

# Lungo i futuri possibili del poliziesco

## *The Minority Report* di Philip K. Dick

Alberto Zava  
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** In its rigorous and highly normative framework, the detective story often allows productive analyses on the functioning of its mechanisms and on the role of its elements when it is subjected to structural infringements in order to obtain specific narrative effects. *The Minority Report* (1956), science fiction story by Philip K. Dick, represents a particular case of 'science fiction detective story', a cross between science fiction and the context of the detective investigation, in which the knowability itself of reality and criminal actions change radically, thus providing the starting point for some considerations on how some key elements of the detective story are modified (or how, despite the different approach, they keep their role and function) in a context that represents a substantial and basic infringement of the genre scheme.

**Keywords** Detective story. Sci-fi. Philip K. Dick. Narrative. Crime.

Nel 1928, nel numero di settembre di *The American Magazine*, apparve un curioso articolo dal titolo «Twenty Rules for Writing Detective Stories» a opera dello scrittore e critico statunitense Willard Huntington Wright, meglio noto al pubblico con lo pseudonimo di S.S. Van Dine e che dal 1926, dopo un decennio di attività letteraria di scarso successo, aveva finalmente trovato riscontro di pubblico e di vendite grazie al racconto poliziesco e al personaggio di Philo Vance, suo detective d'elezione.<sup>1</sup> L'approfondito studio che Van

---

**1** L'articolo di S.S. Van Dine, ripubblicato a New York nel 1948 e tradotto poi in Italia nel 1976 da Thomas Narcejac, è reperibile in una recente edizione in volume a cura di Anthony Robbins, per i tipi di Di Felice Edizioni (Van Dine 2013).

Dine aveva dedicato al genere letterario poliziesco, prima di avvicinarsi a un tentativo diretto di interpretazione, con l'unico obiettivo di seguire un filone che gli consentisse di guadagnare per proseguire la propria attività di critico d'arte, lo aveva portato alla consapevolezza della fortissima dimensione normativa che costringeva l'autore al rigoroso rispetto delle dinamiche strutturali e di sviluppo di un genere nato espressamente a fini di intrattenimento e che quindi molto più di altri generi - paraletterari o letterari in senso stretto - era soggetto a perdite di interesse o cali di gradimento in caso di violazione dello schema previsto. Tale era la sensazione della necessità di una ferrea regolamentazione e di un'effettiva proibizione di deroghe o infrazioni, che dopo il riconosciuto successo dei romanzi pubblicati in quegli anni quella di Van Dine poteva essere intesa come la prospettiva vincente di un conoscitore dei meccanismi del poliziesco. Il grandissimo riscontro di pubblico di *The Benson Murder Case* del 1926, *The Canary Murder Case* del 1927 e dei due romanzi dell'anno successivo, *The Greene Murder Case* e *The Bishop Murder Case* - pubblicazioni che fecero peraltro la fortuna della casa editrice Scribner's, che grazie a Van Dine non ebbe difficoltà a superare agevolmente la crisi del 1929 - rendeva l'articolo dello scrittore americano un vero e proprio prontuario per il romanzo poliziesco di successo, non solo prescrivendo nel dettaglio l'impiego di specifici accorgimenti e di determinati meccanismi strutturali e di intreccio, ma anche vietando espressamente l'infrazione di alcuni schemi e costringendo l'autore a 'giocare pulito' con i propri lettori, garantendo, oltre alla necessaria sorpresa finale, il rispetto delle 'regole del gioco'.<sup>2</sup>

Tradizionalmente attribuita a Edgar Allan Poe con *The Murders in the Rue Morgue* del 1841 e *The Mystery of Marie Rogêt* del 1842-43, la nascita del genere poliziesco deve molto alla componente irrazionale, che trova non a caso nello stesso Poe uno dei maggiori interpreti nella letteratura fantastica ottocentesca; a differenza però della controparte fantastica, la letteratura poliziesca risolve a tutti gli effetti quanto di irrazionale e di apparentemente inspiegabile la vicenda presenti, riportando all'ordine razionalmente riconosciuto - grazie all'abilità risolutiva del detective - l'enigmatico disordine causato dal delitto iniziale; la precisa normatività e la ferrea costruzione del genere poliziesco canonico si confermano nei decenni successivi, in ambito

