

2 | Teoria della mente e romanzo poliziesco

Lisa Zunshine

1. Parola d'ordine: sospettare

Concentriamoci su quanto sia *strano* un tipico romanzo poliziesco, magari partendo dalle parole di uno dei maestri del genere, Dorothy Sayers [1988, 31]:

Ecco, quindi: ecco la tua ricetta per la fiction poliziesca: l'arte di formulare menzogne. Dall'inizio alla fine del tuo libro, il tuo unico scopo e oggetto è ingannare il lettore, indurlo a credere che qualche innocua persona sia colpevole; che il detective abbia ragione dove ha torto e che sbagli dove ha ragione; che il falso alibi sia solido, il presente assente, il morto vivo e il vivo morto: in breve, a credere qualsiasi cosa e ogni cosa tranne la verità.

In altre parole, apriamo un romanzo poliziesco con un'avidità attesa che le nostre aspettative saranno sistematicamente frustrate, che saremo ripetutamente presi in giro, e che per diverse ore – o persino giorni, in base alla velocità della lettura – verremo nutriti di deliberate bugie in luogo di ricevere una risposta diretta all'unica e semplice domanda di cui ci interessa davvero (cioè: chi è stato?). Ellen R. Belton osserva che il lettore di una detective story è motivato «da due desideri conflittuali: il desiderio di risolvere il mistero prima o almeno simultaneamente all'investigatore e il desiderio di non risolverlo fino all'ultimo momento possibile, allo scopo di prolungare i piaceri della situazione misteriosa» [Belton 1988, 50]. Il desiderio «di prolungare i piaceri della situazione misteriosa» suona immediatamente riconoscibile e vero, e allora come possiamo spiegare questo piacere perverso? Dopo tutto, cosa c'è di così «piacevole» nel rimanere all'oscuro a lungo su qualcosa di sinistro e di minaccioso che vorremmo davvero, disperatamente e ardentemente sapere *ora*? Non penso che molti di noi troverebbero un simile stato di sospensione particolarmente desiderabile nella vita reale. Un modo di accostarsi a questa domanda è suggerire come il godimento che traiamo da un giallo sia affine al godimento che alcune persone traggono dal guardare/leggere thriller ricchi di suspense: es-

se giungono a esperire il brivido emozionante del pericolo, dell'inseguimento, del sollievo e quindi, forse, di un rinnovato pericolo, il tutto mentre rimangono al sicuro e al caldo, per nulla minacciati da un maniaco omicida che si atteggia a gentile vicino della porta accanto e che è loro noto da cinque anni. Inoltre, possiamo sopportare di essere tenuti all'oscuro per trecento pagine perché sappiamo dalla nostra precedente esperienza, e da certe convenzioni culturali associate a questo genere, che alla fine il mistero sarà completamente spiegato. Ciò che rende la suspense largamente spiacevole nella vita reale è che non c'è alcuna garanzia che raggiungeremo mai una completa, o anche parzialmente vera, risposta ad alcuna domanda che ci causa perplessità. Al contrario, possiamo trarre piacere dall'essere ingannati nel mondo altamente strutturato di un *murder mystery* perché esso ci offre uno *scenario sicuro* in cui alleviare le nostre ansie circa le incertezze e gli inganni della vita reale. Come sostiene Erik Routley, è una «questione di... sicurezza: ciò di cui il lettore della detective story ringrazia il proprio autore è... di vedersi garantito uno spazio per uscire dalla corrente del dubbio» [Routley 1988, 176].

