dongiovanni, che dà

un appuntamento per il giorno dopo a Londra a una donna non meglio identificata, conclude senz'altro trattarsi di Judith.

Ma l'imprevedibile sorpresa consiste nel tipo di intervento che Hastings vuol porre in essere: l'omicidio di Allerton. Chi avesse seguito per tanti anni le avventure e la correttezza impeccabile del narratore fisso di tanti casi di Poirot, non può che trasecolare. D'accordo, *Sipario* non è certo *Delitto e castigo*, ma come è possibile accettare il repentino mutamento di un personaggio del genere dopo una gestazione psicologica costituita da pochi giorni di dubbi e sospetti? Non si tratta (solo) di insufficiente tecnica narrativa: la macroscopica clamorosità della situazione è un segnale al lettore, *tanto grande da passare inosservato*. La straordinarietà della scelta dell'onesto capitano ha il compito di preparare il lettore alla sorpresa finale, all'accettazione della particolarissima arma del delitto usata da X.

Hastings dunque prepara l'assassinio di Allerton. Ruba le compresse di barbiturico dal suo bagno sostituendole con altre di aspirina. Scioglie poi le pastiglie in mezzo bicchiere di whisky. «Quando Allerton fosse arrivato» spiega «avrei finto di essermi appena versato da bere. Avrei dato il mio bicchiere a lui e me ne sarei riempito un altro. Il gesto sarebbe apparso naturale e Allerton non avrebbe avuto sospetti.»

Poirot fortunatamente intercetta i preparativi del piano e, invitato l'amico in camera sua, gli offre una tazza di disgustosa cioccolata.

Hastings torna nella sua stanza ancora deciso a far scattare la trappola ma si addormenta, opportunamente drogato. La mattina dopo una pillola di buon senso comune lo salva definitivamente dalla strada del crimine così incautamente intrapresa: «anche il giorno più triste, vissuto fino all'indomani, diventa passato».

Dopo gli episodi che hanno visto come vittime destinate la signora Luttrell e Allerton, al terzo tentativo, X riesce a carpire la sua preda. Muore Barbara Franklin. Dopo una

serata innocente passata a chiacchierare e a bere caffè attorno a una piccola libreria girevole, la donna si sente male e muore. Avvelenata, naturalmente, da fisostigmina, un veleno di quelli studiati dal marito. Dall'inchiesta risulteranno la depressione che spesso la colpiva e le sue affermazioni circa l'opportunità di «farla finita». La testimonianza decisiva la offre Poirot che è l'unico ad affermare d'aver notato Barbara uscire dal laboratorio del marito con un piccolo, sospetto, flacone in mano. Il verdetto è di suicidio, ma il lettore non tarda a essere informato che Poirot ha mentito perché voleva che la giuria emettesse quel verdetto. Si trattava infatti dell'alternativa tra suicidio o la colpevolezza del povero dottor Franklin. Il grande investigatore è sempre più sofferente, prende la trinitrina per il cuore e non si muove quasi più dalla sua stanza. Temendo che X voglia affrettare la sua fine naturale, lascia ad Hastings alcuni indizi in una valigetta portadocumenti.

Si tratta del luogo comune poliziesco definito il “messaggio del morente”, una comunicazione che è enigmatica, o perché la morte ne ha impedito la chiara esposizione o perché la vittima deve guardarsi dall'opera dell'assassino e quindi è costretto a coprire come in un gioco enigmistico il senso del messaggio.

È sera, Norton va da Poirot per manifestargli alcuni sospetti. Un rumore scuote Hastings che si è già ritirato nella sua stanza. Racconterà poi d'essersi alzato, d'aver guardato fuori dal corridoio e d'aver visto Norton uscire dalla stanza da bagno ed entrare in camera. «Indossava una vestaglia a quadri dai colori molto vivaci e aveva i capelli ritti sulla testa come al solito. Dopo essere entrato nella sua stanza chiuse la porta e, un attimo dopo, sentii girare la chiave nella serratura.»

È ancora un tipico gioco di prestigio della Christie: Hastings è convinto di “vedere” Norton ma, come vedremo, non si tratta di lui. La narrazione è dunque inattendibile.

Norton è morto. Giace nel suo letto con in tasca la chia-

ve della sua stanza e un foro di proiettile in mezzo alla fronte, nella mano destra stringe una piccola pistola.

L'investigatore belga s'incarica di confondere ulteriormente le idee di Hastings e del lettore con le seguenti affermazioni.

- Chiunque poteva rappresentare Norton, indossando la sua vestaglia e scompigliandosi in quella maniera i capelli.
- Peraltro la statura non si può imitare e nella pensione vi sono tutte persone (eccetto Poirot!) di una certa altezza.
- Norton non si è ucciso ma è stato ucciso.

A metà della storia si deve registrare un'altra originale trasgressione alle regole. Poirot, l'investigatore "titolare", muore. Si tratta, pare, di morte naturale: infarto.

Il sipario comincia a calare, ma su un intreccio ancora ben lungi dall'esser dipanato. Insieme a Hastings i lettori si sentono disorientati e avviliti. Styles Court è una tomba che si richiude sui suoi morti passati e presenti. Nello scontro tra il genio del male e l'investigatore sembra essere stato quest'ultimo a soccombere. Ben poco riesce a concludere Hastings, che continua le indagini, con il contenuto della valigetta, cioè con il messaggio che gli invia, dopo morto, il suo amico.

Dentro vi trova:

- una edizione dell'*Otello* di Shakespeare;
- una edizione del *John Fergueson* di St. John Ervine;
- un foglietto di pugno di Poirot in cui gli si raccomanda di parlare con George, il vecchio fedele cameriere.

È un codice difficilmente decifrabile, anche ammesso che la menzione di *Otello* richiami come prima associazione Iago, il miglior esempio di come si possa commettere un assassinio per interposta persona.

Da George, Hastings ricava ben poche informazioni. Può solo essere messo a parte del recente uso che faceva l'investigatore di una parrucca e del fatto che non era stato

George a chiedere un permesso ma Poirot a preferirgli lo stolido Curtiss.

Altra caratteristica originale del testo è costituita dal fatto che i personaggi iniziano a disperdersi, lasciando l'ambiente-isola. Il verdetto per la morte di Norton è stato quello di suicidio; il dottor Franklin e Judith Hastings non aspetteranno il tempo voluto dalle convenienze per coronare il loro sogno scientifico con una missione in Africa; Boyd Carrington del resto ha imparato ad apprezzare le doti femminili dell'infermiera Craven e ci vuol poco a immaginarla come futura padrona della bella residenza stile Tudor. Eppure loro, oppure Allerton, o la signorina Elizabeth Cole sono gli ultimi sospetti: tra loro dovrebbe nascondersi X.

Quattro mesi dopo la morte di Poirot da uno studio legale arriva ad Hastings una busta sigillata. La lettera comincia con le parole «*Mon cher ami*» e contiene la soluzione del rebus. Ecco il *coup de théâtre* in cui francamente speravamo!

«Ho capito» comincia Poirot «di essermi imbattuto, alla fine della mia carriera, nel criminale perfetto: X aveva inventato una tecnica per cui non avrebbe mai potuto essere accusato di omicidio. Era sorprendente, ma non una novità. Casi analoghi si erano già verificati. E ora passo alla prima indicazione che ti ho lasciato: l'*Otello*. In questa tragedia vediamo, abilmente tratteggiato, il primo X, l'originale. Iago è infatti il perfetto assassino. Della morte di Desdemona, di Cassio, di Otello stesso, è lui il responsabile. Eppure, Iago resta con le mani pulite, al di sopra di ogni sospetto, o almeno avrebbe potuto restarci. [...] La stessa tecnica» continua Poirot spiegando il suo codice e nello stesso tempo denunciando le idee letterarie dalle quali la Christie ha attinto per scrivere *Sipario* «viene usata brillantemente nel terzo atto del *John Ferguson*, quando Clutie John induce altri a uccidere l'uomo da lui odiato».

Il meccanismo è dunque quello dell'assassinio indiretto,

per plagio e interposta persona. L'assassino è un uomo che riesce a influenzare gli altri e a suggestionarli con il proprio comportamento e con le proprie parole, spingendoli ad agire come una sorta di elemento catalizzatore di istinti omicidi.

A questo punto i papabili non possono che essere due: sir William Boyd Carrington e Stephen Norton, che per tutto il libro sono stati prodighi di consigli, racconti e atteggiamenti suggestivi anche se apparentemente altruistici. Dato che Norton a sua volta è morto... Ed è qui la grande sorpresa di *Sipario*: Norton non è morto suicida e non è stato neanche, in un certo senso, assassinato, ma è stato condannato e giustiziato nientemeno che da Hercule Poirot!

È Norton il perfetto assassino, l'uomo che sapeva risvegliare negli altri il desiderio di uccidere, facendo crollare le barriere etiche e psicologiche che tengono rinchiuso questo istinto e quelli che, in criminologia, vengono definiti i contenitori interni. È proprio lui «l'uomo che suscitava la simpatia, e, insieme, il disprezzo di tutti, (e che) poteva indurre altri esseri umani a fare cose che non volevano fare, o che credevano di non voler fare». Persino Hastings (e con lui il lettore) è caduto preda della ragnatela di Norton: non solo ha desiderato di uccidere il perfido Allerton, ma ha addirittura apprestato un rudimentale piano per mettere in atto il proposito delittuoso. Ancor prima era stato Luttrell ad arrivare al punto di rottura con la moglie - l'ultima umiliazione fu propiziata proprio da Norton - e a spararle addosso, in un'occasione favorevole.

Carrington, nella sua boria, costituiva un duttile strumento nelle mani di Norton, e riferiva episodi che convincevano sempre più Luttrell e Hastings della necessità di compiere i rispettivi crimini. Un soprassalto di amore coniugale nel vecchio militare e la vigilanza di Poirot hanno impedito ad altre due prede di cadere nella rete di questo mostruoso «uomo qualsiasi».

La morte della signora Franklin mostra il successo di

Norton con un'altra potenziale omicida. La debole e malaticcia Barbara aveva infatti deciso di avvelenare il marito perché in realtà desiderava una vita brillante e mondana del tutto diversa da quella che il marito le stava offrendo. Il vecchio e affezionato sir Boyd Carrington avrebbe potuto presto consolarla dalla vedovanza. Per preparare l'omicidio, accreditando la possibilità di un incidente, aveva anche confessato la paura che il dottor Franklin compisse esperimenti pericolosi sulla sua persona. Ma la fisostigmina diventa un boomerang e colpisce l'assassina: Hastings, per puro caso, cambia infatti la posizione della tazzina di caffè nella libreria girevole.

Nella lettera di Poirot si descrive poi l'assassinio di Norton, o meglio la sua esecuzione, perché di questo si tratta per l'autrice. Poirot è faccia a faccia nella stanza di Norton. Stanno per bere insieme una cioccolata. L'investigatore è deciso a metter fine ai suoi crimini, che non è possibile sottoporre al giudizio di un'aula di tribunale.

Poirot contro Iago.

La sentenza di morte è pronunciata: un uomo che riesce a tramutare Hastings in un omicida deve essere reso innocuo.

Norton non nega le accuse di Poirot, ma si sente sicuro di fronte a chi gli sembra un relitto umano.

«“Userete l'arma bianca, oppure il veleno?”

«“Il sistema più semplice [...] sarebbe il veleno.”»

L'investigatore gli porge una tazza di cioccolata che ha appena versato.

«“In questo caso” ribatte Norton “vi dispiacerebbe lasciarmi bere dalla vostra tazza e prendere la mia?”»

La contromossa, come in una partita a scacchi, era stata prevista. In tutte e due le tazze c'era sonnifero, in ugual misura, ma i farmaci fanno effetti diversi su persone diverse. Poirot prendeva abitualmente quel sonnifero, vi era assuefatto e assumeva, in più, un tonico per il cuore che ne contrastava gli effetti. La vittima designata viene dunque resa inoffensiva, in balia del suo giustiziere. Segue la fred-

da esecuzione che è opportuno trascrivere secondo lo stesso racconto di Poirot.

Quando Norton si è addormentato, l'ho piazzato sulla mia poltrona a rotelle, che ho sistemato al suo solito posto, dietro le tende, nell'inquadratura della finestra.

Curtiss è venuto a sistemarmi il letto. Non appena lui se n'è andato, ho spinto la sedia a rotelle, con Norton sopra, nella sua stanza. A questo punto, non mi restava che valermi degli occhi e delle orecchie del mio buon amico Hastings.

Forse non te ne sarai accorto, ma porto una parrucca. Non avrai scoperto neppure che ho i baffi finti. Questo non lo sa neanche George. Mi sono bruciato i miei poco dopo l'arrivo di Curtiss, e me ne sono fatto fare un paio finti.

Ho infilato la vestaglia di Norton, mi sono arruffato i capelli, che sono grigi come i suoi, sono uscito nel corridoio e ho bussato alla tua porta. Tu sei arrivato subito e, ancora assonnato, hai guardato nel corridoio. Hai visto Norton uscire dal bagno, percorrere zoppicando il corridoio ed entrare nella sua stanza. L'hai sentito chiudere la porta a chiave.

Ho rimesso a Norton la sua vestaglia, l'ho steso sul letto e gli ho sparato con la piccola pistola che avevo comperato all'estero e che ho tenuto sempre nascosta, tranne in due occasioni, quando l'ho messa bene in vista sul comodino di Norton, mentre lui era lontano da casa.

Dopo avergli infilato la chiave in tasca, me ne sono andato e ho chiuso la porta dall'esterno con il duplicato che era in mio possesso da tempo. Ho spinto la poltrona a rotelle nella mia stanza.

Il colpo in mezzo alla fronte anziché alla tempia è una debolezza di Poirot; rappresenta il suo amore per la simmetria e allo stesso tempo l'indizio lasciato all'amico perché finalmente capisca.

Ripercorrendo ora *Sipario* dalla fine all'inizio ci si può rendere conto che il colpevole è fuori da ogni possibile ricostruzione logica da parte del lettore. E ciò per almeno tre motivi:

- 1) la stessa natura dei reati di Norton (indurre gli altri a commettere un crimine) non rende possibile il collegamento – se non nella mente di Poirot – degli avvenimenti accaduti nei cinque casi precedenti con i tre eventi verificatisi a Styles Court;
- 2) i trucchi usati dalla Christie “coprono” tutti i movimenti di Norton;
- 3) i consigli di Norton hanno un potenziale criminale nel “modo” in cui sono detti, ma non nel significato letterale delle frasi.

Si poteva lo stesso indovinare? Il sistema più collaudato è sempre quello di pensare al meno sospettabile, come dice lo stesso Hastings all’inizio (naturalmente per sviarci), quando cerca di individuare il signor X: «Avevo pensato a Norton [...] Non che abbia qualche elemento su cui basarmi [...] In un primo momento, mi era sembrato il più innocuo di tutti. Solo che è un tipo insignificante». E poi non bisogna sottovalutare quelle piccole “soffiate” che la Christie, pur avara di indizi per il lettore, lascia cadere di tanto in tanto, attenta peraltro a che siano sottovalutate. Quando Poirot espone ad Hastings la sua teoria della preparazione del delitto da parte di una persona che deve perciò passare inosservata, fa riferimento alla copertura d’una qualche attività innocua, «come per esempio la pesca». «O l’osservazione degli uccelli» replica Hastings. «Sì, è proprio quello che intendevo io» suggerisce Poirot al lettore, che non può credere peraltro che si tratti di qualcosa di più di un esempio bentoato.

Non è certo nella difficoltà di scoprire il colpevole, comunque, che risiede l’originalità di *Sipario*. Poirot gioca in quest’ultima partita tutto se stesso, uccide e muore. La sua controparte, dunque, non può essere un normale assassino, anche se particolarmente crudele: deve essere “un criminale perfetto”.

E chi mette alla sbarra la Christie nei panni del criminale perfetto? Tutti i lettori!

«Ora devi sapere una cosa, Hastings» sentenza Poirot. «Ogni uomo è potenzialmente un assassino. Ognuno di noi ha in certi momenti il desiderio di uccidere, se non la volontà di farlo [...] Nei bambini il freno inibitore non funziona ancora perfettamente. Ne ho conosciuto uno che si era arrabbiato con il proprio gatto e gli aveva detto: “Se non stai fermo ti do una martellata in testa e ti uccido”; l’ha fatto davvero, e poi ci è rimasto male, quando si è accorto che non avrebbe potuto restituire la vita all’animale cui era affezionato. Dunque siamo tutti dei potenziali assassini.»

L’approdo finale di Agatha Christie è tutto rivolto a questa tetra riflessione sulla natura dell’uomo. Il “villaggio”, nel corso del tempo, è stato a tal punto contagiato che soltanto atti estremi e risoluti possono sortire un risultato. «Quand’ero giovane e lavoravo nella polizia del mio paese, una volta ho abbattuto un criminale che stava sul tetto e sparava alla gente che passava di sotto. Nei casi d’emergenza viene proclamata la legge marziale.» Uno stato di guerra, dunque, non solo contro il Male, ma anche contro il male che è in noi; un sinistro avvertimento che segna la fine della civiltà del giallo classico a opera di una autrice che, in questo libro destinato a esser pubblicato postumo, ha finito per privilegiare con determinazione la parte ideologica sull’invenzione letteraria, il pessimismo sulla creatività.

La risposta al perché l’ha fatto sta tutta nella storia della sua vita e nella “confessione” di Poirot: «Forse ho dovuto prendere questa tremenda decisione proprio perché mi sono sempre considerato più giusto degli altri, perché sono stato un fanatico della rettitudine».

È risuonato invano per Dame Agatha l’avvertimento dell’*Ecclesiaste* (7:16) «Non essere troppo giusto, e non ti far savio oltre misura; perché ti distruggeresti»?.

3.7 L'ELEMENTO "ROSA" OVVERO: « CHI HA PAURA DI MARY WESTMACOTT? »

Sono pochi i lettori che hanno seguito Agatha Christie in quella mezza dozzina di romanzi che ha scritto sotto lo pseudonimo di Mary Westmacott. La componente sentimentale è una costante dei romanzi della Christie, che anche in questo dimostra di tenere in ben poco conto le regole di Van Dine, nelle quali si legge: «Regola n. 3 - Non ci deve essere una storia d'amore troppo interessante. Lo scopo è di condurre un criminale davanti alla Giustizia, non due innamorati all'altare».

La componente rosa nel poliziesco classico era dunque considerata un inutile fronzolo, quasi un disturbo per la linearità dell'intreccio. Agatha anche in questo caso non condivide una tale poetica e attribuisce alla componente sentimentale un grosso rilievo nell'ambito della macchina poliziesca, sulle orme del resto dell'allora famoso Edgar Wallace, il cui nome non a caso è stato fatto proprio con riferimento alla sua *second story* sentimentale. (Laura, 169.)

A questo proposito sarà il caso di segnalare l'atipica importanza del *fil rouge* sentimentale in *Istantanea di un delitto*, in *Il mondo è in pericolo* e in *Delitto in cielo*. Chiunque sia a conoscenza dei libri scritti dalla Christie sotto pseudonimo è tentato dalla tesi per cui, attraverso gli scritti di Mary Westmacott, sarebbe permesso di isolare la vena sentimentale presente nei gialli e di verificarla, per così dire, allo stato puro. In realtà tra i due tipi di romanzi esistono diversità notevolissime che non li rendono affatto omologabili.

Se non è comunque scorretto parlare, al riguardo, di letteratura sentimentale, la componente "rosa" dei polizieschi presenta sotto questo aspetto molti più punti di contatto con certa narrativa che ha fra i suoi più noti esponenti Dely, Du Veuzit o la Cartland, di quanti ne abbiano i complessi romanzi di Mary Westmacott. Quelle storie conven-

zionali, agrodolci e romantiche, percorse da una sottile disperazione, sembrano collocarsi nel giudizio della scrittrice un gradino più su dei suoi gialli. Agatha sembra considerarli un cimento più impegnativo o almeno più gratificante, quasi una vacanza dal lavoro del poliziesco, come lei stessa ha confessato in una famosa intervista raccolta da Lord Snowdon: «Scrivere questo genere di romanzi mi dava un enorme piacere e dovevo sempre farlo in brevissimo tempo, perché ero impaziente e ansiosa di arrivare all'epilogo». (Armstrong Jones.)

A differenza di quanto avviene nei gialli, Agatha quando si cala nei panni della Westmacott, non si pone quei limiti che spesso sono stati evidenziati a proposito della sua scrittura, né quella disciplina attenta più alle ragioni dell'intreccio che allo stile; anche la lingua si fa più suggestiva, meno essenziale; l'introspezione psicologica è più attenta e le incursioni nelle menti dei personaggi interminabili. Non a caso si è parlato a proposito di questi libri di «studi psicologici» (Ercoli, 26), di quella psicologia che la Christie conosceva o credeva di conoscere. In essi compare la sapienza esistenziale della Christie, riflessiva e sentenziosa, severa nella difesa di alcuni valori consolidati, e anche pessimista. Ne emerge la figura di una donna delusa dalla risposta che ha dato la vita ai suoi trasporti e perciò indurita, più amara di quanto appaia nei gialli, anche se non meno disposta a giocare con la fantasia e la razionalità.

Certamente la Christie che si pone questioni esistenziali fondamentali, che parla della solitudine degli animi sensibili, di *arid nothingness*, e si chiede se in fondo sia concessa all'uomo una qualsiasi *choice* e discetta sul sentimento che si forgia nel sacrificio – anche se è vero che «sacrificial love destroys, not redeems» (Hughes, 130) – non riesce però a far corrispondere alla sua sincerità e al suo impegno risultati di espressione plausibili e intriganti.

Si potrebbe forse sostenere che la pretesa saggezza dell'autrice riesca a dire al lettore meno di quanto gli suggeriscono le perfette trame della sua lucida fantasia. Resta co-

munque un fatto che i libri di Mary Westmacott non hanno mai avuto un successo neanche lontanamente paragonabile a quello dei gialli di Poirot e di Miss Marple. Il senso di questi libri sbanda tra l'apologo, la commedia di costume (*comedy of manners*) e la sociologia dei sentimenti. Il risultato, anche a volerlo considerare solo nell'ambito della letteratura omologa, non è esaltante: il dialogo è sempre scintillante ma defatigante, le notazioni psicologiche acute e intelligenti ma, come al solito, superficiali. Tutto è annacquato in un profluvio di pagine superflue, in una atmosfera da telenovela ante-litteram, pomposa a volte come neanche Poirot riesce a essere. Una telenovela che sarebbe anche prevedibilissima senza alcuni colpi di scena accuratamente preparati che, anche qui, riescono almeno a spiazzare e sorprendere lo stanco lettore. La giallista, con le sue tecniche narrative, è in fondo visibile in controluce.

Anche per quanto riguarda i passaggi fondamentali della vicenda sentimentale, l'autrice, pur facendo numerose sortite nella mente dei suoi personaggi, non abbandona, in sostanza, un rapporto col lettore che è ancora quello tipico della scrittrice di gialli. Ella costruisce infatti un itinerario di allusioni, informazioni ambigue, tracce e indizi che costringono il lettore a una indagine e lo portano spesso, nella sua opera di decodificazione, ad anticipare le mosse dei personaggi.

Allo stesso modo anche nei gialli la comprensione dei fatti presunta nel lettore, se è sempre indietro rispetto all'onniscienza dell'autore, non poche volte sopravanza, sia pure per brevi tratti, la ricostruzione dei personaggi, in un inseguirsi e sorpassarsi reciproco che movimentata il rapporto autore-lettore.

Nei primi capitoli di molti di questi libri le vicende sono ad esempio filtrate attraverso il diaframma di quanto può riuscire a capirne un bambino piccolo d'età prescolare, con interessanti osservazioni psicologiche e un uso magistrale e ammiccante del dialogo degli adulti. Esso risulta rivolto al bimbo, ma tale da far trapelare di fronte al lettore la realtà

delle vicende familiari e la personalità del piccolo personaggio. In effetti i bambini nei libri della Christie sono spesso disegnati con più penetrante puntualità degli adulti. (Crispin, 44.)

Per avere una idea di quale sia la poetica della Westmaccott, fondamentale è la lettura de *Il pane del gigante* (1930): più di quattrocento pagine di intrecci sentimentali che seguono l'ordito della costruzione e rivelazione d'un genio musicale. «Un gigante crudele, il genio, Levinne! Un mostro che si nutre di carne e di sangue. Non so niente di Groen, eppure giurerei che abbia nutrito il suo gigante con la propria carne e il proprio sangue e forse anche con la carne e il sangue di altre persone. Macinandone le ossa per ricavarne il pane da dare alla sua creatura.» La stessa Agatha Christie era stata del resto sul punto di diventare una concertista, aveva studiato canto a Parigi e ha perciò disseminato di citazioni musicali i suoi libri (Weaver, 185), ma non si intendeva particolarmente di musica d'avanguardia: il suo protagonista sogna di musica a quattro dimensioni e, di fatto, comincia con lo scrivere un'opera. (Weaver, 191.) La sfida insita nell'idea di impostare un libro su di un musicista moderno, senza una accurata preparazione sulla musica che un tal soggetto avrebbe potuto scrivere, ci offre preziose informazioni sui lavori preparatori ai romanzi della Christie, sulla sua noncuranza per la documentazione e il dettaglio. La scrittrice odia gli approfondimenti tecnici tanto cari a molti giallisti, e non si cura di fare neanche piccole ricerche, di documentarsi oltre un certo limite minimale. È straordinaria l'abilità con cui sorvola sempre sugli aspetti specialistici, sul lessico più appropriato, sulle procedure della polizia e della giustizia in Inghilterra e all'estero. (Crispin, 41.) I personaggi da cui ci si aspetterebbe una terminologia sorvegliata insistono per non tediare nessuno con i termini scientifici. Così, ad esempio, un cadavere col cranio sfondato viene definito «percosso da un corpo contundente» e una vittima con un coltello piantato nelle spalle «è stata pugnalata» (v. Regola n. 9 di Brockoff in Ap-

pendice). Niente di strano che la Christie si sia lanciata a scrivere la storia di un geniale musicista moderno senza sapere quasi nulla di musica moderna: non ci aspetteremmo di meno dalla grande illusionista.

«Gli oboi... sentiva già che avrebbe avuto idee nuove per quanto concerneva gli oboi. E le viole. Sì senza dubbio anche per quanto concerneva le viole.» (Westmacott, 138.) «Sul treno non dormì. Scrisse invece appunti microscopici sul retro di una busta. “Trombe.” “Corni francesi.” “Cor anglais”, e, accanto a questi appunti, linee e curve che, ai suoi occhi, rappresentavano quanto aveva udito.» (Westmacott, 170.) «Era come il giorno che aveva fatto ritorno a casa dopo il concerto titanico. Era la visione che aveva avuto allora, la chiamò visione perché sembrava essere più che puro suono. Vedere e udire coincidevano. Curve e spirali di suono, che salivano, scendevano, tornavano. E ora sapeva, possedeva le conoscenze tecniche. Afferrò un foglio di carta, vi tracciò brevi, scarabocchiati geroglifici, una sorta di frenetica stenografia... Doveva essere così, e così, un'intera massa di metallo, ottoni, tutti gli ottoni del mondo. E quei nuovi suoni come di cristallo, tintinnanti, limpidi... Era felice.» (Westmacott, 422.)

In fondo, come si vede, alla Christie basta alludere, suggerire, evocare: i lettori non chiederanno di più.

Particolarmente interessanti risultano poi i due principali personaggi femminili di questo romanzo. Jane e Nell, le donne de *Il pane del gigante* sono tutte e due, a modo loro, più magnanime, concrete e generose di Vernon Deyre, il genio, che passa su di loro come un innocente rullo compressore, devastandone la vita, egoista e indifferente come un bambino; perché gli uomini, sembra suggerire l'autrice, sono tutti, o quasi, in sostanza dei bambini troppo cresciuti e non maturati.

Acutamente è stata sottolineata la quieta disperazione di molti protagonisti della Westmacott e il fatto che, fuori dal poliziesco, l'autrice disegni “cattivi” diversi da quelli che animano i suoi gialli, che sono tali solo perché non capi-

scono, non sanno quello che fanno, senza premeditazione o inappellabile condanna. (Hughes, 124.)

S'è tentato precedentemente di capire perché i romanzi della Westmacott benché particolarmente curati e scritti con divertimento e impegno, risultino per la maggioranza dei lettori sostanzialmente insoddisfacenti. L'affermazione paradossale per cui nei romanzi sentimentali della Westmacott manca il collante... di un solido intreccio poliziesco (Crispin, 44) è forse condividibile solo in parte. Secondo Hughes i sei romanzi della Westmacott sono parte di un unico disegno, di un unico libro: una autobiografia romanziata della Christie, in cui molti personaggi ruotano attorno al mistero della sua personalità, rivelatori e insieme mistificanti. In essi strane omonimie, ripetizioni, citazioni, apparenti sciatterie compositive potrebbero essere indizi, tracce, esposizioni di un crittogramma (Hughes, 130) che forse sarà possibile decifrare solo a patto di porsi di fronte al loro complesso come dinanzi a un intrigo dei più riusciti, a un mistero che la regina delle riserve mentali e delle mezze verità ha riservato ai suoi più affezionati lettori.

Circa l'effetto benefico della struttura poliziesca, di una prima storia accattivante e intrigante sulla seconda storia romantica, basterà spostare l'analisi su uno dei suoi primi libri pubblicati, *L'uomo vestito di marrone*, per osservare come, dove il collante c'è, la componente rosa divenga più gradevole, forse proprio perché meno insistita e meglio dispersa nell'intreccio. Si tratta di un romanzo perfettamente costruito, in cui, tra l'altro, lo humour britannico dell'autrice si manifesta in maniera particolare.

L'eroina, Ann Beddingfeld, è giovane, orfana, vivace, appassionata, avventurosa e romantica ma anche dotata di notevole spirito pratico. A sentire qua e là i commenti di altri personaggi è carina e ha magnifiche gambe (e chissà che il personaggio non somigliasse anche in questo alla sua autrice). L'eroe è invece scontroso, arrogante e francamente intrattabile, e fin qui siamo nella più classica ricetta del genere

“rosa”. Come è riconosciuto luogo comune del genere, all’inizio Lei non riesce a sopportarlo, trova Lui indisponente e odioso, fino a che non scopre, al di là delle apparenze brusche, aggressive e supponenti, un animo gentile, tenero, maschio ma vulnerabile o per lo meno saggio e affidabile. In questo caso Lui è il personaggio più misterioso, ricercato dalla polizia per omicidio, braccato dai malviventi; ma Ann, un po’ per convincente ragionamento deduttivo e un po’ per il classico colpo di fulmine, è convinta della sua innocenza.

La struttura della narrazione, dopo un brevissimo prologo in terza persona, giustappone il diario di Ann e quello di uno spiritosissimo quanto apparentemente sprovveduto lord inglese, sir Edward Pedler, che malgrado la differenza d’età, somiglia come una goccia d’acqua al Berto Wooster di Wodehouse; al suo servizio c’è persino un autoritario ed efficientissimo segretario, Pagett, che in omaggio al genere poliziesco è dotato di una faccia patibolare e fa di tutto per attirare i sospetti del lettore.

Il romanzo è un perfetto, semplice *mélange* di generi: amore, umorismo, avventura e *detection* ne fanno una delle prove più equilibrate della scrittrice, un meccanismo originale che prefigura i capolavori del futuro.

Dati gli indizi che si accumulano sul povero Pagett, più volte rappresentato esplicitamente con le mani nel sacco, e reso antipatico dalle sue vessazioni alla Jeeves sul bonario deputato al Parlamento, la vera prova di bravura della Christie è nel meccanismo della sua discolpa.

Continuando a esaminare la componente “rosa” nei gialli può notarsi come perfino nel rigoroso *Verso l’ora zero*, abilmente nascoste tra il labirinto dell’intreccio ci sono storie d’amore, con tanto di cavaliere che salva la principessa e il timido eroe, già innamorato della medesima, che sceglie poi un più rassicurante rapporto con una donna pratica oltre che sensibile. Più in generale, si è già avuto modo di notarlo, il povero Poirot spessissimo viene guidato dalla scrittrice nell’incomodo ruolo di paraninfo. Con la sua intelligenza geniale non può non accorgersi “anche” delle se-

grete e pudiche storie d'amore accuratamente celate, secondo un certo costume vittoriano, dai personaggi. Anche nell'amore dunque Poirot mette ordine: assume al suo servizio una innocente fanciulla che si sta ingolfando in una relazione pericolosa e la butta con uno stratagemma tra le braccia di un timido quanto posato bravo giovane (*Delitto in cielo*); costringe gli incerti a dichiararsi (*L'assassinio di Roger Ackroyd*; *La parola alla difesa*); fa accusare ingiustamente un sospettato per rinfocolare, nella solidarietà, un vincolo matrimoniale vacillante (*Poirot a Styles Court*).

Il poliziotto, un belga vallone, poiché è straniero, continentale e di lingua francese, si diverte un mondo a stuzzicare (a fin di bene) gli incomprensibili innamorati inglesi. I suoi consigli da "posta del cuore" sono bonari e azzeccati.

« "Ha bisogno di voi." »

« Pietro ribatté con violenza: »

« "Non quanto ha bisogno... di lui!" »

« Poirot scrollò il capo. »

« "Non ha mai avuto bisogno di Rodrigo Welman. Lo ha amato, sì; infelicamente e anche disperatamente." »

« Torvo e sconvolto, Pietro Turner replicò con voce rauca: »

« "Non mi amerà mai così." »

« "Forse no" replicò dolcemente Poirot. "Ma ha bisogno di voi, caro amico, perché solo con voi può incominciare nuovamente a vivere." »

« Pietro tacque. »

« La voce di Poirot era molto soave mentre gli diceva: »

« "Non potete accettare i fatti come sono? Ha amato Rodrigo Welman. Che importa questo, se soltanto con voi potrà essere felice?" » (*La parola alla difesa*, 530.)

È l'amore di due persone giovani e sagge l'unico appiglio ottimistico vero e proprio che Agatha Christie conserva nel mondo che propone al lettore. L'elemento rosa, lungi dall'essere estraneo alla sua concezione del mondo, ne rappresenta una chiave: l'unica che non getta nello sconforto e nel senso di colpa.

3.8 IL TEATRO

L'incredibile successo che Agatha Christie ha avuto nel teatro mostra come anche in questo campo la fantasia dell'autrice abbia saputo toccare alcune corde particolari della sensibilità e dell'intelligenza del pubblico.

Le sue commedie sono state definite un regalo da re Mida al Teatro. (Trewin, 133.)

Per un certo tempo, la Christie, pur richiesta, non si era cimentata nella scrittura di commedie poliziesche. La complessità dell'organizzazione della rappresentazione teatrale, dove la comunicazione viene trasmessa a più livelli, utilizzando codici diversi, mimetico-gestuali, iconici e linguistici (Marchese, 273), la spaventava. Il giallo sul palcoscenico era poi fondamentalmente diverso dal giallo scritto, dove la comunicazione è incentrata sulla lettura.

Una particolarità rendeva però particolarmente agevole la trasposizione teatrale dei romanzi gialli della Christie: «l'emergenza dominante del discorso diretto nell'azione teatrale: tutto "è detto" dai personaggi, la "fabula" stessa si evince dal procedere, di scena in scena, del dialogo fra i personaggi». (Marchese, 273.)

I libri migliori della scrittrice sono certamente dominati dal dialogo e costruiti su di esso, ed è proprio tale consonanza che ha facilitato la trasposizione teatrale di tante opere anche senza il concorso della scrittrice.

Il teatro di Agatha Christie fu infatti per lungo tempo caratterizzato da opere tratte dai racconti o dai romanzi della scrittrice a opera di mestieranti tra l'altro poco attenti alle esigenze strutturali del poliziesco. In tali adattamenti, come nei film con Miss Marple, si riscontrano cambiamenti che investono la struttura narrativa, l'ordine e la disposizione temporale, il numero dei personaggi e il differente peso loro attribuito. Chi si preoccupa di non tradire lo spirito di un giallista? È il malinteso rapporto col pubblico, quello con cui più si desidera essere sintonizzati.

I personaggi-marionetta di Agatha Christie, a ben vedere, trovano poi una indiscutibile consonanza nella tradizione dei "ruoli" di certo teatro dei primi del Novecento, quello stesso che la giovane Agatha aveva avuto modo di vedere rappresentato a Exeter. «A quell'epoca infatti tutti i personaggi di una commedia erano catalogabili in tante caselle quanti appunto erano i ruoli; caselle così delineate che difficilmente tra l'una e l'altra avvenivano contatti e confusioni. E gli autori nel concepire i personaggi che davano vita alla vicenda drammatica avevano di mira, quasi sempre, la divisione dei ruoli come una regola alla quale non era possibile sottrarsi.» (Tofano, 30.)

Data la struttura "fissa" dell'azione nei romanzi dell'autrice e la sua preferenza per gli "interni", sarebbe addirittura ipotizzabile una primigenia influenza teatrale sulla tecnica narrativa della Christie. Agatha, appassionata di teatro, nelle sue trame scompiglia e riordina il gioco delle parti, trasforma il mondo in un palcoscenico sul quale non si vergogna di riprodurre continuamente i soliti caratteri: il padre nobile, la madre nobile, l'amoroso, l'ingenua, il primattore, la primattrice, il brillante e il promiscuo.

Quando pone mano ai copioni in prima persona la Christie, comunque, pur limitandosi a realizzare un teatro semplice e in un certo senso datato, agevolmente trasferisce (o ritrasferisce) sul palcoscenico i moduli della sua narrativa, facendo perno ovviamente sulla particolare brillantezza dei dialoghi, sul dosaggio dei colpi di scena in cui anche nei romanzi eccelle, ma più ancora sulla perfezione del meccanismo della trama. «Il meccanismo [...] girerà preciso e puntuale, facendo scattare gli effetti nell'istante opportuno, non prima e non dopo, mostrando le reazioni psicologiche dei protagonisti [...] a conclusione di ogni singolo avvenimento, per riempire e giustificare l'attesa del prossimo, dandogli il carattere dell'inevitabilità, quindi dell'angoscia.» (Di Giammatteo, 16.) D'altro canto il dialogo, nella trasposizione teatrale, migliora addirittura: nel caso

di *Trappola per topi*, per esempio, è possibile «vederlo perdere volume e aumentare d'impatto via via che si passa dal racconto alla trasmissione radio, alla commedia». (Omboni, 166.)

