



IL PROTAGORA

Rivista di filosofia e cultura fondata nel 1959 da Bruno Widmar

Direttore/Editor: **Fabio Minazzi**, Università degli Studi dell'Insubria (USI)

Condirettori/Coeditors: *Sezione filosofica:* **Evandro Agazzi** (Universidad Panamericana, Città del Messico), † **Fulvio Papi** (Università degli Studi di Pavia), **Carlo Sini** (Accademia dei Lincei), **Jean Petitot** (Crea, École Polytechnique, Parigi); *Sezione storica:* **Laura Brondino** (Sorbonne Université, Paris), **Angeo d'Orsi** (Università degli Studi di Torino), **Antonino De Francesco** (Università degli Studi di Milano)

Comitato scientifico/ Board of Consulting Editors: **Sergio Albeverio** (Universität Bonn), **Charles Alunni** (École Normale Supérieure, Paris), **Dario Antiseri** (LUISS, Roma), **Wilhelm Büttmeyer** (Universität Oldenburg), **Guido Cimino** (Università «La Sapienza», Roma), † **Mario Cingoli** (Università Milano-Bicocca), **Franco Coniglione** (Università di Catania). *Sezione storica:* **Alberto Coen Porisini** (USI), † **F. William Lawvere** (State University of New York, Buffalo, New York), **Mario Maestri** (Universidade de Passo Fundo, Rio Grande do Sul, Brasil), **Carlos Minguez** (Universidad de València), **Arne F. Petersen** (University of Copenhagen), **Raul A. Rodriguez** (Universidad Nacional de Cordoba, Argentina), **Arcangelo Rossi** (Università del Salento), **Ezio Vaccari** (USI), **Gereon Wolters** (Universität Konstanz).

Redazione di Varese/ Editorial office of Varese – Dipartimento di Scienze Teoriche e Applicate: Rolando Bellini, Stefania Barile, † Giuliano Broggin, Alessandro Cesarano, Daniele Chiffi, Dario Generali, Paolo Giannitrapani, Marina Lazzari, Antonio Maria Orecchia, Veronica Ponzellini, Tiziano Tussi (coordinatore) e Katia Visconti

Redazione di Lecce/ Editorial office of Lecce – Università del Salento: Cosimo Caputo, Francesco Nuzzaci, Claudia Pedone, Paola Russo, Giulia Santi, Gabriella Sava, Antonio Quarta (coordinatore) e Lucia Widmar.

Segreteria di redazione/ Secretary's office – Dipartimento di Scienze Teoriche e Applicate: Giovanni Carrozzini ed Elisabetta Scolozzi

Tutti gli articoli pubblicati vengono valutati dalla direzione, dalla redazione e da almeno due referee anonimi (peer-reviewed). Articoli per pubblicazione, libri per recensione e ogni corrispondenza di natura redazionale devono essere indirizzati al Direttore/Articles for publication, books for review and editorial communications should be sent to the Editor: **prof. Fabio Minazzi, c/o Collegio Cattaneo, Via Dunant 7 – 21100 VARESE (Italy), tel. + 39-0332-218921, fax: + 39-0332-218909; indirizzo e-mail: fabio.minazzi@uninsubria.it**

Casa editrice: Mimesis Edizioni, Piazza Don Enrico Mapelli, 75 – 20099 Sesto San Giovanni (MI) www.mimesisedizioni.it Telefono: +39 02 24861657 e-mail: mimesis@mimesisedizioni.it Periodico semestrale, iscritto il 2 marzo 2010 sotto il numero 2/2010 del Registro stampa del Tribunale di Varese. Direttore responsabile ai sensi della legge sulla stampa/ Editor: Fabio Minazzi

Abbonamento 2021: per l'Italia € 38, 00; speciale studenti € 31, 00; estero € 54, 00 da versare sul conto c/c postale n. 001008816447, intestato a MIM Edizioni Srl, via Monfalcone, 17/19 – 20099 Sesto S.G. (MI), specificando la causale, oppure con bonifico bancario sul conto MIM Edizioni Srl, Via Monfalcone 17/19 – 20099 Sesto S.G. (MI) – CASSA DI RISPARMIO DI ASTI – Ag. di Sesto San Giovanni IBAN: IT94T0608520700000000020093 BIC/SWIFT: CASRIT 22, specificando la causale e scrivendo all'indirizzo: commerciale@mimesisedizioni.it.