Non posso essere in disaccordo con questa e molte altre spiegazioni fornite dai critici letterari e dagli affezionati del genere poliziesco da circa un secolo a questa parte, ma non posso neppure fingere di esserne soddisfatta, dal momento che ognuna di esse sembra incompleta una volta che si cominci ad approfondire la questione. Per esempio, il concetto di «alleviare-le-nostre-ansie-relative-agli-inganni-della-vita-reale» nello scenario sicuro del romanzo è utile, perché ci permette di dare un senso immediato al paradosso apparente riguardante la nostra interazione con le detective story, ma esso non ha alcuna capacità predittiva. Postulare che come lettori traiamo godimento dal dimorare in uno stato di crudele incertezza che cercheremmo con tutti i mezzi di evitare nella vita reale implica che, a parità di ragionamento, dovremmo trarre piacere dal leggere di *qualsiasi* attività o di *qualsiasi* stato mentale che ci renda ansiosi nella realtà. In una certa limitata estensione questo è vero¹, ma ciò non stabilisce alcuna condizione di confine per la sua verità. Il concetto non può predire o spiegare perché alleviare alcune delle nostre numerose ansie nella fiction sia un piacere e alleviarne altre

¹ Per esempio, possiamo considerare un Bildungsroman uno scenario sicuro di esplorazione dei timori reali e delle ansie sia dei figli adolescenti che dei genitori.

un incubo. E, cosa ancora più importante, non spiega perché questa esperienza dovrebbe differire così radicalmente da un lettore all'altro, dal momento che molte persone non sopportano i gialli né traggono alcun piacere, per citare di nuovo Routley, dall'«avere garanzia» di un particolare «spazio» letterario «per uscire dalla corrente del dubbio».

Vorrei qui elaborare un modello esplicativo in relazione ad alcune questioni basilari e insieme complesse che informano la nostra interazione con i romanzi polizieschi. Affronto la domanda del perché alcune persone possano trarre godimento dall'essere ingannate nel contesto della narrazione poliziesca sostenendo che, sebbene qualsiasi narrazione impegni la nostra abilità metarappresentazionale, i gialli tendono ad esercitare certi aspetti di questa abilità in un modo alquanto specifico. Rifletto inoltre sulle più larghe implicazioni di questo ragionamento, considerando la possibilità che le nostre designazioni di genere, come “poliziesco” o “romanzesco”, si riferiscano sinteticamente alla nostra consapevolezza intuitiva che certi testi comportano una serie di adattamenti cognitivi in un grado più elevato di altri. Infine, confronto il mio ragionamento sulla metarappresentazionalità e il romanzo poliziesco con l'avvertimento di John Cawelti circa il pericolo di ridurre un testo letterario ai fattori psicologici, e discuto una differenza importante tra un approccio psicologico più tradizionale alla fiction e quello reso possibile nel contesto del cognitivismo.

2. Perché leggere una detective story è molto simile al sollevamento pesi in palestra?

Poirot mi sorrise indulgentemente. «Sei come un bambino piccolo che vuole sapere il modo in cui il motore lavora. Tu desideri vedere il caso... con l'occhio del detective che sa e che non si preoccupa di nessuno – per il quale loro sono tutti stranieri e sono tutti ugualmente soggetti al sospetto».

“Lo spieghi molto bene”, dissi.

“Allora ti do una piccola lezione. La prima cosa è ricostruire una chiara storia di ciò che accadde quella notte – sempre tenendo a mente che la persona che parla potrebbe mentire”.

Alzai le sopracciglia. “Una attitudine alquanto sospettosa”.

Agatha Christie, *The Murder of Roger Ackroyd*, 111

Per introdurre ciò che attualmente sappiamo sulla nostra abilità metarappresentazionale possiamo cominciare con lo spiegare il nostro strano desiderio di essere ingannati come parte integrante della nostra esperienza di lettura dei romanzi polizieschi, ipotizzando che le detective story “esercitino” in un modo particolarmente specifico la nostra abilità di conservare rappresentazioni sulla base di indizi e di rivalutare il loro valore di verità nel momento in cui vengono fornite maggiori informazioni.² Esse spingono questa abilità ai suoi estremi limiti, in primo luogo richiedendoci esplicitamente di conservare molte informazioni sulla base di un indizio stringente – cioè quello di “sospettare di *tutti*” – per tutto il tempo che ci è possibile mantenerlo, e una volta che la storia si avvicina alla fine di riaggiustare drasticamente molto di ciò che abbiamo supposto nel processo di lettura. In alcuni capitoli del volume³ [...] mi è occorso di fornire argomen-

