

magistrato di Damiano Damiani (1976), *La banda del trucidato* di Stelvio Massi (1977).

4. Un grande e famoso caratterista del cinema italiano ha partecipato a quattro episodi della prima serie di *Qui Squadra mobile*: Giacomo Furia, noto soprattutto per il film con Totò e Peppini De Filippo *La banda degli onesti* e per un memorabile episodio di *L'oro di Napoli* di Vittorio De Sica (1954), in cui faceva il marito cornificato della procace pizzaiola Sophia Loren. Il bravo Furia negli sceneggiati di Majano ha impersonato Carmelo, un anziano poliziotto sulla soglia della pensione che si preoccupa di portare il caffè al commissario Carraro.

Note

¹ Lavorarono insieme, come sceneggiatori per la televisione, il cinema e la radio, furono anche autori di libri gialli di successo. Da ricordare, nella loro vasta opera, i gialli scritti a quattro mani *Violenza a Roma* (Garzanti, Milano, 1973), raccolta di racconti da cui sono tratte le sceneggiature di *Qui Squadra mobile*, *La madama* (Garzanti, Milano, 1974) e *Per vincere ci vogliono i leoni* (Mondadori, 1977).

² Vedi, per tutti, il commissario Tomas Ravelli interpretato da Tomas Milian, nel film *Squadra Volante* (1974) di Stelvio Massi che va considerato, per atteggiamenti e look, uno sceriffo “post-litteram”.

³ *La Storia della televisione italiana* di Aldo Grasso (Garzanti, Milano, 2004) pone *Qui squadra mobile* al quinto posto nella “top ten” degli ascolti del 1976, dopo la fiction *Sandokan* (27,3 milioni), il varietà (*Di nuovo tante scuse* (26), lo sceneggiato *Dov'è Anna* (24,6) e il *XXVI Festival di Sanremo* (23,5).

⁴ Tra le circa 80 interpretazioni, vanno menzionate il Don Rodrigo nei *Promessi sposi* per la regia di Sandro Bolchi, John Fleming in *A come Andromeda*, il barone di Santafusca ne *Il cappello del prete* dal romanzo di Emilio De Marchi, diretto da Bolchi, e Jack Kirby in *Giocando a golf una mattina*, di Francis Durbridge, regia di Daniele D'Anza.

Il fenomeno «Phi», in arte Philo Vance

di Anton Giulio Mancino

“L'enigma poliziesco è dunque fondato sull'esistenza di una causa nascosta, su un'assenza, vale a dire su una presenza soppressa. All'immagine del cadavere visto, che è un – I (personaggio positivo in quanto avrebbe potuto fornire un'indicazione, una soluzione, egli si trova non soltanto cancellato, ma anche sottratto, perché toglie al detective una possibilità), la risposta cercata si iscrive sempre al negativo sulle immagini che precedono il suo arrivo”

Marc Vernet, *Poliziesco (film)*¹

Philo Vance non amava il cinema. Al punto che nel romanzo *The Canary Murder Case* (1927), tradotto in Italia *La canarina assassinata*, non perdeva occasione di dichiarare tutta la sua insofferenza per gli spettacoli cinematografici, peggiori di qualsiasi altra forma di intrattenimento “basso”. Una prima volta: «Parola mia! Se quest'attività di investigatore mi costringerà a vedere molte altre riviste, dovrò rassegnare le dimissioni. Grazie al cielo, comunque, la signora non è andata al cinema lunedì sera!»². Poi una seconda: «Oh, santo cielo! Sergente, state attento! Non andate più al cinema. Ha rovinato molta brava gente. Provate con l'opera lirica: è più noiosa, ma fa meno danno»³. L'insofferenza per il cinema in particolare, in cima alla lista delle idiosincrasie culturali di questo detective profondamente snob, sembrava conformarsi al suo carattere sempre sarcastico, distaccato e saccente, ai limiti dell'antipatia ostentata. Specialmente nel secondo romanzo che lo vedeva protagonista, pubblicato nel 1927, l'anno in cui il cinema cominciava l'avventura del sonoro. Eppure in questa aristocratica, viscerale rimostranza del personaggio inventato da S.S. Van Dine, pseudonimo del celebre giornalista e critico d'arte Willard Huntington Wright, verso il cinematografo che si stava proprio in quella determinata fase rinnovando, o cercando di lasciarsi alle spalle la stagione del muto, risultava piuttosto stravagante. Forse talmente eccessiva da suggerire qualcos'altro. Forse una segreta e inconfessabile ammirazione per ciò che di non artistico il cinema, come meccanico sviluppo dell'immagine fotografica, poteva all'occorrenza offrire alla prospettiva ermeneutica di un detective dandy e dilettante, eppure a suo modo metodico come Vance: allergico da un lato alle risultanze fattuali, e dall'altro al servizio di un metodo espressamente contrario al valore probatorio degli indizi. A suo giudizio le cosiddette “prove indiziarie” risultavano spesso fuorvianti in virtù della stessa fallace, presunta, artefatta “evidenza”⁴:

