

PSÒMEGA 11

© 2013 ATì editore Srl  
www.atieditore.it  
prima edizione giugno 2013  
ISBN 9788889456606

Grafica e impaginazione: studio gramma, [www.gramma.it](http://www.gramma.it)  
Composizione tipografica: ITC New Baskerville e Cronos  
Stampa: Digital Print (Segrate, Milano)

Massimo A. Bonfantini  
Carlo Oliva

# I maestri del giallo

Conan Doyle, Hammett,  
Agatha Christie, Chandler,  
Simenon, Scerbanenco

# Indice

*Massimo A. Bonfantini*

Da Poe a Conan Doyle:

La formazione di Sherlock Holmes 9

*Carlo Oliva*

Agatha Christie:

Gli inganni della letteratura 39

*Massimo A. Bonfantini*

Tirare a indovinare:

Dashiell Hammett e il giallo d'azione 71

*Carlo Oliva*

Raymond Chandler:

L'eroe necessario 103

*Massimo A. Bonfantini*

Simenon:

Le carte di Maigret 135

*Carlo Oliva*

Scerbanenco:

L'invenzione del giallo italiano 155

Carlo Oliva

## Raymond Chandler: L'eroe necessario

### 1. *Un'arte semplice*

Nel 1944, com'è noto, Raymond Chandler cedette alla tentazione di scrivere per una rivista letteraria alquanto prestigiosa, «The Atlantic Monthly», di Boston, un saggio sul romanzo poliziesco. A suo dire, si era accinto all'impresa cedendo a inviti ripetuti e a pressioni prolungate: sicuramente vi ci si era preparato con quella mescolanza di ambizione, timidezza e reticenze che caratterizzava da sempre i suoi rapporti con il mondo delle lettere «serie». Puntualmente, avrebbe subito una grossa delusione: lo scritto, *La semplice arte del delitto*, fu sì pubblicato, nel numero di dicembre, ma dopo aver subito tagli vistosi e altre modifiche (cambi di terminologia, correzioni di stile) ancora più fastidiose per un autore sicuro di sé e del proprio valore.

Chandler se ne lamentò in una lettera a James Sandoe, che era allora il suo agente:

ho avuto la vaga impressione di essere stato qua e là gentilmente maltrattato. So che dovevano tagliare perché era troppo lungo, e lo è ancora, nonostante tutto. C'era un inizio molto incisivo che hanno eliminato perché effettivamente non aveva niente a che vedere col romanzo poliziesco; vi esprimevo soltanto un generale disprezzo per quella che va sotto il nome di letteratura impegnata... (*Parola di Chandler*, p. 41).

I redattori de'll'«Atlantic Monthly» avranno avuto le loro ragioni. Chandler era un uomo piuttosto sofisticato; il suo atteggiamento verso la letteratura «impegnata», a quanto

sappiamo, era piuttosto ambivalente: anzi, era decisamente ambiguo. Ma ci dispiace lo stesso non disporre di quell'«inizio molto incisivo», di cui non sembra sia stata conservata copia nelle carte dello scrittore. Chissà che cosa avremmo potuto leggervi.

Così com'è, *La semplice arte del delitto* resta un testo molto interessante. Esprime molte idee sensate sul come costruire un romanzo giallo e su quali sono il significato e la funzione di questa forma di letteratura. E contiene, soprattutto, una durissima polemica contro il giallo 'classico' degli anni Venti e Trenta (e, naturalmente, i suoi prodotti tardivi).

Alcuni noti romanzi di A.A. Milne, di Freeman Crofts, di Dorothy Sayers, di Agatha Christie, di fatto, sono, non che «gentilmente maltrattati», analizzati e bocciati senza appello. Giudizi ancora peggiori toccano ai continuatori americani del genere, con particolare riguardo a S.S. Van Dine, il creatore di Philo Vance, «forse il personaggio più pomposo e balordo di tutta la letteratura poliziesca».

Chandler è spietato. Quei romanzi sono farraginosi e mal costruiti. L'ambientazione è convenzionale e banale; lo spessore psicologico dei personaggi è irrilevante e, soprattutto, le trame sono improbabili. Non si può far finta di credere che un assassino 'serio', professionista o dilettante che sia, ricorra, nella realtà, a siffatte tecniche. Il titolo del saggio va preso, assolutamente, alla lettera:

C'è una sola, semplicissima affermazione da fare, a proposito di tutti i romanzi di questo tipo: alla resa dei conti, le loro trame non sono problemi dal punto di vista intellettuale, come dal punto di vista artistico non sono opere di narrativa. Sono troppo ingenui e macchinosi, e troppo poco consapevoli di quel che va accadendo nel mondo. Tentano d'essere onesti, ma l'onestà è un'arte. Il cattivo scrittore è disonesto senza saperlo, lo scrittore relativamente bravo può essere disonesto perché non sa a che proposito dovrebbe esercitare la propria onestà. Secondo lui un complicato piano d'omicidio, che ha lasciato con un palmo di

naso il lettore pigro che non vuole stare a seccarsi con l'analisi dei particolari, lascerà con un palmo di naso anche la polizia, il cui preciso compito è appunto quello di occuparsi dei particolari. (*La semplice arte del delitto*, p. 742).

Insomma, come abbiamo già avuto occasione di notare, la polemica è condotta in nome di un'esigenza di realismo. D'altronde, *La semplice arte* si apre affermando che «in qualsiasi forma si sia presentata, la narrativa ha sempre teso al realismo». Una dichiarazione affatto legittima, certo, ma un po' impegnativa.

In questa prospettiva, l'unico autore che Chandler è disposto a salvare, quello che difende con l'appassionata devozione di un allievo verso il maestro che s'è scelto, è Dashiell Hammett. È solo alla scuola creata da Hammett che riconosce la possibilità di esprimere quello che chiama un «giallo realistico». Il problema, per Chandler, è sempre quello di essere «consapevoli di quello che va accadendo nel mondo». E noi non viviamo, purtroppo, nelle grandi dimore di campagna abitualmente frequentate da lord Peter Wimsey e dai suoi amici:

Lo scrittore realista giallo descrive un mondo in cui i gangster possono governare le nazioni e per poco non governano le città, un mondo in cui gli alberghi, le case albergo e i famosi ristoranti appartengono a individui che si sono arricchiti con le case chiuse, in cui una diva dello schermo può essere l'agente segnalatore di una banda di malviventi e il simpatico gentiluomo che abita in fondo al pianerottolo è il capo di una rete di lotterie clandestine; un mondo in cui un giudice con la cantina traboccante di alcool di contrabbando può mandare in galera un uomo che ne aveva un mezzo litro in tasca, dove il sindaco della vostra città può chiudere un occhio su un delitto per danaro e nessuno può percorrere sicuro una strada buia, perché l'ordine e la legge sono cose di cui parliamo, ma che ci guardiamo bene dall'osservare; un mondo dove si può assistere a una rapina in pieno giorno e vedere chi l'ha compiuta, ma poi ci si affretta a sparire tra la folla per non

doverne parlare a nessuno [...]. Non è un mondo molto fragrante, ma è il mondo in cui viviamo, e certi scrittori rudi e violenti e dotati di un freddo spirito analitico possono trarne canovacci molto interessanti e persino divertenti. Non è strano che un uomo venga ammazzato, ma è strano, a volte, che venga ammazzato per così poco e che la sua morte sia il marchio di quella che chiamiamo civiltà. (*Ivi*, p. 748 s.).

Anche questa posizione, naturalmente, è legittima. Anzi, degna di lode. Hammett sicuramente la pensava così. Il suo asserito discepolo, a quanto ci risulta, non ha tratto le stesse conclusioni di lui sulla necessità di fare concretamente qualcosa in merito (quelle che portarono il maestro a bazzicare dalle parti del Partito comunista e a inguaiarsi fino al collo con la Commissione per le attività antiamericane), ma è probabile che concepisse la sua attività letteraria sotto forma di denuncia o almeno di demistificazione (anche se questo, in fondo, significava fare della «letteratura impegnata»).

