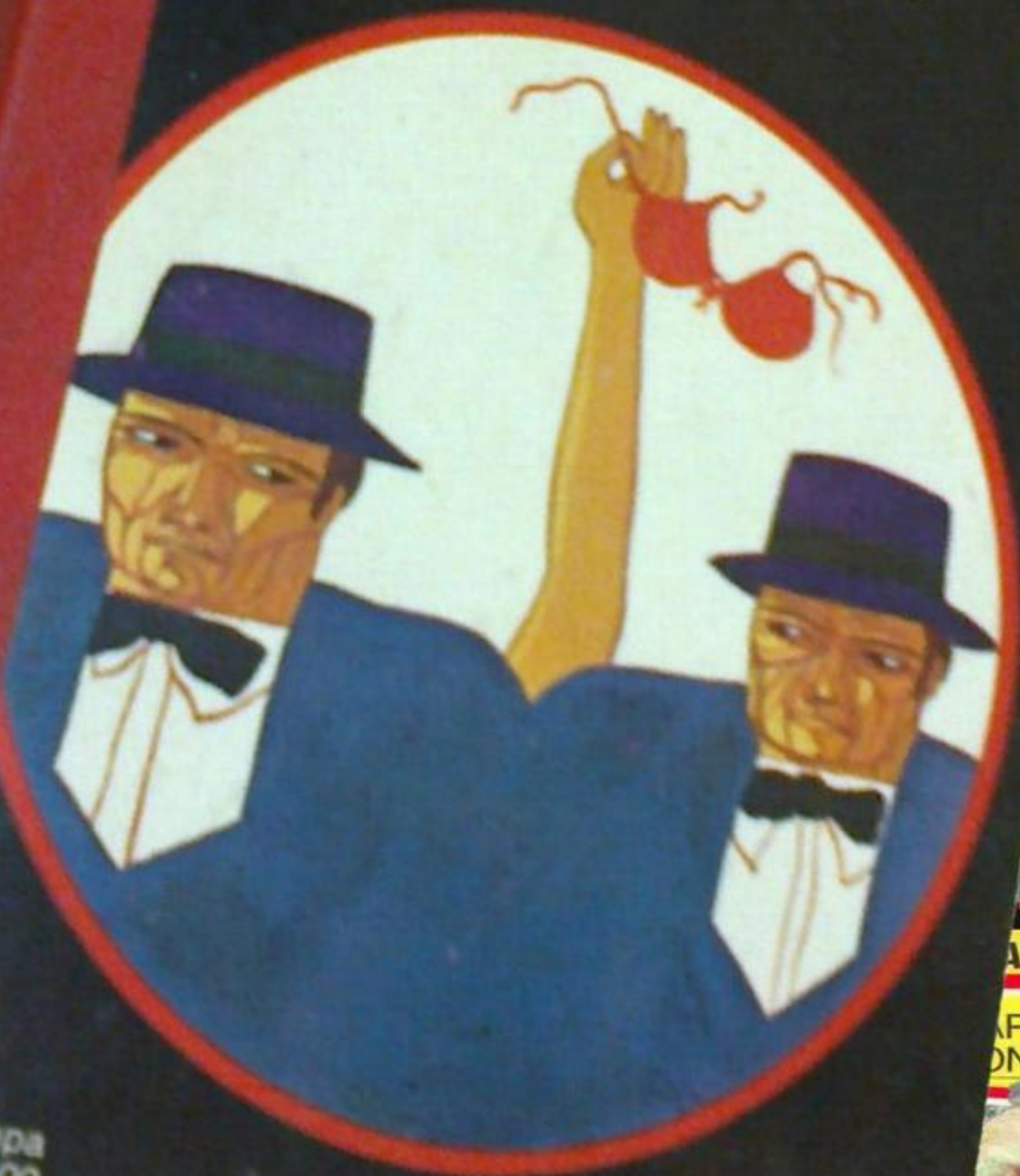


Luigi Calcerano

Critiche e Saggi
sul Giallo

IL GIALLO MONDADORI
I CAPOLAVORI DI
SECRETISSIMO

Donald E. Westlake
... E COSI' SPIA



ristampa
1500
dicembre 1979

MENSILE
DI SPIONAGGIO
MONDADORI

THE
HOT ROCK

BEHAVIOR

NOVELS YOU WILL EVER READ



La prima e la quarta di copertina sono di Massimo Conforti.

Luigi Calcerano © 2012

LUIGI CALCERANO

***Donald Edwin Westlake
profilo di un autore***

CRITICHE E SAGGI SUL GIALLO

La narrativa poliziesca è caratterizzata da figure di scrittori che hanno segnato un momento particolare nell'evoluzione del genere.

Tutti conoscono Arthur Conan Doyle, Ellery Queen, Agatha Christie, Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Cornell Woolrich, Rex Stout, Friedrich Dürrenmatt; accanto ad essi va annoverato Donald E. Westlake, che invece non tutti conoscono. Pochi comprendono appieno il peso che questo autore ha nella letteratura poliziesca; quel che è peggio esistono molti giallofili ed operatori di settore che ancora non hanno letto nessun libro della serie di Dortmunder, nè la Danza degli Atzechi o Il signor Omicidi.

A loro è diretto questo contributo.