La prova indiziaria è la più assurda sciocchezza immaginabile, basata su principi non diversi dalla nostra democrazia. Secondo la teoria democratica, accumulando una dose sufficiente d'ignoranza ai seggi elettorali, si ottiene un risultato intelligente; così, secondo la teoria delle prove indiziarie, se si accumula un numero sufficiente di anelli deboli, il risultato è una catena robusta⁵.

Le sue parole del resto implicavano una fiera consapevolezza antidemocratica. O per meglio dire un'avversione irriducibile a un'idea di democrazia di facciata. Chiaro era quindi il riferimento al partito del presidente Roosevelt, che infatti nel *Philo Vance* (1974) scritto da Biagio Proietti e Belisario Randone, diretto da Marco Leto e interpretato da Giorgio Albertazzi, sarebbe stato irriso sistematicamente. La stessa concezione negativa della prova indiziaria espressa nel romanzo inaugurale della serie, *The Benson Murder Case* (1926), in Italia *La strana morte del signor Benson*, si traduceva in principio estetico: l'indizio inteso come anello debole di una catena ancor più debole, specchio della debole, sedicente democrazia dell'epoca, i cui limiti sarebbero stati il bersaglio prediletto del telefilm *Philo Vance*, si rifletteva anche sulla modesta considerazione che il detective nutriva nei confronti della mera riproduzione fotografica rispetto alle virtù creative dell'opera d'arte, in cui nessun elemento poteva invece trovarsi fuori posto. Eppure sarebbe stata proprio questa sottostima per la tecnica della fotografia, sulla scorta di una lunga dissertazione molto emblematica (sebbene a prima vista possa apparire come una delle sue solite divagazioni, invero tutte mirate a centrare l'obiettivo investigativo), a condurlo nell'intricato caso Greene sulla pista giusta. Provvedendo così a fare piazza pulita delle molteplici incongruenze e inverosimiglianze:

La differenza tra un buon dipinto e una fotografia è questa: il primo è costruito, composto, organizzato, la seconda è solo la casuale impressione di una scena, o uno spezzone di realtà, così come esiste in natura. In breve, il primo ha una forma; la seconda è caotica. Quando un vero artista esegue un quadro, vedete, dispone tutte le masse e le linee secondo un'idea prestabilita della composizione; cioè, piega tutto, nel quadro a un progetto fondamentale ed elimina ogni altro oggetto o particolare che si opponga a quel progetto, o lo sminuisca. In tal modo raggiunge una omogeneità di forma, per così dire. [...] Ora, una fotografia, dall'altro lato [...] è priva di un progetto e perfino di un ordine compositivo in senso estetico. [...] La macchina fotografica, vedete, è maledettamente spiccia, registra tutto quello che c'è davanti, incurante dei valori artistici. L'inevitabile risultato è che l'immagine manca di organizzazione e di unità; la sua organizzazione, nel migliore dei casi, è primitiva e scontata. E piena di elementi irrilevanti, di oggetti senza scopo né significato. Non possiede una uniformità di concezione. È casuale, eterogenea, priva di una direzione ed amorfa, proprio come la natura⁶.