Ma a poche righe della conclusione del saggio, con un laconico «A me, però, non basta», Chandler cambia, in un certo senso, tutte le carte in tavola:

Nell'arte occorre sempre un principio di redenzione. Può essere alta tragedia, può essere ironia, pietà o l'aspra risata del forte. Ma lungo la strada dei malviventi deve passare un uomo che non è un malvivente, che non è bacato e non ha paura. Nel giallo realistico quest'uomo deve essere l'investigatore. Dev'essere un uomo completo, un uomo comune, eppure un uomo che raramente s'incontra. Dev'essere, per usare una frase piuttosto trita, un uomo d'onore; per istinto, perché non può farne a meno. Dev'esserlo senza pensarvi e, sicuramente, senza mai parlarne. Dev'essere il miglior uomo di questo mondo, e un uomo abbastanza buono per qualsiasi mondo. (*Ivi*, p. 749).

Il miglior uomo di questo mondo, nientemeno. Il giallo, realistico o meno che sia, è una forma di letteratura popola-



re e, in quanto tale, ha sempre avuto bisogno di eroi positivi o negativi, meglio se positivi. Ma lo scrittore californiano, qui, allarga non poco il concetto.

L'investigatore di Chandler è una figura teoricamente complessa. Quando l'autore lo definisce un «uomo d'onore», ma un uomo d'onore per istinto, che del suo essere uomo d'onore non ha coscienza e, sicuramente, non parla mai, è difficile non pensare a quel tipo umano che Thoreau definisce, da qualche parte, un «gentiluomo allo stato di natura», uno di quei mitici personaggi che la cultura americana, fin dai tempi di James Fenimore Cooper, ama contrapporre ai decadenti protagonisti di quella europea. Ma soprattutto, questo «uomo d'onore» è quello che potremmo chiamare un eroe necessario. Un «eroe», perché solo un eroe, nel senso tecnico della parola, può essere «il miglior uomo di questo mondo e un uomo abbastanza buono per qualsiasi mondo»; «necessario», perché, in quanto eroe, *deve* esistere: la società degli uomini normali, almeno al livello della letteratura, non ne può fare a meno.

Nel 1944, questo personaggio era già abbastanza definito. Era apparso, con il nome oggi celebre di Philip Marlowe, in quattro romanzi: *Il grande sonno*, del 1939; *Addio, mia amata*, del 1940; *Finestra sul vuoto*, del 1942 e *In fondo al lago*, del 1943. Stava per debuttare sugli schermi cinematografici con il doppio volto di Dick Powell e di Humphrey Bogart. E la sua storia risaliva più in là: l'eroe chandleriano si era formato, sotto vari nomi e pseudonimi (Mallory, De Ruse, Delaguerra, Carmady, Malvern, Dalmas...) nei racconti che l'autore aveva pubblicato, dall'inizio degli anni Trenta in poi, su «Black Mask» e sulle altre testate del genere *pulp*.

Vale decisamente la pena, ancor oggi, di rileggersi quei racconti: sono stati pubblicati sotto lo stesso titolo del saggio del 1944. Contengono una delle più notevoli gallerie di investigatori che sia dato incontrare nella letteratura gialla. Tutti molto duri, almeno esternamente; tutti un po' cinici e

un po' sentimentali; tutti invariabilmente uomini d'onore, senza pensarci e senza dirlo mai, e tutti in qualche modo impegnati a lottare contro il male del mondo. Sono tutti, indubbiamente, molto realistici. Le loro avventure rappresentano uno spaccato di vita californiana descritto con la precisione e il distacco apparente di un antropologo. Francamente, dal punto di vista di chi si preoccupa del realismo, sono molto più soddisfacenti di Philip Marlowe.

La cosa si spiega benissimo. La carriera di Chandler non era mai stata particolarmente impetuosa. L'autore era giunto tardi alla narrativa e non s'era azzardato per una decina d'anni ad uscire dalla misura del racconto di media lunghezza. Quando cominciò a pensare a un romanzo, evidentemente, non se la sentì di avventurarsi senza protezione nei misteri delle trame articolate. Per cui, si fece scudo dei suoi stessi risultati: *Il grande sonno* nasce dalla parziale rificazione di due racconti precedenti, *Killer in the Rain* («Black Mask», gennaio 1935) e *The Curtain* (*Ivi*, settembre 1936).

Il risultato, ovviamente, è una trama complessa, quasi barocca, piuttosto difficile da dominare, come sanno soprattutto gli spettatori del film che Howard Hawks ne avrebbe tratto l'anno successivo. Il protagonista, l'io narrante, risponde, in questa fase, soprattutto a una necessità funzionale. L'esibizione del suo punto di vista serve soprattutto a reggere, a tener insieme, l'intrigo.

Affermazioni come questa, naturalmente, vanno prese con qualche beneficio d'inventario. Marlowe ha già una sua personalità, nel *Grande sonno*. E in futuro Chandler avrebbe dimostrato di saper benissimo comporre dei romanzi dalla trama interamente originale. Tuttavia, non avrebbe smesso di scriverne contaminando fra loro («cannibalizzando», diceva lui) dei racconti già pubblicati. Il fatto è che questo espediente non indica soltanto una certa timidezza inventiva. Permette all'autore di impostare una situazione narrativa caratteristica, a dittico. È quella, per intenderci,

in cui l'investigatore riceve un primo incarico (situazione del racconto A) e lo porta a termine, senza per altro essere completamente soddisfatto della soluzione raggiunta. In seguito ne riceve un secondo (è la situazione del racconto B, ovviamente) e mentre è impegnato a seguirne lo sviluppo, si reimpadisce nel caso precedente, che scopre in qualche modo intrecciato con l'attuale. La soluzione definitiva getterà nuova luce su entrambi i problemi (e non coinciderà, in genere, con nessuna delle due prospettate nei racconti originari).

Il mondo del romanzo chandleriano è un mondo di disvelamenti progressivi e provvisori, un mondo senza certezze, in cui ciò che sembra distinto può rivelarsi unitario (e viceversa), e in cui la ricerca della verità non dà mai risultati di cui si possa essere in qualche modo sicuri. D'altronde, quando si giunge a una verità qualsiasi, è generalmente orribile e disgustosa. Il cammino di chi procede verso di essa è molto simile a una sorta di discesa agli inferi, alla scoperta di un «cuore di tenebra» di conradiana memoria. Quanto questa impostazione fosse soddisfacente – dal punto di vista dello scrittore – è dimostrato dal fatto che *Il lungo addio*, del 1953, l'opera a cui Chandler lavorò con più impegno e più accanitamente, è strutturato appunto a dittico, anche se il materiale narrativo, praticamente, è tutto originale. Ma per parlare del *Lungo addio* è ancora presto.

## 2. *È stato facile*

Nel corso di questo itinerario, il personaggio centrale di Chandler subisce una maturazione. All'inizio, come si sarà capito, è fondamentalmente un duro alla Hammett. Un operatore indipendente (più raramente, e solo nei racconti, al servizio di un'agenzia), dotato di una grande ostinazione nel perseguire lo scopo che ha assunto e di un codice morale essenziale, ma profondamente sentito. Un

personaggio che rappresenta, effettivamente, un principio di redenzione, o almeno di ordine nello sfacelo, senza essere di necessità il miglior uomo del mondo. Alcuni dei protagonisti dei racconti non lo sono dichiaratamente. Nei romanzi, invece, la dimensione ‘mitico-eroica’ (che, come vedremo, è anche una dimensione ‘romantica’ e sentimentale) è destinata ad approfondirsi progressivamente.

A questo punto, non sarà male far notare come, anche se generalmente si considera Philip Marlowe il legittimo erede del Sam Spade di Hammett, dell’eroe hammettiano egli, in fondo, è solo uno dei possibili esiti.

Sam Spade ha avuto una strana progenie, una discendenza molto meno rispettabile. Chi ha cominciato a leggere gialli negli anni Cinquanta ricorderà tutti quegli investigatori nevrotici e solitari, dotati di un ufficetto male in arnese, una scrivania scalcagnata, un amico poliziotto e una segretaria bionda adorante, che seguivano a suon di pugni e revolverate il filo della loro ricerca attraverso locali notturni non molto per bene e ospitali camere da letto altrui. Ce n’era una legione, e, francamente, non è il caso di rimpiangere troppo la loro scomparsa.