<sup>2</sup> La regola numero 2, ad esempio, è esplicita nei confronti della necessità di correttezza da parte dell'autore con la proibizione di esercitare sul lettore «altri sotterfugi e inganni oltre quelli che legittimamente il criminale mette in opera contro lo stesso investigatore»; la regola numero 5, inoltre, richiama espressamente i tratti del sistema narrativo del poliziesco inteso come un ingranaggio perfetto in cui la connessione tra gli elementi, nel computo totale, seguendo cioè le esigenze della *suspense*, sia precisa e garantita, senza ambiguità o incomprensioni: «Il colpevole deve essere scoperto attraverso logiche deduzioni: non per caso, o coincidenza, o non motivata confessione».

positivistico, quando fortissima è la concezione della conoscibilità del reale e quando il giallo diventa l'emblema della «fiducia di pervenire, tramite un'*invention* accurata, ad un *explicit* 'risolutore' e chiarificatore; [...] la roussoiana fiducia di una risoluzione eminentemente positiva del conflitto sociale, l'utopistica presunzione che ogni effetto ha una causa e che ogni causa ha radici storicizzabili» (Crotti 1982, 13-14).

Uno degli aspetti che più vengono evidenziati in un'impostazione di questo tipo, caratterizzata oltre che da una componente meccanica e consequenziale - basata sulla estrema linearità del rapporto causale tra azione (delittuosa) e traccia lasciata (che diventa poi l'indizio nell'indagine del detective) - anche da una costitutiva tensione alla ricerca della soluzione del delitto, non solo rivelando il colpevole ma spiegando razionalmente le meccaniche dello stesso, è la fortissima componente ludica che a livello metatestuale assume il romanzo poliziesco, vero e proprio gioco enigmistico da risolvere per il lettore in un percorso parallelo di competizione (spesso più da spettatore) con il protagonista investigatore;<sup>3</sup> una componente ludica che contribuisce inoltre a una funzione di 'sdrammatizzazione' consolatoria riferita alla morte, ricondotta nella vittima dell'omicidio al solo scopo pratico di presentare l'enigma, di dare l'avvio alla *detection* e di spingere alla ricerca della soluzione:

Appare evidente come il 'poliziesco' abbia un referente ben preciso, l'evento luttuoso, e come verso questo preciso referente il genere si comporti in modo deviante; infatti, pur essendo tale evento al centro della vicenda, viene continuamente 'deviato', spostato di campo, paradossalmente negato; [...] ci si trova di fronte, insomma, ad un vero e proprio processo di 'spostamento', secondo le modalità individuate, come noto, da Freud per il motto e per il sogno. (Crotti 1982, 60)

Un'ulteriore prova della centralità della dimensione ludica consiste nella temporalità intrinseca della lettura del romanzo poliziesco che, una volta svelata la soluzione, esaurisce quasi totalmente spinta e motivazione a una seconda fruizione della vicenda narrata, se non per uno scopo puramente meccanico di verifica della corretta conduzione della stessa:

La normatività di tale temporalità per il testo poliziesco viene assolutizzata: la lettura deve essere necessariamente irreversibile,

**3** La prima regola di S.S. Van Dine è perentoria in tal senso, non solo stabilendo fin da subito linee precise nella conduzione narrativa da parte dell'autore ma sottolineando chiaramente la funzione risolutiva proiettabile anche sul lettore: «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».

convenzionalmente monodirezionale, con un tempo di percezione unico, difficilmente ripetibile; il problema della rilettura per tale testo esiste solo come metalettura, cioè come discorso critico atto a svelarne le tecniche narrative. (14-15)

