

Stefano Serafini

Università di Bologna

Illusionismo e magia nel ‘Golden Age Mystery’

doi: 10.7358/ling-2015-001-sera

serafini.stefano21@gmail.com

La cosiddetta *Golden Age* della *detective fiction*, spesso individuata tra il 1914 e il 1940, ma dai confini sfocati, coincide con uno dei momenti più felici dell’illusionismo teatrale. Come gli scrittori *Golden Age*, per la maggior parte accademici, scienziati o intellettuali, celebrano nelle loro opere l’ingegnosità e gli enigmi apparentemente insolubili, così i grandi prestigiatori, da Houdini a Maskelyne, da Dunninger a Kellar, si sfidano sul piano del virtuosismo e dell’abilità tecnica. Nei romanzi *Golden Age* i cadaveri vengono trovati in stanze inaccessibili, magari con gli abiti alla rovescia oppure agghindati in modo grottesco; mentre gli assassini sembrano librarsi nell’aria, uccidendo senza lasciare tracce su sabbia o neve fresca, attraversando i muri senza difficoltà. Uno dei loro fini principali è quello di sorprendere e meravigliare i lettori, allo stesso modo in cui i più celebri prestigiatori cercano di intrattenere ed emozionare il pubblico tramite esperimenti sempre più arditi.

Mystery e magia sono un binomio indissolubile: gli autori-prestigiatori, pur con strumenti e modalità differenti, generano la medesima spettacolare illusione, toccano i tasti del bizzarro e dell’insolito, evocano una magia il cui scopo sta nel convincere il pubblico che di fronte a suoi occhi si stia veramente verificando ‘l’impossibile’. In questo clima di ‘suspension of disbelief’, quando non sembra poter esserci alcuna spiegazione razionale agli eventi, il trucco si scioglie, il mago esce indenne dalla propria gabbia, il *detective* squarcia le tenebre con la soluzione dell’enigma.

Ciò che avvicina autori e maghi è dunque l’ostinato tentativo di stupire, tendere l’immaginazione del pubblico oltre i limiti della verosimiglianza, ed evocare davvero l’impossibile. Ecco perché lo studioso Michael Cook ha sostenuto che “the locked room mystery” – inteso nella sua vasta accezione di apparentemente inspiegabile – “will be not merely a form of the detective story but its very essence” (2011, 172). Nonostante le declinazioni dell’impossibile siano stermi-

nate, la camera chiusa è quella che più stuzzica l'immaginario collettivo "perché consente di presentare un delitto come fosse uno spettacolo illusionistico" (Boncompagni 1988, 109): lo spazio chiuso, in cui è accaduto qualcosa di impossibile evidenzia il lato più sconvolgente della storia, quello magico e ingannevole.

Negli anni in cui la *detective fiction* matura i propri caratteri essenziali, l'illusionismo teatrale appare un vero fenomeno di massa, generato dall'attrazione del pubblico nei confronti del pericolo e del 'potenzialmente mortale'. Non mancano infatti momenti di autentica drammaticità, come la morte di Cheng Ling Soo, deceduto nel 1918 in circostanze oscure durante il pericoloso numero dell' 'uomo invulnerabile'. I tentativi dei grandi maghi di avvolgere le loro imprese in un'aura arcana somigliano agli sforzi degli autori polizieschi; in realtà non vi è nulla di sovrannaturale nelle loro performance, come non vi è nulla di realmente 'inspiegabile' nei maestri della *Golden Age*.

Ad accomunare illusionismo e *mystery* sono dunque la costante ricerca della sfida, l'importanza della scena (il palcoscenico o il luogo del delitto) e del 'complice', fondamentale tanto per il mago quanto per il criminale, ma anche la capacità di suggestionare e confondere il pubblico, tramite il colpo di mano e il gioco di prestigio. Come una *detective story* ha tre distinte parti (il crimine, l'indagine e la soluzione), così la performance dei grandi prestigiatori contiene: "the pledge, where the audience is shown something that appears ordinary, the turn, where the magician makes the ordinary extraordinary, and the prestige, where the illusion is completed by a baffling dénouement" (Cook 2011, 98). La differenza è che la magia dello scrittore deve essere, in conclusione, coerentemente spiegata, e deve rivelarsi abbastanza convincente da non trasformare la sorpresa e il fascino suscitati nel pubblico in aperta delusione.