Il cinema, nell'opinione riduttiva di Vance (opinione che rifletteva anche quella di un'epoca in cui trent'anni di vita non bastavano ad assicurare al nuovo medium troppe e diffuse attestazioni di artisticità), esemplificava una successione di semplici fotografie, o fotogrammi, la cui velocità di successione, alla mente più che agli occhi dello spettatore suggeriva l'effetto ingannevole del movimento. Donde l'equivoco perdurante del suo intrinseco valore realistico. Ma c'era qualcosa di più all'origine di questa impressione di realtà

[che] si basa su un fenomeno di tipo psicologico esso stesso generato da un codice tecnologico che costituisce il principio essenziale della fabbricazione e del funzionamento dell'apparecchio cinematografico. Questo codice tecnologico è il sistema complesso secondo cui l'apparecchio cinematografico riproduce il movimento o più esattamente lo analizza, lo conserva e lo ricomponde all'occorrenza, giocando su diversi fenomeni ottici, e in primo luogo sull'«effetto ϕ ». È questo «effetto ϕ », o fenomeno del movimento apparente, che ha un ruolo determinante nella creazione dell'illusione del movimento prodotto dalla cinepresa [...]»⁷.

Questo valore aggiunto dell'«effetto ϕ » a Vance non poteva di certo essere sfuggito: anziché un puro effetto di autosuggestione, si innescava davanti allo schermo cinematografico un processo di ricezione altamente creativo: alla sommatoria delle fredde istantanee di una verità parcellizzata, muta e inerte, a stento recepita da una vista difettosa e passiva, subentrava l'«atto mentale» progressivo e moltiplicatore, capace di approdare a un'altra verità, oltre quella apparente e regressiva. Non era Vance a dirlo, ma l'aveva scritto nel 1916 lo psicologo e filosofo tedesco Hugo Münsterberg, statunitense d'adozione, nel suo pionieristico e fondamentale testo teorico *The Photoplay: A Psychological Study*:

L'affermazione che il movimento non risulta semplicemente dalla visione di fasi in successione, ma comprende un'azione mentale più elevata nella quale le impressioni vive entrano semplicemente come fattori, in se stessa non è certo una spiegazione, con questo cioè non abbiamo stabilito la natura di quel processo centrale più elevato. Gli è sufficiente però per dimostrare che la continuità del movimento risulta da una complessa elaborazione psicologica, che collega le varie immagini in un atto mentale superiore. La situazione è ben chiarita dalle dimostrazioni risultanti da questi esperimenti, cioè che questa sensazione del movimento non interferisce in nessun modo con la netta coscienza che mancano delle fasi del movimento stesso. Anzi, in certe circostanze, siamo ancora più consapevoli di questo movimento apparente creato dalla nostra attività interiore, quando per esempio verificiamo delle interruzioni nelle varie fasi del movimento. [...] Ma nel mondo del cinema *il movimento che egli [lo spettatore] vede sembra reale, eppure è una creazione mentale*⁸.

Fatto sta che Vance doveva aver ben presente l'indubbia «originalità [...] del pensiero münsterberghiano [che] è anche quella di cogliere in un modello di cinema che sta cercando e definendo i propri mezzi e le proprie risorse per la conquista di una verosimiglianza narrativa convenzionale, una dimensione in qualche modo astratta, puramente mentale e immaginaria»⁹. Per una semplice e inconfutabile ragione. Nel fittizio e monumentale profilo enciclopedico e a dismisura di uomo comune, l'altrettanto fittizio Van Dine scriveva infatti che Vance era stato molto irretito dai corsi di Münsterberg:

I corsi da lui frequentati comprendevano la storia delle religioni, la letteratura greca classica, biologia, educazione civica, e ancora, economia politica, filosofia, antropologia, letteratura, psicologia teorica e sperimentale e lingue antiche e moderne. Ma furo-no, io credo, i corsi tenuti da Münsterberg e William James che l'interessarono di più¹⁰.