Ogni gioco ha bisogno di regole precise che garantiscano un perfetto funzionamento del sistema, tanto più se il gioco si svolge in un sistema narrativo - che di per sé deve rispondere a una particolare complessità di allestimento -, come ricorda Giuseppe Petronio nel suo saggio *La costruzione del romanzo poliziesco*, con la necessità di stabilire convenzioni che regolamentino la risoluzione dell'enigma (Petronio 1996, 188); e con la necessità, come ricordato anche da S.S. Van Dine nella sua lista normativa, di sconsigliare - se non vietare espressamente - l'impiego di espedienti e convenzioni che possano rovinare la buona riuscita del gioco stesso, perché divenute ormai scontate. Il modello di Van Dine - non a caso redatto dopo tre anni di sperimentazione 'sul campo' con ben quattro *best-sellers* all'attivo, oltre alla preparazione teorica già menzionata - deriva non da concetti astratti ma da elementi concreti, dallo studio analitico diacronico del genere poliziesco, a partire dalla sua nascita fino all'evoluzione nei decenni a cavallo tra Ottocento e Novecento per arrivare al consolidamento negli anni Venti-Trenta. Petronio evidenzia espressamente questo aspetto quando sottolinea la grande rilevanza della regola numero 20, in cui lo scrittore americano ammonisce severamente di non usare «moduli narrativi che, secondo lui, sono dei trucchi ai quali 'nessun autore che si rispetti farà mai ricorso' ma che pure sono frequenti [...] in Conan Doyle» (Petronio 1996, 189). Vengono archiviati come meccanismi narrativi ormai non più impiegabili «il confronto tra un mozzicone di sigaretta trovato sul posto del delitto e le sigarette che un tale fuma», la «seduta spiritica che spaventa il colpevole e lo induce a confessare», il «cane che non abbaia e così rivela che l'intruso è un abitudinario del luogo» (189): espedienti che lo stesso Conan Doyle aveva impiegato in quantità, facendo ruotare uno dei suoi romanzi più famosi, *The Hound of the Baskervilles* del 1902, proprio sul trucco del cane (189). Nella consapevolezza dell'estrema codificazione del genere Van Dine dimostra una fortissima attenzione critica alle variazioni del modello stesso, cristallizzato in uno schema preciso, nella sua forma canonica, ma costituito di meccanismi e di dinamiche che non possono che aggiornarsi in conseguenza alle mutevoli condizioni del panorama letterario e alla sempre maggiore competenza del pubblico di lettori:

Van Dine, nel momento stesso in cui codifica un modello, lo corregge e modifica: lo fa slittare da una mentalità positivista e scienziata a una ormai 'novecentesca', più attenta all'analisi degli elementi psicologici che, incorporati nelle azioni che un uomo commette o compie, vi imprimono il proprio suggello. (189)

Su un presupposto simile si basa l'analisi delle attualizzazioni allotropiche del modello poliziesco nel romanzo del Novecento condotta da Ilaria Crotti nel suo già citato studio del 1982 che, dopo una disamina tecnica dell'impianto teorico e narratologico del genere, ne indaga gli esiti che gli consentono di entrare di diritto nel repertorio tonale e stilistico del romanzo alto facendosi ora schema, ora traccia, ora semplice spunto, ora linea portante per l'esperienza letteraria, tra gli altri, di Emilio De Marchi (emblematico *Il cappello del prete* del 1888), di Guido Piovene (dalle dinamiche dell'inchiesta interiore de *La gazetta nera* del 1943 all'impiego strumentale dell'impianto poliziesco ne *Le stelle fredde* del 1970)<sup>4</sup> fino alle implicazioni politiche e sociali dei romanzi di Sciascia, grande appassionato e conoscitore del genere.<sup>5</sup> Nella sostanziale totalità dei casi di impiego allotropico del poliziesco gli schemi e i meccanismi del genere vengono in diversi modi infranti e, facendo leva su un generale riferimento metatestuale al codice stesso, su un orizzonte di attesa precisamente definito da una conoscenza di artifici ormai logorati dall'uso, utilizzati come elementi stranianti e spesso depistanti. Ne risultano soluzioni alternative, volutamente irriverenti verso i registri canonici, spesso con il sapore della sperimentazione, ma con la conferma - consuetudine propria fin dalle origini del genere romanzo - che nell'infrazione della norma codificata si aprono possibilità di rivitalizzazione, rivelando al contempo risvolti nascosti dei meccanismi stessi del genere, investiti di nuove funzionalità.