La Christie è una di quelle scrittrici che non solo si fanno leggere anche da chi non ama la lettura, ma che hanno portato e portano davanti a un sipario spettatori che non vanno a teatro.

A proposito del successo *Trappola per topi* l'autrice stessa osservava: «Non è proprio un dramma, non è proprio uno spettacolo dell'orrore, non è proprio una commedia brillante, ma ha qualcosa di tutt'e tre, e così accontenta la gente dai gusti più disparati». (Omboni, 161.)

La molla fondamentale che intrica il pubblico è invece, più semplicemente, la stessa che funziona nei romanzi: un ben dosato *suspense* unito al piacere intellettuale della ricerca della soluzione finale, della verità. «La verità, per quanto a volte possa essere terribile, è sempre una meta affascinante». (*L'assassinio di Roger Ackroyd*, 119.)

La scrittrice sa bene che nei suoi intrecci, anche a teatro, può permettersi qualunque cosa, a patto di saper dare allo spettatore l'impressione che ogni cosa sia alla fine spiegata in maniera almeno apparentemente razionale. L'esperienza attinta dai suoi romanzi le ha insegnato che non è necessario spiegare tutto (cosa che a teatro avrebbe appesantito in maniera insopportabile il finale), ma che basta persuadere il pubblico che il meccanismo funziona, che la spiegazione di tutto esiste ed è plausibile. La sua maestria è tale che gli spettatori non dubitano un solo attimo della sua padronanza dell'intreccio, anche se lo spazio teatrale non consente una pedissequa ricostruzione di tutti i particolari del piano criminoso. La spiegazione, più è complicata, più viene diluita nel corso degli atti prima del finale, per non appesantire troppo lo scioglimento e per chiarire meglio allo spettatore il meccanismo. Anche in questo caso il fruitore del giallo è chiamato a collaborare; la soluzione non gli viene imposta, ma in un certo senso suggerita, come se l'autrice,

visto che egli non riesce a indovinare, gli fornisce qua e là qualche aiuto o qualche indizio.

Anche per il teatro non sembra del tutto corretto parlare di impianto datato e semplificato, né lamentarsi che non si ravvisino in Agatha Christie sguardi penetranti sulla commedia umana e sulla sua tragedia, di quelli che si apprezzano non solo in Shakespeare ma anche in Dürrenmatt. Nella Christie, scrittrice o commediografa, il presagio inquietante del cosiddetto uomo moderno si legge proprio nell'intrigo della trama, nel trionfo dell'inganno, in una rappresentazione generale che trascende anche i divieti, gli obblighi e i severi moniti che vengono dall'ideologia. La Christie si apre a una prospettiva diversa di modernità persino quando, come appunto nel suo teatro, mantiene intatti sul piano dei valori riconosciuti tutti i punti di forza della conservazione.

3.8.1 “Testimone d'accusa”

L'esame della più bella commedia di Agatha Christie permette un approfondimento interessante dell'atteggiamento della scrittrice circa le cosiddette prove psicologiche, e consente un aggiustamento di quanto si ritiene comunemente a proposito del “metodo psicologico” che sarebbe stato poi seguito da Poirot e Miss Marple.

«Moltissimi errori giudiziari sono stati commessi in nome di quelle “prove psicologiche” che sono spesso così lontane dalla verità quanto possono esserlo le reazioni – anche le più strane – d'un innocente al delitto. Perché uno scoppio frenetico di odio, delle dichiarazioni compromettenti, *che sembrano mettere sullo stesso piano la realtà psichica e quella materiale*, non sono probanti.» (Reggiani, 115.)

L'affermazione è, ovviamente condivisibile, ma sembra ingeneroso attribuire (Reggiani, 115) alla Christie una non perfetta comprensione della fallacia delle “prove” psicolo-

giche, che la metterebbe in contrasto con la lucidità più volte mostrata in merito da Holmes.

«È della massima importanza» ha affermato Sherlock Holmes «che il nostro giudizio non sia fuorviato dalle apparenze esteriori. Un cliente per me, non è che un'unità, un fattore in un problema. Le qualità emotive sono in contrasto con la chiarezza del ragionamento. Le posso assicurare che la donna più seducente che io abbia mai conosciuto fu condannata per aver avvelenato tre bambini innocenti cui intendeva sottrarre il denaro di un'assicurazione, mentre l'uomo più repellente di mia conoscenza è un filantropo che ha speso quasi un milione di sterline per beneficiare i poveri di Londra.» (Conan Doyle, 25.) Secondo Holmes insomma non è possibile, come ha notato Reggiani, mettere sullo stesso piano la realtà psichica e quella materiale, poiché le prove psicologiche sono spesso così lontane dalla realtà quanto possono esserlo le reazioni di un innocente, di qualcuno che magari ha desiderato compiere il delitto, ne sarebbe stato capace, ma non l'ha fatto.

La Christie peraltro non sembra ignorare tale circostanza; l'ha sfruttata per spiegare la condanna di un innocente in *Fermate il boia*, e ne ha fatto il meccanismo fondamentale di quella che è stata ritenuta (Falzon, 104) la sua migliore commedia, *Testimone d'accusa*, da cui è stato tratto forse il migliore dei tanti film che hanno sfruttato la vena della scrittrice. Nel meccanismo si riconosce la lezione dei libri di Erle Stanley Gardner, anche se la Christie è un'allieva abituata in qualche modo a superare il maestro e a imparare contestando chi insegna e rilevando le contraddizioni insite nei sistemi narrativi polizieschi cui si riferisce.

Un giovane simpatico e comunicativo (Tyrone Power, innocente per definizione) è accusato, in base a mere prove indiziarie, dell'omicidio di una vecchia e ricca signora che aveva fatto testamento lasciandolo erede di una cospicua sostanza. Non solo Power è il più sospettabile, ma sembra anche l'unico ad avere il movente necessario. Sir Wilfrid, l'eminente avvocato difensore (Charles Laughton, autorevole

e astuto), conduce il processo sfruttando tutti gli appigli della procedura, confondendo i testimoni a carico e imbrogliando le carte di fronte ai poveri giurati: è convinto dell'innocenza dell'accusato con la stessa immotivata e spudorata sicurezza di Perry Mason. La Christie, però, fa riflettere lo spettatore sul formalismo della giustizia e sull'elusione che i duelli procedurali inducono dell'accertamento dei fatti.

«*Sir Wilfred* – Non vi ha mai colpito il fatto, Mayhew, che nella professione della legge, presto o tardi si perde ogni contatto con la realtà?

Mayhew – Non vi capisco. Al contrario, direi che nell'esercizio della legge, noi trattiamo esclusivamente fatti positivi.

Sir Wilfred – Non si tratta di fatti positivi, ma di fatti legali o meno, ragazzo mio. Anche le questioni tecniche, ammissibili o inammissibili che siano... dipendono da come le presentate. L'unica cosa a cui non si pensa mai in un processo di questo genere è ciò che è veramente accaduto.»
(*Testimone d'accusa*, 151.)

In assenza di prove risolutive a favore, gli indizi a carico condurrebbero alla condanna di Power se sua "moglie", una austriaca proveniente da oltreconfine (Marlene Dietrich, opportunamente ambigua), non costruisse dal nulla una "prova psicologica" risolutiva. Marlene, che in un primo tempo aveva testimoniato in modo da disculpare il marito, al processo cambia versione e lo accusa, accentuando note di comportamento antipatiche e scostanti, che la mettono in cattiva luce davanti alla giuria. Fa pervenire a sir Wilfred, poi, una serie di sue lettere in cui:

- 1) risulta che tradisce il marito con un certo Max, forse una spia sovietica;
- 2) confessa il suo intendimento di nuocere a Tyrone, facendolo, mercé la sua sola testimonianza, condannare per omicidio.

Sottoposta a stringente interrogatorio crolla ammettendo tutto. La giuria si ritira e assolve lo "sfortunato marito".

«*Romaine* - Io sono un'attrice e conosco la psicologia del pubblico. Non ho voluto piacere ai giurati; ho voluto essere antipatica; ho voluto che non si fidassero di me e fossero ben convinti che ero una straniera e una bugiarda. Poi, quando le mie menzogne fossero state scoperte... allora sì che mi avrebbero creduta!» (*Testimone d'accusa*, 184.) La Dietrich amministra il suo patrimonio negativo: è straniera, più anziana del marito e lo accusa, lo tradisce, circostanza questa che comunque non fa mai buona impressione sulla gente. La giuria, che non l'avrebbe creduta se avesse mentito per salvare il marito, non le crede mentre lo accusa. Da inattendibile testimone della difesa si è trasformata in inattendibile testimone d'accusa. Certamente gli indizi rimangono, ma la giuria non s'accorge che la testimonianza della moglie, non decisiva per l'accusa, se annullata non migliora, riguardo a tutti gli altri indizi, la posizione dell'accusato.

Si tratta di una fallace "prova psicologica".

Sia Poirot sia Miss Marple trovano la soluzione in base a una ipotesi fondata sull'idea che si sono fatti dell'assassino. Basta considerare la personalità, i tratti psicologici necessari per compiere "quel" certo tipo di delitto, ed è facile scoprire l'assassino. (GM, 173.) Ciò che sembra una "prova psicologica" è però solo l'inizio di una abduzione, che nel prosieguo della storia dovrà trovare conferma.

4

L'IDEOLOGIA

4.1 Dalla parte degli innocenti

La complessiva concezione del mondo della Christie solo con molte difficoltà può essere tenuta distinta dal “messaggio” ideologico ripetutamente trasmesso da molte dichiarazioni dei suoi personaggi. In varie riflessioni contenute nell'autobiografia emerge comunque la sua visione radicale e a tratti persino crudele nei confronti dei colpevoli. Essa trova una giustificazione etica nella “difesa appassionata dell'innocenza”, che sembra essere ossessivamente al centro dei suoi pensieri.

L'indignazione per la sorte di Abele la conduce attraverso la forza della narrazione a intrappolare Caino in un destino di condanna senza appello e di perdizione. Ma come varianti della legge del taglione a volte intravede improbabili ipotesi di recupero. «Il carcere a vita non costituisce una soluzione, anzi mi sembra un sistema molto più crudele della coppa di cicuta dell'antica Grecia. Personalmente sono convinta che la deportazione sia un'ottima iniziativa: in una vasta distesa desolata, popolata unicamente di tribù primitive, l'uomo è costretto a vivere in semplicità.» (Christie, 1989, 450.)

La scrittrice poi approfondisce ancora il tema del recupero fino a disegnare scenari terrificanti, addirittura in contrasto con i valori di civiltà cui pure era certamente legata. «L'unica soluzione, secondo me, è quella di condannare chi fa il male a mettersi al servizio della comunità, la-

sciandogli la scelta tra bere la coppa di cicuta e offrirsi volontario per delle ricerche di tipo sperimentale. Ci sono molti settori di ricerca, soprattutto in campo medico, dove sarebbe utilissimo potersi servire di un soggetto umano invece che degli animali. Al posto degli scienziati e dei ricercatori che rischiano la vita ogni giorno, si potrebbero usare delle cavie umane, che si prestassero a essere usate negli esperimenti in cambio della vita e che, nel caso riuscissero a sopravvivere, potrebbero tornare tra gli uomini redenti e assolti dal marchio di Caino.» (Christie, 1989, 451).

Rispetto ai suoi tempi Agatha Christie fu, dunque, senza dubbio una conservatrice, se non addirittura una reazionaria. Secondo la sua biografa Janet Morgan, la scrittrice visse «in maniera assolutamente impolitica le paranoie politiche della media borghesia britannica, le paure di una cospirazione internazionale, il terrore della legge e quello delle ingiustizie». (Bignardi, giugno 1984.) L'impressione che se ne trae è di una *Weltanschauung* e di un mondo fine Ottocento piuttosto che contestuali al primo dopoguerra, dove si parte dalla constatazione che gli ebrei sono avari, i cinesi crudeli, gli stranieri comici o sospetti, i latini sensuali, pittoreschi e creativi. (Barnard, 21.) Ma l'intelligenza e il senso della contraddizione della Christie non si fermano certo al luogo comune dei pregiudizi e delle banalità: Levinne, personaggio de *Il pane del gigante*, è ebreo, e, nello stesso tempo, è il personaggio più positivo del libro; Poirot è un belga vallone che impone agli inglesi la sua superiorità e si permette di criticarli benevolmente dall'esterno; il signor Paravicini, in *Trappola per topi*, ha una complessità che non si ritrova spesso nei personaggi cristiani. Ma in questo non c'è contraddizione, perché per Agatha le apparenze ingannano e una persona saggia evita di generalizzare senza misura; pur contestando a suo modo le idee preconcepite, le antiche paure e persino alcune superstizioni, come lo spiritismo, l'autrice mostra nel contempo di considerarle senza imbarazzo, senza una più o meno implicita condanna, anche perché non le sono del tutto estranee.

L'ironia con cui la scrittrice disegna l'alta borghesia inglese, dipingendola come gente «benestante, spesso di aristocrazia campagnola, corta di vedute e anzi orgogliosa del proprio essere intellettualmente e sentimentalmente "comune" come riprova della propria sanità mentale» (Musiani), non può nascondere la sua immedesimazione.

In pochi romanzi del tempo sono altrettanto in evidenza i valori della norma, dell'istituto sociale. Sono idee che vengono fatte penetrare puntigliosamente nelle storie e nei personaggi.

Spesso, del resto, per poter ben decifrare il codice di una concezione del mondo è utile andare alla ricerca di una chiave biografica. Al fondo c'è, nella Christie, una protesta forte, anche se espressa con toni sommessi, contro la cultura progressista e illuminista del Novecento, il risentimento di una accesa patriota inglese che vede tramontare l'impero, anche se è incline a considerare gli inglesi - e in particolare le inglesi - come appartenenti a una sorta di razza superiore, certo eminente rispetto alle razze orientali e mediterranee. Le donne che circondavano ad Ashfield Agatha bambina, dalla madre a zia-nonnina e a Nursie, sembrano aver per sempre composto un quadro di sentimenti umani sicuri e forti, fuori del quale non c'è salvezza.

Anche la religione sembra essere una postilla di questo assetto socio-familiare vittoriano e quando richiama il tema religioso nell'autobiografia la scrittrice lo fa per celebrare lo spirito creativo dell'uomo: «L'uomo è creatore, e come tale condivide la santità del Creatore Supremo. [...] L'orgoglio del creare è un fenomeno straordinario». (Christie, 1989, 469.)

L'unico problema metafisico seriamente meditato è quello del male e della sua abolizione, cui si riconnette una lotta esplicita, volontaristica, contro il pessimismo. Su tutti gli uomini incombe il Male, sotto forma di trappole mortali, ostacoli di ogni genere, intrighi architettati da altri uomini e potenze occulte, tradimenti, egoismi, crollo dei valori. La concezione del mondo della Christie la porta ad

ancorarsi alle leggi dell'etica, difese dalle istituzioni esistenti. Come Eco ebbe a dire di Fleming, che condivide con la compatriota oltre al successo la (cinica?) determinazione di costruire perfette anche se artigianali macchine narrative, Agatha Christie non è stata reazionaria per il fatto che ha riempito lo schema "male" con questo o quest'altro contenuto (i comunisti, gli ebrei, gli arabi). È reazionaria «perché procede per schemi e la schematizzazione, la bipartizione manichea è sempre dogmatica, intollerante; democratico è colui che rifiuta gli schemi e riconosce le sfumature, le distinzioni, giustifica le contraddizioni». (Eco, 1978, 170.) L'unica sua "filosofia" fu invece quella di un certo buon senso verso le cose del mondo, basata peraltro sulla profonda convinzione che la maggior parte degli uomini fosse cattiva o comunque incline al Male.

Tali caratteristiche non riescono a essere bilanciate, nell'opera di Agatha Christie, dalla personale e a tratti originale penetrazione psicologica di alcuni caratteri umani, dallo spiccato senso dell'umorismo, dall'irrefrenabile spirito trasgressivo. La scrittrice ci propone «tutto un mondo che ruota attorno alle più tipiche usanze inglesi, descritto con un sorriso tollerante e affettuoso, proprio di chi guarda con tranquillità e distacco. È un mondo infine dalla cui presentazione traspare anche la dimensione reale del codice morale della scrittrice, che è poi quello dell'illuminato conservatorismo inglese». (Ercoli, 40.)

Come si è detto, un rapporto particolare è quello tenuto dalla Christie con la maggior parte delle idee progressiste del suo tempo: esse non vengono, il più delle volte, considerate negativamente di per sé, ma giudicate deboli, incongrue e irrimediabilmente utopiche. Ne è un esempio la figura di Joe ne *Il pane del gigante*, che si sperpera e quasi si perde seguendo una vita autentica e senza pregiudizi.

Non è vero però che l'ideologia di Agatha Christie sia rimasta immutabile in tutto il distendersi della sua opera.

Ne *Il ritratto di Elsa Greer*, a sedici anni dall'omicidio del padre una ragazza dal mento volitivo e dall'aspetto vivace vuole che Poirot scopra se davvero la colpevole era sua madre. Sta per sposarsi e la reazione del fidanzato, quando ha appreso la notizia degli originali casi della famiglia della ragazza, è stata corretta. « John? John non se ne preoccupò affatto: disse che per lui non c'era nessuna differenza. Lui e io eravamo John e Mary... e il passato non importava. »

È la figlia della pretesa assassina che si preoccupa:

« “Siamo ancora fidanzati” proseguì “tuttavia quella cosa ha importanza per me. E anche per John. Non è il passato che ci dà da pensare, ma il futuro. Desidero avere dei bambini, capite? Tutti e due lo desideriamo. E non vogliamo aver timori per loro.”

« “Come fu ucciso vostro padre?”

« “Fu avvelenato” rispose Mary con voce chiara e decisa.

« “Vedo.”

« “Ringraziando il cielo, voi capite! Vi rendete conto del come la cosa sia importante e delle conseguenze che potrebbe avere. Voi non cercate di tergiversare, di trovare parole di conforto.”

« “Ho capito benissimo” rispose Poirot. “Quello che non capisco è che cosa volete da me.” » (8.)

Entrambi hanno capito, un po' meno il lettore moderno che si appresta comunque a godersi una indagine su un delitto commesso sedici anni prima.

Il più recente, *Gli elefanti hanno buona memoria*, ha un esordio simile: una (antipatica) madre vuole che Ariadne Oliver indagli sulla morte violenta dei genitori della fidanzata del figlio. Il personaggio-scrittore si reca allora dal personaggio-investigatore, Poirot, e chiede il suo aiuto. Anche in questo romanzo, come ne *Il ritratto di Elsa Greer*, l'indagine poliziesca assomiglierà a quella storiografica, sebbene diverso sia l'apprezzamento sui motivi di quella ricerca. Né Poirot né Ariadne Oliver sembrano comprendere i motivi della richiesta di una tale indagine.

«“Ma perché questa signora ci tiene tanto a sapere come sono andate le cose?” domandò alla fine.

«“È appunto quel che mi chiedo anch'io” rispose la signora Oliver.» (24.)

L'assurdità del timore dell'ereditarietà di una predisposizione all'assassinio è sottolineata dalla Christie, nel 1972, mediante l'appoggio dello stupore e della curiosità dei suoi personaggi principali, mentre lo stesso timore, nel 1942, era tanto scontato da essere ineffabile, comprensibile al volo, da parte dello stesso Poirot.

C'è un'altra cultura che la Christie non ama e anzi punzecchia e beffa a ogni occasione: è quella psicanalitica, di cui pure i suoi libri fanno in un certo senso parte. (Faeti, 10.) Giustificazionista, tesa a negare la responsabilità del singolo, e a trovare nel sesso la causa di tutto, la psicanalisi non poteva trovare il favore deliberato della Christie che invece non si perita di utilizzare costruzioni freudiane come sfondo psicologico dei suoi intrecci e dei suoi sociogrammi.

«Psicologia, ma psicologia vera, non quella che vogliono fare gli sciocchi che non ne capiscono nulla. [...] Psicologia genuina che arriva allo scopo.» «“Fate parlare un assassino più che potete” è uno dei principi di Poirot. Secondo lui tutti, prima o poi, finiscono col dire la verità, perché, a lungo andare, è più facile che seguitare a mentire. Così si lasciano scappare un particolare che credono senza importanza e invece è quello che li perde.» (*Verso l'ora zero.*)

Certamente donna d'ordine, la Christie è comunque portatrice di notevoli aperture verso il nuovo, nel sociale e nella condizione della donna che forse erano il naturale portato della sua esperienza di lavoro. La scrittrice ha lavorato come infermiera e spesso proprio le infermiere sono protagoniste o testimoni nei suoi romanzi (*Non c'è più scampo*). In questi e altri ruoli si esprime un certo progressismo, che, ad esempio, non condanna il libero amore, ma lo respinge per i pretesi dannosi effetti sociali che ne deriverebbero.

Emerge così un prudente femminismo *ante litteram*, fondato sull'orgogliosa consapevolezza della intelligenza delle donne e sulla superiorità di tanti personaggi femminili, miss Marple in testa, nei confronti dei loro partner maschili.

4.2 *Giudice, giuria e boia*

Il senso di giustizia in Agatha Christie è particolarmente presente, con una particolare e spiccata attenzione alla giustizia sostanziale e alla protezione dei personaggi più deboli. Gli innocenti vengono, spesso, perduti di vista – insinua la scrittrice – mentre ci si preoccupa dei problemi dei colpevoli, delle loro giustificazioni e delle attenuanti che bisogna loro riconoscere.

Nella tradizione del romanzo poliziesco classico la punizione del colpevole si trasferisce spesso oltre la fine del testo, l'assassino viene smascherato e per lui la partita è perduta. Mentre l'attenzione del lettore è in pratica compromessa, l'arresto del criminale non chiude la sua vicenda legale: ci sarà un processo, un giudice, una giuria, una pubblica accusa e una difesa. Non può plausibilmente prevedersi con certezza la condanna finale del colpevole. A questa situazione i giallisti ovviano in genere con una stringata notizia finale su come sono andate le cose al processo, che, per essere giustapposta alla trama, soddisfa la curiosità del lettore ma non il suo gusto di leggere. L'alternativa seguita è la punizione, per così dire, "a scena aperta", con il suicidio o l'omicidio del colpevole.

Sono molti i giallisti che hanno approfittato di tali *escamotage*. Si tratta, a ben vedere, di soluzioni che investono soprattutto la tecnica narrativa e l'esposizione della soluzione. Il discorso si complica quando si intenda desumere dal tipo di finale architettato dati sull'ideologia e la concezione del mondo dell'autore.

Con la morte del colpevole si induce in genere nel testo

narrativo un senso di sollievo per un criminale che ha tolto il disturbo e per la semplificazione che ne viene a tutti gli intricati rapporti esistenti tra i personaggi.

In *È un problema*, il provvidenziale incidente automobilistico sistema un sacco di cose ed evita alla società di prendere atto di un caso tragico e abnorme. Anche ne *L'assassinio di Roger Ackroyd* un bel suicidio viene caldamente consigliato al colpevole che accondiscende a dare un finale simmetrico come sarebbe certo piaciuto a Poirot.

Diversamente si mettono le cose quando il colpevole viene espressamente assassinato dall'investigatore, che riveste dunque anche i panni di giudice, giuria e boia: una idea, questa, che ha trovato poi ampia cittadinanza nella tradizione degli epigoni della "scuola dei duri" americana. Nel cinema, si sono moltiplicate sin nei titoli le recriminazioni circa il fatto che la polizia non possa sparare e la magistratura prosciolga in base alla ridicola scusa della mancanza di prove. Autori come SS. Van Dine (*Signori il gioco è fatto*) e Stout (*La traccia del serpente*) non sono arretrati davanti al senso di onnipotenza che la penna dà quando è impugnata come una pistola. Da allora gli eroi individualisti della giustizia personale, dalle maniere spicce e dalla facile logica dell'occhio per occhio sono diventati una presenza fissa e inquietante, che ci riporta alla famigerata legge di Lynch. « Ricordati, Siegella, che l'estradizione è una chimera. Non avrai più modo di corrompere i funzionari e i giudici d'America perché la tua fedina penale resti pulita e perché tu possa ricominciare coi tuoi sporchi delitti. Sono io che faccio adesso da giudice, da giuria e da tutto e ti condanno a morte, Siegella. » È Lemmy Caution a parlare: « Mi alzo. Giace tutto rannicchiato da quello sporco gangster che era ». (Cheyney, 193.)

Complice la padronanza dell'intreccio che è nelle mani dell'autore, l'eroe "giustiziere" ha in genere mille buoni motivi per far tornare indietro di duemila anni la civiltà giuridica occidentale. Agatha Christie ha spesso lambito il problema della pena di morte "fai da te". In vari dialoghi

lto
gli
si-
n-
s-
te
le

ha presentato la questione descrivendo con sostanziale sfavore, anche se con un pizzico di comprensione, la tesi della legittimità dell'uccisione del colpevole (*Verso l'ora zero*). In *Dieci piccoli indiani* ha addirittura rappresentato come colpevole, come deviante, il pratico assertore di tale concezione. Poi c'è stato *Sipario*.

Un altro problema di natura ideologica cui la Christie non si è sottratta è quello dell'incontro-scontro tra Bene e Male, o meglio tra Genio del Male e Protagonista. Una lotta tra superuomini che è allo stesso tempo un luogo comune della letteratura poliziesca dal quale pochi scrittori di *serial* sanno guardarsi.

Agatha Christie, già prima del misterioso *X* di *Sipario* ha creato il suo rivelatore Napoleone del delitto in *Poirot e i Quattro*.

Alla "tentazione" di scrivere almeno una storia in cui il grande investigatore si scontri con un superuomo del crimine (che è insita nella struttura narrativa del giallo) non hanno saputo resistere Conan Doyle, Rex Stout, Ellery Queen; e il motivo principale è molto semplice: i formidabili personaggi che investigano devono trovare avversari della loro dimensione; i lettori chiedono omicidi complessi, misteri insolubili, imprese impossibili e ci vuole pure qualcuno che prepari l'intrigo che l'eroe scioglierà.

Può osservarsi che raramente si trovano, nei polizieschi, colpevoli di scarsa intelligenza: saranno magari pazzi, ma sono sempre astuti e acutissimi, superdotati. Prima o poi uno scrittore di romanzi polizieschi passa a immaginarne uno più bravo degli altri, il più bravo, un plausibile e inquietante avversario per il detective protagonista, l'avversario che perfino un Poirot, per quanto geniale, rischia di non saper sconfiggere. Per Agatha Christie, però, c'è una motivazione in più. La sua lotta contro il male, nei gialli, è per definizione destinata a raccogliere solo piccole vittorie. Quando Poirot, con tutti i suoi sforzi, scopre un assassino, ristabilisce certamente un ordine, punisce un peccatore, riesce a confermare la supremazia della legge e del bene,

ma in un delitto particolare, che è qualitativamente certo il peggiore, ma che comunque non esaurisce la gamma dei delitti né dà speranza di un intervento di una qualche rilevanza nei confronti dell'intrico di delitti e di malvagità di cui il mondo appare alla Christie prigioniero. Un omicidio, di per sé, è sempre la tessera di un mosaico: rappresenta soltanto un caso particolare, non è il Male.

Ecco allora far capolino, in *Poirot e i Quattro*, una sorta di Causa ultima del Male, Li Ciang Yen, un demone umanizzato cui fanno capo, se non tutte, molte delle più importanti attività criminali del mondo.

«“...e si hanno buoni motivi per ritenere che sia lui l'uomo che sta dietro a tutto.”

«“Tutto che cosa?”

«“Il disagio mondiale, i torbidi fra le masse, le rivoluzioni. Gente che sa quel che dice, e non gente da poco, sostiene che esiste una forza, dietro le quinte, la quale tende a nulla meno che la disintegrazione della civiltà... In Russia, sapete, ci sono stati molti indizi che Lenin e Trotzki altro non erano se non uomini di paglia le cui azioni venivano dettate da un altro cervello. Non ho alcuna prova a sostegno di quanto affermo, ma sono convintissimo che quest'altro cervello... era Li Ciang Yen. [...] Ho la prova che dietro a lui sta un'illimitata disponibilità di mezzi, per le corruzioni e la propaganda, e vi sono indizi tendenti a dimostrare che egli controlla qualche forza scientifica di una potenza sinora sconosciuta al mondo.”» (*Poirot e i quattro*, 700.)

Far misurare con lui Poirot è una risposta romanzata ed enfatica della Christie alla vecchia domanda sulla possibilità di sconfiggere il male a opera degli uomini.

4.3 *Le filastrocche rivelatrici*

Le inquietanti filastrocche, le cantilene che punteggiano molti libri della Christie introducono una nota fantastica

nella struttura del poliziesco, fantastica come le sono le fiabe, cui non a caso parlando dei gialli si fa spesso riferimento.

«Il poliziesco» osserva Reggiani «è indubbiamente una favola, con le stesse cadenze, gli stessi ritmi, gli stessi fini della fiaba. La *suspense*, gli assassini, le magie - là delle fate, dei folletti o delle streghe, qua dei detective, dei biologi, dei medici, della scienza insomma - le difficoltà da superare, tutto collima.» (Reggiani, 11.) Nei polizieschi di Agatha Christie questa "parentela" è ancora più evidente, e ciò non solo per la narrazione scarna, essenziale e lo scarso approfondimento dei personaggi che sono funzioni e poco più: la presenza delle filastrocche assume anche altre rilevanze.

Le filastrocche sono sempre state considerate «testi dalla natura vaga e imprecisa [...] dove il suono della parola vale spesso più del suo significato.» (Lapucci, 5.) Quelle prescelte dalla scrittrice - «infantili, sadiche, assurde» (Omboni, 162) - mostrano peraltro una omogeneità di fondo e sono il segno di un coinvolgimento particolare, probabilmente, rivelatore, come si tenterà di dimostrare, di alcune caratteristiche poco esplorate della sua personale attività letteraria e dei meccanismi della fantasia che ne sono alla base.

La filastrocca di *Trappola per topi* risale alla fine del 1500 e forse si riferisce al regno della regina Mary, morta nel 1558, proiezione di fatti realmente accaduti, satira o accusa di personaggi della vita politica del tempo. (Collini, 31.) Una misteriosa, e forse regale, moglie del fattore taglia la codina a tre poveri topolini ciechi.

Three blind mice, see how they run!
They all run after the farmer's wife
Who cut off their tails with a carving knife,
Did you ever see such a thing in your life,
As three blind mice?

Trappola per topi (Falzon, 138)

Tra le antiche funzioni di questo tipo di letteratura c'era certamente quella di raccogliere messaggi o lamentele in momenti storici difficili e oppressivi, di farsi strumento, a volte, del malcontento popolare, come avveniva per le rime di Pasquino nella Roma papalina; la chiave criptica, misterica del testo facilitava il successivo scollegamento dalle allusioni a fatti specifici. La filastrocca, pur rimanendo la stessa, diventava *nonsense*, altro da sé, mutava funzione. (Collini, 43.)

La *nursery rhyme* di *Polvere negli occhi*, risalente al regno di Enrico VIII, allude forse alla distruzione dei monasteri voluta dal re, forse all'alternarsi delle ventiquattro ore del giorno. (Collini, 35.)

Sing a song of six pence, a pocket full of rye
Four an twenty blackbirds baked in a pie
When the pie was opened, the birds began to sing
Wasnit that a pretty dish to set before the King?
The king was in his counting house, counting out his
money
The queen was in her parlour, eating bread and honey,
The maid was in the garden, hanging out the clothes,
When along came a blackbird, and snipped off her nose!

(Ramsey, 118)

In *Poirot si annoia* si ritrova una cantilena per fare la conta, risalente alla metà del 1700:

Hickory, dickory, dock
Il topo corse sull'orologio,
L'orologio batté l'una,
Il topo corse giù,
Hickory, dickory, dock.

(Collini, 38)

Delle parole ormai senza senso del primo e dell'ultimo verso sembra si possa ricostruire l'origine filologica: esse indicherebbero i numeri "otto", "nove" e "dieci" (Collini,

38) ma non è la filologia e la storia che possono essere d'aiuto per ricostruire il senso delle filastrocche nei romanzi gialli della Christie. Fa bene Reggiani (Reggiani, 152) a ricordare come precedente la filastrocca presente ne *L'enigma dell'alfiere* di S.S. Van Dine (1929), ma in Agatha Christie il ricorso alle filastrocche rappresenta certo più d'una citazione o d'uno spunto narrativo per sviluppare un intreccio. (Ramsey, 46.)

Immediata è la funzione che le filastrocche assumono rispetto, per esempio, a un giallo di Ellery Queen.

C'era una volta una vecchia, che viveva in una scarpa
Aveva tanti figli, che non sapeva come fare
Diè loro una brodaglia, ma le mancava il pane
E li frustò per bene e poi li mise a letto.

Nella trama di *Una volta c'era una vecchia* si ritrovano un certo numero di persone malate di mente e, insieme, una serie di delitti che seguono fedelmente la cantilena di Mamma Oca. «Naturale,» osserva Ellery «i pazzi commettono delitti pazzi. I delitti di Mamma Oca... Non capisci che un cervello criminale sta creando un'atmosfera di pazzia, o almeno utilizza quella che già esiste, allo scopo di mascherare la verità? E che cosa può mascherare la pazzia se non la piena coscienza?» (Queen, 103.)

Allo stesso modo strettissimi legami con la trama ha la cantilena di *Ten Little Niggers*. (Il titolo con cui recentemente è stato ripubblicato il libro in Italia nelle edizioni 1977, 1982, 1987, *Dieci piccoli indiani* riprende inopinatamente l'intitolazione del libro negli Stati Uniti, dopo che nelle edizioni del 1946, 1954, 1963 il giallo era stato ribattezzato ...e poi non rimase più nessuno.)

Dieci poveri negretti se ne andarono a mangiar:

uno fece indigestione, solo nove ne restar.

Nove piccoli negretti fino a notte alta vegliar:

uno cadde addormentato, otto soli ne restar.

Otto poveri negretti se ne vanno a passeggiar:

uno, ahimè è rimasto indietro solo sette ne restar.

Sette poveri negretti legna andarono a spaccar
un di loro si infranse a mezzo e sei soli ne restar.
I sei poveri negretti giocan con un alvear
da una vespa uno fu punto solo cinque ne restar.
Cinque poveri negretti un giudizio han da sbrigar:
uno lo ferma il tribunale, quattro soli ne restar.
Quattro poveri negretti salpan verso l'alto mar:
uno un granchio se lo prende e tre soli ne restar;
i tre poveri negretti allo zoo vollero andar:
uno l'orso ne abbrancò, e due soli ne restar.
I due poveri negretti stanno al sole per un po':
un si fuse come cera e uno solo ne restò.
Solo, il povero negretto in un bosco se ne andò:
ad un pino si impiccò, e nessuno ne restò.

(Il Dramma, 1 aprile 1947, trad. A. Raggio)

Diversa, meno importante, ma, come direbbe Holmes, per questo rivelatrice, appare la cantilena di *Mrs McGinty's Dead* (*Fermate il boia*).

La signora McGinty è morta.

Com'è morta?

Giù in ginocchio come me.

La signora McGinty è morta.

Com'è morta?

Tenendo la sua mano proprio come me.

La signora McGinty è morta.

Com'è morta?

Così.

Improvvisamente tutti i primi della fila si buttavano giù e tutti gli altri dietro come birilli.

(*Fermate il boia*, 7)

Qui, a parte il fatto che la vittima si chiamava effettivamente McGinty, infatti dà il titolo al libro in originale, la filastrocca, utilizzata in origine a scopi di educazione motoria, non rileva altrimenti nell'intreccio.

Certamente una cantilena può ben costituire un elenco dei delitti programmati dall'assassino, ed è questa la sua funzione in *Dieci piccoli indiani*, ma ne la *Serie infernale*, ad esempio, la promessa di futuri crimini – e la sfida alla giustizia – si basa in pratica sull'ordine alfabetico. Tuttavia nel testo è riportata una cantilena:

Han preso una volpicina
l'han chiusa in una cantina
non ne uscirà mai più
mai più, mai più, mai più.

«“Non ne uscirà mai più” mormorò Poirot con espressione grave. “Hastings, hai mai preso parte alla caccia alla volpe? [...] Qualche volta potrebbe anche salvarsi, ma i cani, che hanno fiutato la traccia, non la lasciano. La raggiungono, la straziano... Eppure, vedi, meglio quella morte crudele, ma rapida che l'altra cosa... Come cantavano i bimbi? ‘Rinchiusa in cantina per sempre...’ Che orrore!”»
(*La serie infernale*, 133.)

Non è l'unico caso di poesiola o cantilena inserita dalla Christie senza collegamenti stretti con l'intreccio del romanzo. Ne *Il mondo è in pericolo* troviamo:

Jumbo disse ad Alice: «Ti amo».
Alice disse a Jumbo: «Non è vero.
Non andresti a Guantanamo
Se mi amassi per davvero».

(*Il mondo è in pericolo*, 25, trad. Maria Teresa Marengo)

Questa appena riportata è comunque una delle rime meglio tradotte; si perde in genere, nella versione italiana, la modellazione del significato sulla rima, l'aspetto del *nonsense* che acquista senso tramite il progetto criminale dell'assassino.

La presenza di molte rime sadiche o macabre negli scioglilingua o nelle filastrocche inglesi offrono per il poliziesco spunti di approfondimento maggiori. Secondo Collini gli atti di violenza verso i vari topolini, negretti e porcellini

divulgano una speciale e difficile condizione infantile, messaggi che nel giallo diventano emblematici di una condizione non più solo infantile ma umana. (Collini, 44.)

Il rapporto d'associazione che si instaura tra sadismo, morte, immagini macabre o grottesche ed educazione infantile, può far riflettere, ma non è forse il tratto determinante e rivelatore del loro uso da parte di Agatha Christie. Tramite esse si torna alla nursery, che per Agatha è il punto di riferimento dell'infanzia e della sua particolare educazione, dei principi in cui crede, come della «necessità di risolvere ed esplorare misteri», del «desiderio di infrangere divieti». (Collini, 44.)

Sono in molti a ritenere che «la congerie di canti, cantilene e nenie» proposta ai bambini, almeno fino a qualche tempo fa, avesse «una sua logica e obbedisse a un piano educativo elementare, ma proprio per questo fondamentale e di grande interesse». (Lapucci, 9.)

