

## II

Lo schema del poliziesco deduttivo è semplice: qualcuno viene ucciso, c'è un'indagine, il sospetto ricade su un certo numero di persone, il colpevole viene scoperto e condannato per il suo delitto. Questa è la formula classica e contiene in sé tutti gli elementi di un buon racconto, perché ha un inizio, uno sviluppo e una fine. È stata stabilita da Edgar Allan Poe nei *Delitti della Rue Morgue*, ed è stata seguita per molti anni con scrupolo. Il romanzo *L'ultima inchiesta di Trent* di E.C. Bentley è stato a lungo considerato un perfetto esempio di narrativa costruita secondo questi criteri. Non ha l'andamento serrato dei polizieschi di oggi, ma è scritto con gradevole leggerezza e in buon inglese. I personaggi sono ben delineati e plausibili. Lo humour è discreto. Purtroppo per l'autore, ai tempi in cui scriveva si sapeva ben poco delle impronte digitali, mentre ora sono entrate a pieno titolo nelle procedure di indagine. Da allora innumerevoli scrittori vi hanno fatto ricorso, e la minuziosità con cui Bentley descrive questa tecnica non ha più alcuna utilità. I lettori di polizieschi sono diventati esperti e, se gli si presenta un vecchietto gentile e mite che in apparenza non ha alcun motivo per commettere un omicidio, subito pensano che sia il colpevole. Bastano poche pagine dell'*Ultima inchiesta di Trent* per capire che il colpevole è Cupples, ma si può continuare a leggere il libro con interesse per scoprire la ragione che lo ha spinto a uccidere Manderson. Bentley evita deliberatamente di adeguarsi al criterio secondo cui deve essere l'investigatore a ricondurre

il delitto al colpevole. Il mistero non verrebbe mai risolto se Cupples non rivelasse generosamente la verità. Bisogna ammettere che è per la più improbabile delle coincidenze che egli si trova nascosto in un certo luogo in circostanze tali da costringerlo a uccidere Manderson per legittima difesa. E queste circostanze sono tutt'altro che plausibili. È poco credibile che un uomo d'affari tutto d'un pezzo ordisca il proprio suicidio per far impiccare la segretaria, ed è inutile addurre il ben noto caso di Campden in cui John Perry accusò la madre, il fratello e se stesso dell'omicidio di un uomo, poi trovato vivo e vegeto, pur di vederli impiccati, anche se per questo sarebbe stato a sua volta impiccato. Il fatto che una cosa sia davvero accaduta non ne fa necessariamente un soggetto adeguato per la narrativa. La vita è piena di casi improbabili che nella fiction non sono ammessi.

Per me il mistero più grande e mai spiegato dell'*Ultima inchiesta di Trent* è come sia possibile che un uomo di enorme ricchezza, con una casa di campagna di almeno quattordici stanze e una squadra di sei domestici, abbia un giardino così piccolo da richiedere soltanto le cure di un abitante del paese vicino per un paio di giorni alla settimana.

Comunque, per quanto lo schema del poliziesco sia semplice, è incredibile quanti rischi insidino l'autore. Il suo obiettivo consiste nell'evitare che si scopra l'assassino prima della fine del libro, e qualunque mezzo egli usi per raggiungere questo scopo è giustificato. L'autore, però, deve comportarsi lealmente con il lettore. L'assassino dev'essere un personaggio che ha un ruolo di rilievo nel raccon-

to, e non si può scegliere di farne una figura in ombra o che compare così di rado da non attrarre mai l'attenzione. D'altronde, se nella narrazione ha invece avuto una parte preponderante, c'è il rischio che abbia suscitato l'interesse e forse anche la simpatia del lettore, al quale dispiacerà che egli venga infine arrestato o messo a morte. La simpatia del lettore è imprevedibile. Spesso si affeziona ai personaggi contro l'intenzione dell'autore. (Credo che Jane Austen intendesse presentare Henry e Mary Crawford come figure spregevoli che il lettore doveva condannare per la loro frivolezza e insensibilità, eppure li ha resi così allegri e affascinanti che non si può fare a meno di preferirli alla sussiegosa Fanny Price e al pomposo Edmund Bertram). C'è nella simpatia un aspetto curioso di cui non tutti forse sono consapevoli. La simpatia del lettore va ai personaggi che gli vengono presentati per primi. Non solo nei polizieschi, ma anche negli altri generi, il lettore si sente tradito se scopre che i personaggi che hanno suscitato il suo interesse nelle prime dieci pagine non sono quelli sui quali dovrà concentrarsi nel prosieguo della storia. Credo che agli autori di polizieschi converrebbe tenere a mente questa legge e introdurre l'assassino solo dopo aver presentato un buon numero di altri personaggi.