² Si confronti il mio ragionamento con la discussione da parte di Palmer di ciò che il narratologo Menakhem Perry chiama l’«effetto primario». Come Palmer mette in rilievo, quando cominciamo a leggere una storia finzionale, «i frame di lettura che sono istituiti all’inizio di un testo hanno effetti di lunga durata, e tendono a persistere fino a quando il lettore è costretto, dall’accumularsi del peso di prove contrarie, ad abbandonarli e a istituire nuovi frame» [2005]. Per una discussione affine, si veda Shlomith Rimmon-Kenan, che sviluppa il lavoro di Perry e Jonathan Culler per osservare che «le dinamiche di lettura possono essere viste non solo come una formazione, uno sviluppo, una modificazione e una sostituzione di ipotesi..., ma anche – simultaneamente – come la costruzione di frame, la loro trasformazione, e il loro smantellamento» [1983, 123-124].

³ Zunshine fa qui riferimento ai capitoli del proprio volume *Why We Read Fiction* in cui definisce i due concetti chiave attraverso i quali ha applicato i risultati delle scienze cognitive all’analisi dei testi letterari: il *mind-reading* e la *metarepresentationality*. Il *mind-reading*, conosciuto anche come *Teoria della mente*, è il termine attraverso cui la psicologia cognitiva definisce l’abilità degli esseri umani di spiegare i comportamenti degli altri individui sulla base di ipotesi riguardanti i loro stati mentali, cioè attribuendo loro pensieri, sentimenti, desideri: si tratta di un procedimento inferenziale che l’essere umano ha probabilmente sviluppato durante il proprio processo evolutivo, per relazionarsi con successo al proprio ambiente sociale, e che risulta indispensabile anche per la comprensione della fiction, dal momento che le storie finzionali si presentano come rappresentazioni fondate sulle relazioni di interazione tra le menti [2006, 6-9]. Una metarappresentazione è, letteralmente, la rappresentazione di una rappresentazione e, come tale, si compone di due parti: una in cui viene fornita la fonte di una certa informazione, come nel caso di «X dice che...» e una in cui viene fornito il contenuto dell’informazione, «(che)...». L’abilità metarappresentazionale consiste dunque nella capacità di conservare traccia nella nostra mente delle fonti che ci hanno dato accesso a una informazione attraverso la presenza di una *tag*, cioè di una sorta di etichetta, che ha un duplice scopo: specificando la fonte, essa ci permette di considerare l’informazione come temporanea, cioè con la consapevolezza che potrà essere smentita, e allo stesso tempo ci consente di elaborare un determinato numero di inferenze ad essa legate, di modo che procediamo nella comprensione ed evitiamo che

tazioni in parte diverse sulla fiction e la nostra abilità metarappresentazionale, là dove sostenevo che certe storie finzionali (soprattutto quelle in cui compaiono narratori inaffidabili) mettono specificamente in gioco l'abilità di monitorare le nostre fonti di informazione: tali storie ritraggono protagonisti che falliscono, a un certo livello, nel tener d'occhio se stessi come fonti delle rappresentazioni della propria mente e di quella delle altre persone, e in questo modo mettono il lettore in una situazione in cui egli stesso diventa insicuro del valore relativo di verità di ogni rappresentazione contenuta in una simile narrazione.⁴ Ebbene, qui vorrei precisare che le detective story mettono in atto un gioco leggermente differente con la nostra abilità metarappresentazionale. Piuttosto che incoraggiarci a *credere* in ciò che un dato protagonista (ad esempio, Lovelace o Humbert) sta affermando, al solo scopo di impressionarci poco dopo con la rivelazione che non avremmo dovuto credergli in prima istanza, le detective story vogliono che noi *non crediamo*, fin dal principio e per quanto è possibile, alle parole dei personaggi che incontriamo. I due tipi di narrazione sviluppano dunque la *stessa capacità cognitiva di conservare informazioni sulla base di indizi*, ma vi si riferiscono in modi differenti.