Il più celebre – e il meno rispettabile – è il turpe Mike Hammer di Mickey Spillane. Costui nasce come calco fin troppo esplicito di Spade: il gesto con cui conclude il suo primo romanzo, *Ti ucciderò*, del 1947, viene dritto dritto dalla situazione conclusiva del *Falcone maltese*. È un investigatore privato, opera a New York, la città che tende a sostituire San Francisco come sede di ambientazione del genere, ha ufficio e segretaria regolamentari (lei si chiama Velda: è biondissima) e i suoi comportamenti sembrano abbastanza in linea con quelli del prototipo. Ma, in qualche modo, la sua energia morale è stata deviata in un senso che interesserebbe uno studioso di disturbi mentali. Forse ha avuto una brutta esperienza in Corea o altrove, forse ha prestato troppa attenzione ai discorsi del senatore McCarthy, ma ormai è

convinto che la divisione del mondo tra buoni e cattivi sia assolutamente insormontabile e, soprattutto, che i buoni siano in minoranza assoluta, e siano perciò autorizzati a fare qualsiasi cosa pur di difendersi. Il che è un guaio, perché lui crede anche che tra i cattivi rientrino, oltre a tutti i non americani, tutte le esponenti del genere femminile, tranne Velda e, presumibilmente, sua madre. E giù botte.

I tempi, certo, sono duri. Pensiamo a come si concludeva, appena diciotto anni prima, *Il falcone maltese*, e rileggiamo insieme il finale del primo e più celebre romanzo di Mickey Spillane:

Si fermò a pochi passi di distanza da me, fissandomi. Aveva le sopracciglia corrugate. Nei suoi occhi c'era una espressione perplessa. Chiunque altro, al mio posto, non avrebbe potuto immaginare che recitava. E come era abile, anche! Nessuno avrebbe potuto starle alla pari. La commedia era perfetta, ed ella la descriveva, la dirigeva e la recitava. La tempestività era esattissima, la forza e la caratterizzazione che ella metteva in ogni movimento, in ogni espressione, in ogni parola erano una perfezione al di là dell'immaginabile. Quasi riusciva a far nascere in me qualche dubbio, ma scossi la testa, lentamente.

«Inutile... lo so».

I suoi occhi si spalancarono. Nel mio intimo sorrisi. Il suo animo doveva essere sconvolto dalla paura. Ricordava la promessa che avevo fatta a Jack. Non poteva averla dimenticata. Nessuno poteva averla dimenticata, perché io sono io ed ho sempre mantenuto le mie promesse. Avevo promesso di scoprire l'assassino e l'assassino era lei. Ed avevo promesso di piazzare una pallottola nel ventre dell'assassino. (*Ti ucciderò*, p. 189 s.)

«Perché io sono io e ho sempre mantenuto le mie promesse...». Mike Hammer afferma, a modo suo, un principio d'integrità morale. Ma in questa risolutezza c'è una buona dose di sadismo, e forse la colpevole non è poi così accorta nel cercare di cavarsela inscenando un tentativo di seduzione in extremis, con annesso spogliarello integrale:

Con un movimento semplice, elegante, si spogliò. Era completamente nuda, ora. Essa si avanzò, le braccia tese, come una dea abbronzata che va incontro al suo amante... Il profumo che emanava da lei era inebriante. Si china in avanti per baciarmi, le braccia tese per stringersi intorno al mio collo.

Il rombo della 45 scosse la stanza. Arretrò di un passo, barcollando. I suoi occhi erano una sinfonia di incredulità, il rifiuto di credere alla testimonianza dell'evidenza. Chinò lentamente lo sguardo allo squarcio del ventre nudo, là dove il proiettile era penetrato. Cominciava a sgorgare un sottile filo di sangue.

Mi alzai e rimisi la rivoltella nel fodero. Mi voltai a guardare la pianta grassa alle mie spalle. Sul tavolo c'era una 45, con la sicurezza abbassata e il silenziatore già applicato. Quelle bellissime braccia l'avrebbero raggiunta facilmente. Un viso che sembrava attendere un bacio attendeva in realtà d'essere inondato di sangue, quando ella mi avesse tirato alla testa. Il mio sangue. Quando la sentii cadere mi voltai. Nei suoi occhi c'era ora sofferenza, quella sofferenza che precede la morte. Sofferenza ed incredulità.

«Come... hai... potuto?» rantolò.

Un momento ancora ed avrei parlato a un cadavere, ma non esitai.

«E stato facile», dissi. (*Ivi*, p. 198).

La traduzione italiana rende bene il tono melò dell'originale, ma forse non fa completamente giustizia allo stile ossessivo, fortemente ritmato, dell'autore. Che non era completamente digiuno di lettere, conosceva i trucchi del mestiere, e seppa comunque, con questa opera prima, inaugurare il nascente mercato dei bestseller: vendette, allora, un tredici milioni di copie: un livello che né Hammett né Chandler avevano neanche sfiorato. Anche in Italia, dove il libro fu pubblicato nel 1953, fu un successo straordinario: se ne succedettero una decina di edizioni rilegate.

La cosa è tanto più notevole in quanto, ormai, erano parecchi gli investigatori privati solitari con segretaria che affollavano il mercato. Frugando un po' nella memoria vengono in mente parecchi nomi: Johnny Liddell, di Frank Ka-

ne; Brook Callahan e Joe Puma di William Campbell Gault; Peter Chambers di Henry Kane... Un paio sono *made in Britain*, come il Glenn Bowman di Hartley Howard, o lo Slim Callaghan di Peter Cheyney.

Quest'ultimo, veramente, è un poco più originale: risale all'inizio dei Quaranta e vive e opera a Londra negli anni a cavallo della guerra mondiale. Forse per motivi di vicinanza geografica, e sull'onda di un grande successo in terra di Francia, Callaghan è stato il primo ad arrivare in Italia, insieme a un altro personaggio del suo autore, l'improbabile agente federale Lemmy Caution. Le storie che quest'ultimo interpreta, a dire il vero, rappresentano una parodia del genere *hard boiled*: il fatto di aver avuto a che fare con le derivazioni e le parodie prima che con gli originali, può aver creato qualche problema d'orientamento ai lettori del nostro paese.

Ma sull'originalità di Callaghan, o di altri, non è il caso di insistere. I segugi in questione hanno tutti, più o meno, una qualche caratteristica individuale: chi beve whisky, chi vodka; chi ha una segretaria bionda, chi rossa (e c'è addirittura chi adibisce alla funzione una signora di mezza età); chi opera in California e chi a Manhattan. Per esempio, il più longevo tra tutti – e sicuramente uno dei più noti – ha una segretaria bruna e beve cognac. Si chiama Michael Shayne, ha debuttato nel 1939 ad opera di Brett Halliday ed è stato attivo, tra Miami e New Orleans, fino al 1972. Ha i capelli rossi e per qualche tempo è stato felicemente sposato (ma le mogli degli investigatori privati tendono a complicare lo schema, per cui fanno in genere una brutta fine). I tentativi di *variatio*, insomma, non mancano, ma nel complesso nemmeno il più devoto ammiratore del genere (chi scrive si considera tale) potrebbe negare che tutti questi personaggi siano, tra loro, del tutto intercambiabili.

Forse per questo, il successo maggiore, in termine di vendite e di popolarità, è toccato a una variante *en travesti*.

L'avvocato Perry Mason, di Los Angeles, a prima vista non sembra parente, nemmeno alla lontana, di Mike Hammer: è un rispettato membro del foro, dirige un avviato studio legale e la sua moralità è al di sopra di qualsiasi sospetto. Solo se lo si osserva con un minimo di attenzione ci si accorge che, in ultima analisi, è un tipo atletico, fortemente motivato, che indaga in solitudine e senza preoccuparsi troppo delle procedure sugli incredibili pasticci in cui si cacciano i suoi clienti (ricorre allo staff del suo studio solo per chiarire qualche particolare di sfondo). Per di più, intrattiene un rapporto esclusivo con una fida ed amabile segretaria. Che cosa si vuole di più?