È evidente che se l'assassino viene ritratto sin dall'inizio come una figura odiosa, per quanti falsi indizi si possano trovare disseminati lungo il cammino, i sospetti ricadranno immediatamente su di lui, e la storia finirà prima ancora di cominciare. Gli autori cercano talvolta di eludere la difficoltà rendendo odiosi tutti o quasi tutti i perso-

naggi, così che il lettore abbia da scegliere. Non sono convinto che sia una buona soluzione. Innanzitutto noi oggi, a differenza dei vittoriani, facciamo fatica a credere nella malvagità assoluta. Sappiamo che le persone sono una mescolanza di bene e male; non ci paiono credibili quando vengono dipinte come esclusivamente buone o esclusivamente cattive e, appena ciò accade, smettono di avvincerci. Non ci interessa più quel che succede alle marionette dell'autore. Egli, perciò, deve attribuire all'assassino la stessa combinazione di bene e male che sappiamo propria di ogni essere umano, ma dovrà anche truccare le carte in modo che, quando si scoprirà il colpevole, noi saremo contenti di vederlo impiccato. Un modo per truccare le carte consiste nell'assegnare al delitto tratti particolarmente crudeli e brutali. Naturalmente, possiamo storcere il naso all'idea che un tale delitto sia stato commesso da un personaggio che presenta anche aspetti accattivanti, ma questo è il minore dei problemi che l'autore deve affrontare. Nessuno (in un poliziesco) è solidale con la vittima. Che sia stata uccisa prima dell'inizio del libro o subito dopo, se ne sa così poco che non si può nutrire per lei alcun interesse; la sua morte è irrilevante come quella di una gallina e lascia indifferenti, per quanto barbaro sia stato il metodo. Inoltre, se il sospetto deve ricadere su più personaggi, occorreranno più moventi per l'omicidio. La vittima, per crimini a sua volta commessi, per vizi, caratteraccio, brutalità, avidità o quant'altro, si è resa così spregevole che la sua morte ci turba ben poco. Siamo portati a presumere che l'assassinio sia avvenuto per qualche ragione valida e, se

concluderemo che la morte della vittima è un bene, non saremo troppo contenti di vedere impiccato l'assassino. Alcuni autori risolvono il dilemma facendo suicidare l'assassino nel momento in cui viene scoperto. Questa soluzione rispetta la regola secondo cui la vita si paga con la vita, ma evita di urtare la sensibilità del lettore che non vede di buon occhio la corda del boia. L'assassino, dunque, dovrà essere malvagio, ma non tanto da risultare troppo plateale o poco credibile; il suo movente dovrà essere persuasivo, e lui dovrà dimostrarsi abbastanza antipatico da farci pensare, quando verrà scoperta la sua colpevolezza, che meriti il patibolo.

Vorrei soffermarmi, ora, sulla questione del movente. Sono stato una volta in visita alla colonia penale della Guiana Francese. Ho già raccontato altrove questa esperienza, ma non mi aspetto certo che tutti abbiano letto ogni mio scritto e, poiché l'argomento è pertinente, non mi scuso per la ripetizione. C'erano allora almeno tre istituti dove i condannati venivano rinchiusi secondo la natura dei loro delitti, e a Saint-Laurent-du-Maroni erano tutti assassini. Poiché la giuria aveva concesso loro alcune attenuanti, gli assassini non erano stati condannati a morte, bensì a scontare una lunga detenzione. Passai un'intera giornata a chiedere conto delle ragioni che li avevano indotti a commettere quei delitti. Li trovai piuttosto loquaci. In apparenza, molti sembravano aver ucciso per amore o per gelosia. Avevano assassinato la moglie o l'amante della moglie o la propria amante. Ma non dovetti indagare molto per scoprire che il motivo più profondo era di natura

finanziaria. Uno aveva ucciso la moglie perché lui guadagnava e lei spendeva i soldi con l'amante; un altro aveva ucciso l'amante perché ostacolava il suo matrimonio di interesse; un terzo aveva ammazzato una donna che lo ricattava e gli chiedeva soldi minacciando di rivelare alla moglie la loro tresca. Anche quando l'omicidio non aveva a che vedere con il sesso, il denaro era sempre il fattore determinante. Uno aveva ucciso per rubare; un altro aveva fatto fuori il fratello in una lite per questioni di eredità; un terzo aveva assassinato il complice perché non gli aveva dato la quota stabilita sulla vendita di auto rubate. Un apache aveva ucciso la sua convivente perché lo aveva denunciato alla polizia; un altro aveva eliminato il membro di una gang rivale per vendicare l'uccisione di un compare in una zuffa tra ubriachi.

Non mi sono mai imbattuto in omicidi che potessero essere legittimamente qualificati come delitti passionali. Forse, i colpevoli di questo genere di reati erano stati assolti da qualche giuria clemente o condannati a una pena più breve di quelle per cui si viene spediti nella Guiana. Un altro movente molto comune era la paura. C'era un giovane pastore che aveva stuprato una bambina in un campo e, quando lei si era messa a strillare, lui, spaventato, l'aveva strangolata. Un uomo dalla posizione rispettabile aveva ucciso una donna quando questa aveva scoperto che era stato in prigione per truffa; temeva potesse dirlo ai suoi dipendenti.

A quanto pare, dunque, i moventi più plausibili per un omicidio a disposizione degli autori di polizieschi sono il denaro, la paura e la vendetta. L'o-

micidio è una cosa orribile, e l'assassino si assume un grande rischio. È difficile convincere il lettore che sia disposto a correrlo perché la donna amata si è gettata fra le braccia di un altro o perché un collega, in banca, è stato promosso e l'ha scavalcato. La posta in palio dev'essere alta. È compito dell'autore dimostrare che il gioco vale la candela.