Si potrebbe sostenere, allora, che le detective story esistano letteralmente per coltivare in modo assiduo ciò che il Dr. Sheppard considererebbe «un'attitudine... alquanto sospettosa» nel lettore. Rispetto a questo, i gialli possono essere piacevoli e persino dare assuefazione nello stesso modo in cui il sollevamento pesi può essere piacevole e dare assuefazione: più allenati un certo muscolo, più senti quel muscolo e più vuoi allenare quel muscolo. Si noti che sto ricorrendo all'approssimativa analogia del bodybuilding per sottolineare che proprio come non tutti sono avidi culturisti – sebbene tutti abbiano un corpo

l'informazione ricevuta vaghi libera nel nostro sistema cognitivo. In altre parole la metarappresentazione ci fornisce un format ipotetico in base a cui selezionare, interpretare e fare deduzioni [2006, 47-51]. [N.d.t.]

⁴ Secondo Zunshine alcuni testi manipolano la nostra capacità metarappresentazionale attraverso personaggi che, come Humbert Humbert in *Lolita* di Nabokov e come Lovelace in *Clarissa* di Richardson, non riescono a distinguere fino in fondo tra realtà e finzione, dal momento che perdono di vista le fonti delle proprie rappresentazioni e non sanno distinguere correttamente tra verità oggettive e metarappresentazione: la presenza di un narratore inaffidabile trascina il lettore in uno stato di incertezza cognitiva rispetto all'indice di verità delle informazioni che vengono fornite, dandogli l'impressione che il narratore giochi con la sua capacità metarappresentazionale. [N.d.t.]

e siano fondamentalmente in grado di sollevare pesi per allenare singoli muscoli –, così non tutti sono avidi lettori di romanzi polizieschi o persino lontanamente interessati alle narrazioni poliziesche. Quelli di noi che non si esercitano con i pesi traggono comunque abbastanza esercizio indiretto dalle nostre attività quotidiane per evitare che i nostri muscoli si atrofizzino e, in modo simile, quelli di noi che non leggono detective story (o persino alcuna fiction) traggono comunque una abbondanza di interazioni rilevanti dal nostro ambiente per tenere “in forma” la nostra capacità metarappresentazionale. La supposizione che leggere detective story eserciti la nostra capacità metarappresentazionale dunque ci permette di rendere conto sia del godimento che deriviamo da questo tipo di storie, sia del fatto che questo tipo di godimento sia *non* universale.

Inoltre, anche se sollevare pesi rende una persona generalmente più forte, e leggere romanzi polizieschi rende un individuo un autentico esperto del genere, entrambe le esperienze rimangono comunque scollegate dalla realtà. Proprio come sviluppare più del dovuto tricipidi e bicipidi generalmente non fornisce al culturista alcun vantaggio particolare nelle sue attività quotidiane⁵ (certamente non rende una persona più adatta a maneggiare oggetti cruciali come una penna, un portatile, un telefono e una forchetta), allo stesso modo mantenere una dieta regolare di detective story non rende una persona un giocatore sociale particolarmente perspicace, in grado di vedere le menzogne di qualcuno e conoscere quali siano gli “indizi” cui porre attenzione per carpire la verità di un certa situazione. Addirittura, applicare ciò che ho “imparato” dal *murder mystery* alla mia vita quotidiana potrebbe rendermi un disadattato sociale: c’è una differenza importante tra l’essere in grado di rivedere delle visioni basate su nuove prove e l’andare in giro sospettando deliberatamente che chiunque non sia ciò che sembra, “giusto in caso”. A tal proposito, si può dire che le narrazioni poliziesche vivono come parassiti sulla nostra capacità metarappresentazionale: la stimolano senza fornire il tipo di benefit “educativo” che noi implicitamente cerchiamo in ciò