La poesiola ne *Il ritratto di Elsa Greer (Five Little Pigs)*, non ha, peraltro, caratteristiche macabre, eppure non solo dà il nome al libro, ma scandisce i titoli dei capitoli centrali: un porcellino, un indiziato.

Questo porcellino andava al mercato
Questo porcellino se ne stava in casa
Questo porcellino mangiava l'arrosto
Questo porcellino non aveva niente
Questo porcellino gridava ahi ahi ahi.

(...*All the way home*)

Si tratta di una presenza quasi sotterranea, segreta, che insieme aiuta e complica la decifrazione dell'enigma.

Dalla filastrocca all'affabulazione del racconto, del resto, si snoda un «itinerario segreto [...] un cammino segnato che tiene conto dei processi di strutturazione della conoscenza [...] in cui la parola si stacca dal puro suono per tendere al significato, alle prime articolazioni d'una logica ancora per larga parte onirica, fantasmagorica, legata comunque al gioco e all'invenzione libera, alle concatenazioni legate a passaggi "obbligati" d'una rima». (Lapucci, 9.)

Nella filastrocca, a differenza di quanto avviene nella fiaba e nel racconto, il bambino non deve impiegare la sua mente come uno strumento d'elaborazione, ma deve rapportarla a una fantasia che «cuce, rattoppa, insinua collega» (Faeti, 9); con le *nursery rhymes* la Christie si abbandona almeno in parte, proprio come un bambino, al flusso di figure, suggestioni, accostamenti caleidoscopici che i versi convogliano, coniugando percezione e immaginazione, viaggiando dentro e fuori di sé, giocando con le comunicazioni più riservate e profonde.

La filastrocca, infatti, «si presenta come una funzione minore di quel processo di sintesi che l'esperienza umana mostra essere come la pendenza di un alveo in cui avanza la mente». (Lapucci, 67.) Mistero, infanzia e assurdo sono dunque i collegamenti cui le filastrocche rinviano. La stessa scrittrice ammette di essere particolarmente stimolata e coinvolta dalla costruzione di trame che includono o si strutturano su filastrocche.

Certamente «i versi da lei scelti sono dei ricordi d'infanzia e hanno tutti contenuti molto ambigui»; sono quasi un mezzo «per dire cose scomposte e "diverse" senza mettere davvero in discussione la realtà. [...] Una specie di lapsus che la scrittrice usa e che le viene ispirato dalla sua infanzia» e che, di fatto, «comunica molto più su di lei e sul suo mondo, di quanto in realtà non sia previsto». (Collini, 45.)

D'altro canto non si può negare che la filastrocca appaia come «un sistema di corrispondenze in cui nessun fatto, anche il più piccolo, è trascurabile. Ogni cosa che c'è ha il suo perché». (Lapucci, 163.)

È un testo che si colloca ai limiti della realtà e apparentemente vuole prescindere da un processo razionale. Solo apparentemente però sembra d'essere di fronte a una serie incoerente di immagini, di persone, animali, oggetti e azioni che compaiono sulla scena come spinti da un buttafuori e presto ne escono, spesso collegati a un mondo imperfetto, storpio, abnorme, il mondo alla rovescia. (*È un problema.*)

Non si può concordare, – per quanto riguarda il rapporto tra fiabe, filastrocche e Agatha Christie – con quanto Eco ebbe a dire di Fleming. Per il semiologo, Fleming era reazionario come è reazionaria e conservatrice la fiaba, ogni fiaba. «È l'ancestrale dogmatico conservatorismo statico delle favole e dei miti, che trasmettono una sapienza elementare, costruita e comunicata per un semplice gioco di luci e di ombre, e la trasmettono per immagini indiscutibili, che non consentono la distinzione critica.» (Eco, 1978, 170.) Della fiaba Eco isola infatti una sola componente.

La filastrocca intriga la Christie forse proprio perché somiglia a «un bastone messo tra le ruote del processo mentale d'individuazione dei nessi logici; pare fatta apposta per scombinare quell'esile tessuto di rapporti logici che la mente infantile ha attivato». (Lapucci, 128.) Si tratta a ben vedere proprio di «effrazioni alle regole», di «raffigurazioni del disordine, collocate proprio nel luogo più ordinato e meditato, quello in cui l'igiene, la pedagogia, la didattica conclamano la loro trionfale stagione», in quella nursery vittoriana che era il cuore dell'Impero, dove la sciocca filastrocca riesce ad avere l'effetto di riempire «di occulto disordine quel mitico reame, oculatamente amministrato». (Faeti, 10.)

«Il gioco di capovolgere le regole, di spiare la realtà da dietro il sipario della consuetudine, di rompere l'involucro della convenzione in modo da provocare sorpresa» (Lapucci, 129) certamente era quello che più ha coinvolto la scrittrice: era il gioco dell'indovinello.

Nei suoi gialli le filastrocche, a ben vedere, sono tutte ridotte a indovinelli. Sono enigmi. Il loro *nonsense* è presentato e poi negato dal collegamento con nessi logici e razionali; come nei suoi gialli gli elementi «cadono uno a uno secondo una successione misteriosa, come gli arcani da un mazzo di tarocchi: sta a chi gioca identificarne la logica, il significato, la direzione». (Lapucci, 163.) Rimangono enigmi, poi, solo per chi non è a conoscenza dell'intreccio predisposto dalla scrittrice: per i lettori si fondono e si

spiegano invece nella soluzione finale, in un titanico tentativo di ricomposizione del mistero, di tutti i misteri e dell'indecifrabile, di tutte le cose indecifrabili.

Gialli e filastrocche hanno in comune il fatto che «l'assurdo come fonte di piacere e come mezzo per comunicare contenuti che non trovano altri sbocchi, diventa importante nel giallo; esiste un processo di decifrazione che parte dal non-senso apparente di situazioni inspiegabili, passa con il detective nelle trappole dei doppi sensi, fino alla scoperta del senso, cioè alla scoperta della logica-illogica del delitto». (Collini, 12.)

Ci si può chiedere se nella Christie a trionfare sia veramente la logica o non, piuttosto, l'assurdo. Come s'è detto, sembra che «la scrittrice usi le filastrocche come le usano i bambini, cioè per comunicare qualcosa che non può o non vuole essere detto in maniera diversa e questi versi sono dei modi di comunicare che trovano nel giallo un contesto adeguato a rendere più esplicito il loro messaggio. [...] Le filastrocche contenitrici di significati ambigui e incoerenti, regno di contraddizioni irrisolte, sono il giusto paragone a una realtà spesso ancora più senza senso». (Collini, 13.)

Da una parte sono il passato, l'infanzia felice, la madre, Nursie, ma «il genio della Christie ha realizzato una preziosa mescolanza ammonitrice: chi sa individuare l'ombra del dubbio dietro l'incanto delle strofette rimate, ha una buona vista, e potrà usarla anche in contingenze più complesse e pericolose». (Faeti, 10.)

Forse non è sbagliato ipotizzare come «la ragione del fascino della sua opera e del suo grande successo stia proprio qui: nella capacità, anche se forse non voluta, di rivelare ed immediatamente nascondere i mille segreti che attanagliano da sempre l'immaginario dell'uomo». (Collini, 46.)

5

LA TECNICA NARRATIVA

Dal nome che i Romani davano allo strumento di scrittura, lo *stilus*, si è derivata, per metafora, la parola che definisce il modo di scrivere e di comporre, l'insieme dei tratti formali che caratterizzano la scrittura di un autore. (Segre, 1985, 307.) Come è stato osservato a proposito di Edgar Allan Poe, così anche per Agatha Christie la scrittura diventa poi "lavoro", e per di più serializzato, prodotto pianificato, attività professionale, imprenditoriale: «non è esperienza individuale, ma esercizio e costruzione». (Lanati, 65.)

Per la gran parte degli scrittori di romanzi polizieschi l'attività letteraria diventa deliberatamente mestiere. Edgar Wallace è un esempio che Agatha Christie non ha potuto non conoscere e trovare incoraggiante. In lei, però, è dato rinvenire una rilevante novità, che ancora la differenzia dai giallisti che l'hanno preceduta: senza più espliciti complessi d'inferiorità né velleità artistiche, la scrittrice afferma di sentirsi (e teorizza di essere) semplicemente una persona comune che scrive. Scrivente, più che scrittrice, secondo la distinzione di Barthes a lei riferita da Giuliani nel "Processo alla Regina" tenuto a Cattolica nel 1984.

«Dico subito che non sono una scrittrice e che non sono pratica di queste cose. Quel che mi accingo a fare lo faccio solo perché il dottor Reilly me lo ha chiesto, e quando il dottor Reilly chiede qualcosa non è facile rifiutare. "Oh ma dottore," gli dissi "io non sono una letterata, non lo sono affatto!" "Sciocchezze" ribatté lui "tratti la cosa co-

me se dovesse esporre un caso clinico. [...] Si comincia dal principio, si va fino alla fine e poi si smette.”» (*Non c'è più scampo*, 6.)

Scrivere, dunque, come si scrive un resoconto, una comunicazione di informazioni, un rapporto, un verbale. L'importante sembra, in questo caso, la padronanza della storia da raccontare: *rem tene, verba sequentur*.

La scrittura è esplicitamente disegnata come una attività semplice, che si impara e si perfeziona con l'esercizio, come qualsiasi altro mestiere, qualsiasi altra "arte".

Agatha ha sempre insistito «con tanta ostinazione, forse anche con tanta civetteria, sul fatto che lei era solo una professionista». (Petronio, 1989, 217.) Scrivere per lei sarebbe la prosecuzione della capacità di narrare, quella che ha appreso in casa dalla amata Nursie, da sua madre, che, è bene sottolinearlo in questa sede, fin da ragazza ebbe il merito di incoraggiarla a considerare naturale e fattibile la produzione di un racconto. (Ramsey, 21.)

Felix culpa, anche se «non esiste nessuno scrittore che scrive naturalmente». (Giuliani.)

Le storie di fantasmi ascoltate accanto al caminetto la notte di Natale, le filastrocche e le antiche storie hanno avuto forse un ruolo importante nella sua formazione culturale, ma certo successivamente si sono collegate alla lettura attenta e golosa dei primi romanzi polizieschi e alle frequentazioni teatrali.

È a partire da questi elementi, anche se non solo da loro, che si costruisce la peculiare tecnica narrativa della Christie. A sentire la giallista, scrivere non è stato mai, per lei, un "mestiere" impegnativo, faticoso o costruito: doveva presentare un intreccio, non ricercare le motivazioni più intime del suo comportamento; doveva risolvere un problema poliziesco, non ammaestrare i lettori né testimoniare alcunché. Accanto a una professionale attenzione alla struttura dell'intreccio, alle regole del giallo, ai meccanismi del narrare, non è azzardato ipotizzare che nella Christie vi fosse dunque una scarsa attenzione alla lingua e allo stile,

una forte sottovalutazione dell'importanza dei modi di espressione, temperata soltanto dalla determinazione tutta britannica a non uscire mai, nei contenuti e nella forma, dai limiti del buon gusto.

Con le sue opere d'esordio la Christie sembrò dare un esempio di una forma di letteratura istintiva, inesperta, priva di scuola, volta a rappresentare gli aspetti comuni della realtà quotidiana, visti, seppur stravolti dal crimine, secondo una prospettiva semplice e senza retorica, culturalmente ingenua eppur suggestiva.

«All'inizio scriveva in maniera orribile» osserva Christianna Brand «con una punteggiatura indecente, sciattamente. Poi è diventata bravissima.» (Bignardi, 1984.)

La questione, come è noto, è controversa.

Per Barnard, al meglio delle sue possibilità, la Christie riesce a esprimere niente di meglio d'uno stile piano, piuttosto libero a livello grammaticale, senza vivacità e brillantezza. (Barnard, 14.) Per Almansi non è neanche vero che la scrittura della Christie sia tale da non attirare l'attenzione del lettore su di essa; la scrittura risulta goffa, ostentatamente goffa, tanto da ricordare un dessert inglese, la tapioca: «una cosa insapore, brutta alla vista, appiccaticcia e soprattutto che ha glutinosità».

Certamente la semplicità non sembra essere per la Christie un traguardo stilistico, come lo è invece per Hammett o Hemingway; la scrittrice non mostra di sentire il peso delle parole, non ostenta sforzo nella brillantezza dei suoi dialoghi, nella chiarezza del suo *basic english* che tanti stranieri hanno usato come primo rassicurante approccio nell'apprendimento della lingua. (Crispin, 41.)

Robert Barnard, che afferma la totale insufficienza della sua scrittura, si stupisce che i suoi libri siano analizzati dai linguisti stranieri che vi studiano questo o quel fenomeno grammaticale. «Non è facile capire perché: forse perché scrive con un lessico così elementare che perfino loro possono capirla.» (Barnard, 14.)

Mancano nei testi della Christie espressioni rozze, retori-

che o prolisse. Mancano anche le espressioni sciatte, approssimative, faticose. «*Basic English words, relatively short sentences, relatively short paragraphs, minimal punctuation*»: così Keating ha sintetizzato il suo modo di scrivere, negando che la scrittrice potesse definirsi «*a particularly good stylist*». (Crispin, 41.)

La sua semplicità non è però semplicismo o inavvertenza: la scrittrice curava, anche se forse con scarsa consapevolezza letteraria, la funzionalità del suo strumento espressivo e certo evitava, almeno nei polizieschi, velleità o approdi *kitch*. «Uno stile originale e personalissimo che, per quante volte imitato, resta inimitabile.» (Roncoroni, x.)

Si è detto che Agatha Christie non è una scrittrice perché non ha una poetica. (Giuliani.)

Tutta la sua opera, dopo le primissime e più incerte prove, fa intendere invece come la scrittrice abbia volontariamente innalzato a poetica e a stile perseguito le caratteristiche fondamentali della scrittura "immediata". Se è vero che lo stile è «l'espressione personale, e dunque fortemente autonoma e creativa, di uno scrittore» (Marchese, 259), ha poco senso affermare, come pure è stato fatto, che la Christie non ha stile. Certamente lo stile della Christie non è solo un fatto linguistico ma anche un fatto di scrittura, di linguaggio professionalmente connotato, di interazione – spesso perfetta – fra le forme del contenuto e le forme dell'espressione. L'espressione personale della Christie, facile e appunto per questo inimitabile, riesce a dare una fisionomia formale unitaria a tutte le sue opere, pur in mancanza di una marcata sottolineatura dell'aspetto linguistico. O forse proprio per questo.

Del resto dalla cultura del romanzo poliziesco venivano a quel tempo messaggi inequivoci in tal senso. «I teorici del romanzo poliziesco sono sempre stati d'accordo nel dire che lo stile, in questo tipo di letteratura, deve essere perfettamente trasparente; la sua unica esigenza è di essere quasi inesistente, chiaro, semplice e diretto.» (Todorov, 157.) Nella poetica di Agatha Christie scrivere è comunica-

re, atto che dovrebbe essere, appunto, trasparente nel mostrare un contenuto intricato e complesso, ma che poi alla logica di tale contenuto si collega intimamente nell'uso spregiudicato delle ambiguità di significato e nella rappresentazione delle riserve mentali. Il linguaggio della Christie è comunque sempre semanticamente neutro e non si carica mai, o quasi, di allusività o ricorsi simbolici. La scrittrice, lo si è visto, riflette sul narrare, non sulla scrittura, e sembra stilisticamente consapevole più dei meccanismi per cui è portata a costruire un intreccio che della lingua che usa, che peraltro raffina, opera dopo opera, senza snaturarne i tratti. La tecnica letteraria che manovra e costruisce in maniera consapevole impone che nella *fiction* la sua voce si faccia sommessa, per lasciare ai fatti da tradurre e rappresentare il ruolo fondamentale; è l'intreccio giallo che si fa da tramite e che si appella direttamente, senza ricercatezze espressive o mediazioni critiche, ai lettori.

Al posto dell'attenzione stilistica assume rilievo l'organizzazione strutturale del testo, problema cui la Christie dedica tutta la sua sagacia.

Una severa tradizione umanistica, informata a un concetto puritano dell'arte induceva la critica inglese «ad assumere un atteggiamento di diffidenza verso un'opera a carattere prevalentemente ricreativo quale quella di Agatha Christie» (Ercoli, 32), e influenzava anche lettori e giallisti. Agatha Christie accetta il pregiudizio esistente sulla letteratura poliziesca, e non si sogna nemmeno di considerarla letteratura *tout court*. Come rileva Petronio, per la sua stessa insistenza nel dirsi professionista, Agatha Christie mostra, al pari degli altri giallisti del tempo, di puntare a evitare confronti e «a comporre libri costituzionalmente diversi dagli altri composti letti e giudicati come opere letterarie». (Petronio, 1989, 219.) Ciò le impedisce di scimmiettare i letterati riconosciuti, di pretendere «di saper tenere la penna in mano», di curarsi d'applicare le ricette del gusto prevalente. Ci ha risparmiato così il loro travisamento, la loro volgarizzazione. La sleale regina della riserva

mentale in ciò è stata onesta: ci ha parlato, appena ha potuto, del suo mestiere, ci ha detto come costruisce i personaggi e come considera l'attività letteraria che pratica, con umiltà e chiarezza; ha confessato di divertirsi a scrivere, ha considerato tale attività "naturale" ed è stata di conseguenza giudicata dotata di una naturale più che acquisita maestria artigianale. (Crispin, 43.)

Non è vero però che la Christie sa parlare con la sua voce perché non ne ha altre, perché è una scrittrice sostanzialmente *naïf* e, insomma, *naturally talented* (Ramsey, 19), con *a temperamental instinct to write*. (Crispin, 43.)

Agatha insiste per narrare con la lingua più scorrevole e funzionale che sa esprimere perché ritiene tale lingua la più consona al genere di romanzo che scrive: riprova ne sono le differenze osservabili nei libri scritti con lo pseudonimo di Mary Westmacott e negli scritti autobiografici, molto meno asciutti ed essenziali, con un lessico un po' più elaborato e tecniche e strutture narrative tra loro più diversificate.

Il senso del suo raccontare peraltro è ludico, rilevante per lei in primo luogo: Agatha non cessa di divertirsi scrivendo, non accetta mai del tutto l'appiattimento del serial, la tirannia della routine. Ella non si riduce mai, pur nell'immensa produzione, a una presenza tecnica asservita all'industria editoriale, ma rimane al contrario sempre attenta al suo target di lettori pur senza sottomettersi al loro gusto, mai compiacente. Il mercato richiedeva romanzi-enigma, rassicurazioni, una immagine virtuosa della società, che doveva risultare solo lievemente vulnerata dall'atipica eccezione del delitto. In tutta umiltà, Agatha Christie ha mietuto i suoi successi imponendo ben altro: aggredendo il genere poliziesco per piegarlo alle sue esigenze. Pur scrivendo sostanzialmente per fare soldi (costruire una serra, viaggiare, cambiare arredamento o comprare una casa), ella è riuscita caparbiamente a inserire una nota inimitabile (Ghisellini) nei suoi romanzi, a filtrare un intero genere letterario con la sua genialità. È riuscita a utilizzare la sua

scrittura giornalistica per esprimere la sua cifra personale, per dare respiro ai propri sogni, alle proprie ansie nevrotiche, ai propri valori, al proprio tormentato rapporto tra razionalità e fantasia.

Il contrasto tra ciò che pare e ciò che è anche con riferimento allo stile, appare ancora una volta una decisiva chiave interpretativa.

La sua lingua era immediata e insieme sorvegliata, e forse proprio per questo risultava brillante, piana, scorrevole ed efficace. La struttura del periodo si articola nella sua prosa con una leggerezza e una facilità che accompagnano il giallofilo pagina dopo pagina e lo fanno correre nella lettura sino alla perfetta esposizione finale della soluzione, con una artificiale sensazione di libertà, che nasconde binari precisamente prefissati.

Si tratta dunque di uno stile che, oltre a esser funzionale ai temi e alle tecniche della sua narrativa, è «semplice, discorsivo», ma si caratterizza (solo) per la «superficiale sensazione di cordialità che ne deriva alla fine del romanzo». (Ercoli, 41.) È una scrittura educata, controllata, sottile eppure penetrante, un po' come il carattere di Miss Marple: uno stile in cui «tutto è controllato e molto dignitosamente contenuto [...] come una confidenza concessa solo con una discreta dose di riservatezza». (Ercoli, 41.)

Sagace burattinaia, la Christie fa muovere una serie numerata di figure e figurine in altrettante situazioni-tipo, costruendo le sue storie con grande destrezza narrativa. Mentre ricostruisce i gesti e le parole dei suoi personaggi non dimentica poi di lavorare sul dettaglio, giocando sulla perfetta padronanza di alcuni trucchi del mestiere e risorse tecniche: le basta poco per esasperare i toni, lasciar cadere le informazioni, creare raffinati equivoci, costruire *suspense* dal niente, rivelare le incognite di una situazione che sembrerebbe nota e banale, sempre allo scopo di rimestare l'intrico di verità, realtà e apparenze.

Non si rinviene spesso una pluralità di registri linguistici: vi sono personaggi che parlano con una certa gonfia affet-

tazione e altri dalla conversazione spezzata, irta, brusca. La mimesi linguistico-lessicale nei dialoghi è un punto di forza: le tante zitelle pettegole e maligne parlano con la logorrea che tutti sanno propria del personaggio, mentre i protagonisti scelgono un efficacissimo dialogo, serrato, sprezzante dei toni intermedi come, a volte, delle convenzioni.

La scelta di una scrittura che sia solo funzionale all'intreccio conduce la Christie a ritenere che il punto fondamentale di un buon romanzo poliziesco sia «un certo tono generale di ovvietà». Sostanzialmente la scrittrice ha tentato di proteggere, senza riuscirci fino in fondo, il poliziesco classico dal mondo reale. I personaggi dei gialli sono tutti, o quasi, rigorosamente inventati o ispirati da perfetti sconosciuti incontrati per caso, la cui psicologia si sarebbe potuta modificare secondo le esigenze del momento.

L'esclusione programmatica di temi reali ha condotto la Christie a una estrema economia dei mezzi letterari impiegati: un approdo che viene persino teorizzato. «La fatica di scrivere mi aiuta a non divagare e una certa parsimonia nell'enunciazione mi sembra caratteristica indispensabile in un romanzo poliziesco... Perché non approfittare della nostra naturale pigrizia per limitare le parole a quelle strettamente necessarie?» (Christie, 1989, 353.)

Alla parete della sua stanza ad Ashfield Agatha aveva appeso, da ragazza, una targa vinta in un baraccone: «Meglio un facchino riuscito che un capotreno fallito». Un segno di umiltà, di amore per le cose di basso profilo e insieme un esercizio di realismo, un'espressione della consapevolezza dei propri mezzi.

«Sarei felice di scrivere come Elizabeth Bowen, Muriel Spark o Graham Green» scrive ancora la Christie «ma so che non c'è niente da fare, né per questo mi viene in mente di copiarli. Ho imparato a essere me stessa, a fare le cose che so fare, quelle che sono realmente nelle mie capacità e non solo nelle mie aspirazioni. Come dice la Bibbia: "Chi riesce a crescere soltanto pensandoci?".» (Christie, 1989, 421.)

I dialoghi sono, comunque, la parte migliore della tecnica narrativa di Agatha Christie e la chiave del successo delle sue opere teatrali. Essi costituiscono infatti «la parte portante, che scopre, ricopre e deforma la realtà in continuazione, stile caleidoscopio. Nitido, sintetico, funzionale, il dialogo della Christie è denso di significati, gialli e no, anche quando ha l'aria di correre a ruota libera dietro le più piatte futilità domestiche». (Omboni, 165.) La conversazione è brillante, ricercata, piccante, pettegola, moralista o qualunquista: costituisce il contenitore del meccanismo. «Aveva buon orecchio [...] per il modo in cui parlava la gente della sua cerchia [...] Meno buono per il modo di esprimersi degli altri.» (Crispin, 43.)

Il discorso diretto dei personaggi, qualunque sia il punto di vista della narrazione, è quasi (un quasi che conta) come la trascrizione d'un resoconto stenografico, la versione scritta di una registrazione sonora; le parole sono colorite, caratteristiche e tipiche dei diversi personaggi. È peraltro presente (e non potrebbe essere altrimenti) una trasformazione tra le modalità del discorso orale e quelle del discorso scritto, appesantita dalle necessità funzionali, che rendono particolarmente significativo ogni brano di dialogo, che risulta come un ingranaggio, per quanto piccolo mai trascurabile e strutturato per dare il maggior numero di contenuti nella forma più colloquiale possibile. La Christie preferisce peraltro e *pour cause* la neutralità descrittiva delle azioni e dei dialoghi, la pura descrizione delle azioni fisiche, con verbi che indicano soltanto le azioni esplicitamente visibili, senza riferimenti o cenni rilevanti agli accadimenti interiori.

Sta al lettore poi completare il contesto indovinando quello che i personaggi stanno pensando; cosa che farà, naturalmente, seguendo le griglie interpretative che vengono via via fornite dal contesto del racconto e dagli altri personaggi, che ovviamente possono sbagliarsi o anche indurre coscientemente gli altri personaggi e il lettore in errore.

L'opera della Christie è, in definitiva, l'opera delle infi-

nite varianti che si innestano sulla fondamentale immobilità ideologica del contesto: se il mondo rappresentato è infatti immobile, al suo interno, come in un caleidoscopio, si muove un inesauribile gioco di specchi, di trame, di realtà certamente inquietanti, che ne scoprono i margini di incoscibilità e di squilibrio. Il delitto, per quanto analizzato, scoperto e represso, rimane come una ferita aperta nella stabilità dell'ordine sociale.

In pochi romanzi, polizieschi e non, si rinvengono sperimentazioni narrative così ricche e variate, risorse combinatorie meglio sfruttate, meccanismi più precisi di quelli che scuotono il piccolo teatro delle banali certezze particolari della nostra scrittrice.

I nodi creati e disciolti dall'inventiva della Christie costituiscono attorno ai dettagli della vita di ogni giorno una singolare attrattiva che sempre si rinnova e pure rimane sempre uguale, dando una sensazione di circolarità, di replica, d'itinerario ripetitivo, quasi di luna park dai percorsi obbligati pieni di trabocchetti e di sensazionali anche se artificiali esperienze.

I margini di prevedibilità del genere non hanno del resto mai escluso le incognite del gioco e del sorprendente.

Da questa narratrice sottovalutata, molti scrittori moderni hanno forse appreso alcuni tra i più sottili artifici letterari: le tecniche raffinate dell'intreccio, la leggerezza nella presentazione dei personaggi, il dialogo logorroico eppur determinante, il montaggio cinematografico della trama.

Nella professionalità di Agatha Christie, nello scintillio della sua intelligenza curiosa, lucida e irresistibile molti hanno trovato, seppur distorta e incompleta, la misteriosa permanente necessità della predominanza dell'intreccio nel racconto.

Un'ultima breve considerazione va fatta a proposito dei titoli dei libri di Agatha Christie e dell'alto valore comunicativo di alcuni di essi. Come giustamente è stato messo in rilievo da uno studio di Maria Jacini, si può distinguere

una funzione anticipatrice relativa alla quantità d'informazioni che il titolo è in grado di trasmettere (ad esempio *The Body in the Library*, oppure *The Mirror Crack'd from Side to Side*) e una funzione di richiamo o commerciale (ad esempio *Poirot Investigates* o anche *The Big Four*).

Un notevole numero di titoli è poi costituito da frasi fatte o proverbi (ad esempio *Elephants Can Remember*) e da versi estrapolati da *nursery rhymes* (valga per tutti *Ten Little Niggers*).

Riguardo all'aspetto cronologico c'è stata, da parte dell'autrice, una saggia considerazione del proprio rapporto con i lettori: «Nei titoli dei primi *detective novels* si nota una presenza rilevante di termini che indicano direttamente la morte o l'assassinio; infatti la parola *death* ricorre cinque volte e nove volte *murder*. Tale presenza può risultare atipica nei titoli di una serie di *detective novels* la cui autrice non indugia mai su particolari raccapriccianti. Da ciò si può dedurre che si tratta di un espediente editoriale per "farsi conoscere" dal pubblico come scrittrice di gialli, dando per scontato che i termini forti vengono impiegati per conferire al fruitore la possibilità d'individuare immediatamente un libro giallo. Nei titoli successivi, invece, il ricorrere di citazioni e proverbi indica che la Christie ha sviluppato un suo proprio stile». (Jacini, 412.)

Nel rapporto, infine, con il testo, la Jacini distingue tra titoli a indizio (un ennesimo, raffinato trucco della Christie) e titoli ad ambientazione, «intendendo con i primi quei titoli che, proponendo vari sensi preliminari, vogliono fornire al lettore attento una chiave per risolvere l'enigma. Un esempio può essere il titolo *Dead Man's Folly*, nel quale *Folly*, con il doppio significato di follia e di chiosco per giardino, avverte il lettore che è proprio quello l'elemento da tenere d'occhio per risolvere l'enigma. I titoli ad ambientazione, invece, servono semplicemente per dare avvio alla vicenda. È questo il caso di *They Came to Baghdad*: in esso infatti viene giustificato solo il nome della città in quanto quello è il luogo dell'azione;

viceversa, per quanto riguarda *They* le persone da esso indicate non possono essere identificate nemmeno alla fine del libro». (Jacini, 420.)

5.1 LA REITERAZIONE DELLO SCHEMA

Le storie di Agatha Christie, come è stato più volte osservato, sono ripetitive: se anche cambia la soluzione finale non cambiano ambienti e personaggi, non cambiano le atmosfere.

L'osservazione è in parte esatta, ma va integrata rilevando come, in Agatha Christie, «le ricorrenze tecniche non sono limitazioni, ma stile». (Omboni, 163.)

Secondo alcuni esperti di narrativa gialla, il piacere dell'iterazione è uno dei fondamenti del piacere della lettura. Questo non vale solo per il poliziesco, e ben lo sanno tutti quei bambini che insistono per farsi raccontare tante volte la stessa favola, fino allo sfinimento del parente narratore. Nel serial poliziesco, ad esempio, ogni nuovo romanzo è uno schema sempre uguale riempito da contenuti sempre nuovi, che si qualifica per l'ingegnosità con cui l'autore reimpasta i soliti ingredienti, per le note d'originalità con cui vivifica il materiale base, le variazioni sul tema, le differenze. Le varianti combinatorie sono praticamente infinite: ogni delitto può avere speciali motivazioni psicologiche ed economiche, personaggi nuovi, rinnovati o riciclati. «Ma il nostro godimento non si basa che minimamente su queste diversità, di fatto noi godiamo la reiterazione dello schema di base.» (Eco, 254.) «Il piacere della narrazione [...] è dato dal ritorno del *già noto*, un ritorno ciclico che si verifica sia all'interno della stessa opera narrativa che all'interno di una serie di opere narrative, in un gioco di complici richiami da romanzo a romanzo.» (Eco, 1978, 73.)

Il desiderio di ritrovare uno schema presiede ovviamente

alla lettura di un qualsiasi romanzo giallo. Il lettore, lo si è visto, sa cosa aspettarsi e pregusta la diversità nella continuità col conosciuto.

Ma non è solo questa iterazione generale che è rilevante. Ciascun autore di gialli connota la sua narrazione con una serie di particolarità specifiche, di optional, che lo differenziano, magari solo superficialmente, da colleghi e rivali: i baffi di Poirot, la sua meticolosità, la sua vanità, il suo lessico francese oppure il lavoro a maglia di Miss Marple e le sue candide uscite da vecchia signora d'altri tempi. Si tratta di «vizi, gesti, vezzi quasi nervosi che ci permettono di ritrovare nel personaggio un vecchio amico e che sono la condizione principale perché noi possiamo "entrare" nella vicenda». (Eco, 245.) Il repertorio dei *topoi* che animano le diverse storie funge da rilassante sfondo sempre uguale al dispiegarsi di azioni sempre diverse.

«L'attrattiva del libro, il senso di riposo, di distensione psicologica che è capace di conferire, è data dal fatto che, sprofondato nella propria poltrona o nel divano dello scompartimento ferroviario, il lettore ritrova di continuo e punto per punto quello che già sa, quello che vuole sapere ancora una volta e per cui ha speso il prezzo del fascicolo.» (Eco, 250).

Si può capire la passione suscitata da Agatha Christie con la sua torrenziale produzione solo se si comincia a comprendere questo speciale meccanismo mentale del lettore. I serial di Poirot e di Miss Marple si giovano, seppur in maniera lievemente diversa dall'ordinario, di questo «piacere della non-storia» (Eco, 250), del godimento nel ritrovare, oltre allo schema generale del poliziesco, lo schema speciale dei romanzi che hanno per protagonista l'anziano poliziotto belga, il suo microclima fatto di buffe vanità, lucide spiegazioni e stravaganti osservazioni. È un piacere che prescinde dalla storia, dall'intreccio, dalla narrazione e dallo stile e consente la prosecuzione del serial fin dopo la morte dell'autore: «Un piacere in cui la distrazione consiste nel rifiuto dello sviluppo degli eventi, in un sot-

trarci alla tensione passato-presente-futuro per ritirarci in un istante, amato perché ricorrente». (Eco, 250.)

La prevalenza di questa caratteristica nei romanzi della Christie spiega perché la sua introduzione del *suspense* nel poliziesco sia passata quasi inosservata. Anche in presenza di perfetti meccanismi-*suspense* (*La serie infernale*, *Un cavallo per la strega*) la ripetizione dei tratti più ipnotici della sua narrazione attenua negli intrecci quegli effetti che Woolrich in letteratura e Hitchcock nel cinema hanno saputo meglio ottenere.

5.2 I PERSONAGGI

Prima di tentare un approfondimento sui personaggi di Agatha Christie sarà opportuno osservare come sia convinzione tanto diffusa quanto profonda che «i personaggi siano semplicemente “persone”, fatte in certo modo prigioniere dalle copertine dei libri». (Chatman, 112.) Si tratta di un assioma forse necessario ma che non deve far dimenticare la sua origine convenzionale.

Applicare ai personaggi le leggi della psicologia è dunque il trasferimento di un sistema di conoscenze che fanno riferimento all'uomo reale ad entità artificiali, inventate e quindi guidate da logiche narrative, letterarie.

Agatha, nel disegnare i suoi indiziati, parte dal suo presupposto che ogni carattere ha dei peculiari tratti psicologici distintivi dall'intima inesorabile coerenza e mostra una perfetta conoscenza della mentalità caratteristica di alcuni degli ambienti che descrive.

Come si è già accennato a proposito dell'elemento rosa, l'intera gamma dei personaggi creati dall'autrice e dei rapporti tra loro intessuti riveste probabilmente un significato particolare. «Una donna così introversa che è riuscita a scrivere cinquecento pagine di autobiografia senza rivelar-

si, si racconta con abbandono negli individui che inventa, forse anche perché non li inventa: sono proiezioni di suoi stati d'animo, scelte, esperienze, giudizi.» (Omboni, 163.)

È per questo, fra l'altro, che non sembra del tutto esatta la generale accusa di superficialità nella costruzione dei personaggi. Nella Christie, dietro uno scavo apparentemente poco profondo dei tratti psicologici, c'è un disegno accurato dei sentimenti, delle loro caratteristiche e delle loro reazioni, almeno per quel tanto che è necessario. Si annida nel testo una tensione tra il personaggio, la situazione rappresentata e la sua seconda identità, quella nascosta. Uno solo è l'assassino, ma tutti possono nascondere una parte in ombra parimenti importante della loro personalità. L'allineamento degli stereotipi dei personaggi in questo modo diventa conflittuale. È come se la lucida astrattezza e la presa di distanza dal reale fossero in fondo il modo migliore per svelarne la vera essenza. Scambi di identità, verità celate o disattese proiettano i personaggi su un piano di realtà sapientemente adulterata. Si passa così dalla sfera della pura figuratività alla vita, come nelle fiabe.

Il brusio dei dialoghi, che ricostruisce i linguaggi (alcuni linguaggi) con lieve maestria, è lo strumento per farci intuire che il punto di vista può essere un altro, per farci vivere in una grande ambiguità di fondo. Il tocco è leggero e solo qualche personaggio risulta un po' affastellato, una specie di *bric-à-brac* di elementi psicologici, ricordi e tratti stravaganti; quasi tutti, invece, sono certamente funzionali al testo anzi rappresentano delle "funzioni".

Per Agatha Christie è vero ciò che predicano in generale i formalisti e (alcuni) strutturalisti, che cioè i personaggi sono prodotti dell'intreccio.

Tanto i personaggi che l'intreccio devono ritenersi in realtà necessari alla funzione narrativa: il predominio di una componente o dell'altra dipende dalla poetica dell'autore e dal genere di narrativa. Senza addentrarci in affermazioni generali si potrà convenire che nei gialli di Agatha Christie i personaggi sono più mezzi che fini della sto-

ria e che il genere poliziesco nella sua forma classica costituisce una categoria narrativa incentrata sul *plot*.

La stessa cosa avviene nelle favole. Caso quasi unico nelle narrative moderne, la rigidità dell'intreccio, la sua valenza totalizzante e la semplicità della caratterizzazione dei personaggi della Christie presentano alcune somiglianze, pur con le naturali grandi differenze esistenti tra le due categorie di narrazione, con il costrutto della fiaba. Nelle fiabe gialle di Agatha Christie non si ritrovano personaggi «a tutto tondo» – per usare la distinzione di E.M. Forster – ma personaggi «piatti» (Chatman, 136), tipizzati, sebbene caratterizzati da grande vivacità e verosimiglianza. In molti scrittori c'è proprio il piacere fondamentale della contemplazione del personaggio, una individualità unica che non potremmo conoscere se non attraverso le pagine che leggiamo. Ma i giallisti di razza criticano spietatamente, in genere, questa tentazione. «E andiamo» sembra dirci l'autore. «In realtà io sono un romanziere serio, sapete, e mi abbasso a scrivere queste sciocchezze solo perché al giorno d'oggi sono diventate rispettabili. È vero che non ho un gran mistero da presentarvi, e se lo avessi non ho idee molto chiare sul come maneggiarlo, ma se vi fornisco dei caratteri ben delineati e tante chiacchiere a vuoto, voi non ci farete caso.» (Carr, 328.)

I lettori appassionati di intrighi polizieschi ci fanno caso, invece, perché quello è il loro genere preferito.

