

Federico Pio Gentile

LA LINGUISTICA DEL DELITTO

*Maureen Jennings e il caso di Poor Tom is Cold,
tra formulaicità e traduzione*

13

Intersezioni/Intersections
Collana di anglistica

Federico Pio Gentile, *La linguistica del delitto*
Copyright © 2015 Tangram Edizioni Scientifiche
Gruppo Editoriale Tangram Srl
Via Verdi, 9/A – 38122 Trento
www.edizioni-tangram.it – info@edizioni-tangram.it

Intersezioni/Intersections – Collana di anglistica – NIC 13
Prima edizione: agosto 2015, *Printed in EU*
ISBN 978-88-6458-141-5

Direzione
Oriana Palusci

Comitato scientifico

Maria Teresa Chialant, Università degli Studi di Salerno
Rossella Ciocca, Università di Napoli 'L'Orientale'
Lidia Curti, Università di Napoli 'L'Orientale'
Laura Di Michele, Università degli Studi dell'Aquila
Bruna Di Sabato, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Napoli
Paola Faini, Università degli Studi Roma Tre
Eleonora Federici, Università della Calabria
Vita Fortunati, Università degli Studi di Bologna
Alba Graziano, Università della Tuscia, Viterbo
Gerhard Leitner Faha (Hon.), Freie Universität, Berlin
Carlo Pagetti, Università degli Studi di Milano
Biancamaria Rizzardi, Università degli Studi di Pisa
Margherita Ulrych, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano

In copertina: *Dead man and hat on floor*, LoloStock – Fotolia.com

Stampa su carta ecologica proveniente da zone in silvicoltura, totalmente priva di cloro.
Non contiene sbiancanti ottici, è acid free con riserva alcalina

INDICE

INTRODUZIONE	9
CAPITOLO 1.	
COMUNICAZIONE SPECIALISTICA E TESTI LETTERARI	
1.0 Comunicazione specialistica e testi letterari: il romanzo poliziesco	15
1.1 Il genere poliziesco	20
1.2 Il giallo nordamericano	30
1.3 Maureen Jennings e i Murdoch Mysteries	33
CAPITOLO 2.	
LA TRADUZIONE DEI TESTI LETTERARI	
2.0 La traduzione come mezzo di divulgazione	43
2.1 Metodologia e approcci traduttivi	46
2.2 Problemi e strategie traduttive	49
CAPITOLO 3.	
LINGUE A CONFRONTO: STUDIO E ANALISI TRADUTTOLOGICA	
3.0 Il gergo poliziesco come sottocodice e colloquialismi	57
3.1 I linguaggi medico e scientifico	67
3.2 Il linguaggio giuridico	88
3.3 Aspetti culturali della traduzione	104
CONCLUSIONI	119
BIBLIOGRAFIA	123
Sitografia	128

LA LINGUISTICA DEL DELITTO

*Maureen Jennings e il caso di Poor Tom is Cold,
tra formulaicità e traduzione*

Introduzione

Ibis redibis non morieris in bello.

La frase citata è, da sempre, uno dei più grandi esempi di ambiguità semantica della storia, riportata nel *Chronicon* di Alberico delle Tre Fontane e che rappresenta l'oracolo fornito dalla Sibilla a un soldato recatosi a chiederle di pronunciarsi sulla sua fortuna in battaglia. L'incomprensibilità (dichiaratamente voluta) della profezia latina è dovuta alla mancanza di punteggiatura e si presta a due interpretazioni antitetiche: la prima, inserendo una virgola dopo la parola 'redibis' è, infatti, interpretabile come 'andrai e ritornerai, non morirai in battaglia', mentre la seconda, ponendo la stessa virgola dopo la negazione (*non*) risulta orientata verso una sorte assai più nefasta per il soldato in questione, 'andrai, non tornerai: morirai in battaglia'. Espressioni di questo tipo, grazie alle quali è stato coniato un aggettivo apposito (*sibillino*) sono entrate a far parte della cultura linguistica a tal punto che, nell'italiano legale, ad esempio, le situazioni di *empasse* o di irrisolvibilità vengono per l'appunto definite degli *ibis redibis*.¹