Donald E. Westlake

Profilo di un autore

.
Indice

- 1-L'artigiano
- 2-Gli pseudonimi
- 3-Da Parker a Grofield a Dortmunder
- 4-La scrittura, i personaggi, il monologo interiore
- 5-Il giallo-umoristico
- 6-Le ascendenze
- 7-Il re si diverte
- 8-L'umorismo con la pistola
- 9-Gli obiettivi dello schermo
- 10-L'intenzione comunicativa
- 11-Conoscenza per deformazione
- 12-Riassunto delle puntate precedenti

13-La weltanschauung

14-Il mezzo è il messaggio

15-Westlake e il futuro del poliziesco

.....

1-L'artigiano

Donald Edwin Westlake è nato a Brooklyn il 12 luglio 1933. Figlio di un pastore protestante, dopo un'infanzia trascorsa ad Albany, studia presso il Champlain college e l'Harpur college . Non si laurea.

Vive per qualche tempo in Europa, (vi presta servizio da militare, in aeronautica) e questo, per la spocchiosa presunzione di noi europei sembra debba significare qualcosa.

Lavora in una agenzia letteraria e si dedica per qualche tempo al teatro.

Come ogni buon americano che si rispetti si fregia di varie attività lavorative improbabili prima del successo, imbianchino, dattilografo, operaio, trovarobe, impiegato in una compagnia di assicurazioni ed all'Ufficio di Collocamento di New York.

Tra tutte quella da cui si può meglio spremere qualche significato rimane quella presso un'agenzia letteraria. Lì incontra la letteratura.

Mel Bernstein, ne La danza degli Atzechi, incontra la Letteratura quando pubblica un annuncio sui giornali nell'intento di metter su una agenzia letteraria per truffare soldi agli scrittori ancora inediti.

"Da allora, l'annuncio comparve spesso sulle riviste per gli uomini più ingenui, sulle riviste per le donne più sole, e sulle riviste per gli scrittori più tolleranti. E quanto materiale arrivò! Racconti che univano due o tre trame di un film televisivo, romanzi a imitazione di qualche successo del 1960, articoli sull'agopuntura o su Reinhard Heydrich, sceneggiature cinematografiche su gente che prendeva inavvertitamente l'LSD, poesie sul tramonto, romanzi brevi sulla prima esperienza sessuale di un adolescente (sul primo 'risvegliò , secondo il linguaggio degli autori), sceneggiature televisive su bande di delinquenti minorili che terrorizzavano la metropolitana. . . oh, altrochè se il materiale arrivava! A quanto sembrava, in America tutti, guardando la televisione, avevano pensato: io sono capace di scrivere qualcosa di meglio. Sorprendente, quanti si sbagliavano.

"(Westlake, 1989, 212)

Forte dei suoi studi viene incaricato di legger manoscritti e dalla ripetizione, anzichè la noia trae la comprensione delle formule base per scrivere come piace a lettori ed editori.

Uno splendido artigiano del giallo, Ed McBain ebbe a dire:

"Scrivere un mystery sembra la cosa più facile del mondo, ed è la più difficile. Ci sono un sacco di regole codificate che ti devi imparare a memoria quando cominci a scrivere. E la maggior parte della gente non lo sa o non lo fa. Dilettanti. . .

Poi però quando hai imparato bene queste regole, quando ti sono entrate nella zucca e

poi nel sangue, allora, solo allora, puoi dimenticartele. "(Giovannini, 226)
è difficile, probabilmente, per un tipo sveglio o che si ritiene tale, resistere alla sensazione chiara e distinta di aver capito com'è il trucco; anche Mel Bernstein dopo un pò aveva cominciato a passar le giornate in ufficio per lavorare di nascosto ad un romanzo. . .

"Tra i primi invii ce n'era stato uno con un'idea che a Mel era piaciuta. E così prima di rimandare indietro il dattiloscritto, Mel ne aveva fatto una fotocopia, e ora cercava di elaborare quell'idea a modo suo. "(Westlake, 1989, 212)

Nel caso di Donald E. Westlake qualcosa era stata compresa davvero se nel 1959 un suo racconto lungo viene inserito in una antologia delle migliori storie gialle di tutti i tempi.

Nel 1960 pubblica *I mercenari*, un nero che è già un prodotto perfetto e vende in maniera più che soddisfacente.

Era però necessaria una intelligente gavetta, Westlake, doveva trovare il successo e, attraverso vari tentativi, la sua vera "vocazione".

"Quando cominciai a scrivere, vent'anni fa, feci fuoco in molte direzioni diverse, e solo gradualmente imparai a sistemizzare i miei tentativi di far centro e a fermarmi su un obiettivo il tempo necessario -diciamo una settimana- per essere riconosciuto come la stessa persona. Man mano che gli pseudonimi che ho usato e i generi che ho inventato si sono consolidati, certo, mi sono scavato una nicchia specifica -o una tomba- nel complesso campo della mystery fiction. "(Grimaldi 1986, V)

Con lo pseudonimo di Richard Stark, dal 1963 comincia a scrivere gialli che hanno come protagonista Parker, un delinquente, rapinatore professionista, che svolge la sua attività "con determinazione, efficienza, calcolo. "(Grimaldi 1986, VI)

Son gialli che si richiamano alla tradizione dell'hard-boiled school, ma più che Hammett e Chandler questi libri ricordano molto quelli della tradizione minore di Black Mask e sembrano persino aver risentito dell'influenza di un Peter Cheyney. Siamo lontani da Spillane ma questo principalmente perchè "Mickey Spillane. . . credeva in tutte quelle frottole da paranoico. "(Westlake 1982, 25)

L'autore, invece segue Parker nelle sue avventure con quella che è stata definita una "terribile, amorale obiettività. "(Boucher). Si tratta di qualcosa di più di una scientifica osservazione.