In Agatha Christie, come negli autori della gran parte della letteratura gialla, la maggioranza dei personaggi si definisce in base a quello che fa, attraverso la partecipazione alla sfera dell'azione. L'autrice, nel corso dello svolgimento dell'intreccio, «li sfoglia come carciofi, rivelando via via nuove sfumature, coerenti e insieme inaspettate». (Omboni, 163.)

La fondamentale caratteristica della scrittrice inglese può ben essere rilevata accentuandone esclusivamente le valenze negative. I personaggi «sono delle semplici macchiette, stereotipate e intercambiabili da una commedia al-

l'altra. Per l'autrice l'azione, cioè l'intreccio, è più importante di chi lo compie. Usando dei tipi, piuttosto che dei personaggi in carne e ossa, può dedicarsi interamente ai risvolti della trama. L'unica funzione dei protagonisti è di «incarnare il dubbio sulla propria innocenza». (Falzon, 108.) Anche i sospettati si presentano come «comparse che vivono eternamente di rendita», opportunamente eclissati «tra colazione e cena (si va sempre puntualmente a tavola, nei libri della Christie: al massimo qualche posto rimane vuoto ma i cadaveri "orribilmente fuori posto" li si vede appena, spariscono subito)». (Savonuzzi, 1988, VII.)

A livello funzionale nessuno può negare che il tratteggio dei personaggi sia sintetico ma perfetto: è indubitabile che l'autrice «riesce a darci i personaggi come sono e come vogliono sembrare, come si vedono tra loro e come lei vuole che li vediamo». (Omboni, 166.)

Eccezionale dunque nella scrittrice non sarà tanto lo scavo dei singoli caratteri quanto il complesso meccanismo psicologico costruito attorno a loro: una serie di scatole cinesi che via via, nel progredire della storia, sorprendono il lettore, costringendolo a ristrutturare quanto ha creduto di comprendere, anche circa la natura dei personaggi.

Ancora recentemente, del resto, un giallista di razza come Olivieri è stato severamente criticato per lo spessore dei suoi personaggi. «Se un difetto si può trovare nei suoi gialli, è forse che lui ama più i suoi personaggi che il mistero, più il sondare dentro la gente e dentro le situazioni che condurre il lettore, fermamente tenuto per mano, verso la fulminante spiegazione finale.» (Grimaldi, 151.)

Agatha Christie, che non abusa mai degli effetti facili che ritrova nell'armamentario dei suoi colleghi, offre invece ai suoi lettori un meccanismo in più, oltre quello proprio del genere: il meccanismo della diversità tra le apparenze dei rapporti interpersonali e le vere relazioni che corrono sotto il manto della normalità.

Il delitto rompe, con la sua violenza, oltre all'apparenza di un ordine costituito, l'apparenza di sociogrammi e am-

bienti che sembrano non poter nascondere nulla tanto sono banali, tranquilli e riposanti. In *Verso l'ora zero*, ad esempio, lo sbalordimento del lettore davanti al disvelarsi delle reali componenti del gioco delle parti rappresentato tra Kay e Audrey Strange, dal ruolo dei diversi personaggi il cui carattere NON HA AFFATTO CAPITO, è ben più d'effetto della successiva soluzione finale.

5.2.1 I ruoli maschili

La tipologia dei personaggi maschili della Christie si basa su due caratteri fondamentali e in un certo senso antitetici, che sembrano tratti di peso da un libro della nostra Liala e non ci permettono di dimenticare che la scrittrice si occupò anche di romanzi "rosa". Il primo carattere è quello dell'uomo «maturo, non necessariamente d'anni, spesso bruno e d'aspetto fisico piacente, con una solida posizione economica e sociale, velato di tristezza per un passato senza vicende disdicevoli ma offuscato da qualche delusione sentimentale, deciso e di carattere virile, in tutto o quasi devitalizzato, ha qualcosa di senile e rinunciatario che lo rende di solito un ottimo marito agli occhi delle eroine in cerca di sistemazione». (Pozzato, 104.) Non è raro, nei primi romanzi almeno, anche un passato coloniale. Appartengono a tale gruppo, per fare solo qualche esempio, il maggiore Blunt del *L'assassinio di Roger Ackroyd*, il dottor Quimper di *Istantanea di un delitto* e Thomas Royde di *Verso l'ora zero*, posati e rassicuranti come Max Mallovan, l'archeologo che fu il secondo marito della scrittrice.

Poi ci sono i giovani, più decorativi, forse, ma meno affidabili: anzitutto gli "aviatori", come l'affascinante primo marito di Agatha, il colonnello Archie Christie, uno dei primi piloti dei Royal Flying Corps, ai tempi della Prima guerra mondiale. Sono belli, biondi, atletici, scanzonati ma non molto intelligenti e con una nota di debolezza fin

nell'espressione del viso. Egocentrici e infantili, sono indegni delle donne che li amano. Appartengono a tale gruppo Ralph Paton di *Roger Ackroyd*, Edward Goring di *Il mondo è in pericolo* (OM 2042), Jim Pearson di *Un messaggio dagli spiriti* (OM 1716).

Le giovani eroine dappprincipio innamorate del tipo-aviatore, spesso alla fine del libro "cambiano cavallo" con sofferza naturalezza.

«Per la prima volta da quando era salita in automobile ella volse il capo a guardarlo. La vista di quel volto non le fece male come le aveva sempre fatto male quello di Roddy: non le diede quella penosa sensazione di piacere e dolore messi insieme; ma un senso di calore e conforto. Pensò: "Com'è simpatico il suo viso... simpatico e un po' buffo... e anche confortante". [...]

«"Qui sarete tranquilla. Nessuno vi darà fastidio."»

«Impulsivamente ella gli posò una mano sul braccio.

«"Ma voi ... verrete a vedermi?"»

«"Senza dubbio."»

«"Sovente?"»

«"Tanto quanto vorrete."»

«"Vi prego allora... molto sovente."» (*La parola alla difesa*, in *Testa d'uovo*, 524.)

Agatha Christie era sentimentale ma non verbosa.

5.2.2 I ruoli femminili

Anche nel caso dei personaggi femminili si ha spesso l'impressione di trovarsi di fronte a marionette già usate in altre occasioni.

Il personaggio femminile, peraltro, in Agatha Christie «protofemminista orgogliosa» (Savonuzzi, 1988, X), rivela la particolare concezione della donna propria dell'autrice: non solo spesso è personaggio principale ma sempre è soggetto di decisioni e di interventi sulla situazione dell'intreccio. Non rimane confinata all'interno del suo ruolo so-

ziale. Victoria Jones riesce a raggiungere il giovanotto di cui si è innamorata nientemeno che a Baghdad (*Il mondo è in pericolo*, 1951); Ann Beddingfeld spende tutto quanto possiede per seguire l'indagine che la appassiona a Città del Capo (*L'uomo vestito di marrone*, 1924). Tutte si battono senza esclusione di colpi coi partner maschili che l'intreccio riserva loro e, in sostanza, prevalgono.

Sono ragazze spesso innamorate, ma che non sembrano preda di passioni ingovernabili; sono volitive e determinate, ma mantengono sempre il controllo della situazione, anche quando si spingono oltre quanto consentito alle donne del loro tempo.

Non sono belle, o almeno la bellezza non è la prima cosa che colpisce in loro. Piuttosto sono vitali, vivaci, di carattere. Hanno dunque, in genere, «un bel corpicino snello, gambe di prim'ordine, e un volto con tratti regolari ma tutt'altro che notevoli». (*Il mondo è in pericolo*, 16.)

«Non aveva una di quelle bellezze che colpiscono alla prima occhiata, ma aveva un viso attraente e interessante, di quelli che non si dimenticano facilmente. Era una creatura dalla quale sembrava che irradiasse non soltanto una grande quantità di buonsenso, di *savoir faire* e di ostinata determinazione, ma anche un fascino straordinario.» (*Un messaggio dagli spiriti*, 77.) «Il viso, un po' angoloso e con gli zigomi alti, era quasi da giapponese. Non si poteva dir bella, ma quel volto irregolare, la sua figurina slanciata e nervosa emanavano un'intensità di vita, una forza, una risolutezza quasi virile che non potevano passare inosservate.» (*La serie infernale*, 42.) E gli esempi potrebbero moltiplicarsi. «Una donna alta e slanciata, poco più che ventenne [...] Teneva la testa eretta e aveva le sopracciglia dritte e il mento volitivo. Il suo aspetto era molto vivace, e, in lei, colpiva più la vitalità che la bellezza.» (*Il ritratto di Elsa Greer*, 5.)

La Christie presenta le sue protagoniste come ragazze con più virtù che difetti. Sono generose, decise, buone e coraggiose, moderatamente spregiudicate, anche se attac-

cate ai valori più diffusi. Conciliano pragmaticità e buon-senso con una naturale propensione per l'avventura... e per la fantasia. Per quasi tutte l'immaginazione, il romanticismo sentimentale e il gusto dell'invenzione, o anche della menzogna vera e propria sono irresistibili, molto più attraenti comunque dei fatti nudi e crudi.

È questo certamente l'ideale di donna della scrittrice: capelli in ordine e vestiti pratici, intelligenza, curiosità, passione (accuratamente sottintesa) e senso della giustizia. Non ci si può probabilmente spingere ad affermare che questo è anche un ritratto dell'autrice da giovane, ma può ben ipotizzarsi sia l'immagine di come ella si vedeva o voleva essere vista.

Contrastanti quanto alle doti muliebri ma sempre strettamente condizionate alla funzione che devono svolgere nell'intreccio risultano anche le due mogli di Nevile Strange, cui sopra si è già fatto cenno: «Kay Strange aveva ventitré anni ed era eccezionalmente bella. Sottile pur essendo morbida, i capelli rosso Tiziano, la pelle così perfetta da non aver quasi bisogno di truccatura, sopracciglia e occhi neri, di quel nero che raggiunge un effetto particolare quando si accoppia ai capelli rossi». Una donna giovane, non particolarmente notevole sul piano intellettuale, passionale. Più approfondito e raffinato è, invece, il ritratto della prima moglie. «C'era un che d'imperscrutabile in Audrey Strange. Era di media statura, con piedi e mani piccolissimi. I capelli erano biondo cenere, gli occhi grigio chiaro, piuttosto distanti. I lineamenti minuti e regolari s'inquadravano in modo perfetto nell'ovale del pallido viso. Graziosa più che bella e dai colori delicati, aveva una personalità innegabile che si imponeva. Dava l'impressione di un fantasma, ma al tempo stesso faceva pensare che un fantasma può essere più reale di una creatura umana. Aveva una voce deliziosa, morbida e limpida, come un campanellino d'argento. [...] Delizioso il modo con cui i capelli portati al sommo della testa scoprivano l'orecchio piccolo e roseo, simile a una conchiglia.»

Nonostante la evidente strumentalità rispetto al disegno della trama, Audrey è uno dei personaggi con maggior spessore creati dalla Christie. Poiché tra l'altro è molto riservata e nessuno effettivamente sa cosa pensa o prova, si presenta ideale per confondere il lettore. (*Verso l'ora zero*, 13 e 21.)

Caratterizzazioni interessanti si trovano poi per le donne anziane: «Nel salotto che dava sul giardino c'era un divano e, su questo, era distesa una donna anziana con una faccia scarna e grinzosa e uno dei nasi più lunghi e appuntiti che Emily avesse mai visto. La donna si alzò, appoggiandosi a un gomito con una certa difficoltà. [...] La signora Curtis era una donnina minuta e sottile, con l'aria energica e l'espressione petulante e bisbetica». (*Un messaggio dagli spiriti*, OM 1716, 128 e 94.)

La zitella pettegola, di cui il personaggio di Miss Marple costituirà la sublimazione, è un personaggio base spesso rivisitato e sempre accuratamente disegnato: basti pensare a Caroline Sheppard, ne *L'assassinio di Roger Ackroyd*.

Attrae la scrittrice anche un altro tipo di donna, che spesso si incontra nei suoi libri, accompagnato da un ambivalente atteggiamento: l'avventura spregiudicata. Prototipo ne è lady Bess Sedgwick (in *Miss Marple al Bertram Hotel*, OM 1764). La scrittrice le ammira, ma nei suoi libri difficilmente queste donne si salvano o vengono del tutto assolte. La spregiudicatezza del resto può essere soggettivamente giustificata, ma è oggettivamente sconsigliabile: ne *Il pane del gigante* la sorte della cantante Jane Harding è tragica e la stessa vita di Joe (Josephine) è salvata a stento dall'amore - e dal denaro - di Sebastian Levinne.

5.2.3 L'assassino

Phyllis Dorothy James, che con Ruth Rendell divide attualmente il titolo di erede di Agatha Christie, ritiene che il problema più difficile da risolvere nello scrivere un giallo

sia proprio disegnare la psicologia di una persona che fino alla fine del libro deve nascondere il lato oscuro della sua personalità, quello che la porterà o l'ha portata a uccidere.

Come fare dell'assassino un essere umano complesso e plausibile, un personaggio artisticamente ben delineato, insomma, costruito nella sua interezza, se i suoi moventi per l'omicidio non possono essere rivelati sino quasi all'ultima pagina? Era questo il motivo per cui Dorothy L. Sayers – che è peraltro riuscita assai bene a risolvere il problema e ci ha dato alcuni dei migliori personaggi minori della storia del giallo – condivideva il comune pregiudizio per cui una *detective story* non potesse mai assurgere a “vera” letteratura.

Tutti gli assassini della Christie sono ribelli che affermano, più che la prevalenza del loro istinto di sopravvivenza su tutto il resto, il loro diritto all'onnipotenza. Ma il problema tecnico fondamentale resta quello di nascondere la personalità al lettore pur rendendo alla fine plausibile il disvelamento, evitando che il delitto entri in contrasto con i precedenti tratti psicologici. (Auden, 543.) I giallisti del periodo classico erano adusi a risolvere questo problema non secondario con effettacci o trucchi banali, concentrati com'erano, quasi in modo maniacale, sul funzionamento del meccanismo principale. Il problema della psicologia dell'assassino veniva dunque molto spesso negato con l'*escamotage* della pazzia, un “ferro del mestiere” semplicistico ma molto comodo. Infatti, nel poliziesco, con la pazzia dell'assassino:

1) possono essere sfumate le spiegazioni sul movente, argomento questo che i giallisti disdegnano comunque, per la sua onesta immediatezza;

2) possono, almeno fino a un certo punto, comprendersi talune assurde procedure d'omicidio, che pochi pazzi peraltro si sognerebbero mai di porre in essere a solo vantaggio del divertimento di un geniale detective. I pazzi dei gialli, lo ricordiamo, sono di una pazzia tutta speciale e as-

sai poco diffusa, che lascia in perfette condizioni l'intelligenza e le capacità di rapportarsi con gli altri;

3) può legittimamente disegnarsi un normale personaggio, di qualsiasi carattere e inclinazione, che poi sarà trasformato all'ultimo momento, grazie appunto alla bacchetta magica della pazzia, in un pericoloso quanto insidioso e astuto criminale.

A ben vedere il personaggio dell'assassino, nel giallo, è un prodotto combinatorio di una personalità comune e di un intento criminale perseguito e dissimulato: l'interpretazione del personaggio e quella dell'intreccio sono legate indissolubilmente. Ci troviamo di fronte a un personaggio che recita la parte di un (altro) personaggio.

Il lettore ricostruisce così come sono i personaggi nella prima fase del libro, ma solo in via provvisoria, poiché è avvertito che la personalità di uno almeno di loro gli è, almeno in parte, nascosta e dissimulata, e costituisce un costruito "aperto", suscettibile per definizione di rivelazioni ulteriori. I tratti non nominati costituiscono quello che Barthes ha definito «un resto misterioso» (Chatman, 135), una incognita che riempie di ambiguità tutti i personaggi del romanzo, tutti gli indiziati.

L'assassino è forse l'unico personaggio che, nei romanzi della Christie, potrebbe, terminato il libro, essere fonte di riflessione, perché, anche se in genere non penetriamo direttamente nella sua coscienza a tenuta stagna, risulta totalmente definito dalle azioni che compie.

Anche considerato ciò, probabilmente, è giusto rilevare come lo stesso personaggio criminale non abbia tratti psicologici tali da poter essere definito una figura "a tutto tondo", tridimensionale. Le sue caratteristiche nascoste sono spessissimo anch'esse tipizzate. Derivano - forse è inutile ripeterlo - dalle necessità dell'intreccio. Perfino la personalità "coperta" dell'assassino di Agatha Christie può essere ricostruita una volta per tutte, poiché rimane di libro in libro tipizzata.

Per delinearne i tratti permanenti, che vanno oltre i limiti del genere, si può far riferimento alla preziosa elaborazione (Bradley, 162) sullo Iago shakespeariano, un assassino che ha attratto, non a caso, l'attenzione della scrittrice (v. 3.6.2). Iago, lo abbiamo visto, è definito da Poirot in *Sipario* l'assassino perfetto. L'assassino/a dei romanzi della Christie ha, come Iago, prodigiose capacità di dissimulazione e autocontrollo; non è un uomo di forti passioni e sentimenti. Raramente peraltro nei romanzi della Christie gli esseri umani sono agitati da forze irrazionali, che non conoscono né possono padroneggiare. È una persona notevolmente intelligente, fredda, capace di penetrare la natura umana per gestire la sua partita a scacchi con gli altri personaggi, abile nell'influenzarli e dotato di una mente elastica e versatile per rispondere a improvvise difficoltà e sfruttare eventuali opportunità impreviste. Senza coscienza o rispetto alcuno per la vita degli altri, egli è invece acutamente sensibile a qualsiasi cosa tocchi il suo orgoglio e la stima che ha di se stesso. Egli ha, insomma, un complesso di superiorità, e un atteggiamento infastidito nei confronti della correttezza e della bontà, che lo annoiano come fossero una forma di stupidità. Gusto del rischio e del pericolo, piacere di autorealizzarsi senza ostacoli e un senso artistico del delitto, alla De Quincey, completano il ritratto.

L'unico personaggio che avrebbe potuto essere originale è, insomma, anch'esso una maschera.

5.3 L'AMBIENTE

Una delle accuse che più spesso vengono fatte alla Christie è quella della trasparenza degli scenari, della scarsa cura per l'ambiente che risulta stereotipato e, nei diversi romanzi, spesso ripetitivo. Come ha sottolineato Crispin, c'è molto poco oltre al dialogo nei suoi libri, e l'ambiente,

specie quello non inglese, è evocato con banali pennellate da dépliant turistico: qualcuno grida che Allah è grande, o qualcosa di simile, ed è il massimo cui arriva. (Crispin, 45.)

Non si tratta, come ha dichiarato la scrittrice, di mancanza di spirito d'osservazione (Barberis). In realtà Agatha Christie evita le frasi in cui si descrive l'ambiente in sé, trascura le descrizioni e concentra la sua narrazione sui dialoghi, durante i quali i personaggi si caratterizzano, si staccano per forza propria dallo sfondo, anche se lo sfondo è scarsamente disegnato. Le atmosfere sono evocate più che descritte. È sempre nei dialoghi che si definisce l'atmosfera e l'ambiente, e anzi gli elementi d'ambiente hanno valore solo in quanto inquadrano le azioni, e vengono collocati in genere di scorcio nella sintassi. Al resto provvede il lettore, che "vede" i personaggi e lo spazio con l'occhio della mente, trova loro una dimensione all'interno di sé, trasforma la pagina scritta in una sua immagine mentale, proietta il film dell'intreccio su una sorta di supporto generale polivalente.

Lo scenario di un romanzo della Christie è, dunque, quasi solo quello che il lettore è indotto a crearsi nella immaginazione sulla base di stimoli assai scarsi. Del resto la macchina da presa della Christie "gira" spesso in interni di dimensioni "telesive": al centro delle sue storie vi sono intrecci da camera, spesso ambientati in spazi molto ristretti, quali una casa patrizia, un treno, un albergo. Come in una rappresentazione teatrale, basta una veduta d'insieme all'inizio del libro a collocare la storia. Basta il riferimento a una biblioteca, a un salotto o a uno scompartimento a far scattare il completamento, che è sempre rimesso all'esperienza del lettore.

L'autrice liquida in questo modo le molte possibilità che si potrebbero affacciare. Come osserva Hammett, «la principale differenza tra il problema particolarmente ingarbugliato affrontato dal detective dei romanzi e quello affrontato dal detective reale è che, nel primo caso, mancano solitamente gli indizi, mentre nel secondo caso sono anche troppi. (Hammett, 456.) Non solo nell'*Orient-Express*, in

Dieci piccoli indiani o in *Delitto in cielo* si “gira” in un teatro d’azione fortemente limitato: questo avviene anche in quasi tutti i romanzi della Christie – si tratta del resto di una caratteristica desunta dal poliziesco classico. Già Auden aveva osservato come il poliziesco classico esigesse: «Un ambiente umano chiuso, in modo da escludere l’eventualità di un assassino esterno (e quindi di una totale innocenza della società); e un ambiente i cui membri siano in stretto rapporto tra loro, in modo che tutti possano essere potenziali colpevoli». (Auden, 540.)

In particolare la scelta della Christie si è spesso concentrata su casi in cui un gruppo si trova isolato in un luogo neutrale, ciò che è stato anche definito «l’assemblamento coatto». (Falzon, 105.) Nell’isola sociale, i membri del gruppo, che in un primo tempo sembrano conoscersi solo superficialmente, stringono durante la narrazione rapporti di segno positivo (amore, amicizia, solidarietà, collaborazione) o negativo (odio, invidia, competizione, tradimento), oppure si scoprono, mediante calibrate agnizioni, in relazione tra loro. Il delitto è la cartina di tornasole di questi mutamenti, il motore che mobilita una comunità statica e altrimenti quasi pietrificata.

Il discorso tentato sull’ambiente della narrativa christiana porta ad allargare l’osservazione al particolare mondo che fa da sfondo storico e sociale alle sue trame.

L’immensa vitalità di Agatha Christie, di cui si sono rivelate le dimensioni a proposito delle sue vicende biografiche, le ha permesso di creare uno speciale mondo, non realistico ma dotato di una sua coerenza e di una sua particolare atmosfera. «Come tutti gli intenditori sanno, l’autentico fascino del romanzo poliziesco (classico) risiede nella sua assoluta irrealtà.» (Nicolson, 43.)

L’invenzione di universi alternativi, di società completamente diverse da quella in cui viviamo, di mondi improbabili, non deve essere considerata appannaggio dei soli scrittori di fantascienza. Si deve alla Christie la creazione di un intero mondo edoardiano, un universo immaginario che

provoca assuefazione nel lettore e diviene oggetto di culto. Si tratta di un universo alternativo molto simile a quello creato dal grande umorista contemporaneo Pelham Grenville Wodehouse. Se dobbiamo credere a Orwell, l'atmosfera mentale dei libri wodehousiani è rimasta praticamente immutata dal 1911 in poi, fermamente radicata nel costume dell'età edoardiana. (Cavallone, X.) «Il mondo di Wodehouse è stato definito una *never-never land*, un paese dell'irrealtà, che non esiste e, forse, non è mai esistito, se non in certi cantucci dorati dell'Inghilterra edoardiana. Un mondo destituito di plausibilità, governato da leggi proprie, anacronistiche e immutabili, i cui luoghi e avvenimenti deputati sono case di campagna gremite di ospiti stravaganti e di servitori riottosi, circoli dove si raduna una servitù più irresponsabile che spensierata, tumultuose recite di beneficenza, furti di lattiere d'argento da collezione a forma di mucca, sparizioni di gatti di razza, rotture di fidanzamenti, fughe col "treno del latte", equivoci madornali, burle, scommesse, reati di improprietà vestimentaria, esplosioni di insania reali o supposte, faide parentali, agnizioni imbarazzanti.» (Cavallone, VI.) Wodehouse non aveva intenti critici o satirici, e il suo umorismo si volgeva verso un paese inesistente ma sostanzialmente vagheggiato, solare anche nei piccoli intrighi, nei deliziosi piccoli reati da contravvenzione.

Agatha Christie sembra far muovere i suoi personaggi nello stesso identico mondo, ma intanto è facile nei suoi libri rilevare «un'ombra quasi non voluta di critica di costume». (Omboni, 165.) Si tratta di una Inghilterra che gronda segreti, che nasconde dietro il suo stesso aspetto superficiale le debolezze e le perversioni umane.

Anche Agatha Christie mantiene un suo rapporto particolare con quei tempi, che è particolarmente esplicitato in un romanzo dove il mondo felice dei sudditi di Edoardo VII è puntigliosamente ricostruito nel presente. Pochi sono i romanzi che hanno a protagonista un albergo. In *At Bertram's Hotel* (*Miss Marple al Bertram Hotel*, OM 1764)

Agatha Christie porta in primo piano la scenografia e l'ambiente, e lo fa perché il Bertram Hotel è un albergo tutto particolare (una trasfigurazione, secondo alcuni, del Brown's Hotel). (Brand, 195.)

Siamo nel West End. In un dedalo di stradine trafitte dai taxisti per raggiungere Park Lane o Berkeley Square, oltre il parco, a sinistra, in una via silenziosa, sopravvissuta ai bombardamenti, si può trovare forse ancora il Bertram Hotel, identico a come si presentava prima della guerra, dignitoso, privo di ostentazione e quietamente costoso. Un albergo confortevole con impiegati e personale eccezionali. Tra i clienti si confondono prelati, vecchie dame dell'aristocrazia, militari in pensione, ragazze di passaggio, al ritorno dai costosi college europei. (« Ci sono così pochi posti dove una ragazza può stare da sola a Londra, ma può stare benissimo al Bertram. ») Non era ristrutturato né rimodernato: si piombava, appena entrati, in un mondo del passato, nella società edoardiana. Si tratta proprio del mondo di Jeeves, di quella società di cui, come s'è detto, Wodehouse ci ha dato solo la chiave comica. « Esisteva, naturalmente, il riscaldamento centrale, ma non lo si vedeva. Come nel passato, nella grande sala centrale si trovavano due magnifici camini accesi, accanto due grossi recipienti di ottoni; splendevano proprio come usavano risplendere quando venivano lucidati dalle servette edoardiane, ed erano colmi di pezzi di legno tagliati proprio nella giusta misura. L'impressione generale era quella di un ambiente ricco ma raccolto, pur nella sua abbondanza di veluti rossi. Le poltrone sollevate giustamente da terra, permettevano alle signore artritiche di alzarsi in piedi senza doversi divincolare in modo tutt'altro che dignitoso. »

Non era certo l'unico luogo a Londra dove si potesse prendere del tè o ci si potesse fermare un attimo per uscire dalla frenesia della vita moderna. Vi erano comunque sale da conversazione, da fumo, da concerto e bar di una particolare (perduta) eleganza. « C'erano un salottino, tutto in *cinz*, una sala per fumatori, con delle ampie poltrone in

pelle, che una qualche influenza nascosta riservava solo agli uomini, due sale di scrittura, dove si poteva andare a scambiare pettegolezzi con un'amica in un angolino tranquillo o anche scrivere una lettera, volendo.»

Il tè era servito nel grande salone accanto all'entrata, sotto gli occhi degli americani affascinati dallo spettacolo di titolati inglesi alle prese col rito delle cinque.

Un perfetto maggiordomo, coadiuvato da giovanotti svelti ed efficienti, supervisionava la cerimonia. «C'erano grandi vassoi d'argento sbalzato e teiere d'argento di stile georgiano. Le porcellane anche se non erano effettivamente Rockingham e Davenport, sembrava che lo fossero e, quanto al tè, era dei migliori, Ceylon, Darjeeling, Lapsang, eccetera, e quanto a dolci potevate chiedere tutto quello che volevate... e ottenerlo! Al servizio dei clienti stava tutta una schiera di camerieri, custodi, valletti, fattorini e facchini, tutti tiranneggiati con stile da Henry, il maggiordomo, alto e imponente, una magnifica figura sulla cinquantina, con l'aria di un vecchio zio, premuroso e dotato dei modi cortesi di una specie ormai svanita.»

Anche il Bertram è un'isola. Per colazione vi si serve la vera colazione all'inglese, quella di una volta: uova e pancetta certo, ma anche aringhe, rognone e pancetta, crema fredda, prosciutto di York e marmellata di Oxford. È stato osservato che gli storici del futuro, *to find out how breakfast was served in English country houses*, otterranno più informazioni dai libri della Christie che da qualsiasi altro testo specializzato. (Ramsey, 34.)

Al Bertram, la mattina, al risveglio tra morbide e fresche lenzuola di lino, se si suona il campanello, appare «un'autentica» cameriera, con tanto di divisa a righe color lavanda e crestina inamidata. La colazione in camera viene servita in un comodo ampio vassoio con una grossa teiera panciuta, latte che pare crema, un bricco d'argento pieno d'acqua bollente: un servizio che sarebbe stato inappuntabile e perfetto già nel 1909.

È il passato di Miss Marple e di Agatha Christie, il tem-

po che s'è fermato. Ma fermare il tempo a quel modo, osserva la mite zitella, doveva costare un sacco di quattrini. Anche in questo caso l'inquietudine della Christie, però, non si soddisfa del ricordo, non si ferma alla valorizzazione del tempo che fu. Ancora una volta Agatha ci parla con l'intreccio, più che con le parole.

Purtroppo il Bertram è la colossale copertura di una banda di criminali; si dovrà distruggerlo, con lo stesso spirito con cui si demolisce un'opera d'arte. Il commento della vecchia zitella è, poi, solo il sigillo su ciò che ci ha già dimostrato la trama. «Miss Marple sospirò. "Sembrava meraviglioso in principio... sempre uguale, capisce... come ripiombare nel passato... in quel periodo del passato che uno ha amato con gioia. [...] Ma, ecco, non era veramente così. Ho imparato, cosa che veramente già sapevo, che non si può mai tornare indietro, che uno non ci dovrebbe mai provare... che l'essenza della vita è andare sempre avanti. Veramente la vita è una strada a senso unico."» (OM 1764, 139.)

Una delle condizioni fondamentali della narrazione della Christie è proprio quella di mostrare la superficie wodehousiana delle cose e di approfondire, a suo modo, la realtà che appare per mostrarci un saggio delle possibilità che nasconde.

Nelle sue deliziose e sfacciate fiabe di marionette l'autrice riesce raramente a passare con naturalezza dall'aspetto umoristico esterno a quello emotivo e tragico; la Christie si limita ad additare la realtà che sta dietro la parvenza e a esorcizzarne i lati oscuri svelando l'intrigo criminale.

La sua notevole abilità di narratrice è messa al servizio di vicende altrettanto volutamente inverosimili dei simpatici intrighi risolti da Jeeves; si tratta, malgrado le tante allusioni all'attualità, quasi di una scommessa sulla possibilità di far funzionare un armamentario usurato in un ambiente conosciuto, senza sorprese, eppure con una imprevedibile originalità.

È stato osservato come da qui si sprigioni il fascino di-

screto della Christie: «stereotipata o meno che fosse, dentro o fuori gli angusti territori del letterario, la sua macchina narrativa, nella sua dinamica *retrò* riusciva a rinsaldare una certezza minima e cioè che l'Inghilterra provinciale e sonnolenta, nebbiosa e ferma, fosse una realtà vera, non di attualità storica ma fittizia, e cioè reale nello spazio e nell'attesa della iterazione narrativa da parte del lettore». (Amoruso.)

Non è, come l'ha definito Anthony Burgess, un mondo sano come una mela del Berkshire (Barberis); si tratta del mondo di Capitan Uncino al posto di quello di Peter Pan. (Savonuzzi, 1988, VIII.)

5.4 L'ARMA DEL DELITTO

Agatha Christie preferisce i veleni. Il suo primo libro fu recensito positivamente sul «Pharmaceutical Journal» e la scrittrice ricorda con orgoglio nell'autobiografia l'ambito apprezzamento: «In questo romanzo i veleni sono trattati con profonda competenza, senza tutte le assurdità delle sostanze che non lasciano traccia di cui abbonda questo tipo di letteratura. La signorina Agatha Christie sa quello che dice». Forse li ama non solo perché li conosce, date le sue esperienze da infermiera. La morte da avvelenamento è la più discreta, la meno rivelatrice: tutti possono uccidere con queste armi del delitto, anche se si dice che il veleno è arma femminile. Tra i veleni più usati nel *corpus* christiano sono da ricordare:

- la tassina e le bacche di tasso (*Poirot a Styles Court, Polvere negli occhi*);
- la ioscina, un alcaloide che paralizza il sistema nervoso, usata in *Black Coffee*;
- l'idrato di cloralio, un depressivo del sistema nervoso centrale che è stato ormai abbandonato nella moderna far-

macopea (Musiani) e che veniva usato per "shanghaiare" i marinai, cioè per far perdere loro la conoscenza e così imbarcarli a forza, ed era conosciuto col nomignolo di Mickey Finn. Viene usato in due romanzi (Alessandri);

- la morfina, derivato dell'oppio usato in molti romanzi, quasi un ferro del mestiere;
- la nicotina, un alcaloide liquido che danneggia il sistema respiratorio e, se assunto in dosi massime, il sistema nervoso centrale fino alla paralisi e alla morte (*Tragedia in tre atti*);
- la stricnina, un alcaloide usato come topicida;
- la strofantina, medicina cardiaca simile alla digitalina (*Verdict*);
- il tallio (*Un cavallo per la strega*).

A parte i veleni, spesso lo strumento di morte è originale quanto gli intrecci. In *Verso l'ora zero* è un (futuro) processo. In *Un messaggio dagli spiriti* la morte sceglie per suo tramite un sacchetto di sabbia paraspifferi.

Altre volte l'arma è nella tradizione del poliziesco classico: ne *L'assassinio di Roger Ackroyd* si tratta di un antico e prezioso pugnale.

Per la scrittrice, però, l'arma del delitto è solo un accessorio, che raramente si carica di significati particolari o di quelle sfumature estetizzanti tanto care ai giallisti che l'avevano preceduta.

Il ruolo dell'arma del delitto nei gialli di Agatha Christie può esprimersi con le parole che Wade Miller (Robert Wade e Bill Miller) fa pronunciare a un tenente della squadra omicidi: «Io sono arrivato alla conclusione che l'unica arma veramente micidiale è l'uomo. Prendete una pistola, per esempio. In sé è un oggetto del tutto innocuo; potete servirvene come fermacarte, finché non arriva qualcuno a impugnarla. Smontatela quella stessa pistola, e le fate perdere ogni potere distruttivo. Anche un uomo potete scomporlo nei suoi elementi fisici e chimici; ma resterà sempre il suo spirito, o come preferite chiamarlo. E accidenti, lo spirito troverà sempre il modo di fare del male». (Miller, 157.)

LA FORTUNA CRITICA

Ventiquattro milioni di volumi venduti in Italia, cinquecento milioni nel mondo: questo dato di fatto ha segnato e segna, nel bene e nel male, la fortuna critica di Agatha Christie.

L'analisi di suoi libri, rimasta limitata, dalle sue prime prove sino a tempi abbastanza recenti, all'ambito del genere poliziesco, anche nella specifica cerchia dei cultori del giallo non ha mai ottenuto un apprezzamento unanime. Il successo di pubblico ottenuto dalla Christie non ha mai convinto del tutto gli specialisti. Sembra legittimo il dubbio che spesso il critico, che tende a distinguersi, sia governato «da una incontrollabile pulsione a premiare il prodotto raffinato (o presunto tale) e a penalizzare il prodotto cui arride – per qualsiasi ragione – il successo popolare». (Placido.)

Le trasgressioni al canone di regole elaborato dai giallisti del suo tempo (v. 7.1) l'hanno esposta, in particolare, a stroncature feroci quanto banali, che hanno avuto il loro culmine dopo l'edizione de *L'assassinio di Roger Ackroyd*, del 1926, e quella di *Assassinio sull'Orient-Express*, del 1934.

Del senso che ha assunto la sua "slealtà col lettore" e della particolare chiave in cui avrebbe dovuto essere interpretata si è già parlato; merita qui solo d'esser ricordata la difesa critica di Dorothy L. Sayers che, nonostante il suo coinvolgimento nel club dei giallisti più severi sulla legislazione del poliziesco classico, ha trovato l'intelligenza di sostenere la collega (e rivale) enucleando un principio che,

dopo la Christie, diverrà imperante: «Il lettore deve sospettare di tutti». (Barnard, 45.)

È proprio la diffidenza del lettore, come s'è tentato di dimostrare, che giustifica l'inganno dello scrittore.

Nell'ambito non tanto ristretto degli appassionati del poliziesco classico le novità introdotte dalla Christie non cessarono presto di far parlare di sé e di dar luogo a polemiche appassionate: ancora nel 1951 Agatha riteneva di doversi difendere dalle accuse di slealtà e trasgressione. (Barnard, 45.)

Le diverse critiche interne alla logica del romanzo-enigma non sembrano tali da meritare, dopo quanto già esposto, di essere specificamente esaminate. Diverso è il caso della celebre stroncatura di Raymond Chandler che sembra utile riportare e spiegare. «C'è poi» egli scrive «una ingegnosa trama di Agatha Christie in cui Hercule Poirot, l'ingegnoso belga che s'esprime in una lingua che ricorda certe traduzioni letterali fatte dagli scolaretti di francese, dopo aver debitamente fatto funzionare le sue "piccole cellule grigie", decide che nessuno può aver compiuto da solo un certo delitto su un certo vagone letto, e che quindi quel tale delitto lo devono aver compiuto tutti insieme i passeggeri, suddividendosene la realizzazione secondo una catena di operazioni semplici come il montaggio di uno sbattiuova. Ecco una trovata garantita, una trama capace di sbaragliare le intelligenze più poderose. Soltanto un deficiente congenito, infatti, potrebbe indovinarne la soluzione.» (Chandler, 17.)

La devastante censura chandleriana può essere intesa del tutto solo inquadrandola nella diversa collocazione assunta dai due scrittori, pur contemporanei, nella storia del genere poliziesco.

Il giallo d'azione infatti, di cui Chandler è la più consapevole espressione, è nato in America come reazione all'artificiosità e alla convenzionalità del poliziesco classico, che certamente non riproduceva una immagine del delitto e della lotta al delitto coerente con la realtà della criminalità

organizzata negli USA. La violenza criminale della malavita, cresciuta col proibizionismo, riempiva le pagine dei quotidiani d'articoli di cronaca che raccontavano stragi a colpi di mitra, corruzioni della polizia e regolamenti di conti tra bande rivali.