Gli spettacoli di illusionismo rappresentano per molti scrittori una ricca fonte di ispirazione: Robert-Houdin o Harry Houdini sono contemporanei di pionieri della *Golden Age* che estendono e sfruttano le potenzialità della magia, come Maurice Leblanc o Gaston Leroux. Le opere di Leblanc con protagonista Arsène Lupin possiedono un'impronta illusionistica notevole: egli, per usare le parole di Gardini, è "un illusionista del proprio corpo", i cui talenti e segreti "risiedono proprio nella sua abilità metamorfica, nella capacità di rendersi invisibile e quindi inafferrabile grazie alla moltiplicazione della propria identità" (2010, 205). Leblanc è inoltre solito inscenare delle spettacolari fughe del suo Lupin da celle chiuse e sorvegliate (*L'Évasion d'Arsène Lupin*, 1907), come aveva mostrato, due anni prima, anche l'americano Jacques Futrelle nella più famosa avventura del Professor Van Dusen, *The Problem of Cell 13* (1905).

La medesima abilità nell'impossessarsi dell'identità altrui e cambiare il proprio aspetto a piacimento accomuna Lupin al celebre Fantômas, uscito dalla penna di Allain e Souvestre, ma anche a Erik, protagonista del più popolare romanzo di Gaston Leroux, *Le Fantôme de l'Opéra* (1910), nel quale l'autore

realizza in modo paradigmatico l'intreccio di poliziesco e illusionismo, ambientando la vicenda nel luogo per eccellenza deputato alla creazione delle illusioni: il teatro con la sua fantasmagoria, ma soprattutto con il sapiente gioco di pulegge, corde, botole, specchi che ne animano la vita da dietro le quinte. (Gardini 2010, 207)

Se Leroux e Leblanc anticipano tematiche ed espedienti, saranno i *Golden Age writers* inglesi, francesi e soprattutto statunitensi ad ampliare e arricchire la componente illusionistica.

Nonostante la ricchezza di sfumature e di variabili che il poliziesco assume in questo periodo, che rende complessa e forzata una qualsiasi categorizzazione, è possibile rintracciare inizialmente un privilegiato gruppo di autori, prevalentemente americani, che tendono a giocare insistentemente con l'elemento magico e illusionistico nelle sue infinite accezioni, non di rado presentando le proprie storie, spesso imperniate su delitti impossibili, come fossero racconti fantastici.

1. L'ILLUSIONISMO LETTERARIO D'OLTREOCEANO

Rispetto ai contemporanei britannici, i *Golden Age writers* americani hanno sempre mostrato maggiore insofferenza nei confronti degli schemi o delle regole, e sono giunti a rinnovare la *detective story* portando la fantasia e l'immaginazione al potere. Delitti di camera chiusa, scomparse impossibili, omicidi commessi di fronte a una folla di testimoni, armi, oggetti, addirittura edifici o intere strade che scompaiono nel nulla: è questa l'espressione del *mystery* allo stato puro. Nei loro testi il lettore viene non di rado accompagnato negli insidiosi terreni del fantastico, dall'altra parte dello specchio: "the essence of illusion is that it is a performance, taking place in full view of an audience, just as a staged conjuring trick would be" (Cook 2011, 98).

Se nella letteratura americana ci sono alcuni testi precursori – pensiamo a *Miss Hurd: An Enigma* (1894) di Anne K. Green, in cui una donna svanisce in circostanze inspiegabili – nessuno ha mostrato il legame magia-romanzo prima, e con maggiore insistenza, di Horatio Winslow e Leslie Quirk, che nel 1928 hanno dato alle stampe il leggendario *Into Thin Air*. Del tutto dimenticato dalla critica, questo romanzo rappresenta un punto di svolta e di collegamento importante nella storia del *mystery*. Queste pagine, che risentono fortemente della recente e improvvisa scomparsa di Houdini, avvenuta due anni prima, sono alquanto ambiziose: sedute spiritiche, apparizioni e sparizioni di fantasmi, digressioni sull'illusionismo, la storia della magia e le teorie di Madame Blavatsky, fino a un inspiegabile delitto della camera chiusa.

I paragoni tra la scrittura di un romanzo poliziesco e uno spettacolo illusionistico sono continui e costanti: nel capitolo dodicesimo in particolare, quando l'illusionista The Great Galeoto elenca le affinità tra i lettori di *mystery* e gli spettatori di uno spettacolo di magia. Da una parte troviamo i creduloni, disposti a credere a qualunque cosa sono convinti di vedere, mentre dall'altra ci sono i solutori di enigmi, più sospettosi e inquieti. Dopo aver spiegato il fenomeno delle allucinazioni collettive, l'importanza dell'immaginazione, del ventriloquismo, della suggestione mentale, e aver descritto i meccanismi atti a provocare una finta apparizione spettrale, Galeoto riprodurrà attentamente i giochi di prestigio usati dai colpevoli, sciogliendo così l'enigma.