⁵ Comunque, come osserva correttamente Phelan, il sollevamento pesi non è realmente «scollegato dalla realtà» per «gli atleti che competono e per le persone che sollevano pesi per riabilitarsi dagli infortuni». Per loro sollevare pesi è una parte cruciale della propria realtà. In modo simile, «le persone che scrivono detective story o che scrivono su di esse o che le insegnano le considerano parte integrante della propria realtà» [2004, 6].

che leggiamo. Forniscono piacere, ma non istruiscono, o almeno non nel senso tradizionale del termine *istruzione*.⁶

L'enfasi della narrazione poliziesca nell'esplorare gli estremi limiti della nostra abilità metarappresentazionale è la ragione per cui preferisco focalizzarmi sul romanzo e non sulla forma classica del genere, la short story. Il critico letterario Jacques Barzun ha suggerito che la short story rimane il «vero mezzo della scoperta», dal momento che convertire un pezzo elegantemente economico in un «intricato filo di 150.000 parole» consegue poco altro che aggiungere il «trambusto artificiale e il rigonfiamento» dei falsi indizi. Si noti, tuttavia, che messa in termini «cognitivi» la differenza tra short story e romanzo acquista un nuovo significato. Diversamente dalla sua più breve controparte, il romanzo poliziesco prospera davvero nel *mind-reading*; esso fornisce al lettore più menti da considerare e più attività di *framing* metarappresentazionale da tener d'occhio (si rammenti l'idea di Jack Womack [2000, 266], secondo cui «la differenza tra racconti e romanzi è la stessa che sussiste tra caffè e metedrina»). Di certo Edgar Allan Poe, uno dei padri fondatori del genere, era già abbastanza consapevole che le sue short story fossero incentrate sul *mind-reading*, dal momento che come il narratore di *The Purloined Letter* notoriamente scopre, capire il crimine richiede l'«identificazione dell'intelletto

⁶ Il ragionamento sul valore istruttivo o meno del romanzo poliziesco può essere esteso sino a dubitare del valore istruttivo di ogni narrazione finzionale. Concordo fortemente con la critica di Hogan alla riflessione di Pinker, secondo cui «le narrazioni finzionali forniscono un catalogo mentale di enigmi fatali che potrebbero essere affrontati nel futuro e i risultati di strategie che potrebbero essere dispiegate rispetto a essi». Usando come esempio *Hamlet* di Shakespeare, Pinker suggerisce che il lettore prenda in considerazione la seguente domanda: «Quali sarebbero le opzioni se dovessi sospettare che mio zio ha ucciso mio padre, preso il suo posto, e sposato mia madre?» [1997, 543; citato in Hogan 2003a, 211]. Come osserva Hogan, «*Hamlet* non insegna in realtà come rispondere in quella situazione... Il meglio che si può dire che faccia è insegnare a controllare l'identità di qualcuno prima di ucciderlo (grazie all'incidente di Polonio)» [2003a, 211]. Sulla stessa linea, Hogan mette in rilievo, in *The Mind and Its Stories*, che sebbene la letteratura «umanizzi, nel senso che tende a sviluppare certi tipi di identificazioni compassionevoli, non è affatto chiaro se questo tipo di identificazione si estenda, oltre il lavoro letterario, al mondo reale» [2003b, 206]. Si veda Spolsky [2004] per una risposta simile al ragionamento di Hernadi secondo cui «la creazione e il consumo di narrazioni finzionali forniscono vantaggi evolutivi a un gruppo di individui che le allestisce per anticipare le sfide che potrebbero essere affrontate nel futuro, attraverso la familiarizzazione del nuovo con una serie di scenari ipotetici». Infine, si veda David Lodge per la discussione dell'ambigua sensazione di aver «imparato qualcosa» che si prova dopo aver letto un romanzo [2002, 30-32].

di chi ragiona con quello dell'avversario» [Queen 1941, 13]. Generalmente, comunque, il format della short story limita il numero delle menti che possano essere lette in profondità e fraintese.