Costo: un numero: per l'Italia € 40, 00; estero € 50, 00; arretrati € 45, 00 (più € 2, 58 per spese postali); estero € 60, 00 (più € 3, 62 per spese postali). L'abbonamento deve essere disdetto entro il 31 dicembre di ogni anno, in caso contrario si intende tacitamente rinnovato.



FABRIZIO AMADORI

Ragionare alla Tenente Colombo

Vorrei mostrare adesso cosa significa per me avere un approccio narratologico deduttivo applicato su un'opera che vorrei comporre io, e non su una composta da altri. Vorrei, cioè, sviluppare un discorso narratologico deduttivo autosoggettivo a priori, e non più uno narratologico deduttivo eterosoggettivo a posteriori, come ho provato a fare precedentemente, a tratti, con *Paura* di Richard Wright. Come anticipato in "Ragionare alla Poe", userei come modello la serie televisiva Colombo. Entrerei quindi più nello specifico rispetto al modo in cui un suo episodio è stato composto.

Inoltre, desidero mostrare quale tipo di approccio razionale userei per la composizione di un romanzo senza pretendere però che esso sia utilizzabile da altri: quello che conta è che l'approccio sia riconoscibile come tale, come un approccio razionale, e nulla più, in quanto il fatto che sia di questa natura non implica la sua accessibilità a tutti. O meglio sì, ma solo a patto di capire che la parte razionale non esaurisce tutta l'opera essendo presente anche quella irrazionale. La quale muove dalla prima, certo, ma la supera in qualche modo e la misura col risultato finale a cui essa stessa, quindi, contribuisce non poco. La parte razionale e quella irrazionale dell'attività creativa sono le due parti di un gioco ad incastro in cui una non può fare a meno dell'altra per ottenere un risultato finale apprezzabile. Quanta parte abbia l'una e quanto l'altra nella composizione di un testo è difficile dire, ma di sicuro per parlarne bisogna partire da qualche parte, e l'unico modo per farlo è prendere le mosse da quella di cui si può dire qualcosa.

Un esempio di questo "qualcosa" di cui si può dire sarà l'argomento del presente saggio.

Certo, lo si potrà "dire" all'ombra della parte irrazionale di cui invece tacerò per forza di cose, e che mi costringerà a muovermi nell'incertezza di un discorso che parte dall'assunto che le due parti, quella razionale e quella che non lo è, siano separabili, anche se questo è dubbio ovviamente.

Come si diceva, è l'effetto, e la ricerca di quello più adatto, l'elemento che Poe in "Filosofia della composizione" considera l'ingrediente principale della sua costruzione letteraria.

Un'opera la cui efficacia, come direbbe Poe, è innanzitutto la somma di quella delle parti che la compongono, e sarebbe interessante capire se esistano parti dell'opera più importanti di altre nell'ottenere un simile risultato.

Ed insomma, mi chiedo se sia possibile sviluppare una sorta di atomismo psicologico (per analogia a quello logico di certa filosofia), capace di individuare gli aspetti fondamentali di un'opera letteraria, quelli che stanno alla base della sua efficacia, e questo partendo, come diceva Poe, appunto dall'effetto: un "atomismo psicologico" capace di guidarci pagina dopo pagina, suonando – come si dice – tutti gli strumenti della banda, alla ricerca, ripeto, di un effetto sempre perfetto nella composizione, per giungere alla creazione di un'opera compiuta. Ma forse prima ancora che di opera si dovrebbe parlare di pagina perfetta, e "La pagina perfetta" potrebbe essere il titolo, volutamente provocatorio, di una raccolta di interventi di teorici della scrittura.

Nel saggio "Ragionare alla Poe" l'effetto, ossia un metro psicologico, stava anche alla base della scelta della logica adottata nel giallo che avevo in mente.