### III

Non meno importante dell'assassino è l'investigatore. Qualunque assiduo lettore di polizieschi può snocciolare un elenco di eminenti detective, ma il più famoso di tutti è senz'altro Sherlock Holmes. Anni fa, per un'antologia che ho curato, ho riletto tutti i racconti di Conan Doyle. Sono rimasto sorpreso dalla loro modestia. L'introduzione è efficace, la cornice ben strutturata, ma la storia è inconsistente, e alla fine si prova un senso di insoddisfazione. Tanto fumo e niente arrosto. Mi pareva che non potesse mancare un suo racconto in un'antologia che ambiva a essere esaustiva, ma faticavo a trovarne uno capace a mio avviso di accontentare il lettore intelligente. Resta il fatto che Sherlock Holmes ha catturato e tiene tuttora in pugno il gusto del pubblico. Il suo nome è noto a chiunque, in ogni paese del mondo civilizzato. Lo conosce anche chi non ha mai sentito nominare Sir Willoughby Patterne, Monsieur Bergeret o Madame Verdurin. Sherlock Holmes è stato disegnato con tratti ampi ed eloquenti come una figura melodrammatica dalle marcate peculiarità, che Conan Doyle ha inciso nella mente dei lettori con

la stessa pertinacia impiegata dai grandi pubblicitari per decantare i meriti di una marca di sapone, di birra o di sigarette, e i risultati sono stati altrettanto remunerativi. Dopo aver letto cinquanta racconti, di lui non sai niente più di quel che sapevi dopo aver letto il primo, ma la reiterazione costante ha spezzato la tua resistenza, e questo manichino, agghindato di oggetti di scena, ha acquisito nella tua immaginazione la stessa vivacità di un Vautrin o di un Micawber. Nessun poliziesco ha mai raggiunto la popolarità dei racconti di Conan Doyle e, grazie all'invenzione di Sherlock Holmes, bisogna ammettere che nessuno l'ha altrettanto meritata.

Ci sono tre generi di detective. C'è il poliziotto, c'è l'investigatore privato, talvolta detto anche «segugio», e c'è il dilettante. Il dilettante gode da tempo di una grande popolarità, e gli autori di questo genere narrativo hanno esercitato la loro inventiva per concepire personaggi da usare più volte. Il poliziotto è di solito una figura convenzionale con un'individualità poco pronunciata; nella migliore delle ipotesi è astuto, minuzioso e razionale, ma perlopiù è privo di immaginazione e ottuso. Per questo funge da utile elemento di contrasto per far risaltare la brillantezza del dilettante, il quale è dotato di una serie di tratti distintivi che gli conferiscono un certo grado di caratterizzazione. Scoprendo cose sfuggite all'ispettore di Scotland Yard, egli dimostra che il dilettante è più sveglio e competente del professionista, e ciò, com'è ovvio, risulta gratificante per i lettori di un paese in cui gli esperti sono sempre guardati con sospetto. Il conflitto tra queste due figure assume u-

na qualità drammatica, e a noi, che pure rispettiamo la legge, non dispiace vedere, alla fine, l'autorità messa in ridicolo. Il tratto principale che l'autore si premura di attribuire all'investigatore diletta-nte è il senso dell'umorismo, ma non, come si potrebbe supporre, per indurre nel lettore, facendolo ridere, un'instabilità emotiva che lo renda più ricettivo alle sue sollecitazioni, bensì per una ragione molto più importante. È indispensabile che l'investigatore diletta-nte, per la sua arguzia o per qualche strano vezzo linguistico, susciti la risata, perché se un personaggio ci fa ridere non possiamo fare a meno di provare una certa simpatia per lui; e accaparrarsi la simpatia del lettore, qui, per l'autore è essenziale. Questi, infatti, deve usare ogni mezzo immaginabile per nascondere a chi legge il fatto lampante che l'investigatore diletta-nte è un cialtrone.

Vuol dare l'impressione di spendersi in modo disinteressato per la causa della giustizia o, se questo è troppo difficile da digerire perfino per i lettori di polizieschi, di essere posseduto dalla passione per la caccia, ma in verità è un impiccione, un ficcanaso che, per il puro gusto di interferire in cose che non lo riguardano, si impegna in un compito che qualunque persona perbene lascerebbe ai tutori della legge, che proprio a questo sono preposti. Solo dotandolo di maniere accattivanti, di un aspetto piacevole e di simpatiche eccentricità, lo si potrà rendere appetibile per il lettore. Soprattutto, dovrà avere una parlantina brillante. Purtroppo, pochi autori di polizieschi possono vantare tra le proprie doti un senso dell'umorismo abbastanza raffinato. Troppi di loro

credono che una battuta continui a essere divertente anche dopo la centesima ripetizione. È sufficiente far parlare un personaggio in un inglese che è una traduzione letterale e spesso imprecisa dal francese per suscitare le risa? È sufficiente fargli citare più o meno fedelmente versi sparsi di poesie o farlo esprimere in una lingua pomposa e stravagante? È sufficiente usare il dialetto dello Yorkshire o riprodurre una parlata irlandese per far sbellicare il lettore? In tal caso, di umoristi ce ne sarebbero a bizzeffe, e P.G. Wodehouse e S.J. Perelman non riuscirebbero a sbarcare il lunario. Sto ancora aspettando il romanzo in cui l'investigatore diletta-nte venga mostrato per la spregevole creatura che è e ottenga alla fine la sorte che merita.