Qualcosa di molto simile caratterizzerà il finale di uno dei più famosi romanzi della *Golden Age*, *The Hollow Man* (1935), scritto dall'allora giovane John Dickson Carr. Originario della Pennsylvania, Carr ha vissuto a lungo in Inghilterra, apportando una visione fortemente americana ai tratti essenzialmente europei del *British detective novel*. Nelle sue opere, in cui si fondono letteratura fantastica e poliziesca, trionfano il bizzarro e l'impossibile, declinati nei modi più disparati. Carr cresce nel periodo del massimo splendore del Grand Guignol, il teatro degli orrori parigino, che l'americano visita tra il 1927 e il 1928, durante un viaggio di studi in Francia. Sta negli ideali di performance, nella messinscena macabra, nella natura sconvolgente e al tempo stesso illusoria alla base dei bizzarri spettacoli di morte del Grand Guignol, l'antico convincimento dell'americano, sottolineato da Cook, che "the essence of locked room mysteries lay in the creation of a convincing illusion" (2011, 102).

L'arte di Carr, dispiegata in una lunga e feconda carriera, è quella di ordire gli enigmi più spettacolari, moltiplicando le possibili distrazioni per il lettore: assassini invisibili, omicidi impossibili, stanze infestate, vampiri e licantropi che si muovono nelle città. In questo accumularsi di incongruenze e assurdità risiede la *misdirection*: Carr confonde il lettore, lo stordisce, e lo costringe a lasciarsi vincere dallo stupore e dalla meraviglia. Ma alla fine ecco una spiegazione, logica e razionale: Carr dunque, alla maniera di Houdini, è un mistificatore e un virtuoso dell'apparenza. I suoi assassini terreni sono i ciarlatani che Houdini smascherava e derideva: "all of Carr's detectives unmask illusionists" (Panek 1979, 177).

Tra le tematiche preferite dall'autore vi è la magia, intesa nelle sue accezioni più oscure e misteriose: dai riti satanici alla forza del pensiero, dal vampirismo alla stregoneria. È grazie all'elemento magico che Carr unifica all'interno di un'opera poliziesca fantastico e reale, irrazionale e razionale. Egli è d'accordo con Maskelyne e Devant, quando, in *Our Magic* (1911), sostengono: "magic consists in creating, by misdirection of the senses, the mental impression of a supernatural agency at work" (1911, 176). La relazione tra magia e delitto è esplicita sin dal primo romanzo di Carr:

The art of the murderer is the same as the art of the magician. And [it] consists simply in directing your attention to the wrong place. He will cause you to be watching one hand, while with the other hand, unseen though in full view, he produces his effect. That is the principle I have applied to crime. (1938 [1930], 174)

Questa tematica è variamente declinata nel *corpus* carriano: se in *Castle Skull* (1931) tocca i punti più neri e violenti, raggiunge i vertici con *The Hollow Man*, “the quintessential example of Carr’s novels of 1930s, demonstrating how a burlesque of the illusory nature of mystery is possible by installing illusion as theme” (Cook 2011, 86). La situazione impossibile proposta “is an imaginative variation of a gimmick from the popular London magic show called the Maskelyne Mysteries, with a bit added from the book *Secrets of Houdini*” (Greene 1995, 114).

The Hollow Man, vero e proprio campionario di impossibilità, è celebre anche e soprattutto per la conferenza sulle camere chiuse tenuta da Gideon Fell, in cui il pachidermico lessicografo investigatore elenca tutti i meccanismi con i quali è possibile uccidere un uomo in una stanza chiusa dall’interno: “the passage [...] reveals the locked room mystery as an illusion par excellence” (Cook 2011, 90). La conferenza di Fell assume i caratteri di vero convegno sull’illusionismo, una *lectio* sul gioco di prestigio, tecnico e psicologico. Disseminati nel romanzo, inoltre, ci sono svariati riferimenti alla magia e alla storia della prestidigitazione: pensiamo al nome della via in cui si consuma il secondo omicidio, Cagliostro Street, che rimanda al noto mago e avventuriero del Settecento; oppure ai personaggi della storia, dal prestigiatore Pierre Fley a Charles Grimaud, il cui nome richiama sia la parola francese *grimoire* (libro di magia capace di evocare gli spiriti, ma anche enigma), sia il termine inglese medievale *gramery*, “referring to magic, occult learning and necromancy” (Cook 2011, 101). Alla fine del romanzo, al culmine delle apparenti impossibilità, il dottor Fell, come The Great Galeoto, ripercorrerà le gesta del diabolico assassino-prestigiatore, riprodurrà il trucco e smaschererà l’effetto magico, riportando razionalità in un mondo che sembrava aver perso le proprie coordinate.