La letteratura poliziesca americana non si sottrasse al confronto con un tanto diverso immaginario collettivo. «Così, fin dagli inizi, il romanzo poliziesco americano presentò il crimine come più integrato alla società nel suo complesso di quanto facesse il romanzo poliziesco britannico [...] La passione, l'avidità, il potere, l'invidia, la gelosia e la proprietà non oppongono solo individui, ma toccano anche conflitti tra individui e gruppi o famiglie, e perfino rivolte contro il conformismo di classe.» (Mandel, 69.) Prosa stringata dunque, e niente cianuro nel latte di mandorle o preziosi *kriss* malesi, ma *revolver* con la fondina ascellare e mitra; niente eroi geniali e stravaganti ma *detectives* privati che si presentavano come prolungamento urbano dell'epopea dell'eroe del West.

In realtà sia Chandler sia la Christie si pongono obiettivi minimi di verosimiglianza e Marlowe è altrettanto improbabile di Miss Marple. Non appare quindi corretto misurare Agatha Christie col metro della poetica chandleriana: buon gioco avrebbero i cultori del poliziesco classico a stroncare le confuse trame di Chandler e lo scarso peso delle facoltà intellettuali nella risoluzione dei casi alla base dei gialli d'azione.

Dopo le accuse iniziali di tradimento delle regole e gli attacchi dei cultori dell'*hard-boiled school*, si può dire che Agatha Christie abbia raggiunto, entro i limiti del suo genere, una posizione critica consolidata. La scrittrice già negli anni Cinquanta rappresentava un "caso" letterario, con i suoi milioni di lettori e le innumerevoli edizioni e traduzioni, paragonabili solo a quelle della Bibbia o di Shakespeare.

All'interesse che ha accompagnato la diffusione della sua opera ha però fatto riscontro, specialmente nel nostro

Paese, dove la critica è sempre stata tradizionalmente attenta ai problemi della forma, un contrastato riconoscimento del valore letterario dell'opera.

Non è comunque nemmeno il caso di riportare i tentativi meno felici, né di esaminare le ragioni di un successo senza precedenti, che, nelle pagine che precedono, si è tentato, se non di spiegare, di approfondire metodologicamente.

La tradizionale educazione umanistico-letteraria tanto diffusa anche in Inghilterra, oltre che in Italia, ha portato spesso i critici «a concludere, *a priori*, senza neanche la tentazione della verifica» che esperienze di lettura quali quella che danno i testi della Christie siano «estraneie ai piaceri della cultura e dell'intelletto» tanto da tradurre l'attenzione verso i suoi libri «in un senso di colpa, di noia o di fastidio per il tempo prezioso così vanamente sprecato». (Felice, 192.)

Il lettore che ha seguito finora la Guida ha potuto già rendersi conto, per le citazioni che abbiamo voluto frequenti e suggestive, della articolata sostanza degli apporti critici sull'opera della Christie. I diversi contributi si sono andati arricchendo, col tempo, di sfumature sempre meno superficiali, ma la critica ha sempre riproposto opinioni che risultano divergenti e delineano più una impietosa autopsia della scrittrice, un esame al microscopio dei suoi tessuti narrativi, che la soluzione del suo enigma di Regina del genere.

Nel suo caso sembrerebbe potersi verificare quella pretesa costituzionale incapacità dei critici «a cogliere il carattere positivo di un fenomeno – musicale, pittorico, letterario – “nuovo”, quando è anche popolare. Solo perché è popolare». (Placido).

Con la rassegna dei contributi italiani che segue si cercherà di uscire da questa sorta di Morgue, in cui i critici si presentano come periti settori, per restituire una immagine completa anche se contraddittoria dell'autrice e insieme una articolazione più unitaria delle analisi complessive.

Secondo Del Monte la presenza della Christie nella tradizione poliziesca è «esemplare» perché la scrittrice «ha perfezionato un annoso retaggio, conferendogli una dignità letteraria, tanto più dissimulata nell'adesione al genere quanto più genuina e duratura». A suo parere l'autrice «ha fuso magistralmente i vari temi del genere, [...] aggiungendovi la sua discrezione stilistica, la sua sconcertante abilità di costruzione, la sua intelligenza psicologica, il suo fine umorismo, la sua idea spregiudicata e disincantata, *ma a un tempo affettuosa*, della vita e degli uomini». Agli occhi del coraggioso primo critico del genere poliziesco i metodi di indagine dei personaggi christiani sono «una filiazione dell'idea stessa della vita peculiare alla Christie, che esprime in maniera perentoria quella situazione etico-sentimentale che s'è detta alla base del genere poliziesco. Le apparenze sono ingannevoli, gli uomini sono maschere, la nostra conoscenza dell'una e degli altri è convenzione. Ciò che pare è altro da ciò che è e occorre cogliere la vera indole di ciascuno al di là della parte che egli rappresenta o che gli altri gli hanno attribuito, il vero valore di una parola o di un gesto al di là del suo significato fittizio, la verità, insomma, al di là della spessa rete delle parvenze, delle menzogne, delle impressioni [...] Priva di ogni sentimentalismo e aderente alla mutevole realtà della commedia umana, l'opera della Christie risulta non solo anticonformista e spregiudicata, ma lievitata di una genuina e dolente umanità: i misteri delle sue vicende si risolvono in definitiva nell'unico mistero della creatura umana, fragile e corrotta, ma anche illuminata di una indistruttibile vitalità».

Secondo Reggiani, Agatha Christie è una grande enigmista, ma scrive malissimo e ha molti debiti con altri autori della letteratura poliziesca, per "ispirazioni" che si trasformano in lei, perfetta artigiana della macchina poliziesca, fino a diventare irriconoscibili. Poirot contende vittoriosamente a Philo Vance il titolo di «detective più pomposo e

balordo di tutta la letteratura poliziesca». La Christie è quindi a suo parere una grande prestigiatrice, e se il poliziesco si riducesse all'intrigo sarebbe certamente la prima dei giallisti, poiché nell'intrigo giallo questa autrice è praticamente imbattibile.

Ernesto G. Laura considera Agatha Christie una scrittrice che non si pose per molti anni mete di stile. Stonerebbe, nella sua sovrabbondante produzione, una eccessiva indulgenza alla componente sentimentale «da vieto romanzo "rosa"». Al livello inferiore certi suoi risultati non sembrano dissimili da quelli del medio Edgar Wallace, mentre al livello più alto «la sicurezza di un artigianato di estrema scaltrezza configura una personalità di scrittrice fuori dalle imitazioni e dalle convenzioni precedenti, ma sempre dentro l'ambito - voluto - della letteratura d'intrattenimento». (Laura, 176.)

Sempre secondo Laura, peraltro, il sentimento della vecchiaia percorre come una filigrana tutti i romanzi della Christie, riuscendo talvolta a stabilire un rapporto efficace tra «malinconica saggezza dell'estrema stagione umana e lo spegnersi in tragedia di certi entusiastici personaggi di giovani», e ha consentito alla Christie pagine intense e commosse che superano l'ambito della cosiddetta letteratura d'intrattenimento per «ambire a traguardi espressivi e di penetrazione psicologica degni davvero di considerazione». (Laura, 177.)

Attilio Veraldi, efficace scrittore di polizieschi italiani di ispirazione hammettiana, appunta le sue critiche sulla mancanza di realismo dei romanzi della Christie: «Agatha Christie mi ha sempre dato l'impressione di essere la creatrice di una Inghilterra falsa, inesistente, alla quale molti si sono ispirati come se questo mondo esistesse davvero». A differenza degli scrittori americani che avrebbero sempre rappresentato la loro realtà effettiva, per Veraldi «gli inglesi hanno il difetto di astrarsi, hanno reso il giallo una

favola (anche se poi il giallo può anche essere una bella favola)». La stessa comparazione tra i film tratti dai romanzi della "scuola dei duri" e quelli basati sulle trame della Christie sembra al giallista indicativa. Questi ultimi «rispecchiano il falso dell'autrice: sono commedie graziose che hanno un successo di pubblico, ma certamente non di critica. Sono film leccosi e falsi come i libri da cui sono ispirati. In essi si uccide senza passione. Nei libri di Hammet, di Ross Macdonald, di Chandler [...] si ammazza con passione, con trasporto: ci sono degli esseri umani che annientano altri esseri umani, per ragioni umane». La Christie invece «è una scrittrice per collegiali in cerca di favollette truculente, ma solo un po' truculente, quel tanto che basta perché siano ammesse dalla direttrice dell'istituto». (Veraldi.)

Secondo Giorgio Melchiori rispetto alle varie tendenze del giallo «le opere di Agatha Christie sembrano rimanere in un limbo lontano dalla realtà che ci circonda: il delitto (trattato sempre con discrezione e "pulizia", senza insistenza su particolari macabri o rivoltanti, se non sul piano dell'indignazione morale) rimane la mosca d'apertura della partita, che non è neppure partita, fra le forze del bene e del male, ma solo gioco fra autore e lettore. La costanza del suo successo non è dovuta dunque al suo essere venuta incontro alle presunte nuove esigenze del suo pubblico, ma alla sua fedeltà alle regole del gioco, a una sorta di fondamentale onestà e rispetto dei suoi limiti e dei suoi mezzi. Fin dall'inizio la Christie aveva opposto alla figura consacrata del detective-superuomo quella fra il comico e il patetico del pensionato profugo del Belgio: Hercule Poirot è l'ometto con la testa d'uovo, che parla un inglese pedantesco e comico, ha un fortissimo senso della sua dignità e della sua infallibilità. I tratti chaplineschi della sua figura sono deliberatamente intesi a demistificare il personaggio alla Sherlock Holmes, ma riaffermano per altro verso l'eccezionalità dell'investigatore, rispetto a un mondo di altri

personaggi di cui si vuole sottolineare costantemente l'assoluta "normalità". Forse la qualità più notevole della Christie è stata appunto la sua capacità di cogliere nel dialogo e nella presentazione (sempre estremamente economica) dei luoghi e delle azioni, il quotidiano, il familiare, la capacità di riprodurre quel che rientra nell'esperienza comune a lei come ai suoi lettori. Poirot è l'eccezione, e per questo è sentito dall'autrice come un'imposizione dall'esterno, un tributo che deve pagare alle regole del gioco». (Melchiori.)

Anche per Agatha Christie, seppure in misura minore rispetto a Conan Doyle e a Simenon, gli studi critici, quali ad esempio quello di Bonfantini, si sono andati estendendo dal terreno meramente letterario a quello della analisi semiologica o del riferimento epistemologico. Nel paragrafo riservato al metodo d'indagine (v. 3.5) si è tentata una rassegna delle opinioni più pertinenti circa la suggestione scientifica che può venire dalle indagini architettate dalla scrittrice ponendo l'accento sulla sottovalutazione non del tutto scusabile dei meccanismi abduktivivi di Poirot e Miss Marple.

A differenza di quanto si è sostenuto in precedenza nel testo, Bonfantini continua a considerare la Christie irrilevante e da contrapporre a Holmes e Maigret. «Ci sono autori di gialli che vogliono piacerci per le sorprese e gli imprevisti. Nei romanzi più riusciti, come in molti di Agatha Christie, i singoli momenti di piacere della lettura si compongono in una sorta di compiacimento estetico finale: quando il lettore riconosce ammirato la complessa perfezione del congegno narrativo proprio nella sua implausibile coerenza e nella sua programmatica, artificiosa inverosimiglianza. L'ironica Agatha gioca la sua inventiva tutta dalla parte della *fabula* e dell'assassino. Nel ricercarne il massimo di imprevedibilità invade sistematicamente le parti, i ruoli codificati di un genere apparentemente molto chiuso: l'assassino è il narratore, l'assassino è il poliziotto, assassi-

ni sono tutti i sospettandi, assassini e vittime si identificano ecc. In questo gioco la *detection* è rigorosa e priva di sbavature ma strumentale rispetto alla storia. L'eroe è l'assassino che deve restare fino all'ultimo nascosto.» (Bonfantini, 1179.) Un tale giudizio, in gran parte condividibile, viene poi volto a distinguere dalla categoria di scrittori "alla Agatha Christie" quelli che «ci interessano più profondamente, perché possiamo interrogarli e dialogarci, invece che solo ammirarli e/o imitarli». (Bonfantini, 117.) Ma quanto si è argomentato in precedenza dovrebbe mostrare come una tale distinzione sia per lo meno imprudente.

La riflessione di Petronio sul romanzo poliziesco può considerarsi un evento letterario che ha cambiato in maniera abbastanza considerevole la percezione generale della narrativa poliziesca in Italia tanto da parte dei critici quanto dei lettori.

Si può dire che la lettura di Agatha Christie in Italia sia stata sempre dominata da quello che Petronio definisce un pregiudizio inveterato, quello sullo scarso valore artistico dei romanzi appartenenti a un preciso genere letterario. Ne conseguiva la conclamata cattiva qualità del "prodotto" giallo, da leggere, tutt'al più, distrattamente: un commercio letterario di cui l'uomo colto non poteva che vergognarsi. «Per anni, tanti, i gialli li ho letti come li si legge di solito: in treno e in aereo, la sera prima di andare a letto o prima di spegnere la luce, sulla spiaggia e in montagna; divertendomi ma con la coscienza di non fare cosa seria, di abbandonarmi a un vizio innocente e piacevole: distrazione o evasione.» (Petronio, 1985, 3.)

Da questo veniva un giudizio non del tutto meditato sul valore e l'ambito dell'attività letteraria di Agatha Christie, una sentenza scontata, come il risultato di un sillogismo: se è vero che il romanzo poliziesco è un genere letterario, e in particolare è un genere "d'intrattenimento" o "ricreativo", comunque inferiore, una autrice di romanzi gialli come

Agatha Christie sarà comunque insignificante in campo letterario.

Petronio, pur senza aver affrontato *ex professo* e isolatamente il caso letterario di Agatha Christie, ha condotto per anni un discorso sul genere letterario, che ha influenzato moltissimo la critica del fenomeno Christie e che sembra quindi utile sintetizzare. Un uso scorretto del concetto di genere, secondo il critico, presuppone una distinzione fondata su un pregiudizio di valore tra letteratura popolare, o di massa, e letteratura con la "elle" maiuscola, quella dei grandi, che gli anglosassoni definiscono «*mainstream*». Petronio ritiene invece che non sia possibile rinchiudere un genere nella paraletteratura. Per lui il concetto di letteratura funziona solo «se inteso con tanta larghezza da comprendere *A Silvia* e Parzanese ("Quand'io nacqui mi disse una voce: tu sei nato a portar la tua croce"), *Guerra e pace* e il *Padrone delle ferriere*, Agatha Christie e Robbe-Grillet, [...] il genere è un raggruppamento tassonomico o strutturale, non assiologico». (Petronio, 1985, 76.) La letteratura infatti sarebbe «l'insieme dei libri che sono stati e sono letti come "libri letterari" [...] seguendo certe regole (scritte e non scritte) che nella nostra civiltà (da quella greca a quella di oggi) sono considerate, per consenso comune di scrittori e lettori, come necessarie e sufficienti a rendere letterario un libro: una invenzione più o meno originale, e quindi una storia da raccontare, recitare, cantare; dei personaggi da far parlare direttamente o indirettamente; una capacità comunque ottenuta di interessare il lettore». (Petronio, 1985, 77.) Il genere quindi altro non è che un sottoinsieme la cui proprietà comune sta nel fatto che i libri che vi appartengono sono scritti secondo norme particolari di contenuto e di stile, e che si caratterizza, in pratica, per essere un raggruppamento tassonomico e non assiologico.

Questo non vuol certo dire, per il critico, porre sullo stesso piano Agatha Christie e Shakespeare. «Alla letteratura, per consenso universale, appartengono da sempre Giovanni Boccaccio e Giovanni il Pecorone, Francesco Pe-

trarca e Giuseppe Zappi, Alessandro Manzoni e Giovanni Rosini, quello della Monaca di Monza: eppure nessuno si sogna di dire che stanno sullo stesso piano. Perché non le dovrebbero appartenere, senza stare sullo stesso piano, Italo Svevo e Augusto De Angelis, Giorgio Manganelli e Lorian Macchiavelli?» (Petronio, 1985, 86.)

Approfondendo il discorso sugli specifici gialli di Agatha Christie, Petronio nota poi in essi, come del resto in quelli che hanno come protagonista Philo Vance, il permanere di un procedimento logico, «ma con la logica dell'intuizione sostituita a quella della induzione o deduzione o abduzione che fosse». (Petronio, 1984.) Poirot, nota lo studioso, parla continuamente delle sue cellule grigie, ma bisogna convenire che in lui le cellule grigie non lavorano come in Sherlock Holmes. «In un romanzo (*Poirot e la salma*) Poirot, proprio come Philo Vance, disserta anche lui contro gli indizi materiali: le ceneri di sigaretta, il fango alle suole, l'armamentario del romanzo poliziesco tradizionale. Il libro è del '46, e viene dunque in un'altra temperie: dopo Van Dine, dopo Simenon. Ma a leggere bene, anche prima i fatti, *quei fatti*, nei romanzi della Christie non hanno l'importanza che avevano avuto. E i processi mentali di Poirot sono stati sempre abbastanza diversi.» (Petronio, 1984.)

La tesi petroniana trova conferma autorevole in un saggio di Ernst Bloch, in cui si legge: «Hercule Poirot, la creazione di Agatha Christie, appartenente a un'età non più così razionale (cioè: razionale come quella di Sherlock Holmes), non punta più con le sue cellule grigie sulla carta dell'induzione, ma egli intuisce il caso nel suo insieme, in corrispondenza con il pensiero ormai irrazionale di questa fase più tarda della borghesia» (*Literarische Aufsätze*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1965). (Petronio, 1975, 71.) La riprova di ciò si ha anche, per il critico, nel fatto che la Christie abbia, già dal '30, affiancato al personaggio-guida di Poirot quello di Miss Marple, «anche lei un detective, nel senso che scopre misteri, scioglie enigmi, risolve casi

criminali; ma niente più in lei del “poliziotto”, ufficiale o privato, professionista o dilettante: niente sopralluoghi, niente indizi da mettere in luce, niente piste da seguire. Lei fa, come Poirot, lavorare le sue cellule grigie, ma fondandosi anche, proprio come Philo Vance, sulla conoscenza del cuore dell'uomo. [...] Il suo lavoro logico sta tutto nel ricondurre l'ignoto al noto, nel cercare e trovare in un delitto qualcosa – una impronta: ma una impronta psicologica, come diceva Van Dine – che permetta di introdurre quel delitto nel suo schedario mentale della casistica delle azioni umane, escludendo così, automaticamente, tutti i sospetti possibili tranne uno: quello la cui psicologia si adatta allo schema del crimine, e che perciò è lui il criminale, a dispetto di tutti i possibili alibi». (Petronio, 1984.)

Si tratta di un procedimento mentale che trova rispondenza nei diversi segni del tempo in cui visse la scrittrice: «un lavoro tutto psicologico, e non più logico (della logica induttiva o deduttiva che sia) ma intuitivo: novecentesco».

Miss Marple, anche a parere di Petronio, è un personaggio tutto nuovo e modifica – anche se pur sempre dall'interno – il “giallo classico”, perché è una persona a suo modo comune, «non ha più niente dello snobismo, del *dandyismo*, del superomismo che [...] avevano caratterizzato il detective di Conan Doyle o alla Conan Doyle e che erano ancora in Philo Vance, e che erano così tipicamente secondo-Ottocento, e che dunque datavano quel tipo umano e lo mettevano in sintonia con i suoi lettori: con tanti almeno dei suoi lettori. Dopo la Prima guerra mondiale, i lettori sono cambiati: psicologicamente e sociologicamente, e i narratori ne hanno preso atto, e Agatha Christie, per dire così, imborghesisce il delitto, lo adatta agli orizzonti mentali dei suoi nuovi lettori, che sono anche aristocratici e intellettuali, ma sono anche, in modo sempre crescente, *masse*: borghesi e piccolo-borghesi.

«Da ciò deriva la sua importanza enorme nella storia del “giallo”; da ciò nasce il suo successo che non conosce so-

ste. Perché lei è riuscita a mantenere al “genere” certi suoi caratteri di gioco intellettuale, e perciò asettico, di divertimento intelligente eppure riposante, di coinvolgimento bonario e sornione, che possono continuare a piacere in ogni età, e mentre lo ha reso più vicino al lettore medio lo ha tenuto lontano da quelle innovazioni ideologiche che il lettore medio non riesce a capire e a seguire. In sostanza la Christie ha rifondato la tradizione del “giallo” ma innovando nella continuità e permettendo che il lettore non critico (e anche quello critico, spesso!) credesse di leggere un “giallo” come tutti quelli precedenti quando leggeva già qualche cosa di nuovo. Ha creato una *maniera*, ma l’arte non è, sempre, *maniera*? »

La lente critica di Petronio ha avuto modo di soffermarsi su Agatha Christie in occasione dell’ormai famoso “Processo alla Regina” svoltosi a Cattolica nel 1984 in occasione del Mystfest. In quell’occasione lo studioso, autorevole quanto parziale “Presidente del Tribunale”, ha avuto modo di sintetizzare accuse e difese che si ripetono da decenni, offrendone una personale rilettura.

Accusa: i libri della Christie non sono realistici; i cadaveri non sanguinano, non puzzano, non fanno impressione, manca il brivido.

Difesa: ma perché dovrebbero far rabbrivire, perché dovrebbero essere realistici, offrire atmosfere e caratteri se essi sono stati (da Conan Doyle a tutti gli anni Venti) un gioco intellettuale, una partita a scacchi, in cui il criminale sfida l’acume dell’indagatore e lo scrittore quello del lettore?

Accusa: la Christie scrive male, non ha “stile”, altera la storia e la geografia, crea una società di maniera che non esiste e che forse non è esistita mai.

Difesa: e perché in libri che non sono né vogliono essere realistici non si potrebbe alterare qualche volta la storia e la geografia? Non lo faceva anche Shakespeare? E se la sua è una maniera, non lo è anche di quei Simenon e

Chandler che alcuni le opponevano polemicamente? E che cosa significa “avere uno stile”, “scrivere bene o male”? E non è vero che il suo stile è funzionale al suo modo di raccontare e al suo mondo? Non è vero [...] che quella scrittura è tutt’uno con quel raccontare? [...]

Accusa: ha mille difetti.

Difesa: ha quattro milioni di lettori; ventiquattro milioni di volumi venduti in Italia, centinaia di milioni nel mondo.

Accusa: non è una letteratura.

Difesa: ma che cosa è la letteratura?

(Petronio, 1984)

Con ciò Petronio riconduce in sostanza la questione alle sue suggestive e rivoluzionarie tesi circa l’ambito della letteratura. Contesta le posizioni di chi vuol giudicare o assolvere in nome di alcuni elementi o valori promossi a valori assoluti e sostiene la concezione di chi «si sforza di cogliere tutti i valori, quali e dovunque essi siano, e che soprattutto, piuttosto che assolvere o condannare, vuole capire». (Petronio, 1984.)

La letterarietà del giallo di Agatha Christie, per il critico, non può andar riportata a una astratta letterarietà, elaborata da questa o quella scuola di critica. Essa va invece inquadrata, come è necessario fare per tutta la narrativa poliziesca, nelle sue motivazioni interne, diverse da una fase all’altra dell’evoluzione del genere come diverse sono state le poetiche delle varie correnti, che nemmeno nell’omogeneità del concetto di “giallo classico” o “all’inglese” possono esaurirsi.

Tra la *Folla* e la *Musa*, i due poli in cui lo scrittore secondo Petronio oscilla, è evidente la collocazione dell’opera di Dame Agatha vicino al primo polo, ma le vanno riconosciuti anche i momenti ispirati.

Oreste del Buono si può considerare un po’ il nume tutelare della narrativa poliziesca in Italia, già chandleriano fazzioso e più recentemente convertito all’apprezzamento del-

l'opera di Agatha Christie, un "pentito" dell'*hard-boiled school*, da lui opportunamente ribattezzata in un titolo della collana Mondadori Omnibus *La scuola dei duri*. « Ripetevo quanto affermava di lei Raymond Chandler nel saggio *La semplice arte del delitto*. La ritenevo una ingannatrice del lettore, specie per il finale di *Dalle nove alla dieci* [...] e per la spiegazione dell'enigma di *Orient-Express* con un delitto collettivo di una cooperativa del crimine. Vedevo la verità del romanzo poliziesco all'americana, d'azione, contrapposta alla falsità del romanzo poliziesco all'inglese, di deduzione. Ma un giorno mi si sono aperti gli occhi e ho capito che c'è più manierismo in Raymond Chandler che in Agatha Christie, che Agatha Christie, pur senza dare l'impressione di cesellare aggettivi e sostantivi, come Raymond Chandler in *Il grande sonno* e altre storie, è naturalmente una grande scrittrice di lingua inglese, nella tradizione di Ivy Compton-Burnett e Harold Pinter. » (Del Buono, 1984.)

L'entusiasmo da neofita di Del Buono non è stato senza risonanza e in particolare, nel "Processo alla Regina" del Mystfest di Cattolica dell'84, ha fatto di lui una sorta di correo, bersagliato dalle accuse di lesa maestà nei confronti degli autori citati in riferimento all'opera della Christie.

Nel "Processo alla Regina" Guido Almansi ha sostenuto una accusa radicale. Per Almansi, testimone d'accusa, al contrario di quanto talora si ritiene, la Christie non ha una scrittura neutra, che non esiste, che si cancella, tale da non attirare l'attenzione su se stessa. L'attenzione l'attira, ma per la propria goffaggine. « È una scrittura goffa, ostentatamente goffa; c'è un dessert inglese che si chiama tapioca che tutti quelli che sono andati nelle mense aziendali e scolastiche conoscono. È una cosa insapore, brutta alla vista, appiccaticcia e soprattutto ha glutinosità. » Così sarebbe la scrittura di Agatha: insapore, appiccaticcia, glutinosa; una scrittura totalmente senza sofferenza, senza senso di colpa, come acqua minerale che taluni bevono per ore e ore prima di addormentarsi.

Per Almansi è incredibile che uno scrittore come Michael Ende (*La storia infinita*, *Momo*) abbia parlato con riferimento alla Christie di straordinaria raffinatezza e che Del Buono l'abbia potuta paragonare ad Harold Pinter o a Ivy Compton-Burnett. Il dialogo della Christie gli ricorda piuttosto, per un raccordo associativo paradossale, il dialogo di Alfieri, artificiale senza ragione, quasi per una incapacità di naturalezza. Per il critico il solo modo di partecipare al gioco della letteratura è di tipo provocatorio e attrattivo: questa provocazione non esiste o per lo meno non sembra avere effetti nei romanzi di Agatha Christie. Qualche citazione di momenti secondari del dialogo di Roger Ackroyd è portata a prova di una forma incongrua e insostenibile a livello letterario. (Almansi.) Forse, però *L'assassinio di Roger Ackroyd* è qualcosa di più dei dialoghi a volte banali con cui viene strutturato e guarnito l'intreccio.

Sempre al "Processo alla Regina" tenutosi a Cattolica, diversamente suona l'intervento di Giuliani. Egli contesta infatti il pregiudizio per il quale non si può rileggere un libro giallo: non deve essere *il* poliziesco sotto accusa, ma i polizieschi di Dame Agatha. Non è una regola generale: sono proprio i libri di Agatha Christie che non possono essere riletti.

«Un libro giallo lo si può rileggere, ma rileggere un libro di Agatha Christie è veramente una sofferenza inaudita, perché è come rifare un cruciverba che si è già fatto.» Per il critico «tutti gli equivoci su questa scrittrice nascono dal fatto che noi la consideriamo una scrittrice mentre è una "scrivente". È una scrivente di enigmi. È una fabbricatrice di cruciverba». La dimostrazione di ciò starebbe nel fatto che «la signora Christie non ha una poetica. [...] Questa signora non ha dato mai e poi mai all'interno dei suoi romanzi nessun'altra indicazione sulla sua poetica se non quella - facendo delle analogie molto generiche e molto condizionali - appunto al cruciverba, al puzzle, al mettere insieme pezzi disparati». Per Giuliani «è l'uso imperterrito

che questa signora fa del luogo comune, che è insieme carezzevole e insultante» anche se «l'insulto è talmente garbato, messo all'interno di questo gioco, di questa sfida, che il lettore lo accetta».

L'autrice ha trattato a modo suo l'enigma – «che in definitiva è, alle origini della letteratura greca, come un giochetto di società» – e ha ottenuto il suo successo «a spese dell'enigma, che è una cosa molto più seria di quanto si possa supporre leggendo i libri della “signora” Christie».

Sempre al “Processo alla Regina” un contributo da riportare per la sua notevole lucidità e spessore è venuto da Corrado Augias, non a caso scrittore di finissimi romanzi gialli.

Augias intervenne in quell'occasione partendo da una notazione d'intreccio, uno dei tanti exploit da illusionista della Christie: un gesto vistoso, che prende l'attenzione e non vuol dire niente, perché il gesto “vero” è un altro, segreto e nascosto. La ricostruzione del *plot* è fatta, insomma, «con un *plot* apparente e un sotto-*plot* che corre parallelo». Per Augias la maestria della tecnica narrativa della scrittrice è particolarmente rilevante, proprio perché il genere è formalmente molto costringente. «È come – per fare un esempio musicale – il mottetto o la forma sonata. Non si può fare forma sonata, fino a un certo punto, se non ci sono due temi, uno più forte, uno più debole, uno maschile, uno femminile, come si voglia chiamarli, congiunti in quel modo, che sviluppano in quel modo, che hanno una coda in quel modo.» Lo stesso avviene per la forma del poliziesco e secondo Augias è strano che nessuno abbia rilevato che un teorizzatore dell'opera aperta come Eco, quando s'è messo a scrivere *fiction*, ha non solo abbracciato il giallo, nel *Nome della Rosa*, ma ha persino riciclato uno dei meccanismi di *plot* della Christie più collaudati, quello di *Dieci piccoli indiani*. Sono meccanismi che funzionano sempre, sotto ogni circostanza, che possono essere presi e ripresi, rigitati in un modo o nell'altro. Particolare attenzione meritano inoltre, per il critico, i dialoghi della Christie: nei suoi libri

l'azione e il procedere dell'azione sono affidati ai dialoghi: dialoghi capaci di restituire una immagine *old England* che forse non è causa ultima del suo successo. In un'epoca di televisione imperante, non è da sottovalutare, per Augias, anche il fatto che la *suspense* sia uno dei pochi strumenti letterari che ancora funzionano.

Va a Dossena il merito di aver avuto il coraggio di dire, a proposito di Agatha Christie, la verità, tutta la verità, nient'altro che la verità. «Ecco mi chiedo, vi chiedo, se la lettura dei gialli non sia l'ultima spiaggia dove ciascuno difende in silenzio i propri gusti, senza idee critiche, senza notizie storiche. Io so, per forza, – come si fa a non saperlo? – che Dorothy Sayers è considerata una scrittrice molto più valida (si dice così) di Agatha Christie. Ma a me Agatha piace, Dorothy no, non la leggo e basta.» Dossena non si fa attirare in una discussione sui massimi sistemi. «Naturalmente se trovo qualcuno che è d'accordo con me, sono contento, ma non voglio farci entrare la letteratura. Mi fa piacere trovare qualcuno che ama Agatha Christie, come mi fa piacere trovare qualcuno che fa il tifo per la Cremonese.» (Dossena, 4.)

Come direbbe Poirot a metà di un romanzo, c'è qualcosa di maledettamente importante in queste parole, ma non è facile metterlo a fuoco. Bisognerebbe far lavorare a lungo, accomodati, magari, in una comoda poltrona, *the little grey cells*, per liberarsi del giogo di chi tiene a dimostrare di aver fatto le letture "giuste" e di averle apprezzate nella "giusta" maniera.

«Volete farmi dire che i gialli sono le letture sbagliate? Posso dirlo, a patto che non mi mettiate in bocca la frase famosa e fessa di Sartre, *Je débauche dans la série noire*. Non è *débauche*, non è ingaglioffamento, è vita privata.» (Dossena, 4.)

La rassegna non poteva essere esaustiva, ma forse è riu-

scita a dare un quadro non equivoco del dibattito critico esistente circa le opere di Agatha Christie.

Concluderemo con Placido avanzando un ultimo paradosso enigmatico: «Una volta pensavamo che la letteratura di massa ci consolasse. Anche troppo. Anche troppo facilmente. Mentre la cultura di élite, avanguardistica e spregiudicata, ci diceva verità sgradevoli che solo noi, spiriti forti (il popolo no di certo), siamo in grado di affrontare. Adesso cominciamo a sospettare il contrario; che sia la cosiddetta letteratura di élite a dirci poco o niente. Mentre le verità profonde o sgradevoli è proprio la cultura di massa a sussurrarcele. [...] In questa nostra civiltà di massa le cose accadono - o si esprimono - proprio là dove noi, critici beneducati, non siamo stati educati a cercarle». (Placido.)

Nonostante tutto le psicologie banali o artificiosamente contorte di Agatha Christie e i suoi inverosimili intrecci finiscono per suggerirci riflessioni complesse, approfondimenti forse solo intuiti dall'autrice, certo sulla pagina nemmeno tentati. La scrittrice "vede" un mondo rovesciato e, nel correggere la percezione, riesce in qualche modo a trattenere e trasmettere il segno dell'anomalia. La sua mente gioca, immagina: se esiste qualcosa può esistere il contrario, se qualcuno si mostra in qualche modo, può essere il contrario di quello che pare. La sua lettura del mondo è, nonostante la sua severa *Weltanschauung*, trasgressiva e piena di suggestioni, di giochi e paradossi.

7

APPENDICE

7.1 LE REGOLE DEL POLIZIESCO CLASSICO

Per il poliziesco classico, caso più unico che raro, sono state espressamente codificate delle regole analitiche. Si tratta di regole molto particolareggiate che sembrerebbero, a tutta prima, chiudere in una camicia di forza chi fosse invitato a tenerne conto. Si tratta però di una idea preconcepita e non sono in pochi, peraltro, a ritenere che proprio *dalla costrizione possa meglio liberarsi la creatività*. Le regole, come le strutture di un genere letterario, sono dei contenitori di narrativa: il risultato può essere buono o cattivo a seconda di cosa vi viene calato dentro. Il risultato di regole o tecniche di scrittura soffocanti, come osserva Glauser, può essere persino «artistico», come nel caso di Edgar Allan Poe, a patto che sia «un poeta a servirsene». (Glauser, 189.)

L'originalità di questa enunciazione di regole sta proprio nella particolare dimensione con cui esse sono state poste. Non si tratta di una funzione descrittiva del genere poliziesco, o di consigli per la costruzione di un giallo, quasi una ricetta per il principiante; le regole aspiravano all'imperatività, a prescrivere un determinato tipo di scrittura, di indagine, di intreccio. Per questo motivo esse devono essere considerate con molta ponderatezza se si intende ricostruire la fisionomia del poliziesco e in particolare di quello che era il poliziesco del tempo: il giallo-enigma. Considerate in astratto, queste regole non ci dicono più di quanto il codice penale di uno Stato possa dire del livello di criminalità della sua popolazione. Le norme per essere effettive vanno applicate.

Solo il pubblico poteva sanzionare la loro inosservanza, e il lettore del poliziesco è sempre stato, in genere, più tollerante dei suoi legislatori. Il caso Christie ne è la prova più lampante. Dopo

aver enunciato le proprie regole un grande giallista, John Dickson Carr, ha scritto: «Queste sono massime d'oro. Io ci credo fermamente. Ma spesso le troverete infrante... infrante in modo ammirevole, schiantate come dal martello di Dio... nei "migliori" romanzi, mentre il lettore non desidera che applaudire. Perché anche le mie massime non sono regole vere: sono solo pregiudizi». (Carr, 330.)

Una guida alla lettura di Agatha Christie, peraltro, non può essere efficace se non fornisce al lettore anche il quadro del contesto in cui la genialità della scrittrice ha esercitato la sua azione dirompente. Il suo spirito trasgressivo può essere colto appieno solo se si mette a confronto con le tavole della legge che ha osato infrangere.

La lettura dei suoi libri, per chi conosce i comandamenti del giallo-enigma, si arricchisce di un piacere diverso: l'attenzione raffinata rivolta ai meccanismi di elusione architettati, l'assaporamento un po' perverso della rivoluzione indotta nel genere poliziesco, la nascita di una nuova fase d'evoluzione che ancora oggi non si è conclusa e, anche, la creazione di un nuovo tipo di lettore di romanzi polizieschi.

L'elenco che segue è, probabilmente, il più completo esistente in lingua italiana. Le regole di Austin Freeman non sono mai state esposte dall'autore in forma di decalogo ma sono state tratte da sue riflessioni sul romanzo poliziesco. Per le altre v. Di Vanni - Fossati, 1979; Glauser, 1989; Carr, 1986; Chandler, 1962.

Le venti regole di S.S. Van Dine (Willard Huntington Wright)

1. Il lettore deve avere le stesse possibilità del poliziotto di risolvere il mistero. Tutti gli indizi e le tracce debbono essere chiaramente elencati e descritti.
2. Non devono essere esercitati sul lettore altri sotterfugi e inganni oltre quelli che legittimamente il criminale mette in opera contro lo stesso investigatore.
3. Non ci deve essere una storia d'amore troppo interessante. Lo scopo è di condurre un criminale davanti alla Giustizia, non due innamorati all'altare.

4. Né l'investigatore né alcun altro dei poliziotti ufficiali deve mai risultare colpevole. Questo non è buon gioco: è come offrire a qualcuno un soldone lucido per un marengo; è falsa testimonianza.

5. Il colpevole deve essere scoperto attraverso logiche deduzioni: non per caso, o coincidenza, o non motivata confessione. Risolvere un problema criminale a codesto modo è come spedire determinatamente il lettore sopra una falsa traccia, per dirgli poi che tenevate nascosto voi in una manica l'oggetto delle ricerche. Un autore che si comporti così è un semplice burlone di cattivo gusto.

6. In un romanzo poliziesco ci deve essere un poliziotto, e un poliziotto non è tale se non indaga e deduce. Il suo compito è quello di riunire gli indizi che possono condurre alla cattura di chi è colpevole del misfatto commesso nel capitolo I. Se il poliziotto non raggiunge il suo scopo attraverso un simile lavoro, non ha risolto veramente il problema, come non lo ha risolto lo scolaro che va a copiare nel testo di matematica il risultato finale del problema.