Tale oracolo non è affatto casuale, ma costituisce la prova concreta della labilità del confine tra lingua comune e linguaggio per la comunicazione specialistica. La frase della Sibilla, infatti, rappresenta tutto ciò che più si oppone ai principi alla base dei linguaggi settoriali. Essa è ambigua, manchevole di esattezza, chiarezza e semplicità, in netto contrasto con le caratteristiche dei linguaggi specialistici che scandisce Lothar Hoffman (Gotti 2005:29 e ss.):

1. exactitude, simplicity, clarity	2. objectivity	3. abstractness
4. generalization	5. density of information	6. brevity of laconism
7. emotional neutrality	8. unambiguousness	9. impersonality
10. logical consistency	11. use of defined technical terms and figures	

¹Treccani, *Ibis redibis non morieris in bello*, <http://www.treccani.it/vocabolario/ibis-redibis-nonmorieris-in-bello/> (data ultima consultazione 18/1/2015).

Ciononostante, se inserita all'interno di un testo di analisi specialistica sull'interpretazione e studio linguistico dedicato a oracoli e profezie, l'espressione latina oggetto della presente discussione dovrebbe anch'essa essere trattata allo stesso livello di ogni altro linguaggio specialistico, rimodulando le regole scandite da qualsiasi definizione e facendo tesoro proprio di quelle peculiarità che la linguistica dei linguaggi settoriali in genere criticerebbe. In tal caso, la pronunciata volontà di *non-cooperation* espressa dall'Oracolo non potrebbe più essere ritenuta una discriminante valida atta a identificare cosa sia un linguaggio per la comunicazione specialistica e cosa non lo sia, facendo in modo che l'unico limite possibile sia scandito dal *contesto d'uso* di una data espressione.

Una volta compreso che è l'*uso* linguistico che si fa della lingua a definirne il grado di specialismo o di 'naturalzza' della comunicazione tra parlanti, diventa anche possibile attestare la presenza di linguaggi settoriali nei testi letterari, capaci di veicolare, al loro interno, una miriade di contesti situazionali e linguistici: in tal modo, in una sorta di circolo virtuoso, non soltanto la lingua influenza il contesto, ma anche il contesto influenza la lingua.

Secondo quanto fin qui affermato, è possibile parlare un linguaggio specialistico pressoché in ogni situazione e con qualunque tipo di interlocutore:

Ad Aspen, nelle Montagne Rocciose del Colorado, si tiene ogni estate una scuola e un importante festival musicale. Questo evento porta in questo piccolo paesino di villeggiatura un gran numero di studenti e musicisti professionisti. Assistere a un concerto (o, meglio ancora, a una prova generale che sono di solito aperte al pubblico) è un'esperienza unica per la qualità dell'esecuzione ma soprattutto perché il concerto avviene alla presenza di un pubblico speciale, prevalentemente composto di studenti e musicisti professionisti e quindi unicamente qualificato per comprendere e percepire la musica in maniera paragonabile agli esecutori stessi (Fabbrichesi 2004:1).

Riprendendo la metafora di Fabbrichesi, va, tuttavia, riconosciuto il fatto che il massimo livello di specialismo sia raggiungibile soltanto nell'arco di conversazioni tra esperti di un dato settore, sebbene un 'pubblico' di profani riesca comunque a intuire la 'melodia' del discorso pur non riconoscendone ogni singola 'nota'.

Prendendo in considerazione tali premesse, il volume si apre con una presentazione atta a definire gli usi linguistici contestualizzati all'interno dell'ambito letterario, pur fornendo (in seguito) delle dettagliate descrizioni e analisi linguistiche e traduttologiche dei linguaggi per la comunicazione specialistica. Già dal primo capitolo, infatti, s'intende spostare il punto focale dell'analisi dalle sfumature più tipiche della linguistica specialistica all'esame del contesto letterario, individuando le peculiarità in esso contenute, nella convinzione che non sia possibile ascrivere tali form(ul)e comunicative a un linguaggio vero e proprio (parlando così di linguaggio letterario), quanto, ancora una volta, dell'*uso letterario* che viene fatto *del linguaggio*.