In effetti, Erie Stanley Gardner, l'autore che lanciò il personaggio nel 1933, aveva alle spalle un lungo apprendistato nei *pulps* e in particolare in «Black Mask». Ridotte all'essenziale, le trame dei romanzi di Perry Mason, si rivelano delle tipiche storie da *pulps*, dei complicati intrighi *upper class* con qualche piacevole complicazione legale e un'inevitabile conclusione in Corte d'Assise. Chandler, così sofisticato nel giudicare i colleghi, non ebbe mai esitazioni nel considerare Gardner membro della ristretta schiera degli autori del «giallo realistico». Ma va tenuto presente che si trattava di uno dei suoi pochi veri amici.

Gardner è morto nel 1970, e ci ha lasciato più di ottanta romanzi con Perry Mason, per non dire di parecchi altri con diversi personaggi, a volte sotto pseudonimo. Oggi è un po' dimenticato. Peccato: è stato un grande artigiano della macchina da scrivere e, se i libri degli anni Sessanta sono un po' ripetitivi, la produzione precedente resta nel complesso notevole. E poi è a lui (e a Raymond Burr, interprete di una celebre serie di telefilm in bianco e nero negli anni Cinquanta-Sessanta) che si deve, se non altro, se il codice penale dello Stato di California è conosciuto a livello di massa in tutto il mondo.



### 3. *L'ultimo degli eccentrici*

Naturalmente, il modello Spade non esauriva tutte le possibilità aperte a un autore in quegli anni. Ma, in qualche modo, le condizionava. Così, i lettori non si stupiranno di trovare qualche caratteristica tipica degli *operators* del giallo d'azione persino in Archie Goodwin, la controparte del Nero Wolfe di Rex Stout. È questo un caso, comunque, in cui la faccenda si complica un poco, e forse può essere interessante tentare di dipanarla.

Anche Rex Stout è stato attivo fino a pochi anni fa (ci ha lasciato nel 1975, l'anno di pubblicazione del suo ultimo romanzo): ha vissuto per intero la trasformazione del giallo dai tempi di Philo Vance a quelli di Spenser. In un certo senso, l'ha rispecchiata nella sua opera.

Nero Wolfe, come abbiamo visto, fa la sua prima comparsa nel 1934. È un esempio abbastanza tipico di detective anticonformista degli anni Trenta: nome, aspetto fisico, abitudini e costumi sono decisamente fuori dalla norma. Il personaggio è di tipo decisamente sedentario: uno dei postulati delle sue storie è appunto quello per cui non esce *mai* di casa per lavoro (e raramente per altri motivi). Quindi ha bisogno di qualcuno che raccolga i dati su cui esercitare le sue doti abduitive. Al compito è delegato tale Archie Goodwin, segretario, collaboratore e guardia del corpo dell'eccentrico genio: giovanotto di bell'aspetto, americano al cento per cento, non molto perspicace, ma avventuroso e risoluto. Costui, per economia narrativa, si accolla anche l'onere di narratore in prima persona.

Insomma, niente di nuovo. Un'elaborazione particolarmente elaborata, se mai, della coppia funzionale del giallo classico. Per di più, l'autore, che aveva esordito, senza successo, come romanziere d'avanguardia (*How like a God*, del 1925), dimostra una conoscenza approfondita dei meccanismi della narrativa di consumo. Fin dall'inizio i suoi romanzi

costituiscono un inventario minuzioso delle procedure tipiche della strana coppia: le idiosincrasie di Wolfe (pigro, goloso di cibi pregiati e di birra, ovviamente misogino), la sua vasta cultura libraria, i suoi hobby (ha trasformato il tetto della sua palazzina sulla trentacinquesima ovest, a Manhattan, in una serra in cui coltiva orchidee rare); gli opposti costumi di Goodwin (dinamico, fornito di una cultura eminentemente pragmatica, del tutto a suo agio con le signore...); i loro rapporti con una legione di comprimari, che non mancano mai di fare la loro comparsa nei ventinove romanzi e nelle tredici raccolte di racconti destinate a seguire a quel primo *La traccia del serpente*. Quanto basta ad avvincere i lettori avidi di ridondanza e a scatenarne il culto.

La dialettica tra Wolfe e Goodwin, tuttavia, è più complicata. Wolfe ha una preistoria, che si dipana poco per volta nei primi romanzi (viene definita una volta per tutte, a grandi linee, solo nel settimo, *Nero Wolfe e sua figlia*, del Quaranta). È nato in Europa, in Montenegro, ed è stato agente segreto del governo asburgico. Dopo la grande guerra è stato variamente coinvolto negli intrighi della politica europea e medio-orientale (le traduzioni italiane d'epoca confondono un po' le carte in tavola, ma i lettori non si lascino ingannare: come il Rick di *Casablanca* e il Michael O'Hara della *Signora di Shangai*, Nero Wolfe era senz'altro 'dalla parte giusta'). Si è rifugiato negli Stati Uniti, è grato e fedele al paese che l'ha accolto, ma non rinuncia a vedere e a giudicare la vita americana con occhio europeo. Goodwin, ovviamente, è originario dell'Ohio e meno coinvolto in un punto di vista europeo non potrebbe essere.

Abbiamo così un contrasto molto caratteristico delle lettere americane: quello tra vecchio e nuovo continente, tra cultura e naïveté, tra un «agente segreto» letterario, che potrebbe uscire dalle pagine di un Conrad o di un Maugham, e un «gentiluomo allo stato di natura» alla Cooper. Da questo contrasto, le avventure gialle dei due, nel complesso abbastan-

za tradizionali, traggono un nuovo sapore. Come in questo caso, in cui Goodwin relaziona su un battibecco tra sospetti, uno dei quali ha citato una misteriosa battuta in francese:

Wolfe sedeva davanti alla scrivania con un libro, *I sette pilastri della saggezza* di Lawrence, che aveva già letto due volte.

Gettai il taccuino sulla mia scrivania, e mi sedetti per bere il latte. Era inutile cercare di distogliere il mio principale da quel libro con le cattive maniere. Dopo un certo tempo Wolfe prese finalmente la striscia sottile di ebano che gli serviva da segnalibri, la inserì tra le pagine, e suonò il campanello per la birra. Finalmente, appoggiandosi alla spalliera, mostrò d'accorgersi della mia presenza.

«Piacevole pomeriggio, Archie?»...

Gli lessi i miei appunti, riempiendo a memoria le lacune, che erano ben poche perché ho ridotto talmente all'essenziale i miei segni che saprei scrivere l'intera Costituzione degli Stati Uniti su una busta usata... Arrivò la birra e scomparve ben presto, secondo il suo destino, mentre Wolfe ascoltava, come al solito, sprofondata in poltrona e con gli occhi chiusi.

Alla fine, gettai di nuovo il taccuino sulla scrivania, e aperto il cassetto più basso vi posai sopra i piedi.

«Ecco tutto» affermai. E ora che questa faccenda è sistemata, che facciamo?

Il mio principale aprì gli occhi. «Il vostro francese non arriva nemmeno a essere comico, ma ne riparleremo»...

Osservò la schiuma abbassarsi nel bicchiere.

«Prendete il taccuino e guardate le note sulle buffonate di Gebert. Là dove cita Norboisin: leggete la frase».

«Volete ancora prendere in giro il mio francese?»

«No davvero; non scherzo. Usate una stenografia fonetica, e fate miracoli con i vostri scarabocchi. Credo di conoscere quella citazione, ma voglio esserne sicuro. Sono anni che non leggo Norboisin e non posseggo i suoi libri.

Lessi l'intero paragrafo, cominciando da «Mia cara Callie». Quanto al francese l'affrontai senza paura, spiattellandolo tutto, fosse ridicolo o no: dopo tutto avevo preso tre lezioni sole, una da Fritz nel 1929 e due da una ragazza che avevo incontrato durante un'inchiesta su certi falsari.

«Volete risentirlo ancora?»

«No grazie». Le labbra di Wolfe andavano avanti e indietro. «E la signora Frost le chiamava chiacchiere... Gebert dev'essere davvero sardonico per arrivare a rivelare così l'assassino di MacNair, solo per riuscire irritante... Archie: ci occorre quella maledetta scatola».