7. Ci deve essere almeno un morto in un romanzo poliziesco e più il morto è morto, meglio è. Nessun delitto minore dell'assassinio è sufficiente. Trecento pagine sono troppe per una colpa minore. Il dispendio di energie del lettore dev'essere remunerato!

8. Il problema del delitto deve essere risolto con metodi strettamente naturalistici. Apprendere la verità per mezzo di scritture medianiche, sedute spiritiche, la lettura del pensiero, suggestione e magie, è assolutamente proibito. Un lettore può gareggiare con un poliziotto che ricorre a metodi razionali: se deve competere anche con il mondo degli spiriti e con la metafisica, è battuto *ab initio*.

9. Ci deve essere nel romanzo un poliziotto, un solo "deduttore", un solo *deus ex machina*. Mettere in scena tre, quattro, o addirittura una banda di segugi per risolvere il problema significa non soltanto disperdere l'interesse, spezzare il filo della logica, ma anche attribuirsi un antipatico vantaggio sul lettore. Se c'è più di un poliziotto, il lettore non sa più con chi sta gareggiando: sarebbe come farlo partecipare da solo a una corsa contro una staffetta.

10. Il colpevole deve essere una persona che ha avuto una parte più o meno importante nella storia, una persona, cioè, che sia divenuta familiare al lettore, e lo abbia interessato.

11. I servitori non devono essere, in generale, scelti come colpevoli: si prestano a soluzioni troppo facili. Il colpevole deve essere decisamente una persona di fiducia, uno di cui non si dovrebbe mai sospettare.

12. Ci deve essere un colpevole e uno soltanto, qualunque sia il numero dei delitti commessi. Il colpevole può avere naturalmente qualche complice o aiutante minore: ma l'intera responsabilità e l'intera indignazione del lettore devono gravare sopra un unico capro espiatorio.

13. Società segrete, associazioni a delinquere *et similia* non trovano posto in un vero romanzo poliziesco. Un delitto geniale e interessante è irrimediabilmente sciupato da una colpa collegiale. Certo anche al colpevole deve essere concessa una *chance*: ma accordargli addirittura una società segreta è troppo. Nessun delinquente di classe accetterebbe.

14. I metodi del delinquente e i sistemi di indagine devono essere razionali e scientifici. Vanno cioè senz'altro escluse la pseudoscienza e le astuzie puramente fantastiche, alla maniera di Giulio Verne. Quando un autore ricorre a simili metodi può considerarsi evaso, dai limiti del romanzo poliziesco, negli incontrollati domini del romanzo d'avventure.

15. La soluzione del problema deve essere sempre evidente, ammesso che vi sia un lettore sufficientemente astuto per vederla subito. Se il lettore, dopo aver raggiunto il capitolo finale e la spiegazione, ripercorre il libro a ritroso, deve constatare che *in un certo senso* la soluzione stava davanti ai suoi occhi fin dall'inizio, che tutti gli indizi designavano il colpevole, e che, se egli fosse stato acuto come il poliziotto, avrebbe potuto risolvere il mistero da sé, senza leggere il libro fino alla fine. Il che - inutile dirlo - capita spesso al lettore ricco di istruzione.

16. Un romanzo poliziesco non deve contenere descrizioni troppo diffuse, pezzi di bravura letteraria, analisi psicologiche troppo insistenti, presentazioni di "atmosfera": tutte cose che non hanno vitale importanza in un romanzo di indagine poliziesca. Esse rallentano l'azione, distraggono dallo scopo principale che è: porre un problema, analizzarlo, condurlo a una conclusione positiva. Si capisce che ci deve essere quel tanto di descrizione e di studio di carattere che è necessario per dare verosimiglianza alla narrazione.

17. Un delinquente di professione non deve mai essere preso come colpevole in un romanzo poliziesco. I delitti dei banditi riguardano la polizia, non gli scrittori e i brillanti investigatori dilettanti. Un delitto veramente affascinante non può essere commesso che da un personaggio molto pio, o da una zitellona nota per le sue opere di beneficenza.

18. Il delitto, in un romanzo poliziesco, non deve mai essere avvenuto per accidente: né deve scoprirsi che si tratta di suicidio. Terminare una odissea di indagini con una soluzione così irrisoria significa truffare bellamente il fiducioso e gentile lettore.

19. I delitti nei romanzi polizieschi devono essere provocati da motivi puramente personali. Congiure internazionali ecc. appartengono a un altro genere narrativo. Una storia poliziesca deve riflettere le esperienze quotidiane del lettore, costituisce una valvola di sicurezza delle sue stesse emozioni.

20. Ed ecco infine, per concludere degnamente questo "credo", una serie di espedienti che nessuno scrittore poliziesco che si rispetti vorrà più impiegare; perché già troppo usati e ormai familiari a ogni amatore di libri polizieschi. Valersene ancora è come confessare inettitudine e mancanza di originalità:

a) scoprire il colpevole grazie al confronto di un mozzicone di sigaretta lasciata sul luogo del delitto con le sigarette fumate da uno dei sospettati;

b) il trucco della seduta spiritica contraffatta che atterrisce il colpevole e lo induce a tradirsi;

c) impronte digitali falsificate;

d) alibi creato in base a un fantoccio;

e) cane che non abbaia e quindi rivela il fatto che il colpevole è uno della famiglia;

f) il colpevole è un gemello, oppure un parente sosia di una persona sospetta, ma innocente;

g) siringhe ipodermiche e bevande soporifere (sieri della verità);

h) delitto commesso in una stanza chiusa, dopo che la polizia vi ha già fatto il suo ingresso;

i) associazioni di parole che rivelano la colpa;

l) alfabeti convenzionali che il poliziotto decifra.

Si è già sottolineato come queste regole, o le più note fra di esse, solo in parte costituiscono una "poetica" effettivamente condivisa largamente dagli scrittori del genere, anche se ci si limita al campo degli autori pre-christiani.

Le regole 1 e 2 e 15 intanto sono sottilmente ipocrite e la stessa serie delle avventure di Philo Vance, il personaggio creato da S.S. Van Dine, lo mostra inequivocabilmente. La 3 è dovuta al gusto dell'autore e spesso si nota come la storia d'amore, anche in scrittori meno portati al "rosa" della Christie, abbia uno sviluppo parimenti fondamentale e intricante nell'economia della narrazione.

Le regole 5 e 6 subirono il loro più rilevante *vulnus* con *La vedova del miliardario* di Edmund Clerihew Bentley (1912).

La 9 è clamorosamente negata dall'opera di Rex Stout dove fra Wolfe, Goodwin, Panzer, Cather e Durkin i segugi sono sempre almeno cinque, salvo l'intervento di altri coadiutori.

La 11 sembra più frutto dell'ideologia corrente che della logica: sarebbe troppo semplice sospettare i personaggi di casta inferiore, come tali più disposti al delitto!

La 12 non tiene conto dei casi in cui il colpevole è sì uno ma il meccanismo è risultante dall'incrociarsi, magari casuale, di diversi progetti autonomi. (Cfr. Ellery Queen, *La camera chiusa*.)

La regola 13 è quella violata dalla Christie ne *L'assassinio sull'Orient-Express*.

La regola 16 è felicemente violata da tutti gli scrittori di romanzi polizieschi, e non sono pochi, che disdegnarono, anche in epoca classica, la riduzione del libro giallo a un indovinello da giochi enigmistici.

La regola 17 è una applicazione parziale della regola (non formulata ma di rango costituzionale), per cui *il colpevole non deve essere il più sospettabile*. Se si riuscisse a ideare una storia in cui il delinquente di professione non è sospettabile, nulla, neanche nella logica del poliziesco classico impedirebbe che lo stesso possa venire, alla fine, trovato colpevole.

La regola 18 è stata violata, oltre che dalla già citata *Camera chiusa* di Ellery Queen, ne *La camera gialla* di Leroux. Anche qui, se il meccanismo è ben studiato e il suicidio appare, a tutta prima, altamente improbabile e impossibile, la soluzione sarebbe da considerare, anche rimanendo nella logica del poliziesco classico, legittima.

Quasi contemporaneamente a Van Dine, nel 1929, monsignor Reginald Knox, nell'introduzione a *The Best English Detective Stories of 1928*, compilava un elenco di dieci regole.

Il decalogo di monsignor Knox

1. Il criminale deve fare la sua comparsa all'inizio della storia, e non all'ultimo momento.
2. La soluzione del delitto deve essere logica, senza ricorsi al soprannaturale.
3. È proibito l'uso di una sola stanza o passaggio segreto.
4. È proibito usare veleni nuovi, sconosciuti o che non lascino tracce.
5. Niente stranieri dall'aspetto sinistro o maligno (in particolar modo cinesi).
6. La soluzione del delitto non deve mai avvenire per una fortunata coincidenza.
7. L'investigatore non deve mai essere il colpevole.
8. L'investigatore non deve a bella posta nascondere al lettore gli indizi o le ragioni delle sue deduzioni.
9. Se viene introdotto un "Watson", questi non deve nascondere le sue opinioni.
10. Mai ricorrere a gemelli identici oppure a un sosia.

Riportiamo di seguito anche le regole formulate da François Fosca.

Le sei regole di Fosca

1. Il caso che costituisce la base del racconto è un mistero apparentemente inesplicabile.
2. Uno o più personaggi, simultaneamente o successivamente, vengono considerati, a torto, colpevoli, perché indizi superficiali sembrano designarli tali.
3. Una minuziosa osservazione dei fatti, materiali e psicologici, seguita dall'esame delle testimonianze e, soprattutto, da un rigoroso ragionamento, trionfa su tutte le teorie affrettate. Colui che compie un'analisi non indovina: ragiona e osserva.
4. La soluzione, che concorda perfettamente con i fatti, è assolutamente imprevedibile.
5. Più un caso sembra straordinario, più è facile da risolvere.

6. Quando sono state eliminate tutte le soluzioni impossibili, quella che rimane, anche se in un primo momento può sembrare incredibile, è la soluzione giusta.

Sottolineiamo la evidente derivazione holmesiana della regola 6.

I “principi fondamentali” del poliziesco classico sono stati esposti inoltre in forma discorsiva da A.R. Freeman in un famoso saggio, *The art of the detective story*.

Le regole di Freeman

Secondo Freeman la buona letteratura poliziesca differisce dalla buona letteratura *tout court* per alcune qualità ulteriori che le sono proprie.

1. Il romanzo poliziesco deve offrire innanzi tutto una soddisfazione intellettuale, non può presentare alcun carattere intrinseco di bassezza e deve evitare tutto quanto possa solleticare in modo morboso la sensibilità del lettore.
2. Nel romanzo poliziesco c'è un'autentica inchiesta condotta con metodo scientifico. Il lettore dev'essere chiamato a verificarne la progressione logica a ogni istante, a sostituirsi al detective, a risolvere con i propri mezzi l'enigma.
3. Il tacito accordo tra giallista e lettore si basa sul fatto che il caso possa essere risolto da quest'ultimo in base ai soli dati offertigli dall'autore. Il lettore non dev'essere perciò mai ingannato.
4. Il giallista, nel suo confronto intellettuale col lettore, può invece far affidamento sulla sua disattenzione, che lo porta a non riconoscere il valore dei dati informativi che gli vengono presentati. All'autore è inoltre consentito costruire il meccanismo logico-scientifico in modo che lasci margine all'errore e si fondi su dati ambigui.
5. La struttura del romanzo poliziesco è costituita, come un frutto, dal nocciolo che è l'enigma, dalla polpa che è il *plot*, e dalla buccia che è l'involucro delle parole.
6. Il *plot* del romanzo si articola in quattro fasi: *a)* l'enunciato del problema criminale; *b)* la presentazione dei dati essenziali per trovare la soluzione; *c)* lo sviluppo dell'indagine e la presentazione della soluzione; *d)* la discussione degli indizi e la dimostrazione.

7. Il problema criminale dev'essere opportunamente delimitato. Vittima, assassino e sospetti devono essere racchiusi in un circuito chiuso, in modo che fatti e comportamenti si intersechino in modo intelligibile. L'inferenza può applicarsi solo a un numero finito di dati e indizi.
8. L'enigma alla base del problema criminale deve dipendere da conoscenze scientifiche applicate.
9. Il problema criminale deve preferibilmente riguardare un assassinio. La posta deve essere elevata se si vuole che il colpevole che è, oltre che un avversario, un partner, giochi il tutto per tutto.
10. È la rigorosità della dimostrazione a costituire l'effetto artistico. La sottigliezza e la finezza dell'argomentare sono direttamente proporzionali al divertimento e alla soddisfazione del lettore.

Il decalogo di Stefan Brockhoff

1. Tutti gli eventi misteriosi che si verificano nel corso del romanzo, alla fine devono essere spiegati e risolti. Se all'inizio avvengono dieci furti, venti rapimenti, trenta assassinii, alla fine devono essere chiariti dieci furti, venti rapimenti, trenta assassinii. Non abbiano timore che i miei romanzi siano così terribili! Ma ciò che io faccio accadere trova la sua spiegazione – al contrario di un certo autore classico del romanzo poliziesco, nelle cui opere succede tre volte tanto, ma che risolve solo la metà.
2. Gli eventi che si sciorinano al lettore non devono essere creati al solo scopo di metterlo sulla strada sbagliata. Tutto ciò che succede deve trovare una giustificazione nella struttura complessiva del romanzo. Chi inventa episodi solo per spingere il sospetto del lettore nella direzione sbagliata è un compagno di gioco disonesto.
3. Il narratore non deve cercare l'originalità a ogni costo. Un omicidio deve avvenire con mezzi tradizionali, come pistola, fucile, veleno e altre belle conquiste della mente umana. Ci sono autori di romanzi polizieschi che si lambiccano il cervello giorno e notte: come faccio morire qualcuno in modo particolarmente originale? E a tal scopo escogitano marchingegni misteriosi e complicatissimi, raggi mortiferi, animali addestrati e cose simili. Esiste un confine oltre il quale la raffinatezza diventa stupidità.

4 L'assassino dev'essere un uomo, un uomo malvagio, certo (in generale), ma pur sempre un uomo. Non deve possedere forze sovrannaturali, non deve agire con mezzi occulti, ma deve mettere in opera i propri misfatti come gli uomini sono generalmente soliti fare. Non deve disporre di possibilità illimitate, non dev'essere il misterioso capo di una banda di duecento uomini, né il capo mascherato di un gigantesco apparato poliziesco statale che dispone di ogni mezzo. Anche a misteriosi passaggi sotterranei, a botole che si aprono prontamente e a simili stregonerie romantiche il narratore deve – se può – rinunciare. Altrimenti l'autore faciliterà troppo se stesso e complicherà troppo la vita al lettore.

5. Anche l'investigatore dev'essere un uomo, un uomo abile e ingegnoso, certo, ma pur sempre un uomo. Non deve avere né il dono dell'ubiquità né dell'onniscienza, qualità che di solito un essere umano non possiede. Per trovare deve cercare, per chiarire deve mettere in moto il suo cervello umano. Un investigatore che indovini ogni cosa in anticipo come il buon Dio, che sia presente in ogni occasione "per caso", che d'un tratto veda tutto chiaro, è una personalità di grande effetto, ma le sue qualità sono troppo belle per essere vere.

6. Un romanzo poliziesco deve rappresentare la lotta tra le azioni insidiose di un criminale e le riflessioni intelligenti e puntuali dell'investigatore che scopre i suoi trucchi. Non dev'essere una corrispondenza di guerra in cui si narrano le battaglie e gli spostamenti di eserciti, in cui si mobilita l'arsenale di interi popoli e gli uomini cadono a terra a destra e a sinistra. Essere avvincente – questo è il suo compito, ma essere avvincente con il minor impiego di mezzi – questa è la sua arte.

7. L'assassino deve stare al posto giusto nell'intreccio delle azioni e dei personaggi. Il lettore deve conoscerlo, ma non deve riconoscerlo. Deve avere un ruolo abbastanza importante, in modo da suscitare interesse anche per sé e per le proprie azioni: non può quindi essere una figura marginale. Ma non può neppure esser messo troppo in risalto, perché altrimenti si tradirebbe troppo facilmente. Valutare quale sia il posto giusto per lui, questo è il compito principale dell'autore.

8. In un romanzo poliziesco non si può mostrare tutto ciò che succede. Moventi, assassini, mezzi devono restare per lo più in ombra, ma di tutto ciò che accade il lettore deve venire a sapere qualcosa, sia che si tratti dell'effetto finale, o di un qualche altro

effetto o di un certo indizio che richiami l'attenzione sul crimine. Non deve mai succedere qualcosa di cui il lettore venga a sapere che è successo solo durante la spiegazione finale. Il narratore deve nascondere molti elementi, certo, ma non deve mai nasconderli del tutto, una piccola punta deve comunque emergere sempre.

9. L'autore non deve stancare il lettore. Udienze interminabili, verbali dettagliati, scrupolosi sopralluoghi della corte sono da evitare. Ciò che è indispensabile per la conoscenza dei fatti deve avere naturalmente il suo posto, ma tutto ciò che ha il suo posto dev'essere davvero indispensabile per l'azione e la sua risoluzione. Mentre legge, il lettore non potrà sempre valutare il significato di questa scena o di quel dialogo, certo. Ma alla fine dovrà sapere che era importante, e perché.

10. È auspicabile che il lettore assista agli avvenimenti decisivi e vi partecipi. Per quanto possibile deve avere la sensazione di essere stato sempre presente a tutto. Nessun personaggio del romanzo deve narrargli *a posteriori* se e dove qualcosa è successo, chi legge deve vedere gli eventi con i propri occhi. È facile che i racconti mediati risultino noiosi, e riducano in ogni caso la forza immediata dei fatti. Il lettore deve poter seguire i personaggi e le loro azioni con i propri occhi. Non deve ascoltare ciò che gli si racconta, ma vedere ciò che effettivamente accade. Dev'essere presente.

Le regole di John Dickson Carr

1. Il colpevole non deve mai essere l'investigatore, un domestico o un personaggio di cui non ci è stato permesso di conoscere i pensieri.

2. Il colpevole non deve mai, sottolineo mai, venir sospettato sul serio finché non viene smascherato. Se non avete la furberia necessaria per mantenere la sua identità segreta fino alla fine, fate almeno finta di possederla. Magari il lettore capirà tutto fin dal principio e il vostro finale a sorpresa non farà effetto, ma l'effetto sarà comunque più soddisfacente così che non se doveste chiedere scusa per il vostro assassino "discolpandolo" in un capitolo precedente.

3. Il delitto deve essere opera di una sola persona. Talvolta si può permettere che l'assassino abbia un complice, ma rovinereste la vostra storia se venisse fuori che i complici sono tre o quattro. L'essenza di un romanzo poliziesco è che l'unico colpevole deve

imbrogliare i sette innocenti, non che l'unico innocente venga imbrogliato da sette colpevoli.

4. Il delitto dev'esser rivelato con onestà e chiarezza. Se un personaggio sparisce e si suppone sia stato ammazzato, dite chiaro al lettore che cosa ne è stato di lui. Se non l'hanno ucciso peccato, ma il lettore ha il diritto di sapere con precisione in che consiste il problema.

Le regole di Raymond Chandler

Il decalogo di Chandler non fa parte, ovviamente, del *corpus* delle regole del poliziesco classico, ma vale la pena di inserirlo in questo contesto per due motivi: perché le regole chandleriane sono sostanzialmente antitetiche a quelle classiche e perché con esse termina finalmente l'inutile canonizzazione narratologica che aveva fino ad allora caratterizzato il genere poliziesco.

1. Il romanzo giallo deve essere motivato in maniera credibile sia come situazione originale sia come conclusione.
2. Il giallo deve essere tecnicamente esatto per quanto riguarda i metodi del crimine e dell'indagine.
3. Il romanzo poliziesco deve essere realistico per quanto riguarda personaggi, ambiente e atmosfera. Deve trattare di persone vere in un mondo vero.
4. Il romanzo giallo deve avere un autentico valore come storia, a parte l'elemento poliziesco.
5. Il romanzo poliziesco deve avere una semplicità di struttura fondamentale, sufficiente a rendere facili le spiegazioni quando è il momento.
6. Il mistero insito nel romanzo poliziesco deve eludere un lettore ragionevolmente intelligente.
7. La soluzione, una volta svelata, deve apparire inevitabile.
8. Il romanzo poliziesco non deve cercare di fare tutto in una volta. Se è una storia misteriosa in un clima mentale freddo, non può essere contemporaneamente una storia di violente avventure o di amore appassionato.
9. Il romanzo poliziesco deve punire il criminale in un modo o nell'altro, non necessariamente mediante il giudizio di un tribunale... Senza la punizione, il romanzo diventa simile a un accordo non risolto in musica. Lascia un senso di irritazione.

10. Il romanzo giallo deve essere ragionevolmente onesto col lettore.

Si tratta di regole felicemente violate, quasi tutte, dallo stesso Chandler ne *Il lungo addio*, e comunque ancor più improponibili e repressive di quelle di S.S. Van Dine. Il vero e proprio astio nutrito da Chandler verso la Christie si spiega con la sua mancata comprensione della relatività e della necessaria storicizzazione di tutte le poetiche, anche delle poetiche dei giallisti.

I peggiori gialli dell'*hard-boiled school* sono artificiosi e convenzionali quanto i peggiori polizieschi classici.

7.2 NOTE AL TESTO

Per esigenze di agilità e leggibilità si sono ridotte le note alla mera indicazione delle fonti richiamate. Nel testo il cognome dell'autore, seguito da un numero, consente l'individuazione dell'opera e della pagina da cui si sono tratte citazioni e informazioni. In caso di più opere dello stesso autore, accanto al cognome è riportato l'anno d'edizione. L'elenco che segue costituisce parte integrante della Bibliografia.

ALESSANDRI, F., *Agatha dalla A alla Z*, in «Eureka», maggio 1984.

ALMANZI, G., Intervento al "Processo alla Regina" (Myifest di Cattolica 1984), Fonocassetta 1, Facciata B, messa a disposizione per gentile concessione dal Centro Culturale Polivalente del Comune di Cattolica.

AMORUSO, V., *Assolta, troppe prove*, in «Rinascita», 14 luglio 1984.

ARMSTRONG JONES, A., *Agatha Christie: "Al cinema non sono io"*, in «Corriere della Sera», 16 giugno 1984 (dal «Los Angeles Times», 15 dicembre 1974).

AUDEN, H.W., *La parrocchia del delitto, Considerazioni di un drogato del giallo*, in *150 anni in giallo*, a cura di G. Lippi, Milano, Mondadori, 1989.

- AUSTIN FREEMAN, R., *Il giallo intellettuale*, in PETRONIO, G., *Il punto su - Il romanzo poliziesco*, Bari, Laterza, 1985.
- BARBERIS, A., *Hercule Poirot e Miss Marple, i suoi eroi nati casualmente*, in «Corriere della Sera», 16 giugno 1984.
- BARNARD, R., *A talent to deceive, an appreciation of Agatha Christie*, Collins, 1980.
- BENTLEY, E.C. *Un pappagallo utile*, in *Le regole del gioco*, RONDINELLI, M., (a cura di), Milano, Sugarco, 1981.
- BIGNARDI, I., *Tu mi stupisci Agatha*, in «la Repubblica», 21 giugno 1984.
- BO, C., *Agatha Christie, Cento anni fa nasceva la regina del giallo*, in «Gente», 8, 1990.
- BONFANTINI, M.A., *La semiosi e l'abduzione*, Milano, Bompiani, 1987.
- BORGES, J.L. *Altre inquisizioni*, Milano, Feltrinelli, 1986.
- , *Oral*, Roma, Editori Riuniti, 1981.
- BRADLEY, A.C., *La tragedia di Shakespeare*, Milano, Garzanti, 1964.
- BRAND, C., *Miss Marple, A Portrait*, in KEATING, H.R.F., (a cura di), *Agatha Christie, First Lady of Crime*, Londra, Weidenfeld and Nicolson, 1977.
- BRIGGS, J., *Visitatori notturni*, Milano, Bompiani, 1988.
- CANOVA, G., *Perfida Agatha*, ne «il manifesto», 29 giugno 1984.
- CAPRARA, V., *Imputata Agatha, ecco le prove!*, ne «Il Mattino», 29 giugno 1984.
- CAPRETTINI, G.P., *Le orme del pensiero* in Eco, U., SEBOK, A., (a cura di), *Il segno dei tre - Holmes, Dupin, Peirce*, Milano, Bompiani, 1983.
- CARR, J.D., *Il più splendido gioco del mondo*, in *La porta sull'abisso*, Milano, Mondadori, 1986.
- CARROLL, L., *Alice nel paese delle meraviglie*, Milano, Rizzoli, BUR, 1978.

- CAVALLONE, F., Introduzione a Wodehouse, P.G., *Molto obbligato Jeeves*, Milano, Mondadori, 1976.
- CHANDLER, R., *La semplice arte del delitto*, Milano, Garzanti, 1962.
- CHATMAN, S., *Storia e discorso (La struttura narrativa nel romanzo e nel film)*, Parma, Pratiche Editrice, 1989.
- CHRISTIE, A., *Testimone d'accusa*, Milano, Mondadori, 1958.
- , *La mia vita*, Milano, Mondadori, 1989.
- COLLINI, E., *Le indecifrabili rime del crimine, i gialli e le filastrocche di Agatha Christie. Le carte gialle*, Piombino, Tracedizioni, 1989.
- CRISPIN, E., *The mistress of simplicity, a conversation with H.E. Keating*, in Keating, H.R.F., (a cura di), *Agatha Christie, First Lady of Crime*, Londra, Weidenfeld and Nicolson, 1977.
- DEL BUONO, O., *Gioca con il lettore ma non lo inganna*, in «La Stampa», 26 giugno 1984.
- DEL MONTE, A., *Breve storia del romanzo poliziesco*, Bari, Laterza, 1962.
- DICKENS, C., *Canto di Natale*, Milano, Rizzoli, BUR, 1987.
- DI GIAMMATTEO, F., Presentazione a Christie, A., *Dieci poveri negretti*, ne «Il Dramma», Torino, Nuova serie, n. 34, 1 aprile 1947.
- DI VANNI, R. FOSSATI F., *Guida al giallo*, Milano, Gammalibri, 1980.
- DOSSENA, G., *Il vizio di portarseli a letto*, in «Mercurio», supplemento a «la Repubblica» del 10 febbraio 1990.
- DOYLE, A.C., *Il segno dei quattro*, Milano, Oscar Mondadori 653, 1982.
- DÜRRENMATT, F., *La promessa*, Torino, Einaudi, 1975.
- Eco, U., *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1977.
- , *Il superuomo di massa*, Milano, Bompiani, 1978.
- , *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1989.

- , *Corna, zoccoli, scarpe. Alcune ipotesi su tre tipi di abduzioni*, in ECO, U., SEBEOK, T.A., (a cura di), *Il segno dei tre - Holmes, Dupin, Peirce*, Milano, Bompiani, 1983.
- ECO, U., SEBEOK, T.A., (a cura di), *Il segno dei tre - Holmes, Dupin, Peirce*, Milano, Bompiani, 1983.
- EISENZWEIG, U., *Quando il giallo divenne un genere, in 150 anni in giallo*, (a cura di Lippi, G.), Milano, Mondadori, 1989.
- ERCOLI, E., *Agatha Christie*, Firenze, La Nuova Italia, 1978.
- FALZON, A.R., *Trappola per applausi*, Postfazione a Christie, A., *Trappola per topi*, Milano, Oscar Gialli Mondadori 100, 1982.
- , *Introduzione a Christie, A., Passeggero per Francoforte*, Milano, Oscar Gialli Mondadori 126, 1984.
- , *Prefazione e Postfazione a Christie, A., Un messaggio dagli spiriti*, Milano, Oscar Gialli Mondadori 118, 1988.
- FAETI A., *Prefazione a Collini, E., Le indecifrabili rime del crimine, i gialli e le filastrocche di Agatha Christie. Le carte gialle*, Trapani, Traccedizioni, 1989.
- FELICE, A., *Il giallo a scuola: i ragazzi detectives*, in «Problemi», Palermo, Palumbo, maggio-agosto 1987.
- FUTRELLE, J., *La macchina pensante*, Milano, Gialli Economici Mondadori 33, 1950.
- GALLI, G., *Razionale, Watson, razionale*, ne «L'Illustrazione italiana», 37, dicembre 1986.
- GARDNER, E., *Ah! Ci sono! Paradossi stimolanti e divertenti*, Bologna, Zanichelli, 1987.
- GENETTE, G., *Figure III, discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976.
- GHISELLINI A., *Cattolica pronto al via un festival all'inglese*, ne «Il Resto del Carlino», 1 giugno 1984.
- GINZBURG, C., *Spie, radici di un paradigma indiziario*, in ECO, U., SEBEOK, A., (a cura di), *Il segno dei tre - Holmes, Dupin, Peirce*, Milano, Bompiani, 1983.

- GIULIANI, A., Intervento al "Processo alla Regina" (My-stfest di Cattolica 1984), Fonocassetta 1, Facciata B, messa a disposizione per gentile concessione dal Centro Culturale Polivalente del Comune di Cattolica.
- GLAUSER, F., *I primi casi del sergente Studer*, Palermo, Sellerio, 1989.
- GRAMIGNA, G., Postfazione a Bentley, E.C., *La vedova del Miliardario*, Milano, Mondadori, 1976.
- GRIMALDI, L., *Recensione a Largo Richini* di Renato Olivieri, in Drinna, D., *Troppo bella per vivere*, Milano, Giallo Mondadori, 5 luglio 1987.
- GUAGNINI, E., *Alcuni esemplari recenti di giallo italiano*, in «Problemi», Palermo, settembre-dicembre 1989.
- HAMMETT, D., *Ricordi di un detective privato*, in *150 anni in giallo*, (a cura di Lippi, G.), Milano, Mondadori, 1989.
- HARROWITZ, N., *Il modello del detective: Charles S. Peirce e Edgar A. Poe*, in ECO, U., SEBEOK, T.A., (a cura di), *Il segno dei tre - Holmes, Dupin, Peirce*, Milano, Bompiani, 1983.
- HIGSMITH, P., *Suspense, pensare e scrivere un giallo*, Milano, La tartaruga nera, 1986.
- HILLMAN, J., *Le storie che curano*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1984.
- HOFSTADTER, D.R., *Gödel, Escher, Bach, un'eterna ghirlanda brillante*, Milano, Adelphi, 1990.
- HUGHES, D.B., *The Christie Nobody Knew*, in KEATING H.R.F., (a cura di), *Agatha Christie, First Lady of Crime*, Londra, Weidenfeld and Nicolson, 1977.
- JACINI, M., *Un esempio di comunicazione verbale, i titoli dei detective novels di Agatha Christie*, in «English Miscellany», 25, 1975-6.
- LAURA, E.G., *Storia del giallo*, Roma, Edizioni Studium, 1981.
- LANATI, B., *Una Ligeia, cento Ligeie: ovvero del "perturbante" ostentato e rimosso*, in «Calibano», 2, Roma, Savelli, 1978.

- LA POLLA, F., *Signora questo è il verdetto*, in «Il Resto del Carlino», 1 luglio 1984.
- LAPUCCI, C., *Il libro delle filastrocche*, Milano, Vallardi-Garzanti, 1987.
- LEBLANC, M., *L'arresto di Arsenio Lupin*, in *Uno studio in giallo*, (a cura di) CALCERANO, L., FIORI G., Firenze, La Nuova Italia, 1989.
- LUKÀCS, G., *Il significato attuale del realismo critico*, Torino, Einaudi, 1957.
- MANACORDA, G., Scheda su *L'assassinio di Roger Ackroyd*, ne *I cento romanzi stranieri 1900-1943*, (a cura di CORDELLI, F., RABONI, G.), supplemento al numero 47 dell'«Europeo», 1986.
- MANDEL, E., *Delitti per diletto, Storia sociale del romanzo poliziesco*, Milano, Interno giallo, 1990.
- MELCHIORI, G., *Le regole del gioco*, in «Rinascita», 4, 23 gennaio, 1976.
- MILLER, W., *L'arma del delitto*, Capolavori dei Gialli 232, Milano, Mondadori, 1963.
- MORETTI, F., *Indizi*, Introduzione ad AA.VV., *Polizieschi classici*, Roma, Savelli, 1978.
- MOSCATI, I., *Ora processano Agatha Christie*, ne «La provincia Pavese», 22 giugno 1984.
- MUSIANI, I., *Agatha Christie che era costei?*, in «Paese Sera», 22 giugno 1984.
- NARCEJAC, T., *Il romanzo poliziesco*, Milano, Garzanti, 1976.
- NICHOLSON, M., *The professor and the detective, Delitto cum laude*, in *La trama del delitto*, (a cura di CREMANTE, R., e RAMBELLI, L.), Parma, Pratiche Editrice, 1980.
- NOVALIS, F., *Frammenti*, Milano, Rizzoli, 1976.
- OMBONI, I., Postfazione a CHRISTIE, A., *Trappola per topi*, Milano, I Classici del Giallo 325, Mondadori, 1979.
- ORENGO, N., Prefazione e postfazione a CHRISTIE, A., *Istantanea di un delitto*, Milano, Oscar Gialli Mondadori 13, 1976.

- ORCZY, E., (detta Baronessa Orczy), *La misteriosa morte della metropolitana*, in AA.Vv., *Polizieschi classici*, Roma, Savelli, 1978.
- ORSI, G.F., *Intervista ad A.C.*, in *Poirot a Styles Court*, Milano, I Classici del Giallo, Mondadori, 16 giugno 1974./8.
- PAUL, E., *Whodunit*, in «Atlantic Monthly», 1941.
- PETRONIO, G., *Agatha, io ti assolvo*, ne «l'Unità», 4 luglio 1984.
- , *Il punto su: Il romanzo poliziesco*, Bari, Laterza, 1985.
- , *La letteratura poliziesca, oggi*, in «Problemi», Palermo, settembre-dicembre 1989.
- PLACIDO, B., *Confessioni di un povero critico*, in «la Repubblica», 29 marzo 1990.
- POE, E.A., *Considerazioni su Dickens e il mistero*, in *150 anni di giallo*, (a cura di Lippi G.), Milano, Mondadori, 1989.
- PORRO, M., *Agatha Christie sotto accusa: tutti quei delitti improbabili*, in «Corriere della Sera», 30 giugno 1984.
- POZZATO, M.P., in AA.Vv., *Carolina Invernizio, Matilde Serao, Liala*, Firenze, La Nuova Italia, 1979.
- QUEEN, E., *Una volta c'era una vecchia*, Milano, I Classici del Giallo 333, Mondadori, 1979.
- RAMBELLI, L., *Storia del giallo italiano*, Milano, Garzanti, 1979.
- RAMSEY, G.C., *Agatha Christie, Mistress of Mystery*, Collins, Londra, 1968.
- REHDER, W., *Sherlock Holmes, detective filosofo*, in Eco, U., SEBEOK, T.A., (a cura di), *Il segno dei tre - Holmes, Dupin, Peirce*, Milano, Bompiani, 1983.
- REGGIANI, R., *Poliziesco al microscopio*, Torino, Eri, 1981.
- RICARDOU, J., *L'ordine e la disfatta, e altri saggi di teoria del romanzo*, Cosenza, Lerici, 1976.
- RONCORONI, F., (a cura di), *Il meglio dei racconti di Agatha Christie*, Milano, Mondadori, 1990.

- RUSSO, E., Prefazione e postfazione a CHRISTIE, A., *Sono un'assassina?*, Milano, Oscar Gialli Mondadori, 38, 1979.
- SABA, U., *Prose*, Milano, Mondadori, 1964.
- SAVONUZZI, C., Prefazione e postfazione a CHRISTIE, A., *Corpi al sole*, Milano, Oscar Gialli Mondadori, 15
- , Prefazione e postfazione a CHRISTIE, A., *Non c'è più scampo*, Milano, Oscar Gialli Mondadori, 54, 1980.
- SCIASCIA, L., Prefazione a CHRISTIE, A., *L'assassinio di Roger Ackroyd*, Milano, Oscar Gialli Mondadori 6, 1977.
- , *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Palermo, Sellerio, 1989.
- SEBEOK, T.A. e UMIKER-SEBEOK, J., "Voi conoscete il mio metodo": un confronto fra Charles S. Peirce e Sherlock Holmes, in ECO, U., SEBEOK, A.T., (a cura di), *Il segno dei tre - Holmes, Dupin, Peirce*, Milano, Bompiani, 1983.
- SEGRE, C., *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984.
- , *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.
- SYMONS, J., Prefazione e postfazione a CHRISTIE, A., *Fermate il boia*, Milano, Oscar Gialli Mondadori 24, 1988.
- , Prefazione a *Se morisse mio marito*, Milano, Oscar Gialli Mondadori 21, 1985.
- TODOROV, T., *Tipologia del romanzo poliziesco*, in CREMANTE e RAMBELLI, *La trama del delitto*, Parma, Pratiche Editrice, 1980.
- TOFANO, S., *Il teatro all'antica italiana*, Milano, Rizzoli, 1965.
- TOLOSANI, D., RASTRELLI, A., *Enimmistica*, Milano, Cisalpino, 1977.
- TOMASEVSKIJ, B., *La costruzione dell'intreccio*, in *I formalisti russi*, (a cura di Tzvetan Todorov), Torino, Einaudi, 1968.
- TREWIN, J.C.A., *Midas Gift to the Theatre*, in KEATING, H.R.F., (a cura di), *Agatha Christie, First Lady of Crime*, Londra, Weidenfeld and Nicolson, 1977.

- TRUZZI, M., *Sherlock Holmes: psicologo sociale applicato*, in ECO, U., SEBEOK, T.A., (a cura di), *Il segno dei tre - Holmes, Dupin, Peirce*, Milano, Bompiani, 1983.
- VERALDI, A., *Molti delitti, niente passione*, in «La Stampa», 16 giugno 1984.
- WEAVER, W., *Music and Mystery*, in KEATING, H.R.F., (a cura di), *Agatha Christie, First Lady of Crime*, Londra, Weidenfeld and Nicolson, 1977.
- WESTMACOTT, M., *Il pane del gigante*, Milano, Rizzoli, 1989.
- ZANDEL, D., *In un solo caso è stata un po' sleale*, in «Paese Sera», 22 giugno 1984.