Nella fattispecie, dopo un primo contatto con il contesto letterario, è stato possibile addentrarsi nello studio di un particolare genere testuale, quale quello poliziesco, e delle tecniche e dei principali problemi legati alla traduzione. Nel secondo capitolo, infatti, si ripercorre, in breve, la strada che ha portato la pratica traduttoria a diventare una professione vera e propria, per concentrarsi, poi, sui risvolti applicativi della disciplina in termini di divulgazione: la fase fondamentale a cui un testo letterario deve far riferimento al fine di essere accessibile e fruibile da un numero di lettori più vasto possibile.

Infine, vengono forniti gli strumenti teorici utili al traduttore per assolvere al proprio compito, concretizzati, poi, nella descrizione delle strategie traduttive descritte da Joseph Malone (messe in atto e spiegate nel capitolo di analisi).

Si è scelto di operare nella sfera d'azione della *crime fiction* in quanto è opinione del presente lavoro ritenere il genere in questione tra quelli che più si prestano al proliferare di linguaggi –specialistici e non– alternati alla tecnica della narrazione. Per sua natura, infatti, a dispetto delle esigenze descrittivo-narrative, il poliziesco non può prescindere dal crimine, dall'omicidio e dall'indagine: terreni fertili per la coltura di linguaggi e terminologie specialistiche tra cui spicca, una su tutte, quella legale (soprattutto nel giallo procedurale).

Prima ancora che per le caratteristiche linguistiche (affrontate in seguito), tale genere offre degli spunti interessanti per lo studio delle strutture testuali. Uno dei punti cardine della letteratura gialla, infatti, è l'alto grado di formulaicità impartita allo scritto dall'autore. In un romanzo criminale, di fatto, non possono

manca dei personaggi fissi, indispensabili per la realizzazione della trama: il criminale (talvolta supportato da complici), l'investigatore (che può avvalersi di spalle e subalterni), la vittima, e (solitamente) gli individui implicati nella vicenda dal criminale. Per esigenze di leggibilità, *suspense* e aspettativa, tali personaggi sono inseriti in un contesto che di norma coincide con il tessuto cittadino in cui il criminale agisce nell'ombra e il detective opera le sue incessanti ricerche nel reperimento di prove e indizi, spesso procedendo a ritroso dall'omicidio alle circostanze che l'hanno prodotto (incarnando una sorta di *alter ego* dell'assassino).

In questo vorticoso susseguirsi di eventi, tragedie e nuovi sviluppi, un altro elemento basilare per la riuscita del giallo è il depistaggio, atto a fuorviare le indagini del poliziotto e utili a una più lunga 'sopravvivenza' del criminale. Così, dal punto di vista storico, sebbene la paternità del genere stesso venga attribuita a E. A. Poe, è possibile risalire a opere ben più antiche, che affondano le radici addirittura nella mitologia greca: come afferma John Scaggs, infatti, è corretto affermare che uno dei primi gialli d'indagine della storia sia riconducibile alla storia di Ercole e il ladro Caco, dove «Cacus is one of the first criminals to falsify evidence by forging footprints in order to mislead his pursuer» (Scaggs 2005:7-8). Ancora, procedendo da un inquadramento storico, perfino l'identificazione del colpevole è retrodatabile in maniera simile.

Nel romanzo poliziesco si assiste spesso all'individuazione del criminale e al suo pubblico riconoscimento, così da renderlo subito individuabile tra la folla (si pensi, ad esempio, al caso de *La lettera scarlatta*): tale pratica, tuttavia, potrebbe trarre ispirazione addirittura dalla Bibbia, in cui Dio, nelle vesti del giudice supremo, impone un marchio sulla fronte del fratricida Caino così da palesare a chiunque la sua colpa già alla vista dell'individuo.²

Dal punto di vista linguistico, infine, la carica espressiva del crimine viene affidata alla narrazione, in quanto mezzo ideale per trasmettere la potenza dell'azione che si dipana tra le pagine del romanzo. In particolare, la forza della parola (e della lingua) è qualcosa che, in tempi meno recenti, era già stata scoperta da autori della portata di Shakespeare, ancora prima dell'avvento del