Considero un errore l'introduzione dell'umorismo nei racconti polizieschi, ma ne comprendo la ragione e, sia pur a malincuore, l'accetto; non sopporto, invece, quando si parla d'amore. L'amore farà anche girare il mondo, ma non i racconti polizieschi; anzi, li fa deragliare. Non importa se alla fine sarà il segugio gentiluomo, l'ispettore capo o il protagonista ingiustamente accusato a conquistare i favori della ragazza. Di un racconto poliziesco mi interessano le indagini. La linea è tracciata: omicidio, indagine, sospetto, scoperta e punizione; le tresche di giovani donne, per quanto affascinanti, con giovani uomini, per quanto mascelloni, è una noiosa diversione. L'amore, ovviamente, è una delle molle dell'azione umana e, quando suscita gelosia, paura o vanità ferita, può ben tornare utile ai fini dell'autore, ma restringe il campo delle indagini, perché si

presume che non vi siano più di due o tre persone, in un racconto, soggette al suo potere; e quando è proprio l'amore il movente, il delitto diventa *crime passionnel*, e l'assassino smette di incutere orrore incondizionato. Tuttavia, l'introduzione di una tenera storiella d'amore nel dispiegarsi di un mistero è una mancanza di gusto che non ha scusanti. Non c'è posto, in un poliziesco, per la marcia nuziale.

Un altro sbaglio commesso di frequente dagli autori è scegliere una modalità troppo improbabile per gli omicidi. Se si considera la vastità della produzione di queste storie, è abbastanza naturale che gli autori cerchino di stimolare l'appetito del lettore ormai sazio con delitti di genere inusitato. Ricordo di averne letta una in cui svariati omicidi venivano commessi per mezzo di pesci velenosi introdotti in una piscina. Certe trovate, secondo me, sono un errore. Il probabile, come sappiamo, è relativo, e l'unico banco di prova è se noi lo ammettiamo oppure no. Nella narrativa poliziesca siamo disposti ad ammettere tantissime cose: accetteremo il fatto che l'assassino abbia lasciato sulla scena del delitto un mozzicone di sigaretta di una strana marca, che si sia sporcato le scarpe con qualche sostanza particolare o che abbia disseminato le sue impronte digitali nella stanza della vittima. Possiamo ben immaginare che il tetto di casa nostra vada a fuoco inghiottendoci tra le fiamme, che l'auto di un nemico ci investa, o che qualcuno ci spinga giù da un precipizio, ma non prenderemo mai in considerazione l'ipotesi di essere fatti a pezzi da un cocodrillo abilmente introdotto nel nostro salotto al Dorchester, o di es-

sere schiacciati come sogliole dalla Venere di Milo, che un perfido individuo, con una diabolica macchinazione, ci ha fatto cadere addosso mentre eravamo in visita al Louvre. A mio parere, i metodi classici sono ancora i migliori: il coltello, l'arma da fuoco, il veleno hanno il vantaggio di essere estremamente plausibili. Tutti potremmo rimanerne vittime o farne uso.

I migliori autori di polizieschi sono quelli che offrono i fatti e le conclusioni da trarne in una lingua leggibile, ma senza svolazzi. Il bello stile, qui, è fuori luogo. Non servono passaggi altisonanti mentre noi smaniamo dalla voglia di conoscere la ragione di un certo livido sul mento del maggiordomo, né vogliamo descrizioni di paesaggi quando l'unica cosa che ci sta a cuore è stabilire con precisione quanto tempo ci vuole per andare a piedi dalla casa galleggiante sul fiume all'abitazione del guardacaccia all'altro lato del bosco. Non ci dice niente la primula sulla riva del fiume. Incidentalmente, potrei anche aggiungere che mi annoio quando mi si chiede, con l'aiuto di una mappa o di una planimetria, di studiare la topografia di una regione o la disposizione di una casa. E non ci interessa neppure l'erudizione. Lo sfoggio di erudizione è, a mio parere, la causa di una spiacevole nota negativa in un'autrice che figura tra i più ingegnosi e inventivi maestri contemporanei del racconto poliziesco. È, mi dicono, una donna di notevole preparazione accademica e possiede una grande competenza in discipline di cui la maggior parte di noi è all'oscuro, ma farebbe meglio a tenercela per sé. Certo, è fastidioso per gli scrittori di questi libri brillanti, letti da persone di tutti i livelli culturali, accettare

di trarne così poco credito. Vengono forse invitati a pranzo a Chelsea, a Bloomsbury o anche solo a Mayfair? Quando gli editori organizzano le loro soirées letterarie, per caso la gente li addita con entusiasmo tra gli ospiti? Sono pochissimi quelli conosciuti per nome. Tutti gli altri sono avvolti dall'anonimato e dall'indifferenza.

È naturale che si risentano per l'atteggiamento di condiscendenza con cui li trattano i loro stessi lettori voraci, e che non si esimano, quando ne hanno l'occasione, dal far presente che sono più colti e raffinati di quanto in apparenza si creda. È perfettamente umano che desiderino dimostrare ai superciliosi di essere dotti come affiliati alla Royal Society of Literature e ispirati come membri del Council of the Authors' Society. Ma è un errore. Gli autori dovrebbero essere forti come i loro detective. È giusto che siano preparati su ogni genere di argomento, perché ne hanno bisogno, ma dovrebbero tenere presente che gli abiti dell'uomo ben vestito sono quelli che meno danno nell'occhio; la loro cultura non dovrebbe mai distoglierli dal vero obiettivo, cioè risolvere il mistero di un omicidio.