BIBLIOGRAFIA

8.1 CRONOLOGIA DELLE OPERE DI AGATHA CHRISTIE

In questa nota bibliografica articolata per Romanzi, Racconti, Commedie e Altri Scritti, sono riportati i titoli delle opere, gli estremi della prima edizione inglese, della prima edizione americana e delle diverse edizioni Mondadori. Per ogni titolo si danno, inoltre, quando è il caso, notizie sulla filmografia e sulle edizioni televisive. Per i racconti si è preferito dare un elenco a parte con l'indicazione della corrispondenza tra titoli inglesi e italiani.

ABBREVIAZIONI DELLE EDIZIONI ITALIANE:

Collana I Libri Gialli = LG

- » I Libri Gialli Nuova Serie = LGN
- » I Gialli Mondadori = GM
- » I Capolavori dei Gialli = CAP
- » I Classici del Giallo = CDG
- » Oscar Gialli = OG
- » Tutti i racconti di Agatha Christie – TR

Romanzi

The Mysterious Affair at Styles: A Detective Story, London, Lane; New York, Dodd Mead, 1920. – *Poirot a*

- Styles Court*, CDG 195, 1974. OG 8, 1975. Omnibus Gialli: *Vita, morte e miracoli di Poirot*, 1976.
- The Secret Adversary*, London, Lane; New York, Dodd Mead, 1922 – *Avversario segreto*, CDG 132, 1959. Biblioteca di Segretissimo: *Spionaggio e vecchi merletti*, 1976. OG 71, 1981. FILM: *Die Abenteur*, G.m.b.H. Orplid Film Berlino 1928; CAST: Carlo Aldini (Tommy), Eve Gray (Tuppence); regia Fred Sauer; sceneggiatura Jane Bess; durata 95 min. circa. Film TVV (NBC) *The Secret Adversary*, 1983, regia di Tony Wharmby.
- The Murder on the Links*, London, Lane; New York, Dodd Mead, 1923. – *Aiuto Poirot!*, LG 86, 1934. Supergiallo 16, 1953. CDG 36, 1968. OG 23, 1979.
- The Man in the Brown Suit*, London, Lane; New York, Dodd Mead, 1924. – *L'uomo vestito di marrone*, LG 80, 1933. Supergiallo 8, 1952. CAP 254, 1964. CDG 100, 1970. OG 70, 1981.
- The Secret of Chimneys*, London, Lane; New York, Dodd Mead, 1925. – *Il segreto di Chimneys*, LGN 64, 1949. CAP 128, 1959. CDG 374, 1981. OG 136, 1985.
- The Murder of Roger Ackroyd*, London, Collins; New York, Dodd Mead, 1926. – *Dalle nove alle dieci*, LG 15, 1931. LGN 27, 1947. CAP 98, 1958. CDG 63, 1969. OG 6, 1975 (*L'assassinio di Roger Arckroyd*). FILM: *Alibi*, Twickenham Studios 1931; CAST: Austin Trevor (Hercule Poirot), Franklyn Dyall (Roger Ackroyd); regia Leslie Hiscott; durata 74 min.
- The Big Four*, London, Collins; New York, Dodd Mead, 1927. – *Poirot e i quattro* LG 219, 1939. Omnibus Gialli (*Le avventure di Ercole Poirot*), 1954. Omnibus Gialli (*Testa d'uovo*), 1976. Capolavori di Segretissimo 26, 1976. OG 34, 1979. TV Thames Television, 1982.
- The Mystery of the Blue Train*, London, Collins; New York, Dodd Mead, 1928. *Il mistero del treno azzurro*, Supergiallo 4, 1936. Gialli Economici 164 bis, 1951. CDG 299, 1978. OG 65, 1980.
- The Seven Dials Mystery*, London, Collins; New York,

- Dodd Mead, 1929. – *I sette quadranti*, LG 153, 1937. Supergiallo 8, 1952. CDG 90, 1970. OG 56, 1980. FILM TV, Produzione London Week-end, *The Seven Dials Mystery*, 1981.
- The Murder at the Vicarage*, London, Collins; New York, Dodd Mead, 1930. – *La morte nel villaggio* LG 97, 1934. CAP 113, 1959. Omnibus Gialli (*Vita morte e miracoli di Miss Marple*), 1977. OG 53, 1980. Biblioteca del Giallo 7 (*Delitti in palcoscenico*), 1980.
- Giant's Bread* (Mary Westmacott), London, Collins; New York, Doubleday, 1930. *Il pane del gigante*, Milano, Rizzoli, 1988.
- The Sittaford Mystery*, London, Collins, 1931; col titolo *The Murder at Hazelmoor*, New York, Dodd Mead, 1931. – *Un messaggio dagli spiriti*, LG 111, 1935. Supergiallo 8, 1952. CAP 302, 1966. CDG 422, 1983. OG 118, 1984.
- Peril at End House*, London, Collins; New York, Dodd Mead, 1932. – *Il pericolo senza nome*, LG 64, 1933. CAP 85, 1957. Club Editori, 1973. OG 25, 1978. Omnibus gialli: *L'importanza di chiamarsi Poirot*, 1978. CDG 341, 1980.
- Lord Edgware Dies*, London, Collins, 1933; col titolo *Thirteen at Dinner*, New York, Dodd Mead, 1933. – *Se morisse mio marito*, LG 117, 1935. Supergiallo 16, 1953. CDG 54, 1969. OG 21, 1978. FILM: Real Art Studios, 1934; CAST: Austin Trevor (Hercule Poirot), Richard Cooper (Capitano Hastings), John Turnbull (Ispettore Japp), Jane Carr (Lady Edgware), C.V. France (Lord Edgware), Michael Shepley (Capitano Ronald Marsh), Leslie Perrins (Bryan Martin), S. Esme Percy (Duca di Merton); regia Henry Edwards; durata 82 min.
- Why Didn't They Ask Evans?*, London, Collins, 1934; col titolo *Boomerand Clue*, New York, Dodd Mead, 1935. – *Ritratto di ignota*, Supergiallo 5, 1937. *Perché non l'hanno chiesto ad Evans?*, CDG 328, 1979. OG 82, 1981.

FILM TV London Week End Television, *Why Didn't They Ask Evans?*, it. *Perché non l'hanno chiesto ad Evans?*, 1981; regia Tony Wharmby e John Davies; script di Pat Sandy, con sir John Gielgud.

Murder on the Orient-Express, London, Collins, 1934; col titolo *Murder on the Calais Coach*, New York, Dodd Mead, 1934. - *Orient-Express* LG 127, 1935. Supergialli 16, 1953. CDG 79, 1970. OG 1, 1974 (*Assassinio sull'Orient-Express*). FILM: *Murder on the Orient-Express (Assassinio sull'Orient-Express)*, G.W. Films 1974;- CAST: Albert Finney (Hercule Poirot), Ingrid Bergman (Greta), Lauren Bacall, Wendy Hiller, Sean Connery, Vanessa Redgrave, Michael York, Martin Balsam, Richard Widmark, Jacqueline Bisset, Jean-Pierre Cassell, Rachel Roberts, George Coulouris, John Gielgud, Anthony Perkins, Colin Blakely, Denis Quilley; regia Sidney Lumet; sceneggiatura Paul Dehn; fotografia Geoffrey Orsworth; musica Richard Rodney Bennet; produttori John Brabourne e Richard Goodwin; durata 131 min.

Murder in Three Acts, New York, Dodd Mead, 1934; col titolo *Three Act Tragedy*, London, Collins, 1935. - *Tragedia in tre atti*, LG 161, 1937. CAP 187, 1962. Club Editori, 1973. Omnibus Gialli (*Hercule Poirot, piccolo grande uomo*), 1979. OG 66, 1980.

Unfinished Portrait (con lo pseudonimo Mary Westmacott), London, Collins; New York, Doubleday, 1934.

Death in the Clouds, London, Collins, 1953; col titolo *Death in the Air*, New York, Dodd Mead, 1935. - *Un delitto in cielo*, LG 134, 1936. CAP 151, 1960. Club Editori, 1973. Omnibus Gialli (*Hercule Poirot, piccolo grande uomo*), 1979. CDG 441, 1983. OG 154, 1986.

The A.B.C. Murders: A New Poirot Mystery, London, Collins, 1935; New York, Dodd Mead, 1936. - *La serie infernale*, LG 173, 1937. CAP 218, 1963. Omnibus Gialli (*L'importanza di chiamarsi Poirot*), 1978. OG 40, 1979. FILM: *The Alphabet Murders (Poirot e il caso Aman-*

da), Metro Goldwyn Mayer, 1966; CAST: Tony Randi (Hercule Poirot), Anita Ekberg (Amanda Beatrice Cross), Robert Morley, Maurice Denham, Guy Rolfe, Sheila Allen, James Villers, Julian Glover, Grazina Frenkel, Clive Morton, Cyril Luckham, Richard Wattis, David Lodge, Patrick Newell, Austin Trevor; regia Frank Tashlin; sceneggiatura David Pursall e Jack Seddon; fotografia Desmond Dickinson; musica Ron Goodwin; canzone "Amanda" di Brian Fahey e Norman Newell; scenografia Bill Andrews; produttori Lawrence P. Bachman e Ben Arbid; durata 92 min.

Cards on the Table, London, Collins; New York, Dodd Mead, 1936. - *Carte in tavola*, LG 191, 1938. CAP 214, 1963. Omnibus Gialli (*Hercule Poirot, piccolo grande uomo*), 1979. CDG 429, 1983.

Murder in Mesopotamia, London, Collins; New York, Dodd Mead, 1936. - *Non c'è più scampo*, LG 185, 1938. Omnibus Gialli (*Testa d'uovo*), 1954. Club Editori (*Poirot a tu per tu col delitto*), 1978. OG 54, 1980.

Death on the Nile, London, Collins, 1937; New York, Dodd Mead, 1938. - *Poirot sul Nilo*, LG 206, 1939. Omnibus Gialli (*Le avventure di Ercole Poirot*), 1954. Omnibus Gialli (*Testa d'uovo*), 1954. Club Editori, (*Poirot a tu per tu col delitto*), 1976. OG 18, 1977. Club Editori, 1979. CDG 310, 1979. FILM: *Death on the Nile (Assassinio sul Nilo)*, Mersham-EMI, 1978; CAST: Peter Ustinov (Hercule Poirot), Jane Birkin (Louise Bourget), Lois Chiles, Bette Davis, Mia Farrow, Jon Finch, Olivia Hussey, I.S. Johar, George Kennedy, Angela Lansbury, Simon Mac-Corkindale, David Niven, Maggie Smith, Jack Warden, Harry Andrews, Sam Wanamaker; regia John Guillermin; sceneggiatura Anthony Shaffer; fotografia (Technicolor) Jack Cardiff; musica Nino Rota; scenografia Brian Ackland-Snow e Terry Ackland-Snow; produttori John Brabourne e Richard Goodwin; durata 140 min.

Dumb Witness, London, Collins, 1937; col titolo *Poirot*

- Loses a Client*, New York, Dodd Mead, 1937. - *Due mesi dopo*, LG 198, 1938. Omnibus Gialli (*Le avventure di Ercole Poirot*), 1954. CDG 236, 1976. OG 27, 1978.
- Appointment with Death: A Poirot Mystery*, London, Collins; New York, Dodd Mead, 1938. - *La domatrice*, LG 224, 1940. Omnibus Gialli (*Le avventure di Ercole Poirot*), 1954. CDG 225, 1975. Biblioteca del Giallo 1 (*In viaggio col delitto*), 1978. OG 74, 1981.
- Hercule Poirot's Christmas*, London, Collins, 1939; col titolo *Murder for Christmas: A Poirot Story*, New York, Dodd Mead, 1939. *Il Natale di Poirot*, LG 231, 1940. Omnibus Gialli (*Le avventure di Ercole Poirot*), 1954. Omnibus Gialli (*Testa d'uovo*), 1954. Club Editori (*Poirot a tu per tu col delitto*), 1976. CDG 284, 1977. OG 48, 1979. Club Editori, 1980.
- Murder is Easy*, London, Collins, 1939; col titolo *Easy to kill*, New York, Dodd Mead, 1939. - *È troppo facile*, Supergiallo 8, 1940. CAP 157, 1960. CDG 391, 1982. OG 139, 1985. FILM TV Stan Margulis per la WB Television, 1982.
- Ten little Niggers*, London, Collins, 1939; col titolo *And Then There Were None*, New York, Dodd Mead, 1940. - *Dieci piccoli indiani... e poi non rimase più nessuno*. LG 10, 1930. CAP 2, 1954. Biblioteca del giallo 1, 1963. CDG 151, 1972. Giallo cinema 2, 1977. Club Editori (*Le filastrocche del delitto*), 1980. OG 95, 1982. FILM 1): *And Then There Were None - Ten little Niggers (Dieci piccoli indiani)*, Popular Pictures Inc. - 20th Century Fox 1945; CAST: Barry Fitzgerald (Giudice Quincannon), Loius Hayward (Philip Lombard), Walter Huston (Dottor Armstrong), Roland Young (Blore), June Duprez, Mischa Auer, C. Aubrey Smith, Judith Anderson, Richard Haydn, Queenie Leonard; regia René Clair; sceneggiatura Dudley Nichols; fotografia Lucien Andriot; musica Mario Castelnuovo Tedesco, Ernest Fegte; produttore René Clair; produttori associati Harry M. Popkin e Leo C. Popkin; durata 97 min. FILM 2): *Ten little*

Indians (Dieci piccoli indiani), Harry Alan Towers-Harry M. Popkin per la Tenlit Films, 1965; CAST: Wilfried Hyde-White (Giudice Quinc Quincannon), Dennis Price (Dottor Armstrong), Stanley Halloway, Leo Genu, Shieley Aaton, Hugh O'Brian, Dahlia Lavi, Fabian, Mario Adorf, Marianne Hoppe; regia George Polloch; fotografia Ernest Steward; musica Malcom Lockyer; scenografia Frank White; produttore Oliver A. Unger; durata 92 min. FILM 3): *And Then There Were None (...e poi non ne rimase nessuno)*, Coralta Cinematografica-Corona Film Produktion-Talla Film-CO.ME.CI., 1975; CAST: Oliver Reed (Hugh Lombard), Elke Sommer (Vera Clyde), Adolfo Celi, Richard Attenborough, Gert Froebe, Stéphane Audran, Herbert Lom, Alberto De Mendoza, Charles Aznavour, Maria Rohm, Nasser Malak Motii; regia Peter Collinson; sceneggiatura Enrique Llovet e Erich Krohnke; fotografia (Technicolor) Fernando Arribas; musica Bruno Nicolai; durata 98 min. (Secondo Halliwell's Film Guide.) FILM 4): *And Then There Were None*, Emi-Filibuster (Harry Alan Towers) 1975; regia Peter Welbeck; produttore Harry Alan Towers; fotografia, musica, durata e cast come sopra. (Secondo il «Giornale dello spettacolo» [Borsa film], il film è di produzione italo-inglese.)

One, Two, Buckle My Shoe, London, Collins; 1940; col titolo *The Patriotic Murders*, Mew York, Dodd Mead, 1941. - *Poirot non sbaglia*, GM 117, 1951. CAP 284, 1965. Omnibus Gialli (*Hercule Poirot: l'ora della verità*), 1975. OG 37, 1979. Club Editori (*Monsieur Poirot*), 1979.

Sad Cypress, London, Collins; New York, Dodd Mead, 1940. - *La parola alla difesa*, LG 249, 1940. Omnibus Gialli (*Testa d'uovo*), 1954. CDG 266, 1977. OG 28, 1978.

Evil under the Sun, London, Collins; New York, Dodd Mead, 1941. - *Corpi al sole*, LGN 31, 1947. CAP 9, 1955. Omnibus Gialli (*Hercule Poirot, l'ora della veri-*

tà), 1975. OG 15, 1976. Club Editori (*Monsieur Poirot*), 1979. CDG 394, 1982. FILM: *Evil under the Sun (Delitto sotto il sole)*, Merham Prod., 1982; CAST: Peter Ustinov (Hercule Poirot), James Mason (Odell Gardener), Jane Birkin, Colin Blakely, Nicholas Clay, Sylvia Miles, Maggie Smith, Diana Rigg, Emily Hone, Roddy McDowall, Denis Quilley; regia Guy Hamilton; sceneggiatura Anthony Shaffer; fotografia (colore) Christopher Challis; musica Cole Porter; produttori John Brabourne e Richard Goodwin; durata 120 min.

N or M? The New Mystery, London, Collins; New York, Dodd Mead, 1941. - *Quinta colonna*, CAP 164, 1961. Biblioteca di Segretissimo (*Spionaggio e vecchi merlettì*), 1976. OG 105, 1983.

The Body in The Library, London, Collins; New York, Dodd Mead, 1942. *C'è un cadavere in biblioteca*, LGN 44, 1948. CAP 30, 1955. Omnibus Gialli (*Miss Marple: ai ferri corti col delitto*), 1976. CDG 416, 1983.

The Moving Finger, New York, Dodd Mead, 1942; London, Collins, 1943. - *Il terrore viene per posta*, GM 193, 1952. CDG 132, 1972. Omnibus Gialli (*Miss Marple: ai ferri corti col delitto*), 1976. OG 64, 1980.

Five Little Pigs, London, Collins, 1942; col titolo *Murder in Retrospect*, New York, Dodd Mead, 1942. *Il ritratto di Elsa Greer*, LGN 16, 1946. CAP 146, 1960. CDG 292, 1978. OG 55, 1980.

Death Comes at the End, New York, Dodd Mead, 1942; London, Collins, 1945. - *C'era una volta*, LGN 57, 1949. CAP 234, 1963. Biblioteca del Giallo 1 (*In viaggio col delitto*), 1978.

Towards Zero, London, Collins; New York, Dodd Mead, 1944. - *Verso l'ora zero*, GM 187, 1952. CAP 180, 1961. Biblioteca del Giallo 7 (*Delitti in palcoscenico*), 1980. FILM TV RAI TV, 1980.

Absent in the Spring (Mary Westmacott), London, Collins; New York, Farrar and Rinehart, 1944.

Sparkling Cyanide, London, Collins, 1945; col titolo *Re-*

- membered Death*, New York, Dodd Mead, 1945. - *Giorno dei morti*, LGN 20, 1947. CAP 26, 1955. CDG 304, 1978. OG 76, 1981. Film TV Stan Margulis per la WB Television, 1983-1984.
- The Hollow: A Hercule Poirot Mystery*, London, Collins; New York, Dodd Mead, 1946. - *Poirot e la salma*, GM 152, 1951. CDG 8, 1967. OG 22, 1978. Biblioteca del Giallo 7 (*Delitti in palcoscenico*), 1980. FILM TV: La Tana, Produzione Rai-TV, 1980.
- Come, Tell me How You Live* (Agatha Christie Mallovan), London, Collins; New York, Dodd Mead, 1946.
- Taken at the Flood*, London, Collins, 1948; col titolo *There is a Tide...*, New York, Dodd Mead, 1948. - *Alla deriva*, GM, 130, 1951. CAP 317, 1966. CDG 403, 1982. OG 114, 1983.
- The Rose and the Yew Tree* (Mary Westmacott), London, Heinemann; New York, Rinehart, 1948. *La rosa e il tasso*, Rizzoli, Milano, 1990.
- Crooked House*, London, Collins; New York, Dodd Mead, 1949. *È un problema*, GM 105, 1950. CAP 14, 1955. CDG 347, 1980: OG 84, 1981.
- A Murder is Announced*, London, Collins; New York, Dodd Mead, 1950. - *Un delitto avrà luogo*, GM, 109, 1951. CAP 19, 1955. Biblioteca del Giallo 16, 1964. Omnibus Gialli (*Miss Marple: indagare è il mio peccato*), 1972. CDG 446, 1984. OG 154, 1986. - FILM TV: (NBC Television, USA) *A murder is announced*, 1956; regia Paul Stanley, con Gracie Fields (Miss Marple), Roger Moore, Jessica Tandy.
- They Came to Baghdad*, London, Collins; New York, Dodd Mead, 1955. - *Il mondo è in pericolo*, GM 137, 1951. Biblioteca di Segretissimo (*Spionaggio e vecchi merletti*), 1976. OG 174, 1988.
- They Do it with Mirrors*, London, Collins, 1952; col titolo *Murder with Mirrors*, New York, Dodd Mead, 1952. - *Giochi di prestigio*, GM 264, 1954. Omnibus

- Gialli (*Miss Marple: indagare è il mio peccato*), 1972. CDG 245, 1976. OG 19, 1979.
- Mrs McGinty's Dead*, London, Collins; New York, Dodd Mead, 1952. - *Fermate il boia*, GM 225, 1953. CDG 29, 1968. OG 24, 1978. Omnibus Gialli (*L'importanza di chiamarsi Poirot*), 1978. FILM: *Murder most foul (Assassinio sul palcoscenico)*, Metro Goldwyn Mayer, 1964; CAST: Margaret Rutherford (Miss Marple), Ron Moody, Charles Tingwell, Andrew Cruikshank, Dennis Price, Terry Scott; regia George Pollock; sceneggiatura David Pursall e Jack Seddon; fotografia Desmond Dickinson; musica Ron Goodwin; scenografia Frank White; produttori Lawrence P. Bachman e Ben Arheid; durata 90 min.
- A Daughter's a Daughter* (Mary Westmacott), London, Heinemann, 1952.
- After the Funeral*, London, Collins, 1953; col titolo *Funerals are Fatal*, New York, Dodd Mead, 1953. - *Dopo le esequie*, GM 286, 1954. CAP 249, 1964. Omnibus Gialli (*Hercule Poirot, l'ora della verità*), 1975. Club Editori (*Monsieur Poirot*), 1979. CDG 434, 1983. FILM: *Murder at the Gallop (Assassinio al galoppatoio)*, Metro Goldwyn Mayer, 1963; CAST: Margaret Rutherford (Miss Marple), Robert Morley, Flora Robson, Charles Tingwell, Stringer Davis, Duncan Lamont, Kaya Douglas, Gordon Harris; regia George Pollock; sceneggiatura David Pursall, Jack Seddon, James P. Cavanagh; fotografia Arthur Ibbetson; musica Ron Goodwin; produttori Lawrence P. Bachmann e George N. Brown; durata 81 min.
- A Pocket full of Rye*, London, Collins; 1953; New York, Dodd Mead, 1954; *Destination Unknown*, London, Collins; 1954; col titolo *So many Steps to Death*, New York, Dodd Mead, 1955. - *Polvere negli occhi*, GM 298, 1954. *Miss Marple: polvere negli occhi*, CDG 161, 1973. Omnibus Gialli (*Miss Marple, ai ferri corti col delitto*), 1976. OG 30, 1979.

Hickory, Dickory, Dock, London, Collins, 1955; col titolo *Hickory, Dickory Death*, New York, Dodd Mead, 1955. - *Poirot si annoia*, GM 381, 1956. CDG 118, 1971. OG 26, 1978.

Dead Man's Folly, London, Collins; New York, Dodd Mead, 1956. - *La sagra del delitto*, GM 446, 1957. Omnibus Gialli (*L'importanza di chiamarsi Poirot*), 1978. OG 47, 1979. CDG 454, 1984.

The Burden (Mary Westmacott), London, Heinemann, 1956.

4.50 *from Paddington*, London, Collins, 1957; col titolo *What Mrs. McGillicuddy Saw!*, New York, Dodd Mead, 1957. - *Istantanea di un delitto*, GM 496, 1958. Omnibus Gialli (*Miss Marple indagare è il mio mio peccato*), 1972. OG 13, 1976. CDG 317, 1979. FILM: *Murder she said* (*Assassinio sul treno*), Metro Goldwyn Mayer, 1962. CAST: Margaret Rutherford (Miss Jane Marple), Arthur Kennedy (Dottor Quimper), Muriel Pavlow, James Robertson Justice, Charles Tingwell, Ronald Howard, Thorley Walters, Stringer Davis; regia George Pollock, sceneggiatura David Pursall e Jack Seddon; fotografia Geoffry Faithfull; musica Ron Goodwin; scenografia Harry White; produttore George N. Brown; durata 87 min.

Ordeal by Innocence, London, Collins; New York, Dodd Mead, 1958. *Le due verità*, GM 541, 1959. CDG 178, 1973. OG 57, 1980. FILM: *Ordeal by Innocence* (*Prova d'innocenza*), Golan Globus, 1984; CAST: Donald Sutherland (Dr. Arthur Calgary), Sarah Miles (Mary Durrant), Christopher Plummer (Led Argyle), Ina McShane (Philip Durrant), Diana Quick (Guenda Vaughan), Annette Crosbie (Kirsika Lindstran), Michael Elphic (Ispettore Huisch), George Ines (Archie Leach); regia Desmond Davis; sceneggiatura Alexander Stuart; fotografia Billy Williams; musica Dave Brubeck; produttore Golan-Globus; durata 88 min.

Cat among Pigeons, London, Collins; New York, Dodd

Mead, 1959. - *Macabro quiz*, GM 606, 1960. CDG 399, 1982. OG 115, 1983.

The Pale Horse, London, Collins, 1961; New York, Dodd Mead, 1962. - *Un cavallo per la strega*, GM 725, 1962. CDG 363, 1980. OG 107, 1983.

The Mirror Crack'd from Side to Side, London, Collins, 1962; col titolo *The Mirror Crack'd*, New York, Dodd Mead, 1963. - *Silenzio: si uccide*, GM 759, 1963. Omnibus Gialli (*Miss Marple: indagare è il mio peccato*), 1972. CDG 365, 1981. *Assassinio allo specchio*, OG 103, 1982. FILM: *The Mirror Crack'd (Assassinio allo specchio)*, G.W. Films 1980; CAST: Angela Lansbury (Miss Marple), Geraldine Chaplin (Ella Zielinsky), Elizabeth Taylor, Kim Novak, Rock Hudson, Edward Fox, Tony Curtis, Maureen Bennet, Margaret Courtenay, Charles Gray, Marella Oppenheim, Wendy Morgan, Anthony Steel, Dinah Sheridan; regia Guy Hamilton; sceneggiatura Jonathan Hales e Barry Sandler; fotografia (Technicolor) Christopher Challis; musica John Cameron; scenografia Michael Stringer; produttori John Brabourne e Richard Goodwin; durata 105 min.

The Clocks, London, Collins, 1963; New York, Dodd Mead, 1964. - *Sfida a Poirot*, GM 830, 1964. CDG 450, 1984. OG 161, 1987.

A Caribbean Mystery, London, Collins; 1964; New York, Dodd Mead, 1965. *Miss Marple nei Caraibi*, GM 878, 1965. CDG 353, 1980. Omnibus Gialli 111, 1983. FILM TV (Stan Margulis per la WB Television, USA), 1983-1984.

At Bertram's Hotel, London, Collins; New York, Dodd Mead, 1965. - *Miss Marple al Bertram Hotel*, GM 935, 1967. CDG 377, 1981. Omnibus Gialli (*Miss Marple: ricette del delitto*), 1981. OG 124, 1984.

The Third Girl, London, Collins; 1966; New York, Dodd Mead, 1967. *Sono un'assassina?*, GM 1082, 1969. OG 38, 1979.

Endless Night, London, Collins, 1967; New York, Dodd

Mead, 1968. - *Nella mia fine è il mio principio*, GM 1000, 1968. CDG 410, 1982. OG 142, 1985. FILM: *Endless Night (Champagne per due dopo il funerale)*, National Film Trustee Company - British Lion - E.M.I. Film Prod., 1971; CAST: Hayley Mills (Ellie), Hywel Bennet (Michael), Britt Ekland, George Sanders, Per Oscarsson, Peter Bowles, Lois Maxwell, Audrey Richards, Ann Way, Patience Collier, Madge Ryan, Walter Gotell, Helen Horton, David Bauer; regia Sidney Gilliat; sceneggiatura Sidney Gilliat; fotografia Harry Waxman; musica Bernard Herrmann; scenografia Wilfrid Shingleton; produttore Leslie Gilliat; durata 99 min.

By the Pricking of My Thumbs, London, Collins; New York, Dodd Mead, 1968. - *In due s'indaga meglio*, GM 1107, 1970. OG 98 (*Sento i pollici che prudono*), 1982.

Hallowe'en Party, London, Collins; New York, 1969. - *Poirot e la strage degli innocenti*, GM 1122, 1970. Omnibus Gialli (*Hercule Poirot: piccolo grande uomo*), 1979.

Passenger to Frankfurt, London, Collins; New York, Dodd Mead, 1970. - *Passeggero per Francoforte*, *Superspia* 1, 1971. Capolavori di Segretissimo 45, 1978. OG 126, 1983.

Nemesis, London, Collins; New York, Dodd Mead, 1971. - *Miss Marple: nemesi*, GM 1239, 1972. CDG 383, 1981. Omnibus Gialli (*Miss Marple: ricette del delitto*), 1981. OG 132, 1984.

Elephants Can Remember, London, Collins; New York, Dodd Mead, 1972. *Gli elefanti hanno buona memoria*, GM 1278, 1973. OG 163, 1987.

Postern of Fate, London, Collins; New York, Dodd Mead, 1973. - *Le porte di Damasco*. GM 1611, 1979. OG 193, 1989.

Murder on Board: Three Complete Mystery Novels (The Mystery of the Blue Train, Death in the Air, What Mrs. McGillicuddy Saw!) New York, Dodd Mead, 1984.

Curtain: Hercule Poirot's Last Case, London, Collins; New York, Dodd Mead, 1975. - *Sipario: l'ultima avven-*

tura di Poirot, GM 1403, 1975. Omnibus Gialli (*Vita morte e miracoli di Poirot*), 1976. OG 199, 1989.
Sleeping Murder, London, Collins; New York, Dodd Mead, 1976. *Addio, Miss Marple*, GM 1451, 1976. – Omnibus Gialli (*Vita morte e miracoli di Miss Marple*), 1977. OG 175, 1988.

Racconti

Poirot investigates, London, Lane, 1924; New York, Dodd Mead, 1925.

Partners in crime, London, Collins; New York, Dodd Mead, 1929. TV London Week End Television 1984.

The Underdog (con *Blackman's Wood*, di Philipps Oppenheim, London, Reader's Library, 1929.

The mysterious Mr. Quin, London, Collins; New York, Dodd Mead, 1930.

The Thirteen Problems, London, Collins, 1932; col titolo *The Tuesday Club Murders*, New York, Dodd Mead, 1933.

The Hound of Death and Others Story, London, Odham Press, 1933.

Parker Pyne Investigates, London, Collins, 1934; con il titolo *Mr. Parker Pyne Detective*, New York, Dodd Mead, 1934.

The Listerdale Mystery and Other Stories, London, Collins, 1934.

Murder in the Mews and Other Stories, New York, Dodd Mead, 1937; con il titolo *Dead Man's Mirror and Other Stories*, New York, Dodd Mead, 1937.

The Regatta Mystery and Other Stories, New York, Dodd Mead, 1939.

The Labours of Hercules: Short Stories, London, Collins,

- 1947; con il titolo *Labours of Hercules: New Adventures in Crime by Hercule Poirot*, New York, Dodd Mead, 1948.
- Three Blind Mice and Other Stories*, New York, Dodd Mead, 1950.
- Under Dog and Other Stories*, New York, Dodd Mead, 1951.
- The Adventure of the Christmas Pudding, and Selection of Entrées*, London, Collins, 1960.
- Double Sin and Other Stories*, New York, Dodd Mead, 1961.
- 13 for Luck: A Selection of Mystery Stories for Young Readers*, New York, Dodd Mead, 1961; con il titolo *13 for Luck: A selection of Mystery Stories*, London, Collins, 1966.
- Star over Bethlehem and Other Stories* (Agatha Christie Mallowan) London, Collins; New York, Dodd Mead, 1965.
- Surprize! Surprize! A collection of Mystery Stories*, New York, Dodd Mead, 1965.
- 13 Clues for Miss Marple: A Collection of Mystery Stories*, New York, Dodd Mead, 1965.
- The Golden Ball and Other Stories*, New York, Dodd Mead, 1971.
- Hercule Poirot's Early Cases*, London, Collins; New York, Dodd Mead, 1974.

**Raccolte italiane di racconti
e i racconti contenuti**

HERCULE POIROT INDAGA (TR, 1 aprile 1981)

The Adventure of "The Western Star" – Il caso della stella d'Occidente.

The Tragedy at Marsdon Manor – La tragedia di Marsdon Manor.

- The Adventure of the Cheap Flat* - Un appartamento a buon mercato.
- The Mystery of Hunter's Lodge* - Il mistero di Hunter's Lodge.
- The Million Dollar Bond Robbery* - Il furto da un milione di dollari.
- The Adventure of the Egyptian Tomb* - La maledizione della tomba egizia.
- The Jewel Robbery at the "Grand Metropolitan"* - Il furto di gioielli al Gran Metropolitan.
- The Kidnapped Prime Minister* - Il rapimento del Primo Ministro.
- The Disappearance of Mr. Davenheim* - La sparizione del signor Devenheim.
- The Adventure of the Italian Nobleman* - La disavventura di un nobile italiano.
- The Case of the Missing Will* - Il caso del testamento mancante.

MISS MARPLE E I TREDICI PROBLEMI (TR, 2 maggio 1981)

- The Tuesday Night Club* - Il Club del martedì sera.
- The Idol House of Astarte* - Il tempio di Astarte.
- Ingots of Gold* - Lingotti d'oro.
- The Bloodstained Pavement* - Sangue sul lastricato.
- Motive versus Opportunity* - Movente contro occasione.
- The Thumb Mark of St. Peter* - L'impronta del pollice di S. Pietro.
- The Blue Geranium* - Il geranio azzurro.
- The Companion* - La dama di compagnia.
- The Four Suspects* - I quattro indiziati.

A Christmas Tragedy - Una tragedia natalizia.

The Herb of Death - L'erba della morte.

The Affair at the Bungalow - Un incidente al bungalow.

Death by Drowning - Morte per annegamento.

QUATTRO CASI PER HERCULE POIROT (TR, 3 giugno 1981. OG 213, 1990)

Murder in the Mews - Delitto nei Mews.

The Incredible Theft - Il furto incredibile.

Dead Man's Mirror (oppure) *The Second Gong* - Lo specchio del morto.

Triangle at Rhodes - Triangolo a Rodi.

IN TRE CONTRO IL DELITTO (TR, 4 luglio 1981. OG 215, 1990)

The Regatta Mystery - La stella del mattino.

The Mystery of the Spanish Chest (oppure) *The Mystery of the Baghdad Chest* - Il mistero della cassapanca spagnola.

How does Your Garden Grow? - Come va il vostro giardino?

Problem at Pollensa Bay - Il caso della baia di Pollensa.

Yellow Iris - Iris gialli.

Miss Marple Tells a Story - Miss Marple racconta una storia.

The Dream - Il sogno.

In a Glass Darkly - In uno specchio scuro. FILM TV: Thames Television, 1982.

Problem at Sea (oppure) *The Mystery of the Crime in Cabin 66* - Un problema in alto mare.

LE FATICHE DI HERCULE (TR, 5 agosto 1981. OG 217, 1990)

The Nemean Lion – Il leone nemeo.

The Lernean Hydra – L'idra di Lerna.

The Arcadian Deer – La cerva dalle corna d'oro.

The Erymanthian Boar – Il cinghiale d'Erimanto.

The Augean Stables – Le stalle di Augia.

The Stymphalean Birds – Gli uccelli stinfali.

The Cretan Bull – Il toro cretese.

The Horses of Diomedes – Le cavalle di Diomede.

The Girdle of Hyppolita – La cintura di Ippolita.

The Flock of Geryon – Il gregge di Gerione.

The Apple of the Hesperides – I pomi delle Esperidi.

The Capture of Cerberus – La cattura di Cerbero.

TESTIMONE D'ACCUSA E ALTRE STORIE (TR, 6 settembre 1981. OG 219, 1990)

Witness for the Prosecution – Testimone d'accusa.

The Red Signal – Il disco rosso.

The Fourth Man – Il quarto uomo. FILM TV: Thames Television, 1982.

S.O.S. – S.O.S.

Where There's a Will – Il testamento.

The Mystery of the Blue Jar – Il mistero del vaso azzurro. TV: Thames Television, 1982.

Philomel Cottage – Il villino degli usignoli.

Accident – La disgrazia.

TRE TOPOLINI CIECHI E ALTRE STORIE (TR, 7 ottobre 1981)

Three Blind Mice – Tre topolini ciechi.

Strange Jest – Uno scherzo arguto.

Tape-Measure Murder – Omicidio su misura.

The Case of the Perfect Maid – Il caso della domestica perfetta.

The Case of the Caretaker – Le maledizioni della strega.

The Third-Floor Flat – L'appartamento al terzo piano.

The Adventure of Johnnie Waverly – A mezzanotte in punto.

Four and Twenty Blackbirds – La torta di more.

The love detectives – Gli investigatori dell'amore.

IL MONDO DI HERCULE POIROT (TR, 8 novembre 1981)

The Under Dog – Una donna sa...

The Plymouth Express – L'espresso per Plymouth.

The Affair at the Victory Ball – Il Ballo della Vittoria.

The Market Basing Mystery – Il mistero di Market Basing.

The Lemesurier Inheritance – L'eredità dei Lemesurier.

The Cornish Mystery – Accadde in Cornovaglia.

The King of Clubs – Il re di fiori.

The Submarine Plans – I piani del sottomarino.

The Adventure of the Clapham Cook – L'avventura della cuoca di Clapham.

APPUNTAMENTO CON LA PAURA (TR, 9 dicembre 1981)

Double Sin – Doppia colpa.

Wasps's Nest – Nido di vespe.

The Theft of the Royal Ruby (oppure) *The Adventure of the Christmas Pudding* – L'avventura del dolce di Natale.

The Dressmaker's Doll – La bambola della sarta.

Greenshaw's Folly – La follia di Greenshaw.

The Double Clue – Doppio indizio.

The Last Séance – L'ultima Séance.

Sanctuary – Asilo.

IL MISTERO DI LISTERDALE E ALTRE STORIE (TR, 10
gennaio 1982)

The Listerdale Mystery – Il mistero di Listerdale.

The Girl in the Train – La ragazza del treno. FILM TV:
Thames Television, 1982.

Sing a Song of Sixpence – Canta una canzone da sei soldi.

The Manhood of Edward Robinson – L'ardimento di Ed-
ward Robinson. FILM TV: Thames Television, 1982.