² Il marchio di Caino, tuttavia, sta a rappresentare anche il fatto che egli sia già stato punito da Dio e che, dunque, non merita altro tipo di vendetta. Chiunque uccida Caino farà sì che questi venga vendicato sette volte (Genesi, 4:8-15).

genere poliziesco in sé. Una delle più grandi tragedie del drammaturgo inglese, articolata attorno ai giochi di potere della corte danese millecinquecentesca, esprime il concetto come nessun'altra opera al mondo. In *Hamlet*, la dipartita del sovrano danese – assassinato per favorire l'ascesa al trono di suo fratello Claudius (omicida) – dà il via a una serie di eventi e morti tragiche a tal punto da condurre molti dei personaggi stessi dell'opera alla pazzia (reale o presunta). Il crimine che fa sì che la tragedia prenda il via, però, non è un delitto 'normale': il re di Elsinore viene ucciso tramite una pozione velenosa versatagli nell'orecchio durante il sonno. Tale pozione, non va vista semplicemente come un filtro mortale: il punto focale della vicenda è che essa non venga bevuta, iniettata, né inalata, ma versata nell'orecchio – *ascoltata*.

Ciò che Shakespeare aveva compreso è, appunto, il grande potere della parola, letteralmente 'in grado di uccidere' (e in modo ancor più subdolo di un'arma propria).

In tal senso, la grandezza del genere letterario in questione, quello poliziesco, sta proprio nella comprensione del fatto che ciò che in effetti decide se mantenere vivo il racconto o se invece lasciarlo morire è la lingua, in grado di ordire trame complesse, infondere *pathos* e, al momento più adatto, mietere le proprie vittime con una singola parola.

Nel capitolo di analisi è proprio la lingua utilizzata nell'opera letteraria presa in esame a divenire oggetto di studio. Nello specifico, viene analizzato il linguaggio identificato all'interno di un testo dal titolo *Poor Tom is Cold* (2001), ancora inedito in italiano al momento della stesura del volume, e appartenente a una collana di romanzi polizieschi realizzati dall'autrice canadese Maureen Jennings.

Nel libro esaminato è stata riscontrata la presenza di linguaggi strutturati a diversi livelli di comunicazione che alternano delle forme linguistiche neutre, tipiche dello stile narrativo-descrittivo, a forme medio-basse (tra cui sono annoverati i colloquialismi), fino ad arrivare a livelli via via più alti e formali che, passando per codici e sottocodici linguistici e gerghi, giunge ai massimi gradi di tecnicismo, prendendo forma in quelli che sono definibili come i veri e propri linguaggi specialistici. Fra le pagine del romanzo si incontra, dunque, una trama che si articola all'insegna di un tipo di *detection* intrisa di linguaggio legale e specialismo medico, facendo cenno, infine, a piccole nozioni e porzioni lessicali derivate dal linguaggio scientifico.

Capitolo 1.

Comunicazione specialistica e testi letterari

1.0 Comunicazione specialistica e testi letterari: il romanzo poliziesco

Si può affermare che i linguaggi per la comunicazione specialistica non possano prescindere dalla differenziazione scandita dalle varie tipologie e generi testuali. Nonostante il loro alto grado di specializzazione, formalità e settorialità, essi risultano comunque essere vincolati dalle esigenze espositive e dai contesti comunicativi imposti dalle situazioni che vanno a collocare i testi speciali all'interno di un determinato genere piuttosto che un altro.

Esiste, tuttavia, un punto assai controverso in merito alla discussione sul rapporto tra i linguaggi per la comunicazione specialistica, in genere afferenti alla categoria dei testi non letterari, e i testi letterari veri e propri.

In particolare, oggetto di tali speculazioni è la lingua utilizzata all'interno di un romanzo: in che modo essa si proietta sul lettore? È possibile affermare l'esistenza di un certo grado di specializzazione nella lingua letteraria? E, nello specifico, esiste un *linguaggio letterario* vero e proprio?