E devono avere pazienza. Può ben darsi che gli storici della letteratura, quando si occuperanno della narrativa prodotta nei paesi anglofoni nella prima metà del Novecento, sorvoleranno rapidamente sulle opere dei romanzieri «seri» per rivolgere la propria attenzione all'immensa e variegata ricchezza prodotta dagli autori di polizieschi. Dovranno innanzitutto dar conto dell'enorme popolarità di questo particolare genere di narrativa. Si sbaglieranno se la ascriveranno alla crescen-

te alfabetizzazione che ha creato una vasta massa di lettori avidi ma poco istruiti, perché questo genere, dovranno ammettere, viene letto anche da uomini colti e da donne di gusto. La mia spiegazione è semplice. Gli autori di polizieschi hanno una storia da raccontare e la raccontano in modo succinto. Devono catturare e trattenere l'attenzione, quindi devono entrare rapidamente nel vivo del racconto. Devono destare curiosità, creare suspense e, con l'ideazione del delitto, mantenere alto l'interesse del lettore. Devono suscitare simpatia per i personaggi giusti, e l'ingegno necessario a questo scopo non è certo l'ultimo dei loro talenti. Infine, devono costruire un crescendo convincente. In breve, devono seguire le regole naturali della narrazione che vengono osservate dai tempi in cui uno scaltro autore raccontò la storia di Giuseppe in qualche villaggio di Israele.

Orbene, i romanzieri «seri» dei nostri giorni hanno molto spesso poco o niente da raccontare e si sono anzi abituati a credere che il racconto, la storia, sia un aspetto trascurabile dell'arte. In tal modo rinunciano al richiamo più potente per la nostra comune natura umana, perché il desiderio di ascoltare storie è di certo antico quanto l'umanità, e possono solo rimproverare se stessi se gli autori di polizieschi hanno sottratto loro i lettori. Inoltre, sono spesso intollerabilmente prolissi. Di rado capiscono che un tema consente solo un determinato sviluppo, sicché finiscono per impiegare quattrocento pagine per raccontare qualcosa per cui potrebbero bastarne cento. Vengono incoraggiati in ciò dalla moda contemporanea dell'analisi psicologica. A mio avviso, l'abuso di

questo espediente è dannoso alla narrativa «seria» di oggi quanto l'abuso della descrizione di paesaggi nei romanzi dell'Ottocento. Sappiamo che la descrizione di un paesaggio deve essere breve e deve avere come unico scopo quello di contribuire allo sviluppo del racconto. Lo stesso dicasi per l'analisi psicologica. Insomma, gli autori di polizieschi vengono letti per i loro meriti, malgrado i difetti spesso evidenti: i romanzieri «seri», al confronto, sono poco letti a causa dei loro difetti, malgrado i pregi spesso evidenti.

#### IV

Fin qui mi sono occupato delle semplici storie di investigazione fondate sui principi stabiliti da Poe nei *Delitti della rue Morgue*. Nel corso degli ultimi cinquant'anni, di storie del genere ne sono state scritte migliaia, e gli autori hanno usato ogni possibile espediente per conferir loro uno specioso carattere di novità. Ho già accennato ai delitti compiuti con mezzi insoliti. Gli autori sono stati svelti a far uso di ogni nuova scoperta scientifica o medica. Hanno trafitto le loro vittime con stiletti di ghiaccio, le hanno sottoposte a elettrocuzione per mezzo di un telefono, hanno iniettato bolle d'aria nei loro vasi sanguigni, hanno infettato i loro pennelli da barba con i bacilli dell'antrace, le hanno uccise facendo loro leccare francobolli avvelenati, colpite con armi da fuoco nascoste dentro macchine fotografiche e disintegrate per mezzo di invisibili raggi letali. Questi metodi strava-

ganti sono troppo improbabili per risultare convincenti.

A volte, naturalmente, gli autori hanno dimostrato un notevole ingegno. Una delle invenzioni più brillanti è il cosiddetto enigma della camera chiusa: un morto, evidentemente assassinato, viene trovato in una stanza chiusa a chiave dall'interno; sembra impossibile che l'omicida sia potuto entrare o uscire. Poe ha impiegato questa idea nei *Delitti della rue Morgue*. È sorprendente che la critica non abbia mai notato come la spiegazione del mistero palesemente non stia in piedi. Il lettore ricorderà che i vicini, allarmati dalle urla terrificanti, fanno irruzione nella casa abitata dalle due donne, madre e figlia, trovandole morte, e la figlia viene rinvenuta in una stanza con porta e finestre chiuse dall'interno. Monsieur Dupin dimostra che lo scimmione che le aveva uccise era entrato da una finestra aperta che si era richiusa da sé dopo la fuga dell'animale. Qualunque poliziotto gli avrebbe fatto presente che due donne francesi, una anziana, l'altra di mezza età, non avrebbero mai lasciato la finestra aperta, esponendosi alla nociva aria notturna. L'orango, comunque fosse entrato, di certo non era passato per la finestra aperta. Da allora l'autore che ha meglio utilizzato questo espediente è Carter Dickson, ma il suo successo ha generato così tanti imitatori che il meccanismo ha perso ormai ogni attrattiva.