Occorre precisare infatti che ritengo che la tecnica dell'imitazione possa essere utilissima ad alcuni, se non a tutti, per imparare a scrivere, e non è un caso che molti noti scrittori risentano, come si esprime garbatamente la critica, dell'influenza di questo o di quell'autore precedente, soprattutto nella fase giovanile. Un'altra strada è sicuramente quella della traduzione, ma non essendo mai stato io capace di percorrerla, mandandomi un'adeguata conoscenza delle lingue straniere, non saprei dire quanto si possa sostituire a quella dell'imitazione nel processo di crescita letteraria. Probabilmente, entrambe le vie sono utili, ma occorre affiancarle a quella di trascrivere e studiare i passi dei Classici che suscitano il nostro interesse. La loro scelta dipende da chi legge, non tutti infatti annotano gli stessi passaggi, ma già il fatto che prendano un libro e trascrivano delle frasi li pone in un gruppo di lettori autoselezionati la cui spinta a farne parte rende la loro attività insindacabile come sarà la loro eventuale opera successiva. Un'opera la cui natura potrà gettare, essa sola, una luce su una simile scelta iniziale.

Ma torniamo ai preliminari per la composizione di un giallo come anticipato in "Ragionare alla Poe".

Per farlo, è stato utile vedere almeno una parte degli episodi di "Colombo", e sviluppare una sintesi a partire dai ragionamenti che erano stati fondamentali per lo sviluppo della storia. E, dopo aver verificato in rete quali siano gli episodi maggiormente apprezzati dalla critica, mi sono reso conto di trovarmi in molti casi d'accordo.

Al punto da decidere di trascrivere battuta dopo battuta quello forse più riuscito sul piano della costruzione, l'episodio "Una mossa sbagliata" (quella col fotografo di nome Galesco). Questo soprattutto per annotare con precisione i passaggi che mi interessano di più, ed in particolare i ragionamenti di cui voglio cogliere la struttura per capirne innanzitutto la complessità ed evitare così di crearne di troppo facili o difficili nel mio giallo, e il modo in cui vengono fuori lungo il corso della storia.

Faccio notare *en passant* che una teoria sviluppata nel giallo dall'investigatore può assomigliare ad una teoria scientifica: che è migliore quando si occupi non solo di indizi che sembrano tali a chiunque essendo stati notati dall'inizio (indizio a priori), bensì di elementi che nessuno aveva neppure notato (indizio a posteriori). E cioè, in "Una mossa sbagliata" della serie televisiva "Colombo", l'indizio di una patente provvisoria consegnata in una certa data capace, una volta appurato, di aprire nuovi scenari. Come molti ricorderanno, i grandi scienziati, spesso, hanno il grande merito non solo di "spiegare" fenomeni noti, ma di prevedere fenomeni non ancora osservati.

Questa distinzione tra indizio a priori e indizio a posteriori dà conto del diverso effetto psicologico sullo spettatore quando ascolta un ragionamento, e rappresenta un buon esempio di cosa intenda io quando parlo di una teoria generale dell'effetto sul lettore e degli argomenti da cui essa deve essere formata.

Al contrario di Poe non mi farei problemi circa l'estensione.

L'autore americano ha affrontato la questione della lunghezza del testo rispetto alla capacità di farsi leggere in un'unica seduta, che poteva voler dire di rimando anche un'unica giornata. Ebbene, non mi sembra che tale argomento tocchi me e il mio testo, anche considerate le grandi dimensioni di romanzi famosi. Del resto, se la poesia ha lo scopo di eccitare l'anima, il romanzo, ed in particolare il giallo, non ce l'ha, chiamato invece come è a sollecitare altri aspetti della mente, ed in particolare le capacità d'analisi.

Poe si era posto la questione dell'impressione che voleva ricavare, individuata infine in quella della bellezza, il che riporta l'autore statunitense, in maniera un po' confusa a dire il vero, alla questione cruciale che la bellezza sia appunto un effetto e non una qualità, un effetto a cui puntava massimamente per poter dire di essere riuscito nel suo intento, una volta terminata l'opera.

Da parte mia, non faccio altro che ritornare a mia volta alla questione dell'effetto a cui ho accennato, salvo aggiungere, per associazione con il suo esempio, che l'impressione principale a cui punterei io non è di sicuro quello della bellezza, bensì quello più ovvio dell'intelligenza (intesa come capacità logica). Infatti, tale impressione è esattamente quanto ho provato ogni volta vedendo un episodio della serie televisiva "Colombo" e che desidero ottenere anche nel mio romanzo.