La scrittura è scarna, efficace, scorrevole, con una attenzione che piacerebbe al De Mauro dei libri di base per il lessico più conosciuto, con semplificazioni del periodo e della narrazione che rendono il testo forse un pò sciatto qua e là ma perfettamente fruibile dal maggior numero di persone.

La trama procede secondo la logica perfettamente recepita e ricreata del romanzo d'azione, con un dosaggio sapiente di scene d'azione e dialoghi.

Le scene d'azione, in particolare rappresentano veri e propri pezzi di bravura e danno luogo, spesso ad incipit memorabili.

"L'urlo della donna svegliò Parker, che rotolò su se stesso e cadde dal letto. Udì il singhiozzo di un silenziatore; la pallottola andò a conficcarsi nel guanciale su cui un attimo prima lui poggiava la testa. "(Richard Stark, *Liquidate quel Parker*, Giallo d'azione Mondadori, Milano, 1982, 9)

"Mentre correva verso la luce, Parker sparò due volte da sopra la spalla sinistra, senza

girarsi e senza curarsi se colpiva qualcosa o meno. Lo faceva soltanto per tenere a bada i poliziotti, per bloccarli all'interno del negozio. . . "

(Richard Stark, Parker: luna nuova, buio pesto, Giallo Mondadori, Milano, 1975, 3)

In medias res. La sintassi del plot mostra collegamenti non casuali con quella dei fumetti.

Almeno per chi si appassiona a un certo tipo di avventure, per chi ama il sottogenere "nero" si tratta di storie ottimamente realizzate con linguaggio da cinema, appassionanti.

Il successo arride a Westlake-Stark e questi libri saranno forse qualcosa di più di una esercitazione artigianale se Parker: luna nuova, buio pesto è stato scelto da Laura Grimaldi come uno dei 50 gialli che porterebbe con se su un'isola. Donald Edwin Westlake dopo il periodo hard-boiled comincia a scrivere romanzi che si collocano con determinazione in un genere, perchè il genere cattura le masse, ma gli consentono di rimanere letterato, di arrivare alle masse senza rinunciare ad essere se stesso. Quello che non era chiaro ai lettori era chi diavolo fosse in realtà Westlake.

2-Gli pseudonimi

L'uso di pseudonimi è particolarmente diffuso tra i giallisti.

Dietro Ellery Queen ci sono Frederic Dannay e Manfred B. Lee e solo dietro questi due pseudonimi, per così dire spaiati si possono trovare, forse, dei soggetti reali, Daniel Nathan e Manford Lepofsky; John Dickson Carr si è alternato con Carter Dickson, Cornell Woolrich ha usato il nome di William Irish ed Erle Stanley Gardner quello di A. A. Fair.

La vicenda di Westlake sembra peraltro somigliare più a quella di Salvatore A. Lombino, l'oriundo italiano che usa il nome di Evan Hunter per i suoi romanzi (cosiddetti) seri e quello di Ed McBain per i gialli police-procedural che hanno appassionato mezzo mondo.

Lombino, che, guarda caso, ha anche lui lavorato in una agenzia letteraria, è arrivato al punto di adeguare la realtà alla fantasia, cambiando nome presso l'anagrafe americana.

Il Nostro non cambia ufficialmente il suo nome ma non si accontenta di Stark, con gli pseudonimi anzi tende proprio ad esagerare.

Senza raggiungere il record di John Creasey, che è arrivato a 26 pseudonimi (Kountz, 54), Westlake mostra di sicuro una notevole dissociazione: Richard Stark, Tucker Coe, Samuel Holt, Timothy J. Culver. Di quest'ultimo, talvolta definito mestierante o scribacchino mi risulta un unico libro pubblicato (Ex Officio) non tradotto in italiano; Samuel Holt è l'artefice di una serie che ha come protagonista un ex poliziotto che diventa divo televisivo dopo esser stato protagonista di un serial; con l'altro pseudonimo di Tucker Coe pone al centro di una serie di cinque gialli scuri come i gialli di Woolrich, Mitch Tobin, un ex poliziotto che si sente colpevole della morte di un collega ed è caduto in una depressione gravissima, in una nevrosi che lo spinge a vivere solo, sempre più solo e ad isolarsi dal mondo. Il muro che sta lentamente costruendo attorno alla sua casa rappresenta il miglior segno della malattia.

Dato che il tema di questo scritto è il Westlake del poliziesco umoristico, rileviamo

solo come Coe sia stato soppresso dopo una fiammata di gialli particolarmente interessanti.

"Il problema per me era che Mitch Tobin non era un personaggio statico. Per lui, rimanere eternamente infelice e tormentato dal rimorso significava trasformarsi in un piagnone incline all'auto-compatimento. Purtroppo una volta che abbia raggiunto una nuova stabilità e sia diventato nuovamente funzionale e inserito in mezzo al mondo, non sarà altro che un ennesimo investigatore privato con un passato infelice. Ora, senza fare nomi, non ne abbiamo fin troppi di investigatori privati col passato infelice?" (Westlake, 1982, 25)

Poichè anche Stark a tutt'oggi sembra sia stato fatto sparire, l'interpretazione più ovvia della scelta di opportuni pseudonimi rimarrebbe quella che si riferisce a motivazioni pratiche: Non confondere i lettori affezionati (Gardner), evadere clausole accordi editoriali (John Dickson Carr), rimettersi in discussione per evitare di cadere nella routine. Per Westlake possono certo valere le stesse motivazioni, ma una tale osservazione soddisfa solo in parte.