Da John Dickson Carr a Hake Talbot, pseudonimo dell’insegnante teatrale e mago dilettante Henning Nelms, il passo è breve. Nel corso della sua vita lavorativa, le strade della magia, del teatro e del *mystery* si sono continuamente incrociate. Nelms è tutt’ora considerato una figura di riferimento in tutti questi ambiti: oltre a dirigere teatri e a insegnare, è stato autore di molti testi sulla drammaturgia (*Lighting the Amateur Stage*, 1931; *Play Production*, 1950) e ha diretto numerosi spettacoli, di cui spesso era l’autore. È stato molto attivo nelle associazioni Society of American Magicians e International Brotherhood of Magicians e ha scritto il saggio *Magic and Showmanship: A Handbook for Conjurers* (1969).

Nei romanzi di Nelms, sempre incentrati su situazioni inspiegabili, “conjuring imitates the impossible but some impossibilities are plausible enough to make at least part of the audience accept them as true” (Nelms 1969, 76). Come autore di *mystery* ha un *corpus* esiguo ma fondamentale, due romanzi e due racconti scritti tra il 1940 e il 1948. La sua narrativa dialoga con un eterogeneo gruppo di autori, su cui spiccano Poe, Anne Radcliffe e il suo ‘gotico razionalizzato’, William H. Hodgson, per le tinte visionarie e apocalittiche, e ancora Algernon Blackwood e Seabury Quinn, creatori di quei ‘detective dell’occulto’¹ che si muovono all’interno dei medesimi meandri del terrore: il *corpus* di Talbot, come sostiene Steinbock, “has all the trappings of terror, with creepy settings, occult lore, séances, curses, Indian spirits, demonic possessions and killers who seem to fly through the air and walk through walls” (2014, 162). A differenza dei ‘detective dell’occulto’ però, l’investigatore di Talbot, Rogan Kincaid, dovrà spiegare con la ragione gli assurdi avvenimenti ai quali è costretto ad assistere.

Kincaid è un personaggio inusuale, abile tanto con le donne quanto nel risolvere delitti, un *gambler* dalle maniere dure e sprezzanti che lo accomunano a un *hard-boiled detective*. La scelta del personaggio risiede anche nel forte legame che si instaura tra la magia e il gioco delle carte, che spesso sfocia nell’imbroglio e nel colpo di mano dei prestigiatori. Le capacità di Kincaid nel *mind reading*, le abilità nel leggere i linguaggi del corpo o piazzare qualche bluff, sono tutte caratteristiche dell’ottimo giocatore di carte: “I’m a professional gambler, I’d starve to death at that if I weren’t a pretty good mind reader. There’s nothing mystic about mind reading. It’s largely a matter of watching for unnatural reactions and interpreting them” (Talbot 1942, 301).

Il più famoso e ambizioso testo di Talbot è *Rim of the Pit* (1944), in cui un gruppo di persone bloccate in un chalet ai confini con il Canada, a causa di una forte tempesta di neve, assiste ad alcuni eventi inspiegabili e sconvolgenti. Kincaid dovrà muoversi tra apparizioni durante una seduta spiritica, impronte nella neve che si interrompono improvvisamente, come prodotte da un ‘windigo’ (creatura volante capace di impossessarsi dell’anima e celebrata da Algernon Blackwood in *The Windigo*, 1910), voci dall’aldilà e delitti di camera chiusa, il tutto avvolto in un clima opprimente e claustrofobico. Se le intenzioni di Talbot sono grandiose, i risultati non sempre sostengono il progetto, come ha, tra le righe, sottolineato Carr, che ha recensito *Rim of the Pit*: “explanations seem a little thin”, afferma l’americano, ma conclude dicendo “don’t argue with it; read it” (1965, 103).

A differenza dell’autore di *The Hollow Man*, però, Talbot non è uno scrittore fantastico: egli insiste maniacalmente sulle apparenti impossibilità creando un *surplus* di sovrannaturale; questo fa sì che il lettore, paradossalmente,

¹ Per un approfondimento sui ‘detective dell’occulto’ si rimanda ad Ascari 2012, 49-60.

smetta di credere troppo presto alle sue illusioni.

Non è un autore fantastico nemmeno Clayton Rawson, colui che più di ogni altro, nelle proprie opere, ha sperimentato l'illusionismo allo stato puro. Prestigiatore, fondatore dell'associazione Mystery Writers of America, autore di libri sulla magia e l'illusionismo (*How to Entertain Children with Magic You Can do*, 1963; *The Golden Book of Magic: Amazing Tricks for Young Magicians*, 1964), ha al suo attivo un *corpus* robusto nel campo del poliziesco, quattro romanzi e numerosi racconti, con protagonisti, non a caso, due illusionisti di professione: The Great Merlini e Don Diavolo, i quali si trovano a dover risolvere alcuni tra i delitti impossibili più ingegnosi della storia della *Golden Age*.