Per quanto maldestro possa essere, il confronto tra la fiction poliziesca e il sollevamento pesi funziona anche su un altro livello: in una cultura che non possiede il concetto di attrezzature per l'allenamento con i pesi, o che considera i corpi muscolosi brutti, o che disapprova le donne che si esercitano in un simile modo "non femminile", o che pensa che ci sia qualcosa di insopportabilmente ridicolo nel mettere da parte un ammontare significativo di tempo e di denaro per sollevare pezzi di ferro, il sollevamento pesi del tipo attualmente diffuso in questo paese non esisterebbe. Allo stesso modo, non c'è nulla di storicamente inevitabile circa la nascita, il largo consenso culturale e le prospettive a lungo termine del genere poliziesco, per quanto appropriato questo genere sia nell'allenare la nostra abilità metarappresentazionale.

L'accento sulla storicizzazione è cruciale per l'approccio cognitivo-evolutivo alla letteratura preso in considerazione da questo studio, e una delle sue più ampie ramificazioni non si applica solo al genere poliziesco. Nel momento in cui impariamo sempre di più sulla nostra abilità metarappresentazionale, questa conoscenza può consentirci di spiegare, almeno a un determinato livello, certe affascinanti regolarità che incontriamo nelle rappresentazioni culturali *già esistenti*, come per esempio i testi letterari: nondimeno, essa non *predirà* mai quali rappresentazioni culturali siamo certi di avere o di non poter avere in futuro. Queste ultime sono radicate nella storia futura e come tali sono imprevedibili, anche se costruite sulle stesse predisposizioni cognitive che ci appartengono da centinaia o migliaia di anni.

Pensare che la narrazione poliziesca impegni in un modo particolarmente specifico la nostra abilità metarappresentazionale e che tutto sia tranne che storicamente inevitabile, pone in una posizione di maggiore forza il nostro progetto di storicizzare l'"ascesa" della detective story. Molto in sintesi, per la nascita e la stabilizzazione culturale del genere i critici hanno offerto spiegazioni che spaziano da quelle sociopolitiche (ad esempio, l'ipotesi di Howard Haycraft circa una relazione tra il genere poliziesco e la democrazia [1941]) e scientifiche (ad esempio, la correlazione operata da Ronald R. Thomas tra l'ascesa della detective story e lo sviluppo della tecnologia medico-legale [1999]) a quelle ideologiche (ad esempio, l'argomentazione di Rout-

ley circa la relazione tra detective story e tradizione puritana inglese [1988]) e estetiche (l'idea di Hanna Charney secondo cui il romanzo poliziesco sarebbe una risposta moderna agli stessi bisogni estetici soddisfatti dal *novel of manners* [1981]). Il tentativo di storicizzare la detective story del diciannovesimo e ventesimo secolo è spesso complicato, comunque, dal riconoscimento che possiamo trovare narrazioni "proto-poliziesche" in epoche molto più precoci, dall'interrogatorio di Daniele ai due anziani nella storia biblica di Susanna all'*Edipo* di Sofocle e allo *Zadig* di Voltaire.⁷ Questi riscontri sembrano indebolire, almeno a un certo livello, i nostri tentativi di situare la detective story nel milieu storico del diciannovesimo o del ventesimo secolo, e di spiegare la sua popolarità attraverso processi socio-culturali specifici del momento. Se infatti una detective story è già presente nella Bibbia, come possiamo parlare di una sua "nascita" negli anni Quaranta dell'Ottocento, con i racconti di Poe?