Un testo letterario mostra di frequente la ricorrenza di strutture e caratteristiche tipiche. Esso si basa su una sorta di *pattern* generale utile a fornire i limiti delle strutture sintattiche, testuali e (talvolta) lessicali. Sottoponendolo a un'analisi di superficie, è possibile studiarlo attraverso lo schema delle varietà linguistiche di Berruto, il quale evidenzia l'esistenza di un vero e proprio *continuum* linguistico in cui tutte le varietà e dimensioni che costellano una data lingua naturale sono collocate in maniera contigua senza. All'interno di un simile schema è evidente come non esistano dei confini (o limiti) precisi tra una 'lingua' e un'altra, facendo sì che esse possano interagire liberamente a seconda degli usi e delle esigenze. Per questo motivo il testo letterario è da ritenersi l'esempio perfetto di messa in pratica di una tale teoria, accostando in maniera organica registri alti e registri bassi, lingue

naturali e linguaggi specialistici. Come è ovvio, il linguaggio di un testo letterario, in quanto scritto, va a collocarsi all'estrema sinistra dello schema sull'asse orizzontale, rappresentativo della varietà diamesica. In taluni casi, tuttavia, tende a spostarsi verso la dimensione dell'oralità, quando riporta frammenti di discorso diretto o tenta di riprodurre le caratteristiche del parlato, pur restando relegato al vincolo del mezzo scritto (si tenga presente che il discorso diretto riportato in forma scritta non ha comunque valore orale, quanto, invece, di lingua traslata). Dal punto di vista della dimensione diastratica, il testo va, inevitabilmente, a disporsi in un'area medio-alta dell'asse verticale, a causa degli stessi vincoli sintattici e strutturali imposti anche alla variazione del canale espressivo. Dal punto di vista della varietà diafasica, invece, i testi letterari si comportano in maniera più irregolare. Di solito, essi tendono a mantenere un registro neutro, caratteristico dello stile narrativo-descrittivo utile a fornire dettagli e particolari secondo le modalità del racconto. Tuttavia, il registro stilistico del testo stesso varia nella misura in cui, per esigenze espressive, lo scritto può diventare, da un lato, uno scritto connotato, attraverso l'impiego di uno stile informale, di forme dialettali, regionali e gergalismi, e, dall'altro, formalizzarsi assumendo caratteristiche tipiche proprio dei linguaggi settoriali atti a tecnicizzare la lingua:

Il linguaggio letterario fa parte di quei linguaggi cosiddetti speciali, in altre parole i linguaggi professionali, anche detti metalinguaggi o linguaggi tecnici, caratterizzati sia dall'uso della lingua comune che dal gergo usato da un gruppo sociale ben definito. Questi linguaggi particolari usano la totalità delle risorse linguistiche, grazie alle quali riescono a comunicare a chi possieda una serie di precondizioni linguistiche e di conoscenza della materia, elementi imprescindibili per la comunicazione all'interno di uno stesso sistema.¹

Secondo quanto detto da Paul de Man,

[...] la specificità del linguaggio letterario risiede nella possibilità, ch'è a esso inerente, di esser letto e interpretato male. [...] La caratteristica determinante del linguaggio letterario è la figuralità, nel senso un po' più ampio di retoricità: ora la retorica, lungi dal

¹ *Il linguaggio letterario*, <http://lacasadebernardaalbalorca.wordpress.com/il-linguaggio-letterario/> (data ultima consultazione 13/10/2014).

costruire una base obiettiva per lo studio della letteratura, implica la continua minaccia del suo fraintendimento (De Man 1975: VIII-XI).

La critica fornita dall'autore, offre tuttavia uno spunto interessante: la possibilità di interpretazione (che sconfina nella possibilità di fraintendimento) del linguaggio letterario, pone quest'ultimo in 'costante (dis-)equilibrio tra verità ed errore', andando non solo a smentire la poetica concezione heideggerdiana della "letteratura come linguaggio di autenticità" (*ivi*, p. XIV), ma venendo meno anche alla caratteristica monoreferenzialità, intesa come divieto di ambiguità sintattico-lessicale e imprescindibile da ogni LSP. Per necessità impostegli dalla propria situazione comunicativa e ambito d'uso, i linguaggi per la comunicazione specialistica sono sempre tenuti ad articolare i propri enunciati all'insegna di norme coesive e coerenti che agevolano la concisione, la neutralità espressiva e l'univocità interpretativa dei termini costituenti una data frase. Sebbene un testo letterario si avvicini molto, dal punto di vista linguistico, a un testo specialistico, esso, tuttavia, è capace esclusivamente di 'imitare' le caratteristiche della settorialità, riproponendo talvolta le medesime strutture frastiche, sintattiche e testuali, ma mostrando, allo stesso tempo un evidente *deficit* terminologico. Il 'linguaggio letterario' non si esprime attraverso un lessico proprio ed esclusivo, ma risulta essere totalmente immerso nel linguaggio standard della lingua comune 'arricchito' da una gamma limitata di vocaboli tecnici (Martín, Ruiz Santaella, Esanez 1996:274). I testi letterari, inoltre, mostrano una spiccata propensione a interessarsi alla forma testuale e al messaggio da trasmettere, al fine di soddisfare appieno il proprio intento comunicativo: "il linguaggio letterario è composto, quindi, da una successione di atti comunicativi che permettono di esprimere emotività e soggettività" (*ivi*, pp. 274-275).