«Già. Vado subito a prenderla. Ma prima, tanto per farmi piacere, non vorreste dirmi quando Gebert ha smascherato l'assassino di MacNair? O forse discorrete solo per sentire il suono della vostra voce?»

«Ma no; non è evidente? Ah, dimenticavo che non sapete il francese! *Ardemment* significa ardentemente. La frase si traduce: "Almeno muoio ardentemente"».

«Davvero!» esclamai inarcando le sopracciglia. «Straordinario!».

«Già. Dunque... ma dimenticavo ancora! Voi non conoscete il latino, vero?» (*La scatola rossa*, p. 296 ss.).

Ah, tra parentesi. Le avventure, dicevamo, sono abbastanza tradizionali e la costruzione del mistero anche, nel senso che anche Wolfe, come i suoi colleghi dell'epoca, ricostruisce una storia 'vera', mentre l'assassino vorrebbe spacciarne una 'falsa'. Originale è se mai la tecnica con cui l'infernale ciccione impone la 'sua' verità su quella dell'antagonista. Non avendo che scarso interesse per la raccolta degli indizi, la verifica degli alibi e simili, e necessitando comunque di disporre di una prova decisiva con cui convincere la polizia sospettosa, sceglie in genere il saggio partito d'inventarsela. Convoca i sospetti attorno alla sua scrivania, racconta la storia che ha ricostruito ed esibisce le prove necessarie. Trattandosi di un romanzo, il colpevole, di solito, crolla, anche se gli oggetti in questione sono d'autenticità del tutto dubbia.

Per esempio, nel romanzo di cui sopra è noto che per convincere di reità il responsabile servono i documenti contenuti in una certa scatola di pelle rossa, scatola che, peraltro, nessuno è riuscito a trovare. Bèh, basta farne fabbricare

una da un artigiano di fiducia, esibirla al colpevole e stare a vedere che cosa farà. Non bisogna dimenticare che Wolfe, anche il Wolfe della prima fase, è più o meno contemporaneo degli eroi di Hammett. Anche lui non si limita ad assistere all'azione dal di fuori: a trattarla come un problema intellettuale. Sente il bisogno di intervenire fattivamente.

Man mano che si avvicinano gli anni Cinquanta, tuttavia, la tematica originaria interessa molto meno di un tempo. Rex Stout, per nostra fortuna, non si fossilizza sul suo modello: anzi, con un vero colpo di genio, ne sposta la dialettica motrice all'interno dello stesso genere giallo. Le sue trame subiscono sempre di più l'influenza dell'*hard boiled*: invece che con gli intrighi di famiglia e le vendette personali di un tempo, hanno a che fare con la malavita organizzata (*Abbiamo trasmesso*, 1948; *Nient'altro che la verità*, 1949; *Nelle migliori famiglie*, 1950); i racket legali ed extralegali (*Morto che parla*, 1946; *I ragni d'oro*, 1953); gli intrighi del mondo industriale e finanziario (*Troppe donne*, 1947; *Un minuto a mezzanotte*, 1955); la corruzione delle agenzie governative (*Nero Wolfe contro l'FBI*, 1965) e altre piacevolezze contemporanee.

A Wolfe, così, può succedere di ricevere i più clamorosi «avvertimenti» in stile mafioso:

Forse Wolfe pronunciò ancora qualche sillaba, ma io non l'afferrai. In vita mia avevo sentito una quantità di frastuoni, e una o due volte ne avevo udito di intensi come quello che aveva interrotto il mio principale e mi aveva fatto balzare fino al soffitto, ma quanto a timbro... era unico... Durò cinque o sei minuti. Poi silenzio perfetto.

Wolfe disse qualcosa. Afferai una rivoltella, corsi nell'atrio, accesi la lampada esterna e spalancai la porta d'ingresso. A un tratto m'accorsi che non ero in piedi sul pianerottolo ma su una lastra di vetro... C'erano vetri sul pianerottolo, sulla strada, sul marciapiede... Rientrai, chiusi la porta e mi voltai a guardare Wolfe, che stava alle mie spalle, stupefatto.

«Se l'è presa con le orchidee» annunziai. (*Nient'altro che la verità*, p. 172).

Quanto ad Archie, può avere necessità di comportarsi in un modo e di usare un linguaggio che il suo concittadino Mike Hammer avrebbe cordialmente approvato:

Non c'era un cane in vista. Mi avvicinai al portone e tentai la maniglia. Era chiusa a chiave. Mentre la scuotevo con forza, guardando dentro attraverso i cristalli, apparve un tizio, in uniforme, in fondo al vestibolo, si avvicinò e mi squadro da capo a piedi.

«Che cosa volete?» gridò.

«Voglio entrare!»

«Perché?»

«Per parlare con la signora Jaffee! Mi aspetta!»

«A quest'ora di notte? Balle. Come vi chiamate?»

Era un caso disperato... Perciò trassi la rivoltella di tasca, lasciando che il mammalucco vedesse di che si trattava, e spaccai una lastra della porta col calcio dell'arma, poi passai una mano attraverso il foro e girai la chiave. Mentre chiudevo il battente alle mie spalle sentii il rumore del taxi che si avviava. Evidentemente l'autista aveva i riflessi pronti.

Puntai la rivoltella contro la pancetta dell'idiota, e lui alzò le mani più che poteva, con l'aria di voler afferrare il soffitto (*I quattro cantoni*, p. 220 s.).

Insomma, modi e maniere del giallo realistico si diffondono in tutto il genere. Non c'è spazio, nell'*hard boiled*, per la coppia funzionale alla Watson, che realistica certo non è, e sarebbe datato riproporla altrove. Nei romanzi di Rex Stout, di fatto, i due protagonisti si trovano inopinatamente allo stesso livello: collaborano alla soluzione dei casi su un piano di parità, sfruttando ciascuno certe proprie specifiche competenze. Nero Wolfe ha la capacità di 'inventare la verità' tipica del giallo anteguerra. Archie Goodwin mette a frutto la determinazione ad agire degli eredi di Spade. In questa maniera, i due potranno attraversare i decenni ed affrontare, grazie alla capacità di ricreare l'ambiente pro-

pria del loro autore, il conformismo degli anni Cinquanta, l'effervescenza degli *swinging sixties* e la crisi dei Settanta. Per due personaggi che avevano debuttato negli anni della Grande Crisi, non è affatto poco.

#### 4. *La scommessa finale*

Il panorama del giallo del secondo dopoguerra è molto più vasto di quanto lo facciamo sembrare. Ma un'opera sistematica richiederebbe dimensioni ben più ampie. È ora, piuttosto, di tornare al Philip Marlowe di Raymond Chandler.

Dicevamo della sua evoluzione. In effetti, Marlowe, all'inizio è soprattutto una figura funzionale. L'autore non ha assolutamente modo di dargli spazio in quanto persona e ricorre, ovviamente, agli stereotipi dell'investigatore alla Hammett. Lo si capisce fin dalla sua prima comparsa, un breve battibecco con Carmen Sternwood, nell'atrio della nobile dimora del vecchio generale:

«Siete alto, eh?» mi apostrofa la ragazza.

«Non è colpa mia».

Gli occhi le si fecero tondi; sembrò sconcertata e si mise a pensare. La conoscevo da pochi minuti, ma avevo già capito che pensare sarebbe stato sempre una fatica improba, per lei.

«Siete anche bello» continuò. «Scommetto che lo sapete».

Feci un versaccio.

«Come vi chiamate?».

«Reilly», risposi. «Scalogna Reilly».

«È un nome buffo». Si morse le labbra e mi guardò di sottocchi, inclinando un tantino la testa. Poi abbassò le ciglia, quasi a sfiorare le guance, e le rialzò piano, come sul sipario d'un teatro.

Conoscevo il significato di quel gesto: avrebbe dovuto farmi cadere in adorazione ai suoi piedi.

«Siete un pugilatore?», mi chiese, quando mi vide restare impassibile.

«Non proprio. Faccio il segugio».

«Il... il...», gettò indietro la testa rabbiosamente, e il colore caldo dei capelli brillò sullo sfondo scuro dell'atrio. «Mi state prendendo in giro».

«Proprio così».

«Che cosa?».

«Mi avete sentito».