Non può, anzi non dovrebbe sorprendere più di tanto la circostanza che in *The Benson Murder Case* sia l'attenzione ai fattori psicologici dei vari candidati al delitto a consentire a Vance di individuare l'assassino. Di tutti gli strumenti di cui egli disponeva, quello psicologico diventava preponderante, in barba alla catena indiziaria che immancabilmente finiva per confutare. Ma l'indagine psicologica, che lo portava a studiare persino i volti delle persone a vario titolo coinvolte alla ricerca di parentele insospettabili (pensiamo a *The Benson Murder Case* o a *The Greene Murder Case*) non poteva prescindere dall'importanza centrale che Münsterberg, nel consueto confronto con il teatro¹¹, aveva intanto assegnato al primo piano nella sua ricognizione sulle «condizioni tecniche specifiche del mezzo»¹² cinematografico. Insomma, dal cinema come terreno primario di applicazione dell'effetto o fenomeno «φ» («Phi») – secondo la lezione münsterberghiana – ecco che Philo Vance poteva ricavare non pochi suggerimenti a livello creativo, assai meno teorici e astratti di quanto potevano apparire, utili altresì a conseguire risultati concreti per le indagini in corso. Tanto che abbiamo voluto in questo intervento considerare il nome stesso del personaggio Philo, come una estensione e diretta conseguenza di tale effetto «Phi». Come «Phi(lo Vance)». O come filo conduttore di una ineccepibile, superomistica, spesso ironicamente mistica prassi investigativa. Sono proprio queste risorse psicologiche di un personaggio a dir poco fenomenale – nel senso di “eccezionale” ma anche di personificazione di un “fenomeno” mentale – a indurlo a ricorrere scientemente alle virtù creative dell'effetto «Phi». Ovvero a quegli «atti mentali» che Münsterberg rinveniva appunto nella ricezione del film da parte dello spettatore, a beneficio di un primato assoluto e indipendente del mezzo cinematografico. Gli stessi che un autore molto schivo e purtroppo molto poco studiato come Marco Leto ha successivamente messo a profitto e sviluppato lungo sentieri insospettabili nei tre casi scelti della serie *Philo Vance*, andata in onda sul programma nazionale Rai dal 3 al 21 settembre 1974. Accettando cioè di trasformare in tre telefilm, *La strana morte del signor Benson*, *La canarina assassinata* e *La fine dei Greene*, ciascuno suddiviso in due puntate, sulla base delle intelligenti adattamenti di Biagio Proietti e Belisario Randone, i primi, non casuali e più noti romanzi di Van Dine.

Un telefilm, tre diversi approcci alla materia prima offerta dai rispettivi romanzi, all'insegna di un'attenta constatazione di come le avventure di Philo Vance fossero innanzitutto un'occasione per ragionare sul rapporto complesso tra cinema e diritto, sulle proprietà del cinema, sull'immaginario del cinema, quello americano che aveva ispirato il magistero münsterberghiano. In *La strana morte del signor Benson*, la trasposizione tutto sommato più fedele del romanzo omonimo di Van Dine, Leto puntava a sventare «un complotto di circostanze»¹³, per dirla con le stesse parole dell'erudito detective «esteta», pronto ad assumere una posizione emblematicamente

garantista nell'Italia primi anni Settanta, pur dentro una cornice newyorkese fittizia e pretestuosa. Era importante più che mai portare alla luce l'inquietante continuità procedurale rispetto al passato fascista dei «processi indiziari» – espressione usata, in deroga all'originale letterario proprio dal protagonista del telefilm – a carico non di presunti innocenti ma di soggetti presunti colpevoli fino a prova contraria, destinati a un'ingiusta detenzione preventiva e oltremodo abusiva. In pratica questo Philo Vance molto italiano, che pur giocava a fare l'americano, diventa il portavoce, l'emblema modulare e proporzionale del regista e di conseguenza dello spettatore, spinti al di là di ogni legittima e giustificata certezza morale a riflettere *in primis* sull'esigenza non soltanto morale, ma intellettuale e civile, di evitare l'insufficienza di prove nei processi e l'impunità dei poteri forti e organizzati, ma soprattutto qualsiasi forma di altrettanto pericoloso determinismo indiziario. In pratica, il contrario di quanto previsto dal vecchio codice di procedura penale protrattosi dal 1930 al 1988, che tra la seconda metà degli anni Sessanta e la prima metà del decennio successivo, cioè fino alla legge delega n. 108 del 1974 che si profila come traguardo relativo di un progetto di lenta e laboriosa riscrittura che porterà all'emanazione del nuovo codice¹⁴.