Il cognitivismo ci consente di affrontare direttamente la questione, suggerendoci che se l'abilità metarappresentazionale ci è appartenuta sin dall'alba della specie umana, allora gli individui hanno sempre posseduto il potenziale per essere interessati alle storie che impegnano tale abilità. Dimostrando la supposizione che noi abbiamo "sempre" posseduto una qualche sorta di narrazione poliziesca nascosta nella nostra storia culturale, il sistema cognitivo ci permette di andare oltre, per così dire, e di focalizzarci sui fattori storico-sociali ed estetici che potrebbero aver contribuito all'apparizione, nel diciannovesimo secolo, della detective story come un genere letterario culturalmente riconoscibile, nuovo e particolare.

Inoltre, la nostra prospettiva sulle trasformazioni di questo genere letterario dal diciannovesimo secolo fino ad oggi può anche cambiare una volta che poniamo come caratteristica-chiave della detective story la tendenza a impegnare in modo specifico la nostra evoluta abilità cognitiva di conservare informazioni sulla base di indizi. Ciò vuol dire che possiamo cominciare a vedere la storia recente della narrazione poliziesca come una cronistoria culturale della sperimentazione degli scrittori intorno alla nostra abilità metarappresentazionale e alla nostra Teoria della mente, spinte ai loro limiti in alcune differenti

⁷ Due di questi esempi sono tratti da Charney [1981, 101]; Edipo è stato suggerito da James Phelan.

direzioni. Nel processo di una simile sperimentazione, gli scrittori imparano a negoziare e rindirizzare le sfide cognitive che possono essere apparse inizialmente insormontabili per i loro lettori.

Una detective story sembra essere particolarmente adatta per una simile analisi perché il genere è relativamente giovane, e noi abbiamo accesso al riscontro ricevuto dagli autori che lo sperimentano. Ciò significa che sappiamo cosa ha inizialmente causato uno scompiglio nell'audience venendo poi largamente accettato e ciò che, d'altro canto, continua a costituire un problema anche se generazioni di autori hanno cercato di porvi rimedio. L'argomento più solido alla base di una simile investigazione, estendibile alla riflessione su altri generi, è che la storia letteraria nel suo complesso potrebbe essere meglio compresa se considerassimo le nostre predisposizioni cognitive come un fattore importante che struttura i tentativi del singolo autore di rompere gli schemi di ciò che costituisce un testo letterario accettabile e desiderabile del suo tempo.⁸

Nelle pagine che seguono considero quattro caratteristiche della detective story e, in alcuni casi, i loro rispettivi cambiamenti nel corso del tempo, cercando di dimostrare come tali caratteristiche acquistino un significato psicologico e culturale nuovo quando siano considerate in una prospettiva cognitiva. La prima sottosezione della mia argomentazione, «Un bugiardo è oneroso, diversi bugiardi sono ingestibili», esamina la cura con cui ogni scrittore di fiction tratta la presenza destabilizzante di un personaggio che mente, dal momento che la proliferazione di potenziali bugiardi è, come è noto, un marchio di fabbrica della detective story. La seconda, «Non ci sono indizi materiali indipendenti dal mind-reading», enfatizza il fine ultimo della detective-story di ricostruire lo stato delle molteplici menti che popolano la scena di un crimine. La terza, «Mind-reading è un'impresa di pari opportunità», riguarda la pratica del genere di offuscamento strategico delle menti selezionate. La quarta, «Di nuovo solo, naturalmente», offre una lettura cognitiva della vecchia regola in base alla quale, in un giallo efficace, il detective dovrebbe essere o celibe o sposato.

⁸ La problematica del genere è stata argomento di una produttiva indagine da parte di diversi critici letterari interessati agli approcci cognitivi. Si veda Spolsky, *Gaps in Nature* [1993] e Darwin and Derrida [2002] e Hart, *Embodied Literature* [2004].