«Ma se non avete detto niente! Vi divertite a tormentarmi». Alzò il pollice e lo addentò. Era un pollice curioso, stretto e sottile come le altre dita, senza curva alla prima articolazione. Lei lo mordicchiò e continuò a succhiarlo lentamente, girandolo in bocca come un lattante con la tettarella.

«Siete tremendamente alto», disse, e diede un risolino strano, come per uno scherzo segreto. Poi girò su se stessa, lentamente, con agilità, senza sollevare i piedi. Le braccia le ricaddero penzolini lungo i fianchi. La ragazza s'alzò in punta di piedi, e cominciò a cadere verso di me. Dovevo prenderla, o lasciarle sbattere la testa contro il mosaico del pavimento. L'afferrai sotto le ascelle, e, immediatamente, le cedettero le ginocchia. Dovetti stringermela addosso per tenerla su. Quando il suo viso fu contro il mio petto lo rovesciò all'indietro e rise, come una scolarotta.

«Siete divertente», sussurrò. «Anch'io sono divertente». Non dissi nulla. Il maggiordomo scelse proprio quel momento per riapparire attraverso la porta-finestra e sorprendermi con la ragazza in braccio...

«Il generale vi attende, signor Marlowe» disse il maggiordomo, con voce atona.

Sollevai il mento dal petto e feci un cenno d'assenso.

«Chi era quella?», chiesi.

«La signorina Carmen Sternwood, signore».

«Fareste bene a svezzarla; non è più una bambina».

Il maggiordomo mi guardò con solenne cortesia e ripeté quello che aveva detto. (*Il grande sonno*, p. 62 s.).

Il personaggio dà prova di freddezza ed efficienza hammettiana, anche in altri generi d'emergenza:

Il mio ospite disse qualcosa che non capii. Poi si udirono due spari soffocati. La canna della rivoltella doveva essere stata premuta violentemente contro il corpo di Brody. Questi barcollò ap-



poggiandosi alla porta, e il suo peso fece chiudere il battente con fracasso. Il ferito s'afflosciò a terra, scivolando lungo lo stipite. I suoi piedi spinsero indietro il tappeto; la mano sinistra lasciò la maniglia e cadde a terra con un rumore sordo. Il capo rimase appoggiato alla porta; la mano destra stringeva ancora la Colt.

Mi precipitai verso l'uscio e rotolai Brody da un lato per poter uscire. Una donna spalancò la porta di fronte e m'indicò l'altro capo del vestibolo con una mano che pareva un artiglio.

Feci il corridoio di corsa. Uddii dei passi per le scale e mi diressi da quella parte. A pianterreno vidi il portone che si chiudeva lentamente. L'eco dei passi si allontanava lungo il marciapiedi.

Arrivai al portone prima che si chiudesse del tutto, lo spalancai e mi precipitai fuori. Una figura in giacchettone di pelle, senza cappello, stava correndo diagonalmente, al di là della strada, tra le automobili parcheggiate. A un tratto si voltò e una lingua di fuoco partì dalle sue mani. Due proiettili colpirono il muro dietro di me. La figura continuò a correre, si insinuò tra due macchine e sparì...

Raggiunsi di corsa la mia macchina, accesi il motore e imboccai la discesa, piuttosto lentamente. Nessun'altra macchina si avviò, al di là della strada. Mi parve di udire dei passi, ma non potei esserne sicuro. Percorsi un isolato e mezzo, voltai all'incrocio e tornai indietro. Dal marciapiede venne un fischiettare sommesso. Poi un suono di passi. Andai a fermarmi vicino alla fila di automobili parcheggiate, sgattaiolai fuori, e mi accovacciai tra due macchine, traendo di tasca la rivoltellina di Carmen.

Lo scalpiccio si avvicinò, il fischio divenne più allegro e, dopo un minuto, apparve la giacca di pelle. Io sbucai da dietro una macchina e domandai: «Avete in fiammifero, amico?»

Il giovane si voltò di scatto e fece istintivamente il gesto di portare la mano destra sotto l'ascella...

Misi in mostra la rivoltella.

«Dovevi essere ben cotto del tuo sporcaccione», dissi.

«Andate a farvi...», replicò lui, a bassa voce, immobile tra le macchine ferme.

Dalla salita venne l'ululato di una sirena; il ragazzo voltò il capo di scatto in direzione del suono. Mi avvicinai e gli premetti la rivoltella sul petto.

«Me o la polizia?», chiesi.

Chinò il capo da un lato come se gli avessi dato uno schiaffo.

«Chi siete?», ringhiò.

«Un amico di Geiger».

«Lasciatemi andare, figlio d'un cane».

«Questa è una rivoltella piccola, ragazzino. Ti manderò un paio di confetti nell'ombelico e ci metterai tre mesi, prima di poter camminare di nuovo. Ma un bel giorno guarirai, e potrai andare a inaugurare la nuova camera a gas di San Quentin». (*Ivi*, p. 131 ss.)

Tra parentesi: qualcuno ricorderà che, nella versione cinematografica, Humphrey Bogart risponderà al fuoco, il che accentua la somiglianza con Sam Spade. D'altronde, l'attore aveva interpretato il detective di Hammett solo da un paio d'anni, per la regia di John Huston, ed era ovvio che 'spadizzasse' un po'. Marlowe, come sanno tutti, nei romanzi di Chandler è estremamente restio a dar di piglio alla pistola, se non a scopo di bluff.

Il problema, però, non è solo quello della propensione all'uso delle armi. Marlowe, anche questo lo sanno tutti, è sin dall'inizio un duro con il cuore tenero: molto più tenero di quanto non l'avesse il suo prototipo. Si dà molta pena, già nel primo romanzo, per risparmiare un'inutile delusione al vecchio generale e per tenere fuori dai guai la sua scriteriata figliola.

In realtà, il personaggio si preoccupa sempre molto delle motivazioni e dei sentimenti altrui (un'eccezione: non si preoccupa affatto delle motivazioni dell'assassino del brano precedente, che, in fondo, ha ucciso per amore. I tempi sono quelli che sono, e negli anni Quaranta i gay non hanno evidentemente diritto a essere presi in considerazione in senso sentimentale). Marlowe non è insensibile, in *Addio, mia amata*, nemmeno all'amore disperato e testardo di un bestione come Moose Malloy per una ragazza che, con tutta evidenza, lo ha piantato nei guai e non s'è mai preoccupata di lui. In *Finestra sul vuoto* sposa subito la causa della povera

timida Merle Davis, oppressa dall'insopportabile Signora Murdock. E così via.

In realtà, Marlowe è terribilmente sensibile al degrado del mondo: allo stato di disordine, di confusione e di sgradevolezza in cui gran parte dell'umanità passa la propria esistenza. Lui compreso, naturalmente. Sono frequenti, nel *corpus* chandleriano, le scene in cui contempla senza entusiasmo il suo ufficio:

Guardai in anticamera. Non conteneva nulla, se non l'odore della polvere. Apersi un'altra finestra, girai la chiave della porta di comunicazione e passai nell'ufficio interno. Tre sedie rigide, una sedia girevole, una scrivania con il piano di vetro, cinque mobilette d'archivio verdi, tre dei quali pieni di niente, un calendario, una licenza incorniciata appesa al muro, un telefono, un catino su un armadietto di legno colorato, un tappeto che era semplicemente qualcosa sul pavimento, due finestre aperte, con la tenda di rete, aricchiate come le labbra di un vecchio senza denti addormentato. La stessa roba che avevo l'anno precedente, e due anni prima. Non bella, non gaia, ma meglio di una tenda sulla spiaggia. (*Finestra sul vuoto*, p. 463).

Meglio di una tenda sulla spiaggia, certo, ma sempre un ufficio vuoto e squallido. D'altronde, Marlowe ci sta pochissimo: è poco più che un recapito. L'investigatore per Chandler è un solitario, e non si può permettere neanche una segretaria con cui costruire una qualche dialettica umana, per ingannare, almeno, la solitudine.