Il secondo della serie, *La canarina assassinata*, era quello che invece più marcava le distanze dal romanzo di Van Dine, assegnando alla vittima femminile, la “canarina” del titolo, una positività e un'umanità di fondo racchiusa in un passato pronto a riaffiorare in lunghi flashback, dai quali era possibile accorgersi di quanto, anche stavolta in deroga alle indicazioni dello scrittore, Vance fosse meno insensibile ai sentimenti di quanto lasciasse credere. L'intreccio “giallo” magari ne risentiva, poiché l'escamotage del disco rivelatore diventava secondario, a differenza di quanto era accaduto nella prima trasposizione filmica del romanzo datata 1929, cui accenneremo tra breve. Ma ciò che più importava era l'omaggio esplicito a un universo profondamente cinematografico, prima ancora che storico e culturale, come era logico attendersi da un epigono di Münsterberg sopraggiunto sul luogo del delitto a commemorare l'amata oramai senza vita, la convenzionale, in esergo già citata «immagine del cadavere visto, che è un – 1 [...], la risposta cercata si iscrive sempre al negativo sulle immagini che precedono il suo arrivo», cui fa riferimento Vernet a proposito dell'impianto del poliziesco cinematografico. Non è del resto di poco conto la circostanza che in questo romanzo la chiave risolutiva Vance, sempre disposto ad ammirare intellettualmente l'omicida-artista, la trovi nella relazione che l'opera d'arte autentica intrattiene con la copia, ancorché perfetta, anzi proprio per questa suo eccesso di perfezione¹⁵.

Il terzo e ultimo, *La fine dei Greene*, oltre a operare una serie di cambiamenti drastici rispetto al testo di partenza¹⁶, sembra sciogliere ogni riserva per così dire teorica, per concentrarsi sullo stile autonomo della messa in quadro, con una più sciolta propensione della macchina da presa ad organizzare il suo discorso per segmenti prolungati e spesso virtuosistici.

Tornando quindi all'indice di gradimento di Philo Vance in materia cinematografica, non è poi così strano considerarlo un ulteriore travestimento culturale, quasi una presa di posizione preventiva nei confronti di un mezzo di diffusione di massa verso cui i romanzi di Van Dine sembravano essere indirizzati, soprattutto – come vedre-