L'interpretazione che ne dà Abby Adams, che sembra svolgere per Westlake la stessa funzione che Mia Farrow svolge per Woody Allen, conduce, alquanto suggestivamente, ai margini di una controllata schizofrenia.

"Vivere con un uomo è già abbastanza difficile; vivere con un gruppo può essere snervante. Io vivo da cinque anni ormai con il consorzio che si fa chiamare Don Westlake, e ancora non posso dire con certezza, quando mi alzo al mattino, con chi della congrega prenderò il caffè. Donal Westlake è il più divertente e, per fortuna, è quello che vediamo più spesso di tutti. È una persona spassosissima, non esattamente gaia, diciamo, ma arguta; ama ridere e far ridere gli altri. Il suo gusto in fatto di Humour ha uno spettro molto ampio, va dal genere più popolare a quello più raffinato ed individuale, da Volpone a Laurel ed Hardy. (. . .) Westlake ha in comune con molti dei suoi personaggi un modo semplice e ingenuo di affrontare la vita, il che è disarmante specie per chi è all'oscuro dei lati alla Stark e alla Coe che si annidano nello sfondo. (. . .) Tucker Coe è il più tetro, averlo per casa è quasi peggio che avere a che fare con Stark. Vediamo Tucker Coe quando le cose vanno male. (. . .) Timothy Culver è il mestierante: lo scribacchino se preferite. Disposto a scrivere qualsiasi cosa, per chiunque, purchè le sue dita continuino a volare sui tasti della macchina da scrivere. (. . .) Mentre Tucker Coe è scontroso e portato all'autocompatimento, Stark non ha pietà per nessuno. Stark è capace di non rivolgere la parola a nessuno per giorni interi, oppure, peggio ancora di non rivolgerla a una persona particolare pur mostrandosi allegro e cordiale con chiunque altro. (. . .) Stark è molto competitivo e tutto quello che fa lo fa con piena convinzione di vincere. È leale e onesto nel trattare con gli altri e se gli altri non sono così a loro volta non glielo perdona. Non si lascia suggestionare dal prossimo, non fa parte di circoli o di gruppi, e giudica se stesso in base ai propri criteri." (Adams, 76)

È il prevalere dell'una o delle altre personalità, come nel racconto di Stevenson a guidare la scelta della chiave dei libri di Westlake". Non lo crediamo. Di Westlake ce n'è uno.

Non bisogna farsi trarre in inganno dagli evidenti scopi alimentari di Westlake quando scrive sotto lo pseudonimo di Stark. Con lui il nostro autore fa i primi conti con uno dei luoghi comuni dell'immaginario americano, il singolo che lotta contro l'Organizzazione; la trasgressione di Parker è diretta, lo riconduce alla legge della giungla. Non si tratta, nonostante tutto di un vero e proprio personaggio negativo. Il codice d'onore che era rimasto a Marlowe nel crollo del sogno americano, si riduce in Parker alla deontologia professionale del fuorilegge. Parker è un duro coi fiocchi, un Dillinger senza sentimenti, che (pur senza essere inutilmente malvagio) si muove come un animale da preda, un lupo solitario, all'interno di scenari "neri" come la pece. ". . . non è uno che si batte in nome dei diseredati, come Robin Hood, il Santo o altri loro simili. La reazione di Parker ai diseredati sarebbe probabilmente quella di prenderli a calci. "(Westlake, 1982, 23)

Parker è un indipendente, qualcuno sul tipo del Charley Varrick del film di Don Siegel, (Chi ucciderà Charley Varrick, USA 1973, con un memorabile Walter Matthau, in una delle sue parti "serie"). Parker è un personaggio-crisi che si batte per svolgere la sua attività illegale senza troppi danni.

"Durante il periodo dell'abbondanza degli anni Sessanta era una fantasia interessante, ma ora che il denaro ricomincia a scarseggiare il suo rapporto con le banche è diventato a un tempo pertinente e antiquato. Non ha ancora escogitato un modo di operare in un mondo in cui la rapina a mano armata è una delle maniere più razionali di reagire alla situazione. "(Westlake, 1982, 24)

Per questo non bisogna credere del tutto a Westlake quando, a proposito di Parker parla di competitività e competenza.

"Parker rappresenta il mio desiderio di essere competente. "ha detto di lui -e Grofield il mio desiderio di prendere le cose alla leggera. "(Di Vanni Fossati). Non è un caso che accanto a Parker, infatti, pian piano cresca, rubando le scene, un personaggio come Grofield.

Alan Grofield, comprimario dell'ultimo Parker, è un attore che fa il delinquente quasi per diletto e utilizza gran parte dei proventi illegali per tener su un teatro di provincia ed una compagnia di filodrammatici. Non è una macchina come Parker, scherza, anche nei momenti di tensione, gioca a fare il rapinatore mentre lo fa sul serio. Agisce nella trama e si estranea da essa.

è la promessa del Dortmunder che verrà. è il mondo di Westlake che tralascia in quello di Stark, perchè, a parte il successo, Stark rende più nulla all'autore.