La natura multiforme del romanzo produce spesso incontri tra generi e sottogeneri, a volte estremi e paradossali, trovando, in alcuni casi ispirati, proprio nella mescolanza e nel gioco di un impianto narrativo composito il segno distintivo (*Il nome della rosa* di Umberto Eco rappresenta nel 1980 un esempio eloquente in tal senso); il genere poliziesco stesso ha origine da un autore di racconti fantastici e della sottile distinzione tra fantastico e razionale si avvale per trovare la propria fisionomia tecnica e concettuale.

Philip K. Dick (1928-82), scrittore statunitense e uno tra i principali interpreti della letteratura di fantascienza, con numerosi romanzi e racconti ha contribuito a definire linee e direzioni del genere nel-

<sup>4</sup> Per l'impiego da parte di Guido Piovene dello schema e dei meccanismi del poliziesco ne *Le stelle fredde* si veda Zava 2020.

<sup>5</sup> Leonardo Sciascia fu autore di numerosi articoli sul romanzo poliziesco, tra il 1953 e il 1989, spaziando da considerazioni teoriche complessive ad analisi specifiche sui diversi interpreti del genere, comprendendo nel proprio sguardo sia il poliziesco inglese classico che l'*hard-boiled*, sia il giallo problematico (Gadda e Dürrenmatt) che la declinazione più psicologica rappresentata dalla figura del commissario Maigret di Simenon, suo detective favorito; oggetto di un'accurata raccolta da parte di Paolo Squillacioti, la produzione saggistica di Sciascia sul poliziesco è interamente consultabile nel volume *Il metodo di Maigret e altri scritti sul giallo*, edito da Adelphi nel 2018 (Sciascia 2018).

la seconda metà del Novecento, a partire dalle prime pubblicazioni negli anni Cinquanta e trovando la piena consacrazione soprattutto in seguito a celebri trasposizioni cinematografiche dei suoi lavori a cavallo tra Novecento e Duemila. Solo per citare alcuni dei testi affermatasi nell'immaginario culturale collettivo ricordiamo il romanzo del 1962 *The Man in the High Castle* (pubblicato in Italia nel 1965 con il titolo di *La svastica sul sole*), il romanzo del 1968 *Do Androids Dream of Electric Sheeps* (pubblicato in Italia nel 1971 con il titolo di *Il cacciatore di androidi* e da cui Ridley Scott ha tratto nel 1982 il film *Blade Runner*) e il racconto del 1966 *We can Remember It for You Wholesale* (*Ricordiamo per voi*), su cui si basa il film del 1990 di Paul Verhoeven *Total recall*.