È stata sfruttata ogni ambientazione: la festa in una sontuosa casa di villeggiatura nel Sussex, a Long Island o in Florida; il tranquillo paesino in cui non è mai successo nulla dai tempi della battaglia di Waterloo; il castello delle Ebridi isolato da

una tempesta. Lo stesso dicasi per gli indizi: impronte digitali, impronte di passi, mozziconi di sigaretta, profumo, cipria. E lo stesso vale per gli alibi indistruttibili puntualmente distrutti dal detective, il cane che non abbaia, a significare che conosceva bene l'assassino (credo che il primo a utilizzarlo sia stato Conan Doyle), la lettera in codice decifrata dall'investigatore, i gemelli identici e i passaggi segreti. I lettori non ne possono più della ragazza che vaga per i corridoi deserti senza un valido motivo e viene colpita alla testa da una figura incappucciata e mascherata, né di quella che insiste per accompagnare il detective in una missione pericolosa e, così facendo, manda all'aria i suoi piani. Tutti questi scenari, questi indizi, questi enigmi sono stati sfruttati fino all'osso. Gli autori, ovviamente, ne sono ben consapevoli e hanno cercato di rendere interessanti storie già raccontate centinaia di volte con invenzioni sempre più stravaganti. Invano. [Tutti i metodi di uccisione, tutte le sottigliezze investigative, tutte le astuzie adottate per depistare il lettore, tutte le scene d'azione in ogni ambito... tutto è già stato usato un'infinità di volte. Il racconto di pura deduzione mostra ormai la corda.]

Questo genere è stato sostituito nei gusti del pubblico dalla narrativa *hard-boiled*. Si dice che a inventarla sia stato Dashiell Hammett, ma Erle Stanley Gardner sostiene che il capostipite del filone sia un certo John Daly. In ogni caso, fu *Il falcone maltese* di Hammett a lanciare la moda. Il racconto *hard-boiled* avanza una pretesa di realismo. Le duchesse, i ministri, i grandi industriali raramente vengono assassinati. Gli omicidi di rado hanno

luogo in sontuose residenze di campagna, su campi da golf o alle corse di cavalli, quasi mai vengono commessi da anziane zitelle o diplomatici in pensione. Raymond Chandler, il più brillante tra gli autori che ora si cimentano in questo genere, nel suo acuto e divertente saggio *La semplice arte del delitto*, ne illustra gli elementi costitutivi. «Il poliziesco realistico» dice «narra di un mondo in cui i gangster possono guidare le nazioni e quasi governano le città, in cui gli alberghi e i condomini e i ristoranti alla moda sono proprietà di uomini che hanno fatto i quattrini con i bordelli, in cui un divo dello schermo può essere l'informatore di una banda di malviventi, e il tizio simpatico che abita in fondo al pianerottolo un capo del racket delle scommesse; un mondo dove un giudice con una cantina piena di liquore di contrabbando può mandare in galera un uomo perché ne aveva una fiaschetta in tasca, dove un sindaco può avalare l'omicidio come mezzo per far soldi, dove non si può camminare sicuri in un vicolo buio perché la legge e l'ordine sono cose di cui si parla e che si evita, però, di mettere in pratica; un mondo dove si può assistere a una rapina per strada in pieno giorno, vedere chi l'ha compiuta e poi scomparire subito nella folla invece che parlarne, perché il rapinatore può avere amici ben armati o la polizia può non gradire la vostra testimonianza, e in ogni caso l'avvocato difensore sarà autorizzato a insultarvi e maltrattarvi in tribunale, davanti a una giuria di imbecilli selezionati, senza che il giudice, pieno di pregiudizi, intervenga se non nel modo più sommario».

Tutto ciò è ottimamente espresso ed è evidente che

un simile contesto sociale offre all'autore realistico materiale adatto a un poliziesco. Il lettore è disposto a credere che gli eventi riferiti siano davvero accaduti; anzi, è sufficiente che legga i giornali perché si renda conto della frequenza di certi fatti.

«Dashiell Hammett» dice Raymond Chandler «ha restituito il delitto alla gente che lo commette per un motivo, e non semplicemente per fornire un cadavere ai lettori, e con mezzi accessibili, non con pistole da duello intarsiate, curaro e pesci tropicali. Ha messo sulla carta queste persone così come sono, e le ha fatte parlare e pensare con il linguaggio che abitualmente usano per i loro fini». Questo è un grande elogio ed è giustificato. Hammett era stato per otto anni un investigatore della Pinkerton e conosceva il mondo che descriveva. Ciò conferiva ai suoi racconti una plausibilità uguagliata solo da Raymond Chandler.

Nei romanzi di questa scuola l'indagine vera e propria occupa uno spazio relativamente minore. Non si fa un gran mistero dell'identità dell'assassino, e l'interesse del racconto dipende dagli sforzi del detective di incastrarlo e dai pericoli in cui incorre così facendo. Una delle conseguenze è che gli scrittori hanno accantonato il noioso utilizzo degli indizi. Anzi, nel *Falcone maltese*, l'investigatore Sam Spade attribuisce l'assassinio di Archer a Brigid O'Shaughnessy facendole notare che è l'unica che avrebbe potuto commetterlo, al che lei si fa prendere dal panico e confessa. Se avesse invece freddamente risposto: «Dimostramelo», il detective sarebbe rimasto spiazzato, e in ogni caso, se a difenderla ci fosse stato un avvocato astuto come il Perry Mason di Erle Stanley Gardner, nes-

na giuria l'avrebbe condannata sulla base dei labili elementi che Spade era in grado di fornire.