Parlare di un Fantomas o di un Rocambole dei tempi moderni, in relazione a Parker, può avere una qualche suggestione solo se si ha l'accortezza di ricordare che la logica del personaggio non viene dal feuilleton ma dal western.

La strada che conduce a Parker parte dagli avventurieri non meno che dagli sceriffi del West. Di entrambi, si sa, l'investigatore privato dei gialli conserva l'individualismo, la pistola (suo prolungamento e potenziamento) assieme ad alcuni tratti caratteristici della personalità.

Lo stesso sceriffo nell'epopea del western passa dalla cristallina limpidezza dei primi prototipi, simboli del Bene, ad una più realistica ed umana problematicità. Diventa stanco, deluso, in crisi, come in Mezzogiorno di fuoco, ne Il Segno della Legge, ne

La Grande sfida o ne L'ultima cavalcata.

Il bounty killer, il giocatore di professione, il pistolero , assimilati dalla comune emarginazione, dalla trasgressione della legge, dalla solitudine sono uomini privi di ideali, anche se non del tutto privi di senso etico, già si trovano a difendere persone che disprezzano, a servire un ordine di giustizia su cui nutrono fondate perplessità, a sostenere un sistema che è la perfetta antitesi delle loro concezioni di vita.

Immediati antecedenti di Parker nella storia dell'immaginario collettivo americano sono, insomma, Sam Spade di Hammett, Rick di Casablanca, Frank dell'Isola di corallo. In altre parole il miglior Bogart.

Si tratta di personaggi che si fanno o tentano di farsi i fatti loro, non importa per quale duro apprendistato siano giunti a tale weltanschauung. Non credono più agli ideali di Victor Laszlo, sono disponibili a violare la legge ed a rinunciare al ruolo di cattura-delinquenti, pensano che non valga la pena di rischiare la propria vita per togliere di mezzo un gangster da strapazzo come Edward G. Robinson. Sono persone ricchissime in se stesse, tendenzialmente rinunciatricie, che hanno cominciato a morire. Ci vuole l'uccisione di un socio, l'occupazione nazista o la violenza privata , miserabile che bene sa esprimere un attore come Edward G. Robinson, ci vogliono Ingrid Bergman o Lauren Bacall per risvegliare in loro l'etica, la scelta oblativa, quella voglia di lottare ancora che da un brivido allo spettatore.

Sono personaggi sull'orlo del baratro, sull'orlo del nostro vertiginoso baratro, che ci fanno piangere quando continuano nonostante tutto a battersi, senza motivo altro che l'indignazione.

Dall'orlo del baratro Westlake con Parker ci porta a fare il famigerato passo avanti. Ci vuole molta leggerezza per non sprofondare, un passo oltre il baratro, la leggerezza che permette allo zio Albert di Mary Poppins (di Robert Stevenson, 1964) di prendere il tè in sospensione vicino al soffitto. Per questo, Stark, con tutto il suo Grofield, deve cedere al nome della casa madre, Westlake, il testimone narrativo. L'evoluzione di Parker, che lo rende più umano e quasi illuminato da sentimenti di solidarietà (almeno per Grofield, cfr Parker: luna nuova, buio pesto) segna la sua fine. Come abbiamo visto Westlake ha confessato alcuni dei suoi meccanismi mentali a proposito di Mitch Tobin.

è da ritenere che i medesimi valgano anche per Parker.

Già Parker, di fatto, pur senza una determinata volontà aggressiva porta colpi durissimi alla parte più cattiva, quella organizzata, dei fuorilegge; una volta che fosse divenuto uno dei tanti ex-delinquenti in servizio di complemento o permanente effettivo sotto la bandiera degli Ideali, veniva a cadere l'interesse dell'autore nei suoi confronti.

4-La scrittura, i personaggi, il monologo interiore

Per lo stile è necessario, in questa sede, un tratteggio molto sommario. Merita comunque d'essere sottolineata la scarsa attenzione al bello stile e la concentrazione (propria di molti altri giallisti, in aderenza alle logiche del genere) al plot ed al meccanismo.

Westlake scrive meglio di Agatha Christie ma per lui valgono le stesse osservazioni che si possono fare per lo stile della regina del delitto.

L'interesse che un autore presta alla scrittura non è solo funzione delle sue capacità/velleità artistiche o della sua cultura; molto dipende dalla poetica in cui si riconosce, moltissimo dal tipo di opera che volta a volta si accinge a scrivere.

La scrittura di Westlake non è solenne nè sontuosa, non espone manierismi nè velleità di prosa d'arte.

Un giallo, non dimentichiamolo, è sovente opera popolare, giocata sui registri della letteratura di massa. Il prodotto di Westlake si presenta agli occhi smagati degli operatori commerciali del settore come eccellente, tanto eccellente da meritare il riconoscimento della pubblicazione in edizione rilegata.

Westlake più della bella pagina cura la funzionalità del suo strumento espressivo ed al centro della sua attenzione pone, al posto della cura stilistica, l'organizzazione strutturale del testo, il complesso delicato meccanismo del plot.