Jane in Search of a Job – In cerca di lavoro. FILM TV:
Thames Television, 1982.

A Fruitful Sunday – Una domenica fruttuosa.

Mr. Eastwood's Adventure – L'avventura del signor Ea-
stwood.

The Golden Ball – La palla dorata.

The Rajah's Emerald – Lo smeraldo del Rajah.

Swan Song – Il canto del cigno.

TOMMY E TUPPENCE: IN DUE S'INDAGA MEGLIO (TR,
11 febbraio 1982)

A Fairy in the Flat – Una fata in salotto.

A Pot of Tea – La teiera.

The Affair of the Pink Pearl – La perla rosa.

The Adventure of the Sinister Stranger – Il cliente so-
spetto.

Finessing the King e The Gentleman Dressed in Newspaper
– Il signore vestito di carta.

The Case of the Missing Lady – L'introvabile signora Gor-
don.

Blindman's Buff - A moscacieca.

The Man in the Mist - Un uomo nella nebbia.

The Crackler - I fringuelli.

The Sunningdale Mystery - Il mistero del campo da golf.

The House of Lurking Death - La morte è in casa.

The Unbreakable Alibi - Un alibi perfetto.

The Clergyman's Daughter e *The Red House* - La casa rossa.

The Ambassador's Boots - Gli stivali dell'ambasciatore.

The Man Who Was No. 16 - L'uomo numero sedici.

LA DAMA VELATA E ALTRE STORIE (TR, 12 marzo 1982)

The Veiled Lady - La dama velata. - FILM: Prod. Istituto Professionale di Stato per la cinematografia "Rossellini". Cast: Gastone Moschin, Barbara Bouchet. Sceneggiatura e regia: Franca Maranto. Durata 23 minuti. (Inedito.)

The Lost Mine - La miniera perduta.

The Chocolate Box - La scatola di cioccolatini.

Next to a Dog - Amico cane.

Magnolia Blossom - Fiore di magnolia. FILM TV: Thames Television, 1982.

The Strange Case of Sir Arthur Carmichael - Lo strano caso di Sir Arthur Carmichael.

The Gipsy - La zingara.

The Lamp - La lanterna.

The Hound of Death - Il segugio della morte.

The Call of Wings - Il richiamo delle ali.

IL MISTERIOSO SIGNOR QUIN (TR, 13 aprile 1982)

The Coming of Mr. Quin - È arrivato il signor Quin.

The Shadow on the Glass - L'ombra sul vetro.

At the Bells and Motley – All'insegna del giullare.
The Sign in the Sky – La nube fatale.
The Soul of the Croupier – Anche i croupier amano.
The World's End – Alla fine del mondo.
The Voice in the Dark – Una voce nel buio.
The Face of Helen – Il volto di Elena.
The Dead Harlequin – L'Arlecchino morto.
The Bird with the Broken Wing – L'uccello con l'ala spezzata.
The Man From the Sea – L'uomo venuto dal mare.
Harlequin's Lane – Il sentiero di Arlecchino.

PARKER PYNE INDAGA (TR, 14 maggio 1982)

The case of the Middle-Aged Wife – Il caso della signora di mezza età. TV: Thames Television, 1982.
The Case of the Discontented Soldier – Il caso del militare scontento. TV: Thames Television, 1982.
The Case of the Distressed Lady – Il caso della signora disperata.
The Case of the Discontented Husband – Il caso del marito scontento.
The Case of the City Clerk – Il caso dell'impiegato della City.
The Case of the Rich Woman – Il caso della ricca signora.
Have You Got Everything You Want? – Hai tutto quello che ti occorre?
The Gate of Baghdad – La porta di Bagdad.
The House at Shiraz – La casa di Shiraz.
The Pearl of Price – Una perla di valore.
Death on the Nile – Morte sul Nilo.
The Oracle at Delphi – L'oracolo di Delfi.

Commedie

- 1928 *Alibi*, commedia di Michael Morton tratta dal romanzo *Dalle nove alle dieci* (Charles Laughton interpreta Poirot).
- 1930 *Black Coffee*, commedia originale.
- 1936 *Love from a Stranger*, commedia di Frank Vosper tratta dal racconto *Philomen Cottage (Il villino degli usignoli)*. FILM: *Love from a Stranger (L'ora del supplizio)*, Trafalgar Studios, 1937; CAST: Ann Harding (Carol Howard), Basil Rathbone (Gerald Lovell), Binnie Hale, Bruce Seton, Jean Cadell, Bryan Powley, Joan Hickson, Donald Calthrop, Eugene Leahay; regia Rowland V. Lee; sceneggiatura Francis Marion; fotografia Philip Tannura; produttore Max Schach; durata 86 min.
- 1937 *Akhnaton*, commedia mai rappresentata. Il testo è stato pubblicato nel 1973.
- 1940 *Peril at End House*, adattata dall'omonimo romanzo da Arnold Ridley.
- 1943 *Ten Little Niggers - Ten Little Indians (Dieci piccoli indiani)*, adattata da Agatha Christie dal romanzo omonimo.
- 1945 *Appointment with Death (Appuntamento con la morte)*, commedia tratta da Agatha Christie dal romanzo *La domatrice*.
- 1946 *Murder on the Nile (Delitto sul Nilo)*, commedia tratta da Agatha Christie dal romanzo *Poirot sul Nilo*.
- 1949 *Murder at the Vicarage*, adattata dall'omonimo romanzo da Moie Charles e Barbara Toy.
- 1951 *The Hollow (Il rifugio)*, da *Poirot e la salma*. Commedia presentata in TV (Italia) nel 1980 con il titolo *La tana*; regia di Raffaele Meloni.
- 1952 *The Mousetrap (Trappola per topi)*, dalla commedia radiofonica scritta in onore della regina Mary per il suo 80.mo compleanno.

- 1953 *Witness for the Prosecution (Testimone d'accusa)*, commedia tratta dalla stessa Agatha Christie dal racconto omonimo. FILM: *Witness for the Prosecution (Testimone d'accusa)*, Theme Pictures - Edward Small - Arthur Hornblow jr.-United Artists, 1957; CAST: Tyrone Power (Leonard Vole), Marlene Dietrich (Christine Vole), Charles Laughton (Sir Wilfred Robarts), Elsa Lanchester, John Williams, Henry Daniell, Ian Wolfe, Una O' Connor, Torin Thatcher, Francis Compton, Norma Varden, Philip Tonge, Ruta Lee, Molly Roden; regia Billy Wilder; sceneggiatura Billy Wilder, Harry Kurnitz; adattamento Larry Marcus; fotografia Russel Harlan; musica Matty Malneck - canzone *I never Go There Any More*; scenografia Alexander Trauner; durata 116 min. TV: N. Rosemont - United Artists, 1982.
- 1954 *Spider's Web (La tela del ragno)*, commedia originale presentata in TV (Italia) nel 1980: regia di Mario Ferrero. FILM: *The Spider's Web (La tela di ragno)*, Edward J. Danzinger e Harry Danzinger per *The Danzingers*, 1960; CAST: Glynis Johns (Clarissa), John Justin (Henry), Jack Hulbert (Sir Rowland Delhaye), Cicely Courtneidge (Miss Peake); regia Godfrey Grayson; sceneggiatura Albert G. Miller e Eldon Howard; fotografia Jimmy Wilson; musica Tony Crombie; scenografia Norman Arnold; durata 90 min. circa.
- 1956 *Towards Zero (Verso l'ora zero)*, commedia diretta da Stefano Roncoroni e presentata in TV nel 1980. Oltre alla Christie ha collaborato all'adattamento dall'omonimo romanzo il commediografo Gerald Vernier.
- 1958 *Verdict*, commedia originale.
- 1958 *Unexpected Guest (L'ospite inatteso)*, commedia originale presentata in TV nel 1980: regia di Daniele D'Anza.
- 1960 *Go Back for Murder (Delitto retrospettivo)*, dal romanzo *Il ritratto di Elsa Greer*. La commedia è stata presentata in TV nel 1980; regia di Silverio Blasi.

1962 *Rule of Three*, tre atti unici: *Afternoon at the Seaside*, *Patient*, *Rats*.

1972 *Fiddlers Three*, commedia originale.

1977 *A Murder is Announced*, adattata dall'omonimo romanzo da Leslie Darbon.

1981 *Cards on the Table*, adattata dall'omonimo romanzo da Leslie Darbon

Altri scritti

The Road of Dreams (versi), London, Bles, 1925.

Come, Tell Me How You Live, London, Collins; New York, Dodd Mead, 1946.

Poems (versi), London Collins; New York, Dodd Mead, 1973.

An autobiography, London, Collins; New York, Dodd Mead, 1977 - *La mia vita*, Milano, Mondadori, 1979

8.2 STUDI SUL GIALLO E SU AGATHA CHRISTIE

La presente Bibliografia deve essere completata con i testi citati nelle *Note al testo*.

AA.VV., *Trivial literature*, Trieste, Lint, 1979.

ALLINGHAM M., *Mysterious fun for Millions of Innocent Escapists*, «New York Times Book Review», 4 giugno 1950.

AMBROISE, C., *Invito alla lettura di Sciascia*, Milano, Mursia 1974.

ANONIMO, *Dame Agatha: Queen of the Maze*, in «Time», New York, 107, 27 gennaio 1976.

- ANSELMINI, L., *Simenon e il giallo*, in «L'osservatore politico-letterario», 1 gennaio 1968.
- , *Radiografia di Maigret*, in «L'osservatore politico-letterario», 1 gennaio 1970.
- , *Scompare una protagonista della letteratura gialla, Agatha Christie ha ucciso Poirot*, in «Il Resto del Carlino», 12 gennaio 1976, p. 3.
- ANSELMO, M., *Agatha contro*, in «Stampa Sera», 3 agosto 1987.
- ANTON, Z., *La letteratura poliziesca, natura e cause del suo successo*, in «Quadrino», 26 novembre 1934.
- ARPINO, G., *Chiamata da Poirot*, in «La Stampa», 13 gennaio 1976.
- ASPESI, N., *Agatha Christie: quando il delitto paga*, in «la Repubblica», 26 novembre 1977.
- , *Offro forti emozioni*, in «la Repubblica», 8 agosto 1989.
- ASTALDI, M.L., *Gli antenati del libro giallo*, in *Il poeta e la regina e altre letture inglesi*, Firenze, Sansoni, 1963, 57.
- ATHANASON, A.N., *The Mousetrap Phenomenon*, in *The Armchair Detective*, 12, 1979.
- ATKINS, I.K., *Agatha Christie and the Detective films in Literature*, «Film Quaterly», Salisbury State College, Maryland, 3, 1975.
- AUGIAS, C., *Si fa presto a dire suspense*, in «la Repubblica», 28 gennaio 1986.
- BALL, J., *The Mystery Story*, San Diego, 1976.
- BARGAINNIER, E.F., *I disagree! Miss Marple, the Spinster, is a Liberated Woman*, in «Journal Communication», Philadelphia, Pennsylvania, 25, 1975.
- *Agatha Christie's Other Detectives: Parker Pyne and Harley Quin* in *The Armchair Detective*, 11, 1978.
- , *The gentle art of murder*, Bowling Green, 1980.

- , *Another Watson: Captain Hastings*, in *The Armchair Detective*, 13, 1980.
- BARNARD, R., *Agatha Christie*, in «The London magazine», ottobre 1979.
- BARNES, D.R., *A Note on "The Murder of Roger Ackroyd"*, in «Mystery and Detection Annual», Beverly Hills, 1, 1972.
- BARZUN, J., *Detection in extremis*, in *Crime in Good Company* (a cura di Michael Gilbert), London, 1959.
- , *The delights of detection*, New York, 1961.
- BARZUN, J., TAYLOR, W.H., *A catalogue of Crime*, New York, 1971.
- BAUDOU, J., SCHLERET, J.J., *Le vrai visage du masque*, Parigi, 1984.
- BEHERE, F., *Studies in Agatha Christie's Writings*, Goteborg, 1967.
- BENVENUTI, S., RIZZONI, G., *Il romanzo giallo*, Mondadori, Milano, 1979.
- BERNSTEIN, M., *Hercule Poirot is 130 - But then Agatha Christie is 79*, in «Observer Colour Supplement», 14 dicembre 1969, p. 48.
- BESANA, *Il giallo come narrativa insolita*, in «La collina», 1980, I.
- BIANCHI, R., *Mica male Allen*, in «Linus», marzo 1973, anno 9, n. 3.
- , *E.A. Poe dal gotico alla fantascienza*, Milano, Mursia, 1978.
- BIGNARDI, T., *La signora del crimine*, in «la Repubblica», 8 marzo 1987.
- , *Spari tu che sparo io*, in «la Repubblica», 7 dicembre 1988.
- BIRNS, M.B., *Agatha Christie Portrait of the Artist*, in «Clues», 1980.
- BISCEGLIA, J., *Trésors du roman policier*, Parigi, 1984.

- BOILEAU, P., NARCEJAC, T., *Le roman policier*, Parigi, 1975.
- , *L'énigme Agatha Christie*, in «L'Express», 6-12 marzo 1967.
- BOMBIERI, C., *Poliziesco. Letteratura*, in *Enciclopedia Europea*, IX, Milano, Garzanti, 1979.
- BONAPARTE, M., *Edgar Allan Poe*, Roma, Newton Compton, 1976.
- BONURA, G., *Tecniche dell'inganno*, Rimini, Firenze, Guarraldi, 1974.
- BRABAZON, J., *Dorothy Sayers: the life of a courageous woman*, Londra, 1981.
- BRECHT, B., *Sulla popolarità del romanzo poliziesco*, in *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Torino, Einaudi, 1973.
- , *Sul romanzo poliziesco*, in *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Torino, Einaudi, 1973.
- , *Torniamo ai romanzi polizieschi*, in *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Torino, Einaudi, 1973.
- , *Postille sui romanzi polizieschi*, in *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Torino, Einaudi, 1973.
- BRUKNER, P., *Sigmund Freuds Privatlektüre*, Colonia, 1975.
- BRUERS, A., *L'insegnamento dei romanzi polizieschi*, in «Italia che scrive», 4 ottobre 1931.
- BURGESS, A., *Murder Most Fair By Agatha the Good*, in «Life», 1 dicembre 1967, p. 8.
- CALCERANO, L. - FIORI G., *A scuola con il giallo*, in «Scuola democratica», 1, Marsilio, 1987.
- , *Uno studio in giallo*, Firenze, La Nuova Italia, 1989.
- CALDER, R., *Agatha and I*, in «New Statesman», London, 30 gennaio 1976.
- CAPRIOLO, *La copertina dei gialli*, in «Almanacco letterario», Bompiani, 1963.

- CARBONNEL, R., *Agatha Christie: Reflexiones sobre un exito*, in «Razòn y fè, revista venezolana de Folklore», 193, 1976.
- CAWELTI, J.G., *Adventure, Mystery and Romance*, Chicago, 1976.
- CECCARONI, A., *La scrittura di Edgar Allan Poe: dal filatus vocis alla littera*, in «Lingua e stile», I, 1977.
- CHAPMAN, M.L., *A crisis in the private life of Dame Agatha and "The murder of Roger Ackroyd"*, in «Literary Sketches», 16 febbraio 1976.
- CHINOL, E., *Thrilling: i nove giorni che sconvolsero Agatha*, in «L'Espresso», 27 novembre 1977, pp. 81-87.
- COLIN, J.P., *Le roman policier français archaïque*, Berna, 1984.
- CRANSTON, M., *Fine del romanzo poliziesco*, in «Minerva», LVIII, 1948.
- CREMANTE, R., RAMBELLI, L., *La trama del delitto*, Parma, Pratiche Editrice, 1980.
- CREMASCHI, I., *Fantapolitica firmata dalla cara vecchietta*, in «L'Avvenire», 23 marzo 1971, p. 6.
- CROVI, R., *Il consumo del thrilling*, in AA.VV., *Buon sangue italiano*, Milano, Rusconi, 1977.
- DASH, F.L., *Miss Marple Goes to Spain*, in *Modern Languages*, London, 56, 1975.
- DE ANGELIS, A., *Il romanzo giallo*, Prefazione a *Le sette picche doppiate*, Milano, Sonzogno, 1940.
- DEL BUONO, O., *Una regina color giallo*, in «la Repubblica», 19 novembre 1983.
- , *L'antinvestigatore*, in *Almanacco letterario*, Milano, Bompiani, 1964.
- DEL BUONO, O., VOLPATTI, L., (a cura di), *Il dizionario dei detectives*, Milano, Mondadori, 1980.
- DENNIS, N., *Genteel Queen of Crime*, in «Life», 14 maggio 1956, pp. 87-88.

- DENVER, H., *Lady Agatha "uccide" con la macchina da scrivere*, in «Gazzetta del lunedì», 24 ottobre 1960, p. 6.
- DEOKEN, F., *Ein Betrag zur Entwicklungsgeschichte und technik der kriminalerzahlung*, Heidelberg, 1964.
- DE VRIES, P.H., *Poe and after: the detective story investigated*, Amsterdam, 1956.
- DE ZUANI, *Il lettore di gialli*, in «Quadrivio», 11 febbraio 1940.
- DIAZ, C.E., *La novela policiaca*, Barcellona, 1973.
- DI VANNI, R., - FOSSATI, F., *Guida al giallo*, Milano, Gammalibri, 1979.
- DUEREN, F., *Hercule Poirot: The private Life of a Private Eye*, in «The Armchair Detective», 7 febbraio 1974.
- DUPUY, J., *Le roman policier*, Parigi, 1974.
- EGLOFF, H.G., *Detectivroman und Englisches Burgertum: Konstruktionsschema und Gesellschaftsbild bei Agatha Christie*, Düsseldorf, Bertelsmann Universitas Verlag, 1974.
- EISENZWEIG, U., *Autopsies du roman policier*, Parigi, 1983.
- , *Le Recit impossible: forme et sens du roman policier*, Parigi, 1986.
- ERCOLI, E., *Agatha Christie*, Firenze, La Nuova Italia, 1978.
- FEINMAN, J., *The mysterious World of Agatha Christie*, New York, Award Books, 1975.
- Fitzgibbon, R.H., *The Agatha Christie Companion*, Bowling Green, Ohio, Popular Press, 1980.
- FLORA, F., *Un romanzo poliziesco*, in «L'Illustrazione italiana», 6 settembre 1931.
- FOSCA, F., *Histoire et techniques du roman policier*, Parigi, 1937.

- FRANZERO, C.M., *La seconda giovinezza di Agatha Christie. La "Signora del Giallo" a 83 anni diventa poetessa*, in «Il Tempo», 27 dicembre 1973.
- GALVANO, E., *Agatha Christie festeggia i parenti regalando loro preziosi manoscritti*, in «La Gazzetta del Popolo», 13 marzo 1966, p. 6.
- GERTEIS, W., *Detective, ihre Geschichte im Leben und in der Literatur*, 1953.
- GIANNI, R., *Il libro giallo*, in «Comunità», XII, 1957.
- GIARDINI, C., *Del leggere libri gialli*, in E. d'Errico, *Il naso di cartone*, Milano, Mondadori, 1940.
- GIGLIO, T., (a cura di), *Inchiesta sul giallo*, in «Calendario del popolo», agosto 1953-febbraio 1954.
- GRAMSCI, A., *Sul romanzo poliziesco; romanzi polizieschi*, in «Quaderni dal carcere», Torino, Einaudi, 1975, 2128.
- GRANT, E., *A tribute to Agatha Christie*, in «Horizon», New York, 18, 1976.
- GREEN, M., *Transatlantic Patterns*, New York, 1977.
- GRELLA, G., *Murder and Manners: The Formal Detective Story*, in «Novel», 4, 1970.
- GRIMALDI, L., TROPEA, M., *Gli eroi dell'ombra*, Milano, Mondadori, 1981.
- GRIVEL, C., *Osservazioni sul romanzo poliziesco*, in *La paraletteratura*, Napoli, Liguori, 1977.
- GROSSVOGEL, D.I., *Mystery and its Fiction*, Baltimore & London, 1979.
- GUBERN, R., *La novela criminal*, Barcellona, 1970.
- GWILT, P.R. and J.R., *Dame Agatha's Poisonous Pharmacopoeia*, in «The Pharmaceutical Journal», 23 e 30 dicembre 1978.
- HACKETT, A.P., - BURKE, J.M., *80 years of bestsellers*, New York, 1977.

- HAGEN, A.O., *Who done it?*, New York, 1977.
- HAIRING, P., *Mystery! An illustrated history of crime and detective fiction*, Londra, 1973.
- HARPER, R., *The world of the thriller*, Cleveland, 1969 (trad. it. *Il mondo del thriller*, Napoli, Guida, 1977).
- HAVERSTICK, J., *The Criminal Record*, in «Saturday Review», 4 febbraio 1956, p. 38.
- HAYCRAFT, H., *Murder for Pleasure*, New York, 1941.
- , *The life and times of the detective story*, New York, 1941.
- , *The art of mystery story*, New York, Simon & Schuster, 1946.
- HOVEYDA, F., *Histoire du roman policier*, Parigi, 1965.
- IANNI FRANCIS, A.J., RAUSS-IANNI, E., *The crime society*, New York, 1976.
- JACINI, M., *Un esempio di comunicazione verbale, i titoli dei detective novels di Agatha Christie*, in «English Miscellany», 25, 1975-6.
- KEATING, H.R.F., *Mrs. Christie's Secret*, in «Books», 1, autunno 1970.
- , (a cura di), *Agatha Christie. First Lady of Crime*, London, 1977.
- KELLY, V., *Lady Delitto*, in «Selezione dal Reader's Digest», aprile 1977, pp. 91-98.
- KISSANE, J. and J.M., *Sherlock Holmes and the Ritual of Reason*, in «Nineteenth Century Fiction», vol. 17, marzo 1963.
- KITCHIN, C.H.B., *Five Writers in One; The Versatility of Agatha Christie*, in «The Times Literary Supplement», 25 febbraio, 1955.
- KNIGHT, S., *Form and ideology in crime fiction*, Bloomington, 1980.

- KNOX, V., *Agatha Christie at 76 is Still Plotting Murders*, in «Times», 1 dicembre 1967, p. 9.
- KRACAUER, S., *Der Detektiv-Roman*, Roma, 1984 (trad. it. *Il romanzo poliziesco*, Roma, Ed. Riuniti, 1984).
- LACASSIN, F., *Mythologie du roman policier*, 2 voll., Parigi, 1974.
- LACOMBE, A., *Le roman noir americain*, Parigi, 1975.
- LA COUR, T., - MOGENSEN, H., - LARSEN, E., *Dansk og Udenlansk Kriminal-litteratur*, Copenhagen, 1975.
- LAVER, M., *The crime game*, Oxford, 1982.
- LAYMAN, R., *The Shadowman. The life of Dashiell Hammett*, New York, 1980.
- LEBRUN, M., *L'Almanach du crime - L'année du roman policier*, Parigi, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984.
- , *L'année du polar*, Parigi, 1985, 1986.
- LEGARS, B., *Agatha Christie: la mise en scène de la mort de l'auteur*, in «Critique», 33, 1977.
- LEJEUNE, A., *The Secret of Agatha Christie*, in «Spectator», 19 settembre 1970, p. 294.
- LOCARD, E., *Policiers de romans et de laboratoire*, Parigi, 1984.
- MACDONALD, R., *On Crime Writing*, Santa Barbara, 1973.
- MARTIN, R., *Panorama des maitres du polar étranger*, Parigi, 1986.
- MARTIN, Y.-O., *Histoire du roman populaire en France*, Parigi, 1985.
- MASON BROWN, J., *Seeing Things-Tops and Secret*, in «Saturday Review», 8 gennaio 1955, p. 24.
- MAURIAC, F., *Romanzi polizieschi*, in «Corriere d'informazione», 21 settembre 1959.
- MAYES, H.R., *Moonstones and Mousetraps*, in «Saturday Review», 17 ottobre 1970, p. 4.

- MELCHIORI, G., *Le regole del gioco*, in «Rinascita», 23 gennaio 1976.
- , *L'arbitro della ragione*, in CREMANTE, R., RAMBELLI, L., *La trama del delitto*, Parma, Pratiche editrice, 1980.
- MIRA, J.J., *Biografia de la novela policiaca*, Barcellona, 1956.
- MESSAC R., *Le detective novel et l'influence de la pensée scientifique*, Parigi, 1929.
- MORETTI, F., *Indizi*, in AA.Vv., *Polizieschi classici*, Savelli, Roma, 1978.
- MORGAN, J., *Admiring Agatha*, in «Times Literary Supplement», 27 febbraio 1981, p. 218.
- , *Death and the Dresden Dolls*, in «Times Literary Supplement», 5 giugno 1981, p. 620.
- MURCH, A., *The development of the detective novel*, Londra, 1968.
- MURDOCH, D., *The Agatha Christie Mystery*, New York, 1976.
- NARCEJAC, T., *Esthétique du roman policier*, Parigi, 1947.
- , *La fin d'un bluff; essai sur le roman policier noir américain*, Parigi, 1949.
- , *Une machine à lire - Le roman policier*, Parigi, 1975 (trad. it. *Il romanzo poliziesco*, Milano, Garzanti, 1975).
- NASCIMBENI, G., *È morta Agatha Christie, la «signora omicidi»*, in «Il Corriere della Sera», 13 gennaio 1976.
- NATHAN, *Anthologie du roman populaire, 1836-1918*, Parigi, 1985.
- NEIMARK, P., *Human Nature ist the Culprit*, in «New York Times Book Review», 17 marzo 1968, p. 49.
- NEVINS JR., F.M., *The Mystery Writer's Art*, Bowling Green, Bowling Green University Popular Press, 1970.

- ORENGO, N., *Il presagio di Agatha*, in «Tuttolibri», 24 gennaio 1976, p. 6.
- OSBORNE, C., *The Life and Crimes of Agatha Christie*, Londra, 1982.
- PALERMI, M.G., *Dal romanzo sensazione al romanzo poliziesco*, in «Nuova Antologia», 1975, pp. 379-89.
- PALMER, J., *Thrillers*, Londra, 1978.
- PALOMBI CATALDI, A.M., *English Detective Stories*, Napoli, Liguori Ed., 1982.
- PATERNOSTRO, S., *Trecento milioni di copie vendute in 50 anni*, in «La Stampa», 25 novembre 1970, p. 6.
- PATTERSON, S.W., *Agatha Christie's Alter Ego: Ariadne Oliver*, in «The Armchair Detective», 14, 3, Summer 1981.
- PAVOLINI, C., *Non vi lascerà dormire*, in «L'Italia letteraria», 18 ottobre 1931.
- , *Giallo cromo*, in «Scenario», IV, 1935.
- PEETERS, B., *Agatha Christie et les lois du texte*, in «Revue Nouvelle», 4, 1979.
- PELLIZZI, C., *Variazioni sul giallo*, in «Quadrivio», 20 dicembre 1937.
- PENSA, C., *Sua maestà Agatha Christie*, in «La Fiera Letteraria», 48, 2, 1972.
- PENZLER, O., *The great detectives*, Boston, 1975.
- PERSCHER, W., *The World's most mysterious woman*, in «McCall's», febbraio 1969, pp. 80-81.
- PETERS, M., - KROUSE, A.N., *Women and Crime: Sexism in Allingham, Sayers and Christie*, in «Southwest Review», Dallas, TXS, 59, 1974.
- PETRONIO, G., (a cura di), *Teorie e realtà del romanzo*, Bari, Laterza, 1977.
- , *Letteratura di massa, letteratura di consumo*, Bari, Laterza, 1979.

- , *Se Poirot batte Proust*, ne «l'Unità», 16 febbraio 1982.
- PIETROPAOLI, A., *Ai confini del giallo, teoria e analisi della narrativa gialla ed esogialla*, Napoli, E.S.I., 1986.
- PIOVENE, G., *Difesa dei gialli*, in «l'Ambrosiano», 15 agosto 1934.
- PORRO, G., *Se n'è andata con Poirot*, in «Il Messaggero», 13 gennaio 1976.
- PORRO, G., TURRONI, T., *Il cinema vuol dire*, Milano, Garzanti, 1979.
- PORTER, D., *The pursuit of crime*, New Haven, 1981.
- PRAMPOLINI, G., *Il romanzo poliziesco*, in «l'Italia letteraria», 6 ottobre 1929.
- PREZZOLINI, G., *Il romanzo poliziesco è frutto della civiltà moderna*, in «l'Illustrazione italiana», luglio 1953.
- QUARANTOTTO, C., *La «Signora Omicidi» non è maoista*, in «Fiera Letteraria», 25 maggio 1971, p. 6.
- RADINE, S., *Quelques aspects du roman policier psychologique*, Ginevra, 1961.
- RADIUS, F., *Autarchia ed etica del romanzo giallo*, in «Corriere della sera», 29 aprile 1939.
- RAMBELLI, L., *Acculturazione di un genere letterario: il detective, l'analista italiano*, in «Lingua e stile», 1975, X.
- , *Il filosofo e i detectivromanen*, in «Lingua e stile», 1976, I.
- , *Storia del "giallo" italiano*, Milano, Garzanti, 1979.
- RAMSEY, G.C., *Perdurable Agatha*, in «New York Times Book Review», 21 novembre 1965.
- , *Agatha Christie Mistress of Mystery*, London, Collins, 1967.
- RANIERI, T., *Il mondo di Agatha Christie. Il "giallo" sul vassoio del tè*, in «l'Unità», 18 gennaio 1976, p. 3.
- RAVA, E., *Il centesimo romanzo di Agatha Christie*, in «L'Ora», 26 marzo 1961, p. 297.

- RAVEGNANI, G., *Agonia del giallo*, in «Corriere padano», 21 gennaio 1940.
- REINER, R., *A Mysterious Affair*, in «New Society», 7 maggio 1981.
- REGGIANI, R., *Nota sul giallo*, (Introduzione a) BORGES J.L., BIOY, CASARES, A., *Sei problemi per don Isidro Parodi*, Roma, Editori Riuniti, 1978.
- , *Il vero Edgar Allan Poe*, in «La collina», 1980, I.
- , *Poliziesco al microscopio*, Torino, ERI, 1981.
- REVZIN, J.J., *Notes on the Semiotic Analysis of Detective Novels: With Examples from the Novels of Agatha Christie*, in «New Literary History: a Journal of Theory and Interpretation», University of Virginia, Charlottesville, 9, 1978.
- RICHARDSON, M., *Still Trapped by Agatha*, in «Observer Clour Supplement», 22 novembre 1970.
- RIDENTI, L., *Fenomeno giallo*, in «Il Dramma», 15 maggio 1935.
- RILEY, D., - McALLISTER, P., (a cura di), *The Beside, Bathub & Armchair Companion to Agatha Christie*, New York, Ungar, 1979.
- RITCHIE, J., *Agatha Christie's England, 1918-1939*, in «Australian National University's Historical Journal», vol. 9, dicembre 1972.
- ROBYNS, G., *The Mystery of Agatha Christie*, New York, Doubleday, 1978.
- ROSSI, *Il romanzo criminale*, in «Gazzetta del popolo», 25 febbraio 1931.
- ROTH, W., *Der Burger als Verbrecher. Materialien zum deutschen Kriminalroman*, in Schutz, E., *Zur Aktualität des Kriminalromans*, Monaco, 1978.
- RYCROFT, *A detective story: psychoanalytical observations*, in «Psychoanalytical Quaterly», XXVI, 1957.

- SADOUL, J., *Prefazione all'Anthologie de la littérature policière*, Parigi, 1980.
- SANDERS, D., - LOVALLO, L., *The Agatha Christie Companion*, New York, Delacorte Press, 1984.
- SAVINIO, A., *Elogio di Simenon*, in «l'Italia letteraria», 10 dicembre 1933.
- SAVONUZZI, C., *Regina del thrilling*, in «La Stampa», 13 gennaio 1976.
- SAYERS, D., *Aristoteles on detective fiction*, Londra, 1936.
- SCHKLOVSKY, *Die Kriminalerzahlung bei Conan Doyle*, in VOGT, J., (a cura di), *Der Kriminalroman*, Monaco, 1971.
- SCHOENBERG, J., *Agatha Christie: El quien fue? o la malignidad del azar*, in «Texto Critico», IV, 1976, pp. 78-88.
- SCIASCIA, L., *Letteratura del giallo*, in «Letteratura», III, 1953.
- , *La carriera di Maigret*, in «Letteratura», IV, 1954.
- , *Appunti sul giallo*, in «Nuova Corrente», agosto 1954.
- , *Breve storia del romanzo giallo. E l'investigatore fu*, in «Epoca», 20 settembre 1975.
- SCOTT, SUTHERLAND, *Blood in their ink: the march of the modern mystery novel*, New York, 1953.
- SERVADIO, G., *Agatha e Poirot: cala il sipario*, in «Paese Sera», 13 gennaio 1976.
- SIMONELLI, L., *La regina del giallo ha lasciato una favolosa eredità. Il Tesoro della "Signora Omicidi"*, in «Domenica del Corriere», 29 gennaio 1976, p. 61.
- SORMANO, *Il romanzo giallo e i suoi meccanismi*, Torino, Paravia, 1979.
- SPAGNOLETTI, G., *A proposito del romanzo poliziesco*, in «La fiera letteraria», 10 febbraio 1957.

- STARRET, V., *From Poe to Poirot*, in *Books Alive*, New York, Random House, 1940.
- STERIADI-BOGDAN, M., *The Evolution of the Plot and Problems of Strategy in a Detective Play*, in «Poetics», 6, 3-4, 1979, pp. 375-82.
- SUTHERLAND, J., *Bestsellers, popular fiction of the 1970*, Londra, 1984.
- SYMONS, J., *The Detective Story in Britain*, Londra, Longmans-Green & Co., 1962.
- , *Bloody Murder*, 1972; Harmondsworth, Londra, 1974.
- , *All Aboard with Poirot*, in «The Times Literary Supplements», 6 dicembre 1974.
- , *The Christie Mystery*, in «The New York Review of Books», 21 dicembre 1978.
- , *Portrait of an artist: Conan Doyle*, Londra, 1979.
- , *The Art of Murder: Tom Adams' Agatha Christie Cover Story*, in «The Times Literary Supplement», 22 gennaio 1982.
- TEDESCHI, A., *Piccola enciclopedia del giallo*, Mondadori, Milano, 1979.
- TERRACINA, E., *Ancora del teatro giallo*, in «Corriere padano», 25 gennaio 1936.
- THOMSON, H.D., *Masters of mystery*, Londra, 1931.
- TITTA ROSA, G. (Il Doni), *Poliziesca*, in «Corriere padano», 20 novembre 1931.
- TIYE, R., *The Agatha Christie Who's Who*, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1980.
- TOURTEAU, J., *D'Arsène Lupin à San Antonio, le roman policier français de 1900 à 1970*, Parigi, 1971.
- TYLER, R., *Curtains for Poirot*, in «Saturday Review», New York, 3, 4 ottobre 1975, pp. 26-27.
- ULAM, A., *Agatha Christie. Murder and Class*, in «The New Republic», Washington, DC, 175, 31 luglio 1976, pp. 21-23.

- VARALDO, A., *Dramma e romanzo poliziesco*, in «Comœdia», XIV, 1932.
- VASQUEZ DE PARGA, *Los Mitos de la novela criminal*, Barcellona, 1981.
- VIPOND, M., *Agatha Christie's Women*, in «International Fiction Review», Summer 8 (2), 1981, pp. 119-23.
- VOGT, J., (a cura di), *Der Kriminalroman*, Monaco, 1971.
- WATSON, C., *Snobbery with Violence*, Londra, 1971.
- WEINKAUF, M.S., *Miss Jane Marple and Aging in Literature*, in «Clues», (1:1), 1980, pp. 32-40.
- WHITE, W., *Queen of Mysteries* in «Wolf Magazine of Letters», aprile-maggio 1976.
- , *Dear Gnome (More on Agatha Christie)*, in «Literary Sketches», maggio 1976.
- , *Agatha Christie on Agatha Christie: Uncollected in Presenting Moonshine*, in «Tacoma WA», 4 luglio 1976.
- , *Headlines for Agatha Christie - Still*, in «Literary Sketches», Williamsburg, Virginia, 1978.
- , *Agatha Christie: A First Checklist of Secondary Sources*, in «Bulletin of Bibliography and Magazine notes», Westwood, Maryland, vol. 36, n. 1, 1979.
- , *More Agatha Christie*, in «Literary Sketches», Williamsburg, Virginia, 1980.
- WILSON, E., *Why Do People Read Detective Stories?*, in «The New Yorker», 20 gennaio 1949.
- , *Who Cares Who Killed Roger Ackroyd?*, in *Classics and Commercials*, New York, 1950.
- WINFHAM, F.W., *Agatha Christie on Mystery Fiction*, in «Writer», agosto 1967, pp. 27-28.
- WYNDHAM, F., *The Algebra of Agatha Christie*, in «The Sunday Times», 27 febbraio 1966.
- WYNNE, N.B., *An Agatha Christie Chronology*, New York, Ace, 1976.

-, The Baker Street - Devon Connection. The Influence of the Sherlock Holmes Stories on Agatha Christie's Early Work, in «Baker Street Journal», New York, 1977.

ZANOTTO, P., *Il giallo a fumetti*, Milano, Milano Libri Edizioni, 1976.

Dalla presentazione di Giuseppe Petronio

"Affrontare Agata Christie non è facile, e richiede coraggio. (...) come se la sono cavata i nostri giallisti anomali, non critici professionisti ma "dilettanti" intelligenti e appassionati? Parrà un paradosso ma non lo è: io direi che se la sono cavata benissimo – e hanno scritto una "guida" utile – tutte le volte – e sono le più – che hanno seguito il loro buon senso di lettori e di autori di "giallo", mentre lasciano perplessi, almeno me, tutte le volte che si lasciano imporre dalla "critica", e pigliano troppo sul serio tesi e saggi che non lo meriterebbero.

Il libro è utile, e "guida" a leggere la Christie: ne racconta agilmente la vita, traccia una storia breve ma succosa del poliziesco prima di lei, ne analizza le opere e i personaggi, l'ideologia e la tecnica narrativa; sintetizza le principali tesi critiche, offre una larga e precisa bibliografia. Ed è ricco di osservazioni felici. E, cosa che più conta, è sotteso da una concezione chiara di ciò che è stato storicamente il poliziesco e di ciò che è quello della Christie; una concezione che a me pare corretta