Gli autori specializzati nel genere *hard-boiled* si sono impegnati per conferire ai detective carattere e personalità, ma si sono misericordiosamente astenuti dall'attribuire loro le stravaganze che, a imitazione di Conan Doyle, molti autori di racconti di investigazione «pura» hanno fornito ai propri segugi.

Dashiell Hammett è un autore fantasioso e originale. A differenza degli scrittori che usano ripetutamente lo stesso investigatore, lui ne ha inventato uno a ogni nuovo racconto. Il detective della *Maledizione dei Dain* viene descritto come un grassone di mezza età che si basa sull'intuito e sul sangue freddo più che sulla forza fisica; Nick Charles nell'*Uomo ombra* ha sposato una donna ricca e si è ritirato dal mestiere, che riprende solo perché vi è costretto; è un uomo piacevole, con un certo senso dell'umorismo; Ned Beaumont nella *Chiave di vetro*, giocatore d'azzardo professionista e solo per caso detective, è un personaggio curioso e intrigante, che qualunque romanziere sarebbe felice di aver concepito; Sam Spade, nel *Falcone maltese*, è il migliore, il più convincente di tutti. È un balordo senza scrupoli, un furfante spietato, pressoché indistinguibile dai criminali con i quali ha a che fare. È un gran figlio di buona donna, ma è ritratto in modo ammirevole.

Sherlock Holmes era un investigatore privato, ma gli autori successivi a Conan Doyle, a quanto pare, hanno preferito affidare la soluzione dei propri misteri a ispettori di polizia o a dilettanti di talento. Dashiell Hammett, essendo stato lui stesso in-

investigatore privato, nei racconti ha impiegato questa figura con estrema naturalezza, e i suoi successi nel genere *hard-boiled* ne hanno saggiamente seguito l'esempio. Il detective privato è una figura romantica e, insieme, sinistra. Come il dilettante, può essere più intelligente dei membri delle forze dell'ordine e può fare cose, perlopiù losche, che a quelli sono proibite per legge. Un suo ulteriore punto di forza sta nel fatto che il procuratore distrettuale e la polizia considerano con sospetto i suoi metodi poco ortodossi, e lui, perciò, deve combattere anche loro, oltre ai criminali. Ciò aggiunge tensione drammatica ed elementi di conflitto al racconto. Infine, rispetto all'investigatore dilettante, il detective privato, avendo a che fare con il crimine per mestiere, non può essere trattato da ficcanaso che si occupa di questioni che non lo riguardano. Tuttavia, la ragione per cui ha intrapreso questa equivoca carriera non viene rivelata. Non sembra essere particolarmente remunerativa, perché il detective è sempre a corto di soldi, e il suo ufficio è piccolo e squallido. Sappiamo poco anche dei suoi trascorsi. A quanto pare, non ha genitori né zii né fratelli. Ha, però, la fortuna di avere una segretaria bella e bionda che lo ama. Lui la tratta con affetto e gentilezza e ogni tanto ricompensa la sua devozione con un bacio, ma per quel che ricordo non si fa mai irretire al punto da chiederle di sposarlo. Anche se (a eccezione del Philip Marlowe di Chandler) non sappiamo da dove venga né dove abbia acquisito le conoscenze necessarie per seguire la sua vocazione, ci vengono raccontate molte cose di lui e delle sue abitudini. È irresistibile con le donne. È alto, for-

te, tosto e può stendere un uomo con la stessa facilità con cui noi schiacciamo una mosca. Può subire qualunque percossa senza riportare danni permanenti, perché ha più coraggio che prudenza, e finirà per cacciarsi, spesso disarmato, tra le grinfie di pericolosi criminali che lo malmenano, tanto che si resta sorpresi quando lo si ritrova in piedi nel giro di ventiquattr'ore o giù di lì, apparentemente illeso, di nuovo deciso a correre formidabili rischi. La suspense, in effetti, sarebbe insostenibile, se non fossimo certi che i gangster, i furfanti, i ricattatori che lo tengono prigioniero non oseranno mai crivellarlo di pallottole, altrimenti il romanzo finirebbe prematuramente. Ha un'incredibile capacità di reggere i superalcolici. Nel cassetto della sua scrivania c'è sempre una bottiglia di whisky o di bourbon, che estrae ogni volta che ha visite o quando non ha altro da fare. Ne tiene una fiaschetta nella tasca della giacca e un'altra, più grossa, nell'auto. Per prima cosa, quando arriva in un albergo, si fa portare una bottiglia dal fattorino. La sua dieta base, come quella della maggior parte degli americani, ha una certa monotonia e consiste perlopiù di uova e pancetta o bistecca e patatine fritte. Per quel che ricordo, l'unico detective privato che attribuisca importanza a quel che mangia è Nero Wolfe, ma lui è europeo, e la sua fame tutt'altro che americana di pietanze succulente, come la passione per le orchidee, va ascritta alle sue origini straniere.

I futuri storici della società noteranno un'evidente variazione nelle abitudini americane tra l'epoca in cui Dashiell Hammett scriveva i suoi romanzi e quella in cui fu attivo Raymond Chandler.