La scelta di una scrittura cordiale e che sia solo strutturale all'intreccio protegge l'opera dalle grinfie della letteratura come l'ironia protegge il mondo di Westlake da quello reale. Riprendendo tesi già sostenute a difesa di Agatha (Calcerano & Fiori, 55-59; 187-220) si potrà osservare come il dialogo sia anche qui il punto di forza della scrittura. Ogni personaggio si esprime come solo lui potrebbe, il suo eloquio è perfettamente caratterizzato, i suoi procedimenti mentali diventano, quando è utile, trasparenti. Ogni dialogo, ogni monologo interiore è esse stesso un piccolo meccanismo ad orologeria.

I personaggi di Westlake sono tutt'altro che funzioni, per tutti una pennellata, poche parole riescono a delineare una personalità, un tipo, con una abilità che nella letteratura poliziesca possiede, ed in misura minore, solo Rex Stout.

La caratteristica più interessante della maggior parte dei personaggi di Westlake è che non sono statici ma si presentano al lettore in assetto variabile. Crescono e si evolvono, a sorpresa, come la trama.

Calesian in Parker: luna nuova, buio pesto, si presenta come poliziotto corrotto, pezzo quasi grosso al soldo dell'Organizzazione, poi si svela doppiogiochista, che aiuta Buenadella, un pretendente al posto di Capo a fregare e scalzare il vecchio, poi si inventa uomo d'azione, uccide il vecchio Capo, ferisce Grofield e prende in mano le redini della congiura. Diventa per poche ore il vero capo dell'Organizzazione, manda un dito di Grofield a Parker per spaventarlo e ridurlo a più miti consigli, assapora il gusto del potere, poi soccombe contro la reazione degli indipendenti agli ordini di Parker, viene emarginato dal nuovo astro nascente dei gangster, poi muore sotto i colpi di Parker. Un Macbeth giallo in edizione economica. Non più di quindici pagine su 200.

E' già più di quanto possano dare Brett Halliday, James Hadley Chase, Day Keene e Spillane. Ma c'è di più, alcuni dei personaggi principali di Westlake sono clown.

Del clown, Usinger ha scritto:

"Il suo mestiere consiste nella lotta incessante contro tutti i guai di questa terra, che egli -e questo è il sorprendente destino del pagliaccio -sembra attirare magneticamente su di sé. . . Il clown è quell'uomo meraviglioso che gli eterni contrasti del mondo non rendono nè duro nè cattivo." (Thiene, 74)

Come il clown, Westlake non fa usare ai suoi personaggi le parole, è l'azione che parla per lui, nel giallo sono le vicende a fornire lo strumento della comunicazione.

Ci spiega Fo: "Il clown che lavora nel circo ha delle entrate in situazioni incredibili; c'è il rumore delle gabbie che vengono montate, l'euforia dei bambini, le grida di quelli che vendono gelati, e in questa situazione il clown deve entrare e rubare l'attenzione del pubblico. "(Viganò, 56)

Per questo il clown, secondo Annie Fratellini, deve essere in primo luogo riconoscibile (Viganò, 57) per questo il clown deve "caricare le cose" e "c'è bisogno che tutto sia abnorme".

Ecco le idee fantastiche ed i colpi criminali improbabili di Dortmunder. .

"Fare il clown vuol dire ritrovare un pò di libertà, sfuggire alla monotonia, ballare con se stessi, centralizzare il proprio io. Contemporaneamente libertà vuol dire incominciare a capire. Si deve scoprire l'introspezione, dentro e fuori: l'io esteriore deve diventare un modello dell'assurdo, l'io interiore un tempio della ragione. "(Jango Edwards in Thiede, 68) Dal "nero" Stark si torna dunque ad un umorista che nonostante tutto è ancora più nero, che nasconde dietro lo sberleffo e la comicità la disperazione, però la nasconde, appunto, non la sbatte in faccia ai lettori con la cattiveria di cui sarebbe capace.

Westlake dopo la narrazione neutrale e strettamente descrittiva di azioni e dialoghi di Stark, si concede qualche angolino, qualche saporoso commento (Cfr, l'incipit della Danza degli Atzechi) ma anche questi non sono territori franchi, in essi lo scrittore mantiene l'ambiguo rapporto col lettore, si nasconde e colpisce.

Da mettere in luce è comunque la dimensione cinematografica che può considerarsi una sorta di riprova dello scarso interesse di Westlake per la bella pagina e la sua attenzione per intreccio ed immagini.

"Westlake è come un fuoco pirotecnico che spara un colpo dopo l'altro, con immagini e colori sempre diversi, con imprevedibili mutazioni, figurazioni, disegni, arabeschi, voli di fantasia, paradossi, suoni, parole, ritmati cadenzati, scanditi tutti da una scrittura precisa, ricca, per ogni ambiente il suo gergo, per ogni personaggio un suo modo di esprimersi, e infine la velocità dell'azione, mai un arresto, mai una caduta, nè di gusto nè di stile, scene rapide, girate più che scritte, con una mano esperta, astuta, con una mano da grande professionista, da grande regista, da grande sceneggiatore. "(Volpatti, 129)

Meglio di tutti su tali caratteristiche ha posto l'accento Moscati: "Westlake esprime in pieno la personalità del narratore contemporaneo, in grado di concepire la scrittura come un contenitore multimediale che dall'immagine trae linfa vitale. "(Moscati, VI)

I meccanismi di Westlake sono più drammaturgici che letterari e non è un caso che tanti dei suoi libri siano diventati film nè che Donald sia ora uno dei più apprezzati sceneggiatori di Hollywood ora impegnato a ridurre per lo schermo Red Harvest di Hammett.