In un vasto e variegato quadro complessivo di spunti, di idee e di soluzioni, la gestione narrativa di Dick si muove soprattutto attorno ad alcuni macro-temi fondamentali che, grazie a un'estrema duttilità di declinazione, segnano le linee fondanti dell'indagine dello scrittore sulla realtà contemporanea (attraverso la proiezione, spesso connotata in senso distopico, in un futuro più o meno lontano, localizzazione consueta e quasi obbligata per il genere):

Si può riscontrare nella produzione breve di Dick una sintonia particolarmente efficace tra la continua rielaborazione di alcuni motivi fondamentali, basati sulla sovrapposizione tra realtà empirica e illusione, tra verità e inganno, tra ciò che è umano e ciò che è artificiale, meccanico, e una tecnica narrativa che non fornisce mai alcuna certezza al lettore, accompagnandolo nel labirinto della trama senza alcuna garanzia di potersi servire del filo d'Arianna per riemergere all'aria aperta. (Pagetti 2010, 11-12)

Non solo dunque un abile regista di mondi futuristici e fantascientifici, con una particolare predilezione a indagare i rapporti tra la società e l'individuo e gli articolati processi di manipolazione del tessuto sociale messi in atto dagli organi del potere, ma anche un raffinato tessitore di trame e impianti narrativi, soprattutto nella misura breve del racconto, con una consapevolezza tecnica delle possibilità delle soluzioni strutturali ed espressive come risorse essenziali per l'efficacia della scrittura e per il pieno coinvolgimento del lettore: il risultato è un sistema complesso, a incastro perfetto, che nel respiro limitato del racconto tiene sotto un maniacale controllo tutti i dettagli costruendo un meccanismo di grande coerenza e precisione.

Paradigmatico, in tal senso, è un breve racconto del 1956 che rappresenta un esempio ideale della produzione fantascientifica di Dick, sia nei termini dei temi precedentemente indicati, sia della capacità di allestire, con pochi e precisi tratti, un universo e un contesto narrativo convincenti ed efficaci che nel giro di poche decine di pagine delineano una realtà credibile e una vicenda avvincente e ritmica-

mente perfetta; si tratta di quel *Rapporto di minoranza* (*The Minority Report*), liberamente trasposto sul grande schermo da Steven Spielberg nel 2002, con l'interpretazione di Tom Cruise, Colin Farrell e Max von Sydow, che, per la particolare impostazione tematica e strutturale, consente un anomalo ma interessante confronto tecnico con il genere poliziesco. Avvalendosi di un corredo di elementi direttamente tratti dal repertorio fantascientifico - e appartenendo a pieno titolo al genere sci-fi -, *Rapporto di minoranza* delinea una situazione surreale in cui viene completamente riscritta la dimensione poliziesca della *detection* e del concetto stesso del delitto e della sua risoluzione, in un ribaltamento paradossale della linea monodirezionale di causa/effetto che regola e determina il rigoroso svolgimento del sistema narrativo del poliziesco. Il racconto presenta una New York del futuro in cui un'agenzia di polizia, la Precrimine, attraverso l'impiego di tre mutanti - i *precog*, individui in grado di visualizzare il futuro e quindi di vedere in anticipo i delitti commessi, identificando fin da subito vittima e colpevole - ha allestito un sistema giudiziario in cui il responsabile dell'omicidio viene arrestato prima che commetta il delitto stesso. La vicenda si concentra soprattutto sulle dinamiche di potere tra la polizia e l'esercito con l'intenzione da parte di quest'ultimo di prendere il controllo governativo, tramite una sorta di azione armata, screditando la Precrimine e mettendo in evidenza una falla fondamentale del sistema, cioè la possibilità di arrestare un innocente, che non solo non ha ancora commesso il delitto, ma che nemmeno lo commetterebbe. L'indicazione da parte dei tre *precog* dell'assassino si basa infatti su un sistema di maggioranza per cui sono sufficienti due rapporti di colpevolezza, che evidenziano l'effettiva futura realizzazione del delitto da parte dell'imputato, attraverso le singole previsioni che, nonostante lievi differenze, coincidono nell'esito finale; l'eventuale rapporto di minoranza di non colpevolezza viene invalidato dalla coincidenza degli altri due. La Precrimine, ricorda il commissario John Allison Anderton, fondatore della sezione e dell'intero sistema,

ha permesso di ridurre i crimini del 99,8 per cento. Raramente si verifica un omicidio o un atto proditorio. Dopo tutto, il colpevole sa che lo metteremo nel campo di prigionia una settimana prima che abbia la possibilità di commettere il reato. (Dick 2010, 27)

La vicenda, con il tentativo di cospirazione da parte dell'esercito, prende il via quando John Anderton si trova in mano la scheda, prodotta dai computer in seguito alla traduzione dei dati avuti dalle premonizioni dei *precog*, con l'indicazione del suo nome come assassino e con quello di Leopold Kaplan, un generale in pensione, come vittima.