Ma se la bellezza è il fine di Poe ed il mio, invece, l'intelligenza, non è difficile capire che si tratta di una bella differenza di scelta, anche considerato che chi esprime la seconda lo fa per suscitare l'ammirazione del lettore ancor prima della sua "elevazione". Il lettore è sempre colpito dall'intelligenza espressa in un libro e la collega direttamente all'autore a cui ogni aspetto, compreso ogni personaggio, del romanzo è riconducibile. "Colombo" però era un telefilm poliziesco e l'intelligenza poteva essere espressa non in un ragionamento astratto ma in uno che partisse da qualcosa di concreto.

E quindi, mentre Poe cercava qualcosa di "artisticamente piccante" per farlo diventare perno attorno a cui far girare tutta la poesia, che ravisso

infine nel *refrain*, per me il perno attorno a cui far ruotare ogni aspetto del romanzo deve essere per forza l'indizio.

L'indizio si può prestare ad essere usato in molti modi, anche malissimo nelle mani sbagliate, ma è chiaro che quando penso ad un indizio io penso a come esso venga utilizzato dal tenente Colombo.

Nel telefilm, infatti, vi sono moltissimi tipi di indizi. Io devo partire da quelli più semplici da usare se voglio iniziare col piede giusto, e non rischiare di mettere in cantiere una storia nata morta. Mi sembra che l'indizio più semplice da usare sia quello che viene notato dal tenente, e che spesso viene fatto notare al suo interlocutore di turno, quasi sempre l'avversario. Indizio che viene riproposto una seconda e magari una terza volta accompagnato da una riflessione che cambia ad ogni passaggio. Infatti, nel frattempo si è aggiunto un particolare su cui il tenente ha avuto il tempo di riflettere, e intanto la storia procede seguendo una corrente che solo in apparenza sembra sempre uguale, e che conduce dove Colombo intende andare. Penso che indizi del genere, per non risultare complicati, non debbano essere costituiti tanto da eventi o circostanze, sempre difficili da controllare in tutti i loro aspetti, bensì da oggetti semplici: un cappello, una porta o della vernice per terra, come in un qualsiasi buon giallo che si rispetti.

E, mentre continuo a pensare a degli indizi degni di questo nome, ritengo che essi debbano essere fatti seguire subito dalla serie di ragionamenti con cui, per così dire, sono nati. Li metterei subito per iscritto, sia per non dimenticarli sia per valutarli meglio nel distacco della memoria, dopo aver fatto passare un po' di tempo.

So che gli indizi non possono non uscire fuori innanzitutto nel dialogo che, nelle indagini di Colombo, diventa presto uno scontro, ossia una discussione vivace in cui il ragionamento si fa più affilato.

Come ho detto in "Ragionare alla Poe", io, rispetto al telefilm "Colombo", toglierei la prima parte ma conserverei una situazione in cui l'investigatore restringe il campo degli indiziati possibili. Al punto da guidare il lettore a fare lo stesso a poco a poco, e ad accettare che, come in "Colombo", la sorpresa riguardi non tanto l'identità del colpevole ma il modo in cui tale identità viene data. Infatti, in ogni buona storia dare al lettore ciò che si aspetta non costituisce una buona strategia, così come dare al lettore ciò che non si aspetta (soluzione che nasce dal nulla). La cosa migliore è dare al lettore ciò che in qualche modo si aspetta, ma non nel modo in cui si aspetta di riceverlo. Si tratta di un vecchio adagio della critica letteraria che io seguirei per il mio giallo, e che anzi riterrei valido soprattutto per questo tipo di romanzo, esattamente come hanno fatto gli autori della serie televisiva americana.

Per comporre un giallo partirei da elementi che conosco bene. A proposito di personaggi, sceglierei me stesso come modello per l'investigatore, che chiamerei Franco Ama e sarebbe, al contrario di Colombo, un investigatore privato (come Sherlock Holmes).

Infatti, come nel telefilm "Colombo", il dialogo ricoprirebbe una parte fondamentale nel testo, e non lo lascerei all'incoerenza psicologica di un personaggio che non conoscessi alla perfezione. E proprio perché mi conosco alla perfezione so che un investigatore mio alter ego si metterebbe

sempre in mostra, farebbe di tutto per risultare logico e convincente con una sensazione di compiacimento che, passando dal personaggio, non potrebbe non arrivare a toccare l'autore stesso. Solo soddisfacendo i bassi istinti del mio ego, temo, darei il meglio delle mie capacità di ragionamento

I personaggi di cui farei una breve scheda all'inizio sarebbero i principali. Anche per loro varrebbe la regola che, dovendo parlare spesso, debbano evitare il rischio dell'incoerenza psicologica che sussisterebbe anche in un dialogo dove a prevalere sia la logica.