mo tra breve – *The Canary Murder Case*. Che Vance amasse travestirsi era del tutto evidente. Aveva scelto di vestire i panni del detective per caso, o buono per ogni caso criminale disponibile. Si era ammantato di ogni sorta di sapere concepibile. Senza contare che il suo stesso nome era fittizio. Il travestimento onomastico ben gli si addiceva, essendogli stato opportunamente assegnato in quanto personaggio di cui – sostiene da subito il sedicente Van Dine, che per l’occasione partecipa alle indagini affiancandolo come il dottor Watson con Sherlock Holmes - «non ho la facoltà di divulgare il nome [...] perciò ho deciso arbitrariamente di riferirmi a lui, nel complesso di queste relazioni *ex officio*, con il nome di Philo Vance»¹⁷. In questo gioco di identità coperte, quindi di concezioni del mondo, della natura umana e delle espressioni artistiche, naturalmente quella di Philo Vance rimanda allo stratagemma dello stesso allora esordiente autore di gialli Willard Huntington Wright di presentarsi sulla carta, oltre che sulla scena del delitto con lo stravagante, vanitoso investigatore e datore di lavoro, anch’egli con lo pseudonimo di S.S. Van Dine. Questo gioco di travestimenti, destinato nel succedersi di romanzi e trame delittuose brillantemente smantellate a lasciare fino alla fine coperta la vera identità del cosiddetto Philo Vance, non può però prescindere da alcuni tratti certi del personaggio. Un personaggio di cui torniamo ora ad occuparci sulla scorta dei telefilm diretti da Marco Leto, autore rigoroso e austero, molto attento a esplorare le zone morte della storia italiana, le fasi statiche in cui l’impossibilità di una svolta si riassume in una lenta consunzione in spazi chiusi, claustrofobici, infidi, dal cinematografico *La villeggiatura* (1973), realizzato l’anno prima di Philo Vance, a *I vecchi e i giovani* (1978), concepito invece originariamente per il cinema, in una versione andata perduta e ricostruita privatamente da Leto che resta a tutt’oggi inedita, e sopravvissuto solo nella versione televisiva in tre puntate. L’immobilismo di lunga durata dell’Italia sempre presente e contemporanea di Leto, quand’anche lo scenario appare nelle sue opere accuratamente pregresso, dunque travestito, comporta una condanna senz’appello. Uscire dalle quinte di una situazione storico-politica profondamente compromessa e bloccata significherebbe illudersi di trasgredire alla regola del palcoscenico di rivelare la finzione in atto, attuare il paradigmatico «strappo nel cielo di carta» che nell’ipotetico attore recitante evocato nel *Il fu Mattia Pascal* nel corso di un ragionamento scatenerrebbe l’impasse fatale. Non è quindi un caso che Leto contestualmente nella sua filmografia televisiva abbia scelto proprio l’opera più complessa e intraducibile di Luigi Pirandello, *I vecchi e i giovani*, esempio principe della felice categoria di «romanzo antistorico» coniata da Vittorio Spinazzola¹⁸, per portare alle estreme conseguenze il suo discorso sullo straniamento nazionale di fronte alla indicibilità dei fatti e all’inspiegabilità diurna degli snodi politico-indiziari, fino ai più invisibili tra i suoi ultimi film, ancora una volta rimasti pressoché inediti, *L’uscita* (1988) e *A proposito di quella strana ragazza* (1989), probabilmente perché con modalità anomale, daccapo anti-spettacolari mostravano l’altra faccia, privata, opaca degli anni di piombo e della zona grigia contigua alle Brigate rosse. Così come non è un caso, nella cornice dei tre “casi” consecutivi trasferiti sul piccolo schermo in *Philo Vance*, che proprio il protagonista Giorgio Albertazzi, con un marcato senso del nar-

cisismo nell’*incipit* della prima puntata di *La strana morte del signor Benson*, in virtù della sostanziale permeabilità, vestibilità, sostituibilità del *deus ex machina* altamente improbabile e inaspettato quale Philo Vance che si accinge a incarnare sul piccolo schermo, a sua volta si presenti sulla scena in costruzione non come il personaggio ma come l’attore di cui sta progressivamente indossando gli abiti, assumendone di conseguenza la personalità e l’aspetto fisico. Philo Vance insomma, come il suo creatore e gregario S.S. Van Dine, sono simulacri letterari e speculativi, forme della scrittura e del pensiero pirandelliane in cerca d’autore, nei quali ognuno può entrare, prenderne il posto, interpretarli. Il cinema in primo luogo, a partire dalla serie di film interpretati da William Powell nei panni consono di Philo Vance. Serie inaugurata, per ovvie ragioni, da *The Canary Murder Case* (1929, di Malcolm St. Clair e, non accreditato, Frank Tuttle¹⁹. Non sfuggirà infatti che lo scioglimento del mistero è affidato a un espediente della «voce acusmatica»²⁰ incisa su disco concepibile sullo schermo, allora il grande schermo, esclusivamente in un film sonoro. Cosicché *The Canary Murder Case*, inizialmente concepito in versione muta, dovette rapidamente adattarsi all’incipiente tecnica del sonoro, ragion per cui a provvedere al *restyling* della versione di Malcolm St.Clair fu chiamato Frank Tuttle, che avrebbe poi firmato da solo i due film successivi della serie, per i quali rimandiamo alla nota 20 di questo intervento.