A differenza di Talbot e Carr, Rawson rinuncia a sfruttare l'elemento magico in chiave sovrannaturale, ma si concentra sull'aspetto illusionistico. Il suo primo e più famoso romanzo, *Death From a Top Hat* (1938), è interamente ambientato nel mondo dello spettacolo: i protagonisti sono maghi, *medium*, ventriloqui e lettori del pensiero, l'investigatore è un mago professionista (Merlini), così come l'assassino, un diabolico mistificatore e maestro dello scasso. Nella sua terza opera invece, *The Headless Lady* (1940), il prestigiatore Merlini si muove all'interno del grottesco mondo del circo, tra acrobati, clown e fenomeni viventi.

Buona parte dei trucchi ideati dall'autore americano sono stati modificati e utilizzati nel *mystery*, campo in cui ha dimostrato come possa essere commesso un delitto in un edificio abbandonato, sul cui soffitto qualcuno si è divertito a passeggiare a testa in giù (*The Footprints on the Ceiling*, 1939), o come un cadavere possa uscire dalla tomba e iniziare a uccidere (*No Coffin for the Corpse*, 1942).

Se Carr, Rawson e Talbot sono coloro che hanno maggiormente giocato con l'elemento magico, sono davvero pochi gli autori americani della *Golden Age* che si sono sottratti al suo fascino: tra questi, vanno citati certamente Elerly Queen, che in *The Lamp of God* (1935) ha fatto sparire nel nulla un'intera casa, ma anche Norman Berrow (*The Footprints of Satan*, 1950), Withman Chambers (*Dead Men Leave No Fingerprints*, 1935) e Joseph Commings. I racconti di quest'ultimo presentano espliciti richiami al mondo della magia: pensiamo all'eloquente *Death by Black Magic* (1949), in cui un mago viene ucciso in circostanze sconcertanti, o anche a *Serenade to a Killer* (1957), dove un appassionato di psicologia e ipnotismo sfoga la propria mania in un esperimento che lo porterà a una morte apparentemente impossibile. Il *deus ex machina* dei suoi racconti, il senatore Banner, è un personaggio che riecheggia i carriani Fell e Merrivale per stazza e umorismo, ma ha qualcosa in comune anche con Merlini o Don Diavolo: è infatti iscritto allo Sphinx Club, un'associazione di maghi e prestigiatori, e i suoi hobby variano dai giochi di prestigio ai giocattoli meccanici, oltre ovviamente a quello di risolvere misteri di camera chiusa.

Le opere dei tanti autori citati non rappresentano zone d'ombra nella storia della *Golden Age*, bensì un filone parallelo a quello britannico, con cui gli autori americani condividono alcuni tratti (il *fair-play*, l'importanza del puzzle), spingendo però l'acceleratore verso atmosfere più inquietanti, personaggi più controversi, storie più complesse e inusuali. Anche questi autori incarnano lo spirito del *mystery* dell'epoca, quando il delitto non era mai banale, e spesso si tingeva di nero, attingendo al gotico e al sovrannaturale, sfociando nel fantastico e nel perturbante. La loro attenzione all'universo magico è principalmente contenutistica: le opere sono popolate da maghi, *medium* e lettori del pensiero, mentre i criminali non di rado ricorrono al ventriloquo o all'ipnosi.

In Inghilterra, invece, la situazione appare differente: gli autori sono meno aperti agli aspetti più spettacolari e bizzarri degli intrecci, e sembrano maggiormente impermeabili alle istanze fantastiche. Vi sono però alcuni di essi che manifestano la forza dell'illusionismo attraverso la parola e le forme del linguaggio narrativo. L'autrice che più di ogni altra è attratta dalla 'forma' dell'illusione, e non dal suo contenuto, è Agatha Christie. Seguendo la lezione del maestro Edgar Allan Poe, Christie mostra come il termine 'magia' sia soprattutto sinonimo di inganno, trucco e mistificazione.