Nella scheda traccerei un breve profilo personale e, in bella evidenza, una sintesi delle "caratteristiche" di ognuno. Un esempio:

Ispettore Condercuri

ISP: romano laureato in scienze politiche, è un moderato, 35enne di aspetto gradevole e abbastanza atletico, carnagione chiara. Non è un rompicatole, ma non capisce perché ci sia bisogno di un investigatore privato a supporto della polizia. Cmq così ha voluto il commissario, Ama ha un patentino di detective privato, e quindi va bene così.

Caratteristiche: critico nei confronti di ciò che non va nella polizia, ha un forte accento che non ha nessuna voglia di correggere. Si trova a Milano ma gli manca Roma, dove ha anche la fidanzata. Tipo tranquillo, quando c'è da entrare in azione non si tira indietro, anche perché con la sua laurea sa di poter andare avanti.

Nel mio caso, i personaggi verrebbero prima della trama: ma questo è abbastanza facile da capire. Lo è meno sapere che la trama è stata la conseguenza di un'altra scelta, ossia quella di porre alla base del mio romanzo l'elemento che mi sembrava caratterizzare l'episodio tipo di "Colombo", ossia l'indizio trattato in un certo modo.

Come? In maniera molto semplice in realtà. In pratica in "Colombo" l'investigatore nota un indizio di cui spesso parla ad alta voce con il sospettato numero uno per fare un'ipotesi. Dopodiché ci ritorna per cambiarla sulla base di altri elementi che sono intervenuti, e questo una seconda ed una terza volta nel corso della storia. Al punto che la storia stessa procede per così dire lungo il flusso di tali ipotesi, e non il contrario. La conseguenza è che se l'ipotesi finale è molto diversa da quella iniziale, anche la storia, che è diventata la storia delle ipotesi corrette che porteranno a risolvere il delitto con tanto di prova schiacciante, risulterà di particolare interesse. E non è un caso che, alla fine, sentiamo che, di fronte ad un interlocutore a digiuno della serie televisiva, soprattutto per "Colombo" non si potrà rendere con efficacia l'idea della buona riuscita di questo o di quell'episodio e della sua storia se non si ricordano con precisione i ragionamenti che, per così dire, lo sorreggono. Ed anzi, proprio in tal caso ci si rende conto che la storia senza di essi avrebbe un aspetto piuttosto banale.

Tra parentesi: questo mi fa ricordare che, più in generale, i testi di letteratura scolastici sbagliano a dar conto della grandezza delle opere che pren-

dono in considerazione partendo dalle storie che raccontano. Infatti, non sono quest'ultime, spesso, a stare fuori dalla portata della creatività di uno studente intelligente, bensì il modo in cui sono state rese, la somma appunto delle "trovate" in senso più ampio che costituisce la sostanza del testo, "trovate" di cui occorrerebbe parlare a scuola. Un discorso non molto diverso varrebbe anche per le opere dei pensatori, la sintesi delle quali nei manuali non fa altro che ingenerare negli studenti l'idea che il discorso filosofico sia un discorso piuttosto strambo di cui non si capisce la grandezza.

Del resto queste "trovate" sono quelle che suscitano puntualmente la reazione positiva del telespettatore di scena in scena sino alla reazione più importante, quella di fronte alla "trovata" principale, ossia la prova schiacciante. La quale deve possedere una forza maggiore rispetto ai ragionamenti precedenti, pena l'impressione di non piena soddisfazione, o addirittura di insoddisfazione in chi guarda. Dopotutto tale forza maggiore è spiegabile col fatto che la natura, chiamiamola così, della prova schiacciante è diversa da quella delle "trovate" che costellano un episodio di "Colombo". Infatti, pure essa è una "trovata" da un punto di vista psicologico perché sa di contare sulla reazione puntuale ("Sì, è così") del telespettatore se ben preparata. Le "trovate" intermedie preparano, per così dire, il terreno alla "trovata" finale dell'investigatore (la prova schiacciante), e possono infatti essere ben distribuite tra indiziato e tenente. Infatti, un indiziato che non sia in grado di tenere testa all'investigatore con delle battute efficaci non serve a niente, non contribuendo egli a suscitare quella tensione dialettica che è la principale condizione perché si crei l'attesa per la soluzione del caso, che quanto più è sofferta tanto più dà piacere una volta raggiunta (e a maggior ragione se chi viene incastrato è particolarmente antipatico). Mentre le "trovate" intermedie fanno questo, la "trovata" finale, per risultare credibile nella sua pretesa di esserlo (e non semplicemente di sembrarlo), non dovrà giocare tutte le sue carte puntando sul fattore della brillantezza, che peraltro non deve mai mancare, ma su un fattore di cui essa brillantezza è una naturale conseguenza. Un fattore peraltro difficilmente assente nel giallo nella fase di cui stiamo trattando, la fase finale, se vuole avere successo, ossia la sensazione di sorpresa.