D'altronde, è fin troppo consapevole della scarsa affidabilità delle persone con cui si ha quotidianamente a che fare. Uno dei suoi lati più simpatici è il come sa reagirvi con dignità, a volte persino con umorismo:

Il pranzo da ottantacinque cents aveva il sapore di un sacco postale in ritardo e mi fu servito da un cameriere il quale aveva l'aria di essere disposto a tramortirmi per venticinque cents, tagliarmi

la gola per mezzo dollaro e gettarmi in mare, chiuso in un tubo di cemento, per un dollaro e mezzo, più le tasse sull'entrata e il servizio. (*Addio, mia amata*, p. 407).

Nella situazione di corruzione generale, ben poco affidamento si può fare, naturalmente, sulle forze dell'ordine:

Cooney girò sui tacchi e si portò dall'altra parte della macchina della polizia. Le si appoggiò contro e continuò a brontolare. Dobbs mi disse:

«Su in piedi, ragazzino».

Mi alzai e mi stropicciai il ginocchio.

«Sali in macchina», mi ordinò Dobbs... «sulla nostra macchina».

Andai a sedermi nella macchina della polizia.

Dobbs apostrofò il collega.

«Tu guida l'altra baracca, Charlie».

«Bene, vedrai in che stato la ridurrò!», tuonò Cooney.

Dobbs raccolse la bottiglia del whisky da terra e la gettò al di sopra della palizzata, si mise al volante, accanto a me, e avviò il motore.

«Questo vi costerà caro», disse. «Non dovevate dargli un pugno».

«E perché?».

«E un buon diavolo. Voleva solo scherzare».

«Beh, quando scherza non è spiritoso», osservai.

«Non glie lo dite», riprese il mio compagno, mentre la macchina cominciava a muoversi. «Si offenderebbe».

Cooney s'era messo al volante della mia automobile. Lo sentii innestare la marcia come se tentasse di strappare la leva.

«Vi piacerà il nostro nuovo carcere», disse Dobbs.

«Quale sarà l'imputazione?».

Lui rifletté un istante e lanciò un'occhiata allo specchietto retrovisivo per vedere se Cooney lo seguiva.

«Eccesso di velocità», rispose poi. «Oltraggio a un funzionario. U.M... che nd nostro gergo significa ubriachezza molesta».

«E il fatto che io mi sia preso un pugno nel ventre e un calcio su una spalla, che sia stato costretto dalle minacce a bere del liquore, che mi abbiano puntato una rivoltella contro e colpito con uno sfollagente mentre ero disarmato, non conta?».

«Oh, lasciate perdere», fece Dobbs in tono stanco. «Se credete che mi ci diverta, io...». (*In fondo al lago*, p. 767 s.).

La sgradevolezza diffusa non è che una manifestazione, in ultima analisi, della corruzione morale del mondo. Attorno a sé, Marlowe non vede soltanto enigmi da chiarire o una confusione da mettere in ordine: vede uno stato di malvagità generale, una corruttela diffusa che offende la sua coscienza. Il fatto è che, come personaggio, è costruito realisticamente, con dei tratti umani accettabili e una psicologia abbastanza credibile, ma il suo autore lo ha messo in una contraddizione che non ammette soluzioni. Ne ha fatto, parole sue, un «principio di redenzione». Ora, gli investigatori privati non hanno né il compito né le possibilità di redimere il male del mondo: possono, al massimo, risolvere i casi che vengono loro affidati. In questo, Marlowe non ha problemi: è un bravo detective, sa trarre le conclusioni giuste, conosce le procedure, ha buone conoscenze nei posti giusti. Gli assassini cui dà la caccia non hanno scampo. Ma per quanti risultati egli possa ottenere, il male universale resta sempre quello che è. Ad ogni successo, Marlowe si sente sempre più un fallito.

Di questa contraddizione, che è in definitiva la contraddizione tra un'inpostazione realistica e la volontà di dare alla propria opera un valore emblematico, l'autore non era del tutto all'oscuro, anche se non ne traeva tutte le conseguenze implicite. Così, in una lettera del 1949:

Il materiale di cui si serve l'autore di gialli è il melodramma, che è un'esagerazione della violenza e della paura, che va oltre quello che normalmente si trova nella vita. [...]. I mezzi di cui si avvale sono realistici, nel senso che certe cose succedono a certa gente in certi posti; ma questo realismo è superficiale: il potenziale emotivo è caricato, la concentrazione tempo-avvenimento è una violazione della legge delle probabilità, e anche se poi queste cose succedono veramente, non succedono con la stessa rapidità

e in un così stretto limite logico a un gruppo di persone così strettamente legate tra loro. (*Parola di Chandler*, p. 44 s.).

Così, romanzo dopo romanzo, Marlowe diventa sempre più deluso, sempre più malinconico. Si attacca al passato, rifiuta il mondo contemporaneo ed è sempre più consapevole della singolarità della propria situazione. Manca poco, veramente, che non si convinca di essere l'unico uomo dotato d'integrità di tutto il mondo abitato. Rileggiamo il celeberrimo dialogo con il gangster del *Lungo addio*:

Lasciai cadere il fiammifero spento nel posacenere e soffiai fuori il fumo.

«Siete una pulce, Marlowe. Siete un miserabile. Siete tanto piccolo che occorre una lente d'ingrandimento per vedervi».

Non aprii bocca.

«Vi commuovete per niente. Siete un facilone e un bonaccione in tutto... Non avete fegato, intelligenza, conoscenze, risparmi, e allora sfoggiate falsi atteggiamenti e vi aspettate che la gente si commuova. Tarzan su un grande monopattino rosso». Abbozzò un logoro sorriso. «Per mio conto non valete un soldo bucato».

Si sparse sulla scrivania e mi appioppò un manrovescio, casuale e sprezzante, senza l'intenzione di farmi male, e il sorrisetto gli indugiò sulla faccia...

«Lo sapete chi sono, buono a niente?».

«Vi chiamate Menendez. I ragazzi vi chiamano Mendy. Lavorate nello Strip».

«Sì, eh? E come ho fatto a diventare tanto importante?».

«Non saprei. Probabilmente avete cominciato come ruffiano in una casa di tolleranza messicana...».

«Sono un tipaccio importante, Marlowe. Guadagno denaro a palate. Devo guadagnare molti quattrini per ungere gli individui che vanno unti se si vogliono i soldi che occorrono per ungerli. Ho una casa a Bel Air che mi costa novantamila dollari e ne ho già spesi più di altrettanti per arredarla. Ho una bella moglie bionda platino e due figli che frequentano collegi privati, nell'Est. Mia moglie ha gioielli che valgono centocinquantamila dollari e pellicce e vestiti per altri settantacinquemila dollari. Ho un mag-

giordomo, due cameriere, un cuoco, un autista, senza contare la guardia del corpo che mi segue passo passo. Ovunque vado, me la passo da re. Il meglio di tutto, i cibi più raffinati, i liquori più costosi, i vestiti migliori, i migliori appartamenti in albergo. Ho una villa in Florida e un panfilo con cinque uomini d'equipaggio. Ho una Bentley, due Cadillac, una Chrysler giardinetta e una MG per mio figlio. Fra un paio d'anni ne regalerò una anche a mia figlia. Voi che cosa avete?».

«Non molto» risposi. «Quest'anno ho una casa in cui abitare...». (*Il lungo addio*, p. 288 s.).

All'altrui disponibilità di beni materiali, il povero Marlowe può contrapporre soltanto la propria volontà di non abdicare ai propri ideali:

«Sono romantico, Bernie. Odo voci gridare nella notte e vado a vedere che cosa succede. In questo modo non si guadagna un centesimo. Voi invece avete buon senso: chiudete le finestre e aumentate il volume del televisore. State alla larga dei guai altrui. Il meglio che possa capitare è uno smacco. L'ultima volta che vidi Terry Lennox bevemmo insieme una tazza di caffè che preparai io stesso in questa casa, e fumammo una sigaretta. E così, quando seppi che era morto, andai in cucina, e preparai il caffè e riempii una tazza per lui e accesi per lui una sigaretta, e quando il caffè si fu raffreddato e la sigaretta si fu consumata, gli augurai la buona notte. In questo modo non si guadagna un centesimo. Voi non lo fareste». (*Ivi*, p. 462).