Se dunque Marco Leto non ha molto insistito e investito sul disco che copre l’assassino ormai lontano dalla scena del delitto è perché la rivelazione del “sonoro” non appartiene al periodo in cui gira il suo telefilm. Eppure del primo *The Canary Murder Case* cinematografico, costruito in parte su misura per l’ammaliante diva del muto Louise Brooks prossima al declino. Leto conserva la scelta di ampliare lo spazio riservato al personaggio femminile, che nell’economia del romanzo viene ridotta allo stereotipo di maliarda senza cuore, già morta quando la *detection* comincia. Se St. Clair e Tuttle l’avevano fatto per offrire uno spazio divistico consono all’attrice scelta, Leto non si sottrae a un analogo compito, trasformando Virna Lisi in una novella diva hollywoodiana, questa volta in completa confidenza con il sonoro, facendo di lei la sosia appariscente di Marilyn Monroe, che canta *I Wanna Be Loved By You* come in *Some Like It Hot* (*A qualcuno piace caldo*, 1959) di Billy Wilder. A parte questo insistito esercizio metacinematografico che connota il *Philo Vance* di Leto, le ragioni profonde dell’operazione vanno cercate altrove. Almeno se si vuol comprendere perché e in quale misura possiamo parlare di un vero telefilm d’autore. Il suo autore, Leto, di pratiche discorsive applicate ai corsi, ai ricorsi e ai decorsi storici nazionali se ne intende. Perciò ha provveduto a suo modo nel lontano 1974, alle prese con un apparente *divertissement* giallo, memore e filologicamente debitore della tradizione hollywoodiana, a decostruire attentamente dal principio, ovvero dall’assolo metalinguistico affidato all’attore pieno di sé per eccellenza Albertazzi il dispositivo (tele)filmico per lasciare lo spettatore sempre - anche quando la trama e la finzione avranno preso il sopravvento - quel margine di straniamento che regola la simbiosi comunque parziale tra spettatore e film sostenuta da Hugo Münsterberg come da Christian Metz²¹. Una distanza di sicurezza, in definitiva, che poi quella prudente e intellettualmente onesta che l’elitario Vance mantiene nei confronti delle indagini,

del fervore indiziario dell'eterno concorrente poliziotto Heath o del condiscendente e compiacente amico procuratore F.-X Markham. Vance resta dunque un'entità perennemente altra rispetto a se stesso, per ovvie ragioni non potendo essere se stesso, cioè non esistendo come persona in carne e ossa, e rispetto alla realtà in cui suo malgrado si muove, costretto, convocato, invitato: un'io trascendentale, un fantasma rappresentabile e riproducibile a tempo indeterminato. A livello onomastico perfetta «figura dell'assenza», per dirla ancora con Vernet²².

Uno strano investigatore il nostro, non più strano della scena su cui si ritrova. La scena letteraria, teatrale, cinematografica, televisiva dell'ennesimo delitto, compiuto esclusivamente nei quartieri alti. Perché a lui, cavaliere errante e irrealista di una giustizia altresì *inesistente*, tocca con pazienza sferzante eppure benevola raccapezzarsi, trovare la soluzione che altrimenti nessun ragionamento logico, nessuna inferenza fondata su criteri indiziari, nessuna sommaria e inquisitoria impostazione colpevolista sarebbe stato in grado di smontare, spiegare, ricostruire pezzo per pezzo.

Note

¹ Marc Vernet, in AA.VV., *Lectures du film*, Albatros, Paris, 1975 (ed. it., *Attraverso il cinema. Semiologia, lessico, lettura del film*, Longanesi, Milano, 1978, p. 153).

² S.S. Van Dine [Willard Huntington Wright], *The Canary Murder Case*, Scribner's, New York 1927 (tr. it. *La canarina assassinata*, I classici del giallo Mondadori n. 571, Mondadori, Milano 1988; Il giallo del lunedì, l'Unità/Mondadori, Milano-Roma 1992, p. 136).

³ *Ivi*, p. 146.

⁴ Nel linguaggio investigativo il termine "evidence" corrisponde alla "prova", ed è così che infatti viene comunemente tradotto. Si prendano ad esempio in tal senso telefilm della serie *Columbo* (1971-1978; 1988-2003) con Peter Falk, in Italia circolata con il titolo *Colombo*.

⁵ S.S. Van Dine [Willard Huntington Wright], *The Benson Murder Case*, Scribner's, New York 1926 (tr. it. *La strana morte del signor Benson*, I classici del giallo Mondadori n. 561, Mondadori, Milano 1988; Il giallo del lunedì, l'Unità/Mondadori, Milano-Roma 1992, pp. 186-187).