*Rapporto di minoranza* non è inscrivibile nel poliziesco e come tale non presenta un impianto che risponda (o sia in qualche modo tenuto a rispondere) alla sua rigorosa normatività, ma rappresenta un

caso particolare di 'poliziesco fantascientifico', di incrocio tra la fantascienza e il contesto dell'indagine poliziesca, in cui, grazie all'elemento fantastico, la conoscibilità stessa della realtà e delle azioni delittuose cambia radicalmente, fornendo così lo spunto per alcune considerazioni su come si modifichino alcuni elementi cardine (o come, nonostante la diversa impostazione, mantengano impiego e funzione) in un contesto che di fatto rappresenta una sostanziale e basilare infrazione allo schema di genere.

Grazie ai tre personaggi mutanti che garantiscono l'individuazione del colpevole ancora prima che il delitto venga commesso si assiste a uno spostamento totale del ruolo della *detection*: la risposta alla domanda fondamentale del genere poliziesco ('chi è stato?') viene fornita immediatamente, a chiare lettere su una scheda perforata che arriva nelle mani dell'investigatore, mantenendo però la fondamentale posizione incipitaria del delitto come motore della vicenda (anche se non si tratta del delitto commesso ma della sua concreta previsione). La funzione del detective, che in questo caso è solo quella di rintracciare vittima e colpevole prima che il delitto venga portato a compimento, viene trasferita, grazie alla componente fantastica del racconto, ai tre *precog*, i veri investigatori del sistema, Mike, Jerry e Donna, che leggono le linee temporali future e 'stilano' i loro rapporti:<sup>6</sup> una variante fantascientifica del detective classico del poliziesco a enigma, uno Sherlock Holmes futuristico che risolve i casi in poltrona leggendo il giornale, grazie alle sue capacità analitiche e deduttive, prima delle deviazioni del poliziesco verso le declinazioni più *action* dell'*hard-boiled* e del *noir*.<sup>7</sup> Certamente la posizione dei *precog* è di notevole vantaggio potendo determinare fin da subito i dati essenziali del delitto, ma anche in *Rapporto di minoranza* lo schema classico del depistaggio nella *detection* (ai danni dell'investigatore 'operativo', che ha il compito di arrestare il colpevole, e ai danni del lettore stesso) viene mantenuto: i singoli rapporti dei tre *precog* non sono perfettamente coincidenti e presentano linee temporali leggermente sfasate che, tenendo conto di minime variabili, possono

**6** Nella versione cinematografica di Steven Spielberg del 2002 la connessione della funzione dei *precog* alla tradizione culturale del poliziesco viene ancor più evidenziata con i nomi adottati per i tre mutanti, Agatha, Dashiell e Arthur, facilmente riconducibili a tre grandi interpreti letterari del genere (Christie, Hammett e Conan Doyle).