È la sorpresa, con tutte le sue sfaccettature, di un paio delle quali parlerò nell'esempio riportato sotto, il metro psicologico con cui misurare la prova schiacciante di un giallo.

Ma torniamo alla questione degli indizi trattati in un certo modo. Prenderò ora un esempio tratto dall'episodio "L'ultima diva" della serie televisiva "Colombo" per provare a rendere bene l'idea di cosa intenda io quando parlo di un indizio su cui il tenente ritorna più volte nel corso del film e, così facendo, non solo sviluppa l'indagine ma la storia stessa della puntata, che altro non è che la storia dei ragionamenti che la compongono. La storia dei ragionamenti legati allo stesso indizio, certamente, e cioè la storia dei ragionamenti che si intrecciano tra loro e che si sono sviluppati a partire da indizi uguali o diversi, e questo in un gioco ad incastro il cui risultato è una costruzione ben riuscita.

In "L'ultima diva" il tenente parte A) dall'osservazione che la vittima dell'episodio in questione, una giovane donna, sia stata uccisa per sbaglio

su una macchina fatta saltare in aria. Per sbaglio, in quanto la ragazza ha preso l'auto di un'altra persona – il nuovo partner, il probabile vero obiettivo essendo lui pieno di nemici –, perché la gomma della sua macchina era sgonfia. Il tenente procede dicendo B) che la gomma nuova della macchina della vittima non ha difetti, è sgonfia ma non è bucata, e quindi è stata sgonfiata apposta dato che il tappo è stato rimesso a posto. Se fossero stati dei monelli sarebbero scappati e avrebbero lasciato aperto. Questo conduce al terzo movimento, e cioè C) al fatto che l'assassino voleva far cambiare l'auto alla vittima facendole prendere quella di una persona piena di nemici. L'obiettivo, infatti, era far credere che la giovane donna fosse stata uccisa per sbaglio al posto di un uomo su cui ogni indagine sarebbe risultata vana. Ma la realtà è che di sbaglio non si è affatto trattato.

Una volta chiarito che originaria non è la trama bensì gli indizi da cui sviluppare vari ragionamenti (due, tre o più) occorre fare un passo ulteriore e aggiungere che io annoterei tali indizi con conseguenti ragionamenti "a grappolo", su un foglio quando capita perché alla base non c'è ancora alcuna trama precisa.

Ad ogni indizio corrispondono i ragionamenti ad essi collegati. Dopodiché passerei a dare ad ognuno di loro una sigla ("P" per "pistola" appunto) in previsione di quanto farei subito dopo. E cioè buttare giù finalmente una storia che non possa non avere come trama quella costituita dai ragionamenti a partire da certi indizi, quelli annotati nel corso del tempo.

Se l'indizio preso in considerazione lungo il testo della mia storia fosse quello denominato "litigio" il rimando sarebbe alla sigla corrispondente, cioè banalmente "Li" (se fosse "lotta" sarebbe "Lo", naturalmente). L'indizio sarebbe numerato, come tutti gli altri nei fogli che li raccoglierebbero, a seconda dei passaggi di cui sarebbe formato. Di conseguenza, scriverei sotto la voce "Litigio" Li1, Li2 e Li3, perché, come spesso succede in "Colombo", almeno tre sarebbero i passaggi corrispondenti. Di conseguenza, non sarebbe difficile identificare quale, tra loro, starei segnalando di volta in volta. E cioè, se "Li1", cioè "Litigio, primo passaggio", o "Li2" (litigio secondo passaggio), sebbene ciò possa avvenire benissimo in contemporanea con un altro indizio, un "Pi3" (indizio "Pistola", terzo passaggio) o un "Ca1" (indizio "Cappello", primo passaggio), e così via.