All'interno della sua *teoria della comunicazione*, Roman Jakobson propone una differenziazione dell'enunciato a sei livelli, scanditi da altrettante funzioni. Lo studio del linguista russo, come si evince dallo schema in alto, prevede un tipo di interazione che coinvolga un emittente in grado di svolgere la sua funzione emotiva, ossia catturare l'attenzione del ricevente attraverso la sua esposizione nell'emettere il suo enunciato, e un destinatario che attivi una funzione conativa. Contestualmente alla situazione interattiva esistono altre tre funzioni: una refe-

renziale, dettata dal contesto, una fatica, in grado di allacciare un contatto tra enunciatore e ricevente, e una funzione metalinguistica, dipendente dal canale comunicativo prescelto. L'intero schema, tuttavia, ruota attorno a una funzione principale, quella poetica, messa in atto dal messaggio vero e proprio. I testi letterari sono soliti incentrare l'attenzione proprio sulla funzione poetica dell'enunciato, che si attiva in determinate condizioni di complessità che rendono necessari dei successivi processi di studio e interpretazione del messaggio stesso e che avvengano contestualmente alla fase ricettiva (*ibidem*).

Inoltre, è possibile discernere una *lingua descrittiva* da una *lingua connotativa*. Il primo caso riguarda un tipo di linguaggio preferibilmente asettico, che mostra i fatti per ciò che sono, e descrive gli eventi senza sbilanciarsi né prendere posizioni o esprimere opinioni personali, restando il più neutro possibile. Al contrario, il linguaggio letterario tenta di esaltare, come detto, la propria funzione estetico-poetica attraverso delle modalità testuali caratteristiche che siano capaci di 'animare' i fatti mediante coloriture e connotazioni espressive.

Ancora, in ambito letterario la lingua si fa portatrice di due aspetti fondamentali che gli iberisti Martin e Ruiz definiscono *desvío* e *desautomatización* (*ivi*, pp. 277-285). Il primo aspetto opera tentando di allontanare, di deviare appunto, la lingua letteraria dal linguaggio standard della lingua comune, tentando di far sì che esso acquisisca delle caratteristiche tipiche proprie del suo genere e che lo rendano subito individuabile e identificabile. Il secondo aspetto, invece, è riconducibile alle basi teoriche e culturali della scuola di Praga:² lo stesso Jakobson affermava che non è corretto parlare di letteratura in sé, ma, al contrario, è possibile parlare solo di *letterarietà*, che va ricercata nella qualità della discordanza tra la forma del linguaggio artistico e le forme dei linguaggi non artistici.³

² Circolo linguistico fondato nel 1926 da Vilem Mathesius e da un gruppo di critici letterari e linguisti cechi e russi di inizio 1900, tra cui Jakobson e Trubeckoj. Tra i tanti studi effettuati, questi elaborarono il concetto di 'funzione' linguistica, poi divenuto un elemento di riflessione fondamentale per gli stessi membri della scuola.

³ *Il linguaggio letterario*, <http://lacasadebernardaalbalorca.wordpress.com/il-linguaggio-letterario/> (data di ultima consultazione 13/10/2014).