Dopo aver trascorso un'estenuante giornata a bere liquori forti e sfuggire per un pelo a una morte violenta, Ned Beaumont si cambia il colletto e si lava le mani e la faccia, mentre il Marlowe di Raymond Chandler, a meno che la memoria non mi inganni, si fa la doccia e indossa una camicia pulita. È chiaro che, nel frattempo, il maschio americano ha cominciato a dare sempre più peso all'igiene personale. Marlowe, a differenza di Sam Spade, è un uomo onesto. Vuole guadagnare, ma solo con mezzi legali, e non parla mai di divorzio. Marlowe è lui stesso il narratore dei troppo pochi romanzi di Raymond Chandler. Di solito, il narratore e protagonista di un romanzo resta un po' nell'ombra, come ad esempio David Copperfield, ma Raymond Chandler è riuscito a fare di Marlowe un essere umano vivissimo: è un uomo temprato, fiero, impavido, e suscita una grande simpatia.

A mio parere, i due migliori romanzieri del genere *hard-boiled* sono Dashiell Hammett e Raymond Chandler. Chandler è il più raffinato. A volte, le storie di Hammett sono così complicate da lasciare non poco confusi; Chandler, invece, mantiene una rotta inflessibile. Il suo passo è più rapido, i suoi personaggi più variegati. Ha un senso della plausibilità più spiccato, e i suoi moventi sono più verosimili. Scrivono entrambi in un inglese teso e colloquiale tipicamente americano. I dialoghi di Chandler mi paiono migliori di quelli di Hammett. Ha un'ammirevole attitudine per quel tipico prodotto della fulminea mente americana, la battuta sarcastica, e questo suo umorismo beffardo ha una spontaneità accattivante.

Il romanzo *hard-boiled*, come ho detto, non dà tan-

to rilievo alle indagini e si concentra maggiormente sui personaggi: furfanti, giocatori d'azzardo, ladri, ricattatori, poliziotti corrotti, politici disonesti che commettono illeciti. I reati ci sono, ma traggono il loro interesse dagli individui che vi sono implicati. Se questi sono meri fantocci, al lettore non importa nulla delle loro azioni o della loro sorte. Di conseguenza, gli scrittori di questa scuola hanno dovuto mettere più impegno nella caratterizzazione rispetto ai vecchi autori di storie investigative. Hanno dovuto rendere non solo credibili, bensì convincenti i loro personaggi. Per la maggior parte, i detective precedenti erano creature farsesche, e le stravaganze loro attribuite dagli autori avevano come unico effetto quello di renderli grotteschi. Questi personaggi potevano esistere solo nella mente contorta dei loro inventori. Tutte le altre erano figure stereotipate e prive di individualità. Dashiell Hammett e Raymond Chandler hanno invece creato personaggi in cui possiamo credere. Hanno tratti solo lievemente più accentuati, appena più vividi, di certe persone che tutti abbiamo conosciuto.

Essendo stato io stesso romanziere, mi sono interessato al modo in cui questi due autori descrivono l'aspetto dei vari personaggi. È sempre difficile dare al lettore un'idea precisa di come appare qualcuno, e i romanzieri hanno adottato diversi metodi. Hammett e Raymond Chandler descrivono l'aspetto dei personaggi e gli abiti che indossano, anche se in breve, con l'esattezza che userebbe la polizia per descrivere ai giornali un ricercato. Chandler ha ulteriormente affinato questa tecnica. Quando Marlowe, il suo detective, entra

in una stanza o in un ufficio, l'autore ci descrive – succintamente, ma nei particolari – l'arredamento, i quadri appesi alle pareti, i tappeti. Restiamo colpiti dalla capacità di osservazione del detective. È la precisione che un drammaturgo (posto che non sia prolisso come Bernard Shaw) userebbe per descrivere al regista la scenografia e la disposizione degli arredi in ogni singolo atto. Questo abile stratagemma offre al lettore perspicace un'indicazione sul genere di persone e di circostanze in cui il detective probabilmente si imbatte. Se si conosce l'ambiente di un individuo, si sa già qualcosa di lui.

Tuttavia, credo che l'enorme successo di questi due autori, non solo economico, visto che i loro libri hanno venduto milioni di copie, ma anche di critica, abbia ucciso il genere. Gli imitatori sono spuntati a decine e, come tutti gli imitatori, hanno pensato di migliorare i modelli portandoli all'estremo. Sono diventati più gergali, così gergali da rendere indispensabile l'uso di un glossario per capire quel che dicono; i loro delinquenti sono diventati sempre più brutali, violenti e sadici; le figure femminili sempre più bionde e assatanate; i detective sempre più privi di scrupoli e alcolizzati; e i poliziotti sempre più inetti e corrotti. Sono diventati così irriverenti da risultare assurdi. Nella loro smania di sensazionalismo, hanno anestetizzato i lettori e, invece di farli inorridire, hanno suscitato in loro risate di scherno. C'è un unico pregio, fra i tanti dei due autori di cui ho parlato, che i loro emuli sembrano aver ritenuto indegno di imitazione: non hanno mai neppure tentato di scrivere in un buon inglese.]

Non so chi possa succedere a Raymond Chandler. Io credo che il poliziesco, tanto quello di pura investigazione quanto l'*hard-boiled*, sia morto. Questo, però, non impedirà a una moltitudine di autori di continuare a scrivere questo genere di romanzi, e non impedirà a me di continuare a leggerli.