In pratica, *Il lungo addio*, che è il romanzo in cui il lato sentimentale e moralistico di Marlowe viene messo in maggior evidenza, è la storia di come un atteggiamento del genere non possa che condurre al fallimento. Delle due storie che vi ci si intersecano, una, quella dello scrittore alcoolizzato in perenne crisi creativa, è evidentemente una riflessione autobiografica dell'autore su se stesso. L'altra, la principale, è la storia di un'amicizia impossibile. Un'amicizia vissuta un po' come una scommessa (l'ultima) con se stesso.

Nel rapporto con Terry, di fatto, il protagonista investe praticamente tutte le sue speranze di ricavare una qualche gratificazione sul piano umano. L'amicizia tra uomini resta l'ideale supremo di un autore che, in vita sua, era passato dalla tutela della madre a quella di una moglie di vent'anni più vecchia di lui e che, pur senza esprimere la misoginia di un Mickey Spillane, aveva comunque avuto la preoccupante tendenza di fare delle donne dei suoi romanzi delle assassine spietate.

In nome di questo investimento, Marlowe è disposto a fare e a subire praticamente di tutto. Quando il tentativo fallisce, non gli resta assolutamente niente per cui vivere. Il personaggio ha esaurito ogni possibilità d'evoluzione.

Non è un caso se Chandler non è più riuscito a continuare le avventure del suo investigatore. Lo ha ficcato di forza in *Ancora una notte*, un mediocre soggetto cinematografico, in cui la presenza di Marlowe è assolutamente casuale e che certo non fa onore a nessuno dei due, e lo ha fatto incontrare con un fantasma del suo passato in un racconto piuttosto banale, *La matita*, che non ha avuto neanche il coraggio di pubblicare (è uscito postumo). Quando ha cercato di arricchirne la storia umana e la personalità, mettendolo in una situazione inedita, in *Poodle Springs Story*, semplicemente non ci è riuscito: il manoscritto è interrotto a metà del primo capitolo.

##### 5. *Tra passato e futuro*

Chandler è morto nel 1959. Il suo eroe è destinato a restare quello che era alla conclusione del *Lungo addio*. Gli stessi tentativi d'aggiornamento cui è stato sottoposto sullo schermo cinematografico non sono stati convincenti. James Garner non è riuscito a farlo sembrare a suo agio negli anni Sessanta, in *Marlowe (L'investigatore Marlowe, 1969)* di Paul Bogart. Anche con le sembianze di Elliott Gould, nel



travestimento che Robert Altman ha fatto del *Lungo addio* (1973), il nostro detective non ha convinto più che tanto. Non per niente le sue ultime apparizioni sullo schermo, quelle in persona di Robert Mitchum, sono essenzialmente delle accurate ricostruzioni d'epoca.

Probabilmente anche la versione completa di *Poodle Springs Story* sarà una ricostruzione d'epoca. Oggi, tra l'altro, è un sottogenere piuttosto di moda, come dimostra il successo che è toccato, negli Stati Uniti, a *Black Dahlia* (*Dahlia nera*) e a *The Big Nowhere* (*Il grande nulla*) di James Ellroy.

D'altronde non sarebbe facile aggiornare Philip Marlowe. Era molto legato al suo tempo: non avrebbe capito né il permissivismo degli anni della contestazione, né la crisi del Vietnam. Forse, con Reagan si sarebbe sentito un po' più a suo agio, ma difficilmente avrebbe imparato ad usare il computer e a chiedere le informazioni necessarie ai suoi casi per via telematica...

Scherzi a parte, i nostri non sembrano tempi adatti agli investigatori privati. Non è un caso se gli scrittori di gialli cercano di battere, con maggiore o minore fortuna, altre strade.

La colpa, probabilmente, è proprio di Chandler. Ci ha convinti che l'investigatore debba incarnare un principio di redenzione, e fin qui tutto bene. Ma poi ha costruito il suo eroe realistico come un solitario, come un individuo basicamente isolato. Come un cavaliere errante, se vogliamo riprendere un *cliché* abbastanza abusato.

Ora, siamo tutti più o meno consapevoli del fatto che difficilmente un individuo isolato, un solitario, un cavaliere errante, può avere qualche probabilità di redimere alcunché in una società chiusa e spietata come la nostra. A nessuno piace accanirsi contro i muri di cemento, né contro quelli di gomma. Gli anni Ottanta hanno spento molte illusioni: perché avrebbero dovuto lasciare intatte quelle degli scrittori, dei lettori e dei protagonisti dei gialli?

È difficile creare un investigatore contemporaneo. Sono sempre più gli scrittori che si mettono in rapporto con il passato: il passato proprio e quello del genere. Per esempio: c'è un gruppo di autori di San Francisco che coltiva con assiduità il ricordo di Hammett. Non disdegnano le ambientazioni contemporanee, ma non è un caso se il libro più riuscito del loro caposcuola, Joe Gores, ha per protagonista Hammett in persona ed è ambientato negli anni Venti (di solito lo si conosce per il film che ne hanno tratto Wim Wenders e Coppola, ma il romanzo è meglio). Un altro autore della città del Golden Gate che ha fatto, nel suo piccolo, scuola è Bill Pronzini: il suo personaggio principale è un detective di mezza età, anonimo come il Continental Op, che si trova a disagio nel mondo di oggi e, per di più, fa collezione di vecchi *pulps*...

Il più vitale tra gli eredi attuali di Marlowe, lo Spenser di Robert B. Parker, veramente non sembra troppo interessato al passato. È aggiornato, simpatico, efficiente, spregiudicato; conosce Boston e dintorni come le sue tasche; si avventa con energia indomabile contro i malvagi; ha una fidanzata femminista e un amico nero. Ma appunto. Ha tanto da fare, poveretto, per tenersi al passo con i tempi, per fare dello jogging, curare l'alimentazione, conservare un difficile equilibrio tra la sua figura maschile e le idee della ragazza, fingere d'accettare per buono il narcisismo dell'amico, e via andare, che non gli resta praticamente tempo per le indagini. Le sue storie, certo, sono deliziose, ma forse lo sarebbero molto di più se avessero una vera trama.

Forse oggi c'è solo lo spazio per un investigatore minimalista, o almeno minimale. Fino a poco tempo fa ce n'è stato uno sulla piazza: si chiamava (si chiama) Matthew Scudder, detto Matt, uno dei personaggi più riusciti di un altro scrittore piuttosto geniale, Lawrence Sanders.

Strano tipo, questo Matt: non aveva né segretaria, né ufficio, né famiglia, né licenza, né niente. In realtà, non era

neanche un vero investigatore: era un ex poliziotto di New York, cui era capitata la brutta avventura, un giorno, di sparare a certi rapinatori, e di uccidere per caso (una pallottola di rimbalzo, di quelle davvero di rimbalzo) una bambina. Da quel momento la sua vita aveva perso qualsiasi significato. Aveva piantato tutto: la polizia, la famiglia, la casa. S'era trasferito in un alberguccio del West Side, nella Hell's Kitchen, e passava il suo tempo vagabondando da un bar all'altro, bevendo bourbon e caffè. In realtà, l'attività più importante della sua vita era il bere. Ogni tanto, qualcuno lo pregava di fargli un favore, indagando su qualche problema: se lui accettava, era sottinteso che gli sarebbe toccato un regaluccio in denaro. Ma senza impegni, senza contratti, senza ricevute, senza niente di ufficiale. Ecco, Matt Scudder potrebbe rappresentare l'investigatore privato più adeguato ai nostri tempi grami. I suoi casi sono tutti complessi, sanguinosi e pieni d'umana passione (niente di minimalista, quanto alle trame), ma lui ci è sempre passato attraverso con una sorta d'indifferenza stupefatta. Non ha mai avuto illusioni né tentazioni d'idealità. Ha capito, probabilmente, che per essere un personaggio credibile, un detective da romanzo deve riuscire a non farsi coinvolgere nelle tante contraddizioni di oggi.

Ma forse, neanche questo basta. Sarà un caso, ma il più bello dei molti romanzi di cui Matt è protagonista, *L'ultimo grido*, del 1987, ci riporta ai primi anni Settanta. È una sorta di rievocazione struggente di un passato perduto. Come se persino quel non investigatore abbia capito di trovarsi più a suo agio in un'età diversa da quella in cui tocca vivere a noi.