In tal senso, la ‘disautomatizzazione’ di cui parlano i due linguisti spagnoli, in maniera molto simile al concetto di ‘deviazione’, deve essere intesa come un tentativo di allontanamento non più soltanto dal linguaggio standard in generale, ma dall’intera gamma di strutture linguistiche considerate come strutture di *routine* del linguaggio quotidiano: nel testo letterario non può esistere alcun tipo di informazione automatizzata, in quanto la ‘letteratura’ non usa le parole come mero veicolo o espediente per raggiungere un fine secondario, ma, al contrario, dona alle parole una sorta di linfa vitale perfettamente saggiabile dal fruitore del messaggio, che è, così, tenuto a ragionare non solo sul messaggio finale, ma anche sulle modalità mediante le quali esso si articola e si concretizza.

In tal senso, nel presente lavoro, si ritiene preferibile parlare di *genere letterario* e di *uso letterario del linguaggio* piuttosto che generalizzare:

Lo smontaggio empio della finzione: per quel che riguarda la presa di coscienza della logica del gioco in quanto tale, e dell’*illusio* che ne è il fondamento, ho a lungo creduto che essa fosse esclusa, in qualche modo, per definizione, per il fatto che tale lucidità farebbe dell’impresa letteraria o artistica una mistificazione o un inganno cosciente. Ciò fino a quando mi sono trovato a leggere veramente un testo di Mallarmé che esprime bene, benché in maniera molto oscura, sia la verità oggettiva della letteratura come finzione fondata sulla credenza collettiva, sia il diritto che noi abbiamo di salvaguardare, a dispetto di ogni sorta di oggettivazione, il piacere letterario (Borodieu 2005:356).

All’interno della sua opera, Pierre Borodieu dedica un paragrafo a ciò che egli definisce essere lo ‘smontaggio empio della finzione’, in riferimento al linguaggio in questione, relegando il testo letterario a un oggetto *vacuo* creato per diletto e nient’altro, all’interno del quale, tuttavia, possono essere riprodotte tutte le peculiarità di un dato LSP in modo tale da rendere difficile al lettore comprendere la reale natura dello scritto. Per questo motivo, a detta dello stesso autore, talvolta è possibile comprendere la finzione insita nell’opera scritta esclusivamente attraverso una consapevole e volontaria ‘presa di coscienza’: la riproduzione e l’imitazione degli schemi linguistici di linguaggi specialistici, di forme gergali, eccetera, giungono a livelli tali che «parola e azio-

ne, essere e forma si avvicinano immediatamente al limite estremo, il vissuto è reale, il conosciuto di estrema validità umana» (Kracauer 1974:103).

Queste condizioni pongono le basi per creare un mondo nuovo, parallelo a quello reale, in cui proiettare le proprie convinzioni, le proprie credenze e i propri limiti. Il romanzo, in questo senso diventa la porta d'ingresso verso una dimensione eterotopica (Foucault 2006).

1.1 Il genere poliziesco

“The man who hasn't signed anything,
Who left no picture, who was not there, who
said nothing: how can they catch him?
Erase the traces”.
Bertold Brecht, *Reader for City Dwellers*
(*Lesenbuch für Städtebewohner*)

Per trattare la tematica dei linguaggi per la comunicazione specialistica e affrontare il discorso della loro relativa presenza all'interno della letteratura romanzesca è utile, a questo punto dell'analisi, fornire un esempio concreto. Ai fini dello studio condotto nel presente lavoro, dunque, è stato possibile individuare un modello perfettamente calzante, atto a dimostrare l'attestazione di terminologia e lingue speciali (nient'affatto) celate fra quelle fitte righe che costituiscono la trama di un romanzo poliziesco.

Ancora, la specialità del genere poliziesco è addirittura assai più evidente di quanto si possa pensare:

Il genere di letteratura che qui s'intende esaminare è noto generalmente in Italia col nome di *letteratura gialla*, nome derivante dal colore della copertina della collana dell'editore A. Mondadori di Milano, che dai libri pubblicati in essa passò a significare il genere di letteratura cui quei libri appartenevano e divenne d'uso comune (Del Monte 1962:9).

Sebbene, dunque, il *termine* di 'letteratura gialla' sia ormai divenuto d'uso comune, esso nasce con tutte le caratteristiche proprie della terminologia specialistica, coniato *ad hoc* per designare un