Nonostante le traduzioni italiane poco testimonio in merito il mutamento della scrittura da Stark a Westlake segna un sensibile miglioramento, costruisce uno stile personale e godibilissimo anche se, ancora, scarsamente "letterario".

Parlando della mancanza di stile, l'antico pregiudizio esistente a carico degli scrittori di gialli, Petronio ha avuto modo di irridere le pretese stilistiche di chi scrive per sè e per pochi amici.

"Pensate, , un povero diavolo insegue tutta la vita lo "stile" e poi scrive libri che nessuno, tranne qualche amico e qualche critico amico, legge. Un altro scrive allegramente, per "raccontare" , ed è letto, conquista il mercato, fa soldi e in più, per soprammercato, trova lo stile. "(Petronio 1992)Un altro scrive allegramente, per "raccontare" , ed è letto, conquista il mercato, fa soldi e in più, per soprammercato, trova lo stile. "(Petronio 1992)

Non so se il nostro Maestro avesse in mente Westlake, quando disegnava il profilo del giallista "graziato" dalle circostanze , certo il ritratto si attaglia.

Nel giallo umoristico, cura lo stesso interesse per la costruzione multimediale della pagina, questo da scarno si è fatto limpido, cristallino, attento ad evitare il superfluo, asciutto e misurato anche nelle digressioni, accuratamente esente da ogni sciatteria.

La riduzione dei mezzi espressivi presta sempre meno il fianco alle critiche volte contro la scrittura della Christie, poichè si coniuga col potenziamento massimo delle opportunità espressive della situazione, della trama. L'intarsio dei personaggi e delle storie, il lavoro che prima che artistico è d'alto artigianato di collocare ogni tessera al posto giusto ottenendo il massimo degli effetti.

Westlake si mette nella posizione di un nume oraziano che assiste a tutte le vicende e gli itinerari mentali dei personaggi. Nel testo questi ultimi alternano al linguaggio del comportamento finestre nei loro meccanismi mentali. Più che i monologhi teatrali di tipo classico (Amleto) ricordano al lettore italiano gli a parte goldoniani.

Invece di raccontare che il suo personaggio pensa questo o quello, Westlake esprime ciò che pensa inserendo nella narrazione frasi prese dall'espressione orale, perfettamente calibrate sulla storia e sul carattere del personaggio.

Si tratta di un peculiare tipo di monologo interiore che appare purgato dagli eccessi dell'indagine sull'inconscio e sembra fatto apposta per comunicare col lettore dei gialli. Per André Gide, del resto la tecnica del monologo interiore deve esser fatta risalire prima a Poe (ne Il cuore rivelatore, ad esempio) che a Joyce. (Dujardin, 28)Non tenta di ricostruire senza omissioni il non formulato, il fondo di percezioni, le associazioni, la materia fluida e fluttuante, il conflitto di sentimenti una Mediazione che non immerge il lettore nel pensiero allo stato grezzo del personaggio bensì nel suo pensiero filtrato e chiarito, costruito. Il monologo interiore è stato non a caso paragonato alla proiezione di un film (Dujardin, 44) e come il film è costruito.

Non è possibile riprodurre, occorre ricreare.

Lo psicologismo d'accatto di tanti giallisti non poteva che infastidire i lettori, giustamente annoiati dagli interventi del narrante che si fa avanti a spiegare, criticare, approfondire. Il freudismo dei poveri di tanti che ne facevano la via più semplice per dire quanto non erano in grado di rappresentare

L'esperienza teatrale garantisce Westlake dai rischi dell'intervento palese che appesantisce e fa accademica, i personaggi impongono i loro pensieri in terza persona, tramite un discorso non pronunciato (unspoken monologue) qualcosa di simile a ciò che è stato definito monologo interiore indiretto. (Dujardin, 40)

La differenza con i monologhi tradizionali, la prima persona del Mike Shayne di Brett Halliday, del Glenn Bowman di Hartley Howard, di Spillane organizzano gli snodi

fondamentali della narrazione tessendoli con procedimenti mentali ordinati secondo schemi logici

Se è vero che la costruzione del resto anche in Joyce c'è più ordine e costruzione dsi quanto a prima vista non si supponga.

I monologhi westlakiani differiscono per i seguenti motivi

-riguardano anche personaggi diversi dall'io narrante (Ne la danza degli Atzechi riguardano tutti i personaggi)

-sono caratterizzati dalla personalità. Il tema musicale di un personaggio, il suo leit-motiv.

5-Il giallo-umoristico

Col giallo umoristico Westlake impara a volare e ce lo insegna .

Affronta l'umorismo col suo vero nome e questo potrebbe far pensare che un tale approccio sia quello con cui riesce a ricucire meglio la sua personalità complessa; certo questi libri danno corpo , oltre che al talento di narratore, al suo desiderio di prendere le cose alla leggera, di sorridere, di giocare ed anche in un certo senso di trasgredire, introducendo la chiave comica e humour in un genere che al massimo tollerava qualche spiritosaggine: il poliziesco.