2. AGATHA CHRISTIE E LA LEZIONE DI POE

Il romanzo poliziesco, sin dai suoi esordi, con i racconti di Edgar Allan Poe, ha insistito sul fascino per l'insolito e lo stravagante. *The Murders in the Rue Morgue*, del 1841, testo che convenzionalmente inaugura la storia del *mystery*, contiene una situazione apparentemente inspiegabile (un doppio assassinio commesso in una stanza chiusa dall'interno), alcuni elementi bizzarri nella trama (l'inquietante voce dell'assassino udita dai vicini) e una soluzione che vuole essere al tempo stesso logica e imprevedibile. Assieme a imprecazioni francesi, infatti, all'interno dell'appartamento viene ascoltata una voce dal tono stridulo, pronunciata in un idioma irriconoscibile. Il testimone francese sostiene si tratti di spagnolo, l'italiano lo ritiene invece russo, mentre allo spagnolo parrebbe tedesco. Su questo espediente si fonda il gioco di prestigio ordito da Poe: "the grand illusion at the heart of Poe's story is the trick of the orang-utan's voice, which is described variously in the text as 'very strange', 'shrill' and 'harsh'" (Cook 2011, 106).

Tale illusione offre due livelli di comprensione: se il primo riguarda l'ingannevole messaggio che indicherebbe la presenza di un uomo ² all'interno del-

² Giovanni Darconza sottolinea l'estrema somiglianza dell'animale all'essere umano e nota anche come "in lingua malese il nome stesso di questa scimmia significa 'simile all'uomo'" (2013, 93).

la stanza, più in profondità rivela invece la potenza del linguaggio narrativo, capace di confondere e raggirare al tempo stesso. Stephen Knight osserva che tra gli indizi principali interpretati da Dupin per sciogliere l'enigma, oltre ai peli della scimmia rinvenuti sul corpo della vittima, vi è proprio il linguaggio dell'assassino: "when no human can identify it, it must be inhuman" (2015, 36).

Ecco dunque l'essenza dell'illusionismo linguistico, presentato, in via ancora embrionale, dal padre della letteratura poliziesca: un'illusione deve essere sì convincente esteriormente, ma al tempo stesso l'autore (come il mago) deve mostrarsi abile nel suggestionare e confondere il lettore tramite la parola.

A recepire questo messaggio sono molti *Golden Age writers*, da Ngaio Marsh a John Dickson Carr³, ma nessuno ha portato questa tecnica alle estreme conseguenze quanto Agatha Christie⁴. Attenta ai fermenti provenienti dagli Stati Uniti e dalla terra di Francia, Christie è una scrittrice a sé stante nello sfumato e complesso panorama della *Golden Age* britannica. Come è già stato fatto notare, gli autori britannici, diversamente dagli americani, appaiono generalmente più rigidi nelle strutture e nelle convenzioni, meno propensi, nei loro testi, a depistare i lettori e sviarne i ragionamenti. Particolarmente negli anni Venti, gli autori inglesi di punta come Freeman W. Crofts, J.J. Connington o John Rhode non sono interessati alle messinscene teatrali, agli enigmi troppo astrusi, e ancora meno agli investigatori bizzarri: essi preferiscono costruire intrecci solidi, capaci di reggere una *detection* tecnicamente verosimile, condotta da personaggi realistici, non di rado dei poliziotti di professione.

Agatha Christie ha poco in comune con i suoi contemporanei britannici. Nel suo periodo più fecondo, gli anni Trenta, le sue opere colpiscono per lo spietato e arrogante atteggiamento nei confronti del lettore, in cui gli indizi disseminati, come scrive Albertazzi, "sono sempre e comunque materiale ironico, a doppio taglio: parole che vorrebbero comunicare e, dicendo troppo, non dicono nulla" (1988, 65). Secondo il maggior studioso vivente dell'autrice, John Curran (2014, 89), c'è una frase tratta da uno dei primi testi che catturerebbe l'essenza della sua produzione: "A conjuring trick. That describes it ex-

³ Michael Cook ha affrontato la tematica illusionistica in Carr mettendola in relazione proprio con Poe e *The Murders in the Rue Morgue* (2011, 106). La lezione di Poe sull'importanza della *misdirection* viene recepita da Carr come dalla maggior parte degli autori *Golden Age*, che fanno del 'depistaggio' una componente fondamentale delle loro opere.

⁴ Per trattare l'elemento illusionistico in Agatha Christie mi sono attenuto alla produzione poliziesca nella *Golden Age*. Christie, come molti dei suoi contemporanei, era una grande appassionata di sedute spiritiche e fenomeni occulti. A differenza degli altri scrittori esaminati però, la scrittrice inglese ha sfruttato le tematiche 'magiche' in racconti del soprannaturale, come quelli contenuti nella raccolta *The Hound of Death* (1933). L'unico *mystery Golden Age* in cui l'autrice sfrutta la magia in chiave fantastica è *The Sittaford Mystery* (1931), ma essa si esplica in una semplice seduta spiritica a inizio romanzo, espediente necessario per celare l'identità del colpevole.

actly. [...] And wherein does the essence of a conjuring trick lie?’ ‘The quickness of the hand deceives the eye’” (Christie 1930, 67-68).

Ecco che emerge l'elemento cardine: 'conjuring trick', il gioco del prestigiatore, il trucco illusionistico. La *misdirection* di Christie non risiede nei macabri barocchismi di scrittori americani come Carr, ma si nasconde dietro l'insidiosa ambiguità del suo linguaggio, nella malignità della sua penna, affilata come le malelingue dei personaggi in scena: “Christie’s solutions were audaciously simple, and in many cases, simply audacious; everyone did it, the child did it, the policeman did it, the narrator did it” (Curran 2014, 97). È la profonda differenza che intercorre tra il semplice 'depistare' il lettore e ingannarlo consapevolmente anche quando non necessario: questo è il nucleo psicologico della scrittrice inglese.

A confermare la tesi secondo cui nel *corpus* di Christie lo stratagemma raffinato e la rottura di una convenzione stabilita coincidano con il trucco dell'illusionista, è stato T.S. Eliot, grande appassionato di letteratura poliziesca. Eliot, tra il 1927 e il 1929, analizzò svariati romanzi in *The Criterion*, e si trovò a definire il celebre *twist* finale di *The Murder of Roger Ackroyd* (1926) come “a brilliant Maskelyne trick”⁵ (1929, 760). Tale commento dimostra come Christie sia legata alla pratica 'magica' non tanto per i suoi delitti impossibili, ma per l'equivocità della sua prosa, che sfrutta espedienti che immediatamente rimandano alla performance illusionistica.

Si pensi ai continui ribaltamenti di ruoli a cui l'autrice abitua i suoi lettori – come in *The Peril at End House* (1932) o *Evil Under the Sun* (1941) – oppure al modo in cui inserisce elementi subdoli e dissonanti, che potrebbero condurre a strade differenti, manipolando situazioni, personaggi ed eventi in modo da farli apparire diversi da come sono in realtà – il caso più interessante è quello di *Death on the Nile* (1937). Vengono qui alla luce le modalità con cui Christie scardina lentamente e dall'interno le convenzioni del romanzo poliziesco inglese, dissolvendo l'impalcatura romanzesca così come teorizzata da S.S. Van Dine, secondo il quale doveva esserci una e una sola soluzione del mistero. Come ha ben dimostrato lo studioso Pierre Bayard in *Qui a Tué Roger Ackroyd?* (1998), in molti romanzi l'autrice propone soluzioni ambigue e di natura illusoria. Nulla è quello che sembra, dall'inizio alla fine. Differentemente da Carr, in Christie la mano è sempre più veloce dell'occhio, e come nei veri spettacoli di magia il pubblico è sempre un passo indietro al prestigiatore. Il caso di *The Murder of Roger Ackroyd* è emblematico perché, grazie alla sua sconvolgente soluzione, rivela la 'logica dell'imprevedibile' che è alla base dell'opera dell'autrice britannica e, più in generale, della *crime fiction* classica. Non è casuale che Knight, sottolineando l'importanza dell'elemento 'sorpresa' in *The Murder of*

⁵ Per approfondimenti si veda Evans 2014, 171-80.

Roger Ackroyd ricorra, tra gli altri, all'esempio di Poe e di *The Murders in the Rue Morgue*, racconto in cui la scoperta del colpevole è assolutamente inaspettata (2015, 99).

Come si è potuto notare in queste pagine, la *detective story* della *Golden Age* declina, nelle sfumature più diverse, il germe dell'illusionismo, della magia e del teatro, che in forme differenti si intersecano tra loro giungendo a risultati ogni volta diversi. Autori americani come Rawson o Talbot privilegiano la sostanza della magia: sono attratti dall'apparentemente impossibile e non di rado sfruttano le loro ampie conoscenze tecniche per creare enigmi tortuosi e risolverli con sottili machiavellismi. La Christie, al contrario, si concentra sulla forma dell'illusione, sulla forza della parola, che ha il potere di confondere e sorprendere.

Alcuni studiosi si sono occupati nel corso del tempo dell'affinità tra il *mystery* e l'elemento illusionistico, dedicando particolare spazio a coloro che hanno attinto alla magia come tema (Panek 1979; Brian 2002; Cook 2011). Decisamente meno indagato è stato invece il modo in cui autori generalmente considerati più 'tradizionali', come Christie, hanno colto le potenzialità destabilizzanti che l'universo magico esercita sul linguaggio. Che racchiuda infatti veri e propri elementi fantastici o che sia legata agli aspetti illusionistici della prosa narrativa, la 'magia' costituisce un elemento fondamentale per comprendere la natura profondamente teatrale e performativa del *mystery Golden Age*.