Per intrecciare al meglio tutti questi indizi coi loro ragionamenti, dicevo, occorre buttare giù alcune pagine di storia che li raccolga bene, e questo in un gioco in cui la storia sia sì ispirata dagli indizi-ragionamenti, ma questi non la privino dell'autonomia sufficiente per dire dove essi vadano collocati per risultare efficaci, in un gioco, cioè, di rimandi in cui la storia viva nei vari indizi-ragionamenti su cui sarebbe fondata, e quest'ultimi nella storia in cui trovano finalmente una collocazione nel rapporto con altri indizi a cui erano collegabili (e, quando questo non succeda, dovrebbero essere scartati). Quindi, se è vero che senza gli indizi-ragionamenti la storia non nascerebbe mai, è pure vero che, una volta nata, grazie a loro essa consumerebbe una sorta di parricidio sulla pelle di quelli che non le garantirebbero di sopravvivere.

Ma non si tratta solo di questo. Si tratta del fatto che, così concepita, concepita cioè la storia del romanzo come qualcosa che non sia nata a tavolino

ma nel gioco variabile dei rimandi di cui ho parlato, essa risulta imprevedibile. Ed è tale imprevedibilità la garanzia di una maggiore originalità, perché costituirebbe il vero filo conduttore di tutta la storia anche agli occhi di chi la scrive, e che vive di conseguenza l'esperienza intrigante di essere trascinato ora di qua e ora di là nel gioco dei rimandi.

In un giallo immaginario dove la vittima sia un noto scrittore l'investigatore potrebbe partire A) dalla constatazione che il suo editore conosceva poco delle due opere su cui stava lavorando, e in particolare di una intervista che prometteva di essere dirompente.

Ciò conduce all'ipotesi B) che forse lo scrittore non voleva pubblicarla; ipotesi, questa, che non sembrava accettabile per l'editore stesso, oppure, ed è il nostro punto C) che lo scrittore non la volesse pubblicare con lui, rendendo quest'ultimo in automatico un forte indiziato. Anche perché tale intervista aveva di certo un grande valore commerciale. Secondo l'editore ce l'aveva di sicuro, sebbene non fosse uno dei suoi romanzi da 500.000 copie vendute ogni volta ma, ed è il nostro punto D), l'investigatore potrebbe replicare che era vero, non costituiva un prodotto facile da vendere come un suo romanzo, ma che nel frattempo lo scrittore era morto ammazzato, e che quindi ciò avrebbe dato una grande spinta alle vendite di tale misteriosa intervista.

Per tenere lontani i sospetti da se stesso, l'editore potrebbe replicare – ecco il nostro ultimo punto (E) –, che, qualunque fosse tale valore, sarebbe stato pur sempre inferiore a quello dei numerosi romanzi che lo scrittore avrebbe potuto ancora scrivere per lui. Il che potrebbe spingere l'investigatore a replicare usando di nuovo il punto C), ossia che era tutto da dimostrare che l'editore sarebbe stato scelto ancora per pubblicare i successivi lavori della vittima, dato che non era al corrente da tempo delle sue ultime attività.

Detto questo, occorre precisare che talvolta, oltre agli indizi-ragionamenti, dovrei avere già pronti e impacchettati dei veri e propri dialoghi. Essi nascerebbero in seguito alla frenesia di non perdere l'idea che sta loro dietro, e collocati a propria volta, nel mio foglio, sotto questo o quell'indizio. Si tratterebbe di dialoghi da inserire non solo nella traccia propedeutica al romanzo, ma nel romanzo stesso, accanto magari ad altri dialoghi che sarebbero scritti di getto. Ed insomma, tutto starebbe nel comporre un giallo partendo da fondamenta solide, ispirato da un modello di successo come la serie televisiva "Colombo. Senza dimenticare, però, che io posso sviluppare il grosso del testo, ma il lettore di sicuro troverebbe altri collegamenti che lo reggono, e a cui potrei non pensare. Per concludere, la regola per cui non bisogna dire troppo per permettere all'immaginazione del lettore di lavorare al posto mio, potrebbe andare benissimo anche per il giallo, dove però la facoltà chiamata in causa sarebbe anche la capacità d'analisi.