"Tiro al piccione è il primo romanzo che sento veramente mio, malgrado sia il sesto che ho scritto. Quando l'ho cominciato, all'improvviso, mi sono accorto che mai più avrei potuto affrontare il genere con la serietà che avevo avuto fino ad allora. Mi sono detto: questo deve essere divertente. Ho cominciato a metterci dentro dell'umorismo e mi sono reso conto che, descrivendo personaggio non di per sè pericolosi, ma perennemente in pericolo, se le loro azioni e i loro comportamenti avessero fatto ridere, la minaccia sarebbe diventata più reale e, finalmente, avrei potuto giocare con le emozioni, invece di cancellarle dalle mie storie. "(Grimaldi 1986, VIII)

Così nascono i primi capolavori, tanto anomali che era difficile trovare per loro una accettabile definizione: polizieschi comici, thriller umoristici, comici del brivido. l'autore, come al solito molto sottotono, li battezza "frottole".

"Non riuscivo più a prenderlo sul serio. Ne avevo scritti cinque e ne avevo cominciato un sesto, e il sesto voleva per forza essere divertente. (. . .) non si guadagna molto a scrivere gialli, perciò se anche avessi ceduto all'impulso e scritto un giallo comico, non avrei rischiato poi molto. A quel tempo, gialli comici in circolazione non ce n'erano, perciò non potevo sapere a priori quale accoglienza avrebbe ricevuto. Craig Rice era stata l'ultima autrice di gialli a sfondo comico. "(Westlake, 1982 , 26)

In realtà non è facile trovare le fonti della maniera westlakiana, non è facile se appena si vuole uscire dal collegamento scontato, in un certo senso banale.

Potrebbe notarsi come ci sia un gocciolo di Jerome Klapka Jerome nella prosa di Westlake ed un pizzico di amaricante Mark Twain nelle sue trovate; certamente la determinazione a far perno sull'intreccio per ottenere l'effetto comico o umoristico si ricollega, nonostante l'insofferenza di Westlake al confronto, alla lezione di P. G. Wodehouse, il gin di questo cocktail.

Una logica da barman non può veramente aiutare a capire; individuate alcune componenti mancherà sempre quella che dà conto dell'accordo, che dà originalità al sapore. Per individuare però lo specifico westlakiano bisogna condurre una indagine di un qualche approfondimento.

6-Le ascendenze poliziesche e i fumetti

L'attenzione al meccanismo umoristico nell'intreccio sarebbe un banale riferimento al perno della letteratura poliziesca; logico parrebbe che in un giallista professionista si riscontrasse una tendenza a far parlare il plot, è peraltro indiscutibile che in tutti i gialli umoristici precedenti (eccetto forse nel dimenticato e misterioso Harry Olesker) tale caratteristica è difficile da ritrovare.

Qualcosa di meglio potrebbe rinvenirsi se potessimo sostenere una improbabile influenza su Westlake di certe caratteristiche della letteratura poliziesca italiana. A parte il fatto, decisivo per alcuni, che è impossibile provare che Donald E. Westlake abbia mai letto un giallo italiano o abbia conosciuto, di italiano, più di quanto gli sia servito a disegnare i terribili schizzi di fauna italoamericana che è possibile incontrare nei suoi libri, il file rouge umoristico, satirico e parodistico che Rambelli ha individuato percorrere il romanzo poliziesco italiano non sembra invocabile. (Rambelli, 22) In Italia la parodia e l'umorismo, servirono quasi a prendere le distanze dal genere, a scrivere testi che avevano ad oggetto altri testi, a fornire una chiave che:

- 1- rendesse il poliziesco compatibile con una realtà sociale sentita lontanissima da quella americana dove potevano sguazzare i gangster;
- 2- contestasse uno scenario positivista che era connotato alle logiche del giallo classico mai, da noi, aveva attecchito seriamente tra la maggioranza dei lettori e degli scrittori.

Per l'umorismo di Westlake non si trovano antecedenti credibili nel poliziesco, perchè la componente ironico-umoristica era scarsamente visitata dai giallisti inseriti nel mainstream del genere ed in ogni caso veniva al massimo interpretata come una chiave di scrittura, un abbellimento estrinseco al plot.

Quasi mai l'umorismo riguardava poi la stessa scrittura del poliziesco: i giallisti prima di Westlake si prendevano tutti abbastanza pateticamente sul serio, a parte i risvolti commerciali della loro attività letteraria, che li costringevano ad una malintesa umiltà.

Ricordare la Craig Rice, come fa lo stesso Westlake, non risulta poi a ben vedere del tutto pertinente. Nel giallo l'unico precedente plausibile dell'humour di Westlake nel giallo non è uno scrittore ma un regista, l'Hitchcock della Congiura degli innocenti e del primo tempo di Intrigo internazionale.

Per l'umorismo di Westlake sembra possibile trovare immediati termini di paragone solo fuori dalla letteratura, ad esempio nei fumetti che deve essersi goduto da bambino, ed in particolare in quelli di Carl Barks e Floyd Gottfredson.

Lo spirito satirico e mordace di Barks, il più seducente creatore di storie di paperi, dalle trame affascinanti e originali, ha raccolto in Paperopoli "le frenesie, le ansie, le

speranze nascoste, le nevrosi, di un'America rurale e metropolitana in cui non si perdona nessuno e tutti vengono assaliti da un'analisi spietata e insinuante che richiama quella di Balzac. Generazioni di bambini hanno letto le storie di Carl Barks, e in esse hanno visto una concezione del mondo fiera e dissacrante, in cui migliaia di sbruffoni, di balordi, di assurdi dominatori, di sfacciatissimi fortunati sono esposti alle inclemenze di un disegnatore che sa raccogliere le emozioni più complesse e intrigate. "(Faeti)

Per certe operazioni westlakiane, pensiamo a "