BIBLIOGRAFIA

- Albertazzi, Silvia. 1988. "Agatha Christie anni Trenta". In *Il giallo negli anni Trenta*, edited by Elvio Guagnini, Giuseppe Petronio, Ulrich Schulz-Buschhaus, 63-75. Trieste: Lint Edizioni.
- Ascarì, Maurizio. 2012. "'Ghosts in the looking-glass of our minds': i detective dell'occulto". *Eliminare l'impossibile? Il metodo investigativo tra scienza e magia*, a cura di Alessandra Calanchi, Ivo Klaver, *Linguae &* 1-2: 49-60.
<http://www.ledonline.it/index.php/linguae/article/view/299>
- Boncompagni, Mauro. 1988. "Tre inglesi d'America". In *Il giallo negli anni Trenta*, a cura di Elvio Guagnini, Giuseppe Petronio, Ulrich Schulz-Buschhaus, 105-112. Trieste: Lint Edizioni.
- Brian, Romain. 2002. "Derrière les portes closes: Le rencontre du fantastique et du policier". *Temps Noir: La Revue des Littératures Policières* 6-7: 5-41, 5-65.
- Carr, John D. (1930) 1938. *It Walks by Night*. Reprint, London: Penguin Books.
- _____. 1935. *The Hollow Man*. London: Hamish Hamilton.

- _____. July 1965. "Mystery-fancier Recommends". *Harper's Magazine*: 103.
- Christie, Agatha. 1930. "The Bells and Motley". In *The Mysterious Mr. Quin*. London, Collins.
- Cook, Michael. 2011. *Narratives of Enclosure in Detective Fiction – The Locked Room*. Basingstoke-New York: Palgrave Macmillan.
- Curran, John. 2014. "Agatha Christie and the Impossible Crime". In *Mysteries Unlocked*, edited by Curtis Evans, 89-101. Jefferson, North Carolina: McFarland.
- Darconza, Giovanni. 2013. *Il detective, il lettore e lo scrittore. L'evoluzione del giallo metafisico in Poe, Borges, Auster*. Urbino: Aras Edizioni.
- Eliot, Thomas S. July 1929. *Criterion* 8: 760.
- Evans, Curtis. 2014. "Murder in *The Criterion*". In *Mysteries Unlocked*, edited by Curtis Evans, 171-180. Jefferson, North Carolina: McFarland.
- Gardini, Michela. 2010. "Illusionismo". In *Splendori e misteri del romanzo poliziesco*, a cura di Alberto Castoldi, Francesco Fiorentino, Giovanni Saverio Santangelo, 203-216. Milano: Bruno Mondadori.
- Greene, Douglas G. 1995. *John Dickson Carr: The Man who Explained Miracles*. New York: Simon & Schuster.
- Knight, Stephen. 2015. *Secrets of Crime Fiction Classics*. Jefferson, North Carolina: McFarland.
- Maskelyne, Neville, and David Devant. 1911. *Our Magic*. New York: Dutton.
- Nelms, Henning. 1969. *Magic and Showmanship: A Handbook for Conjurers*. Mineola, New York: Dover.
- Panek, LeRoy. 1979. *Watteau's Shepherds: The Detective Novel in Britain 1914-1940*. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press.
- Steinbock, Steven. 2014. "Now You See It: Hake Talbot, Magic and Miracles". In *Mysteries Unlocked*, edited by Curtis Evans, 158-71. Jefferson, North Carolina: McFarland.
- Talbot, Hake. 1942. *The Hangman's Handyman*. New York: Simon & Schuster.
- _____. (1944) 1985. *Rim of the Pit*. Reprint New York: International Polytonics.
- Winslow, Horatio, and Leslie Quirk. 1928. *Into Thin Air*. London: Gollancz.

ABSTRACT

The Golden Age of detective fiction, usually delimited between 1914 and 1940, coincides with the Golden Age of theatrical magic. Mystery and magic are linked by various elements such as the persistence of the challenge (between writer and readers or between magician and audience), the power of suggestion, the role of the stage and the attraction towards the impossible. Mystery writing and stage magic both rely on

conjuring tricks, devices and misdirection. Starting from this premise, I will discuss two different ways in which theatrical magic has influenced Golden Age writers. While writers such as John Dickson Carr, Hake Talbot and Clayton Rawson – mostly from the United States – would thematise magic, others made an “illusionistic” use of language and narrative in order to confound and misdirect the readers. This technique – which is ultimately rooted in Edgar Allan Poe’s work – recurs in Agatha Christie’s books, where “the quickness of the hand deceives the eye”.