⁶ S.S. Van Dine [Willard Huntington Wright], *The Greene Murder Case*, Scribner's, New York 1928 (tr. it. *La fine dei Greene*, I classici del giallo Mondadori n. 584, Mondadori, Milano 1989; Il giallo del lunedì, l'Unità/Mondadori, Milano-Roma 1992, pp. 204-205).

⁷ Michel Marie, in AA.VV., *Attraverso il cinema*, cit., p. 95. Cfr. anche Alberto Boschi, *Teorie del cinema. Il periodo classico 1915-1945*, Carocci, Roma 1998, p. 168, Giulia Carluccio, *Scritture della visione. Percorsi nel cinema muto*, Kaplan, Torino 2006, p. 120.

⁸ Hugo Münsterberg, *The Photoplay: A Psychological Study*, D. Appleton & Company, New York & London 1916 (tr. it. *Film. Il cinema muto nel 1916*, Pratiche, Parma 1980, p. 46).

⁹ Giulia Carluccio, *Scritture della visione*, cit., p. 114.

¹⁰ S.S. Van Dine, *La strana morte del signor Benson*, cit., p. 14.

¹¹ Cfr. Hugo Münsterberg, *Film.*, cit., p. 54).

¹² Giulia Carluccio, *Scritture della visione*, cit., p. 123.

¹³ «Una congiura di circostanze» nella traduzione italiana di P. Ferrari. Cfr. S.S. Van Dine, *La strana morte del signor Benson*, cit., p. 109.

¹⁴ Cfr. in particolare Giovanni Conso, *Precedenti storici ed iter della legge n. 108 del 1974*, in Giovanni Conso, Vittorio Grevi, G. Neppi Modona, *Il nuovo codice di procedura penale. Dalle leggi delega ai decreti delegati*, vol. I, Cedam, Padova 1989, pp. 3-75.

¹⁵ Cfr. S.S. Van Dine, *La canarina assassinata*, cit., pp. 103-110.

¹⁶ Sulle differenze tra i libri e i telefilm di Leto si particolarmente intrattenuto Pietro De Palma nell'articolo *Considerazioni generali sul Philo Vance interpretato da Giorgio Albertazzi*, disponibile on-line all'indirizzo <http://blog.librimondadori.it/blogs/ilgiallomondadori/2011/05/17/considerazioni-generalisul-philo-vance-interpretato-da-giorgio-albertazzi/>. L'articolo è inoltre interessante per l'analisi dell'apporto autoreferenziale di Giorgio Albertazzi al personaggio di Philo Vance, sebbene sia piuttosto discutibile lo scarso risalto dato alla regia di Marco Leto. E risultino particolarmente deprecabili e gratuite affermazioni del genere: «Marco Leto non è Norman Jewison» (*sic*).

¹⁷ S.S. Van Dine, *La strana morte del signor Benson*, cit., p. 5.

¹⁸ Cfr. Vittorio Spinazzola, *il romanzo antistorico*, Editori Riuniti, Roma 1990.

¹⁹ Valga la pena di notare che in questo *The Canary Murder Case* il personaggio del sergente Heath, incontrando Philo Vance, lo saluta rammentando il caso Greene. Quindi lasciando intuire che il film *The Greene Murder Case* (1929), diretto da Frank Tuttle, sia stato girato precedentemente, sebbene sia poi uscito dopo *The Canary Murder Case*, firmato da St. Clair, ma per la parte sonora completato da Tuttle, che infatti firma anche *The Benson Murder Case* (1930). Curiosamente si può ulteriormente notare che la sequenza scelta per questi tre titoli della Paramount sia inversa alla cronologia delle uscite dei romanzi, che invece i telefilm di Leto rispetta.

²⁰ Michel Chion, *Le voix au cinema*, Editions de l'Etoile, Paris 1982 (tr. it. *La voce nel cinema*, Pratiche, Parma 1991).

²¹ Cfr. Christian Metz, *Le significant imaginaire*, Paris, UGE, 1977 (tr. it. *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Venezia, Marsilio 1980; 2002, pp. 107-115).

²² Cfr. Marc Vernet, *Figures de l'absence. De l'invisible au cinema*, Cahiers du Cinéma-Editions de l'Etoile, Paris 1988 (tr. it. *Figure dell'assenza. L'invisibile al cinema*, Kaplan, Torino 2008).