**7** Nello schema canonico del poliziesco a enigma l'azione dell'investigatore è soprattutto di tipo intellettuale: il reperimento meccanico degli indizi avviene concretamente sulla scena del delitto (come sottolinea Viktor Šklovskij, che, in un saggio dedicato al romanzo dei misteri del suo *Teoria della prosa* del 1925, fornisce del romanzo poliziesco di Conan Doyle una struttura precisa, che prevede nove punti comuni a ogni singolo racconto), ma l'intuizione essenziale per la risoluzione del caso sorge in altro luogo e in momenti di quiete e di riflessione dell'investigatore, quando «Sherlock Holmes fuma o ascolta della musica» (Crotti 1982, 39-41).

portare a diversi esiti della vicenda;<sup>8</sup> l'indagine di John Anderton, nel tentativo di sfuggire all'inappellabile accusa nei suoi confronti, attraverso i tre rapporti dei *precog* (due che indicavano il futuro omicidio e uno, quello di minoranza, che non lo prevedeva) come tre diverse piste di indagine, mantenendo così attiva la *suspense* nel lettore. In tal senso John Anderton interpreta in modo plausibile il ruolo del detective classico, che, seguendo gli indizi e gli elementi del caso - anche se procedendo in direzione inversa, dal futuro al presente - attraverso depistaggi e false soluzioni arriva alla comprensione dell'enigma.

Al pari dello schema del giallo classico, anche nel particolare sistema di indagine poliziesca allestito da Philip K. Dick si mantiene la totale centralità del delitto come elemento necessario all'avvio della vicenda. Nonostante il carattere ludico del poliziesco canonico e nonostante il fatto che il delitto venga ridotto a puro meccanismo di innesco della *detection*, senza implicazioni di ordine etico e senza accentuare la tragicità intrinseca dell'evento, come nota S.S. Van Dine, con un pizzico di ironia, nella regola numero 7, «ci dev'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». Allo stesso modo, alla *Precrimine* vengono presi in considerazione solo gli omicidi, unici delitti 'degni' di attenzione nel sistema narrativo poliziesco e di cui le schede perforate uscite dal macchinario recano il nome dei colpevoli:

Alcuni di questi nomi verranno scartati completamente. E gran parte dei rimanenti riguardano crimini di poco conto: furto, evasione fiscale, aggressione, estorsione. (Dick 2010, 27)

L'adesione allo schema classico del poliziesco è, in tal senso, ancora una volta accentuata nella versione cinematografica di Spielberg, con la possibilità dei *precog* di visualizzare solo i casi di omicidio.

Nella tradizione letteraria italiana otto-novecentesca che ha adottato meccaniche proprie del genere poliziesco e ha permesso l'integrazione di un codice narrativo chiuso nei canoni della cosiddetta 'letteratura alta', una letteratura che non avesse un dichiarato in-

<sup>8</sup> La disparità tra i rapporti di previsione è un elemento chiave dell'intero presupposto narrativo e rivela la conseguenza paradossale che, conoscendo il futuro, vi sia possibilità di modificarlo, situazione che a sua volta può essere oggetto di previsione: «L'unanimità tra tutti e tre i *precog* è un fenomeno auspicabile ma che si verifica di rado [...]. Si ottiene molto più frequentemente un rapporto di maggioranza redatto in collaborazione da due *precog*, più un rapporto di minoranza con qualche lieve variante, di solito in riferimento al tempo e al luogo, elaborato dal terzo mutante. Questo lo si spiega di solito con la teoria dei *futuri multipli*. Se esistesse un solo sentiero temporale, l'informazione precognitiva non avrebbe alcuna importanza, dal momento che non esisterebbe alcuna possibilità, possedendo questa informazione, di alterare il futuro» (Dick 2010, 46-7).

tento di puro intrattenimento – quelle realizzazioni allotropiche che Ilaria Crotti indaga nello studio precedentemente citato e che vanno dall’acquisizione e adattamento di espedienti tecnico-formali fino a una contestualizzazione concettuale profonda del meccanismo complessivo del poliziesco – uno degli esiti più significativi riguarda la possibile riconduzione del delitto a implicazioni tragiche ed etiche. L’esperienza di contatto con le dinamiche del poliziesco da parte di Emilio De Marchi si colloca proprio su questa linea: ne *Il cappello del prete* lo spazio dedicato alla *surprise* – il necessario punto di arrivo della *suspense* che si distende lungo tutta lo schema canonico del genere e che di solito culmina con la risoluzione dell’enigma – «non inerisce tanto allo svelamento del colpevole, quanto alle modalità di tale svelamento ed alle conseguenze ‘moralistiche’ che ne derivano» (Crotti 1982, 89). Prevedendo una ‘coda’ dedicata alla punizione, necessariamente successiva allo svelamento del colpevole, si va oltre i confini del gioco incentrato sull’enigma da risolvere e si chiamano in causa istanze ideologico-naturalistiche:

il nucleo ‘colpa-punizione’ [...] giunge alla ribalta come scelta moralistico-strutturale, come deviazione, di chiara marca allotropica, verso un modello ideologico ben identificabile, quello naturalistico appunto. (90)

*Rapporto di minoranza*, nonostante un sistema narrativo e strutturale anomalo rispetto al poliziesco classico, con soluzioni che alterano molte delle caratteristiche primarie del genere, si mantiene però, sotto questo punto di vista, perfettamente in linea con lo schema canonico, focalizzando l’attenzione sulle meccaniche della *detection*, spostata dall’individuazione del colpevole alla comprensione dello svolgimento, ed escludendo qualsiasi riferimento alla punizione e alla pena da scontare, trattando quindi il delitto come un elemento funzionale e meccanico, come il motore che dà il via all’azione. Alla pena detentiva che attendeva i futuri – e solo potenziali, grazie all’intervento della Precrimine – assassini, vengono dedicate poche riflessioni, a opera dello stesso fondatore del sistema, John Anderton: «La punizione non è mai stata un deterrente, ed è sempre stata di ben poco giovamento a una vittima già morta»; «La perpetratazione del crimine stesso è un qualcosa di assolutamente metafisico»; «Nella nostra società non abbiamo più reati da pena capitale [...] ma abbiamo un campo di prigionia pieno di potenziali criminali» (Dick 2010, 25). Anche la conclusione del racconto non concede spazio alle conseguenze punitive del delitto che comunque avviene – limitandosi ad accennare a una sorta di esilio cui è condannato il colpevole – collocando, come da manuale, la spiegazione dell’enigma proprio alla fine, nelle ultime due pagine, da parte di John Anderton, il detective effettivo, al rappresentante dell’indagine istituzionale, il suo successore alla

Precriminare il giovane Ed Witwer, e di fatto al lettore, ricalcando così le meccaniche che fin dalle origini caratterizzano il poliziesco, anche in questa sua particolare variante fantascientifica.

## Bibliografia

- Crotti, I. (1982). *La «detection» della scrittura. Modello poliziesco ed attualizzazioni allotropiche nel romanzo del Novecento*. Padova: Editrice Antenore.
- Dick, P.K. (2010). *Rapporto di minoranza e altri racconti*. Trad. di P. Prezzavento. Roma: Fanucci Editore.
- Pagetti, C. (2010). «Benvenuti nel multischermo di Philip K. Dick». *Dick* 2010, 11-19.
- Petronio, G. (1996). «La costruzione del romanzo poliziesco». De las Nieves Muñiz, M.; Amella, F. (a cura di), *La costruzione del testo in italiano. Sistemi costruttivi e testi costruiti = Atti del Seminario Internazionale* (Barcellona, 24-29 aprile 1995). Bologna: Franco Cesati editore, 181-97.
- Sciascia, L. (2018). *Il metodo di Maigret e altri scritti sul giallo*. A cura di P. Squillacioti. Milano: Adelphi.
- Van Dine, S.S. (2013). *Venti regole per scrivere romanzi polizieschi*. Trad. di A. Robbins. Teramo: Di Felice Edizioni. Trad. di: *Twenty Rules for Writing Detective Stories*, 1928.
- Zava, A. (2020). «Il detective metafisico. Riflessi del poliziesco ne *Le stelle fredde* di Guido Piovene». *Insolito & Fantastico*, 24-25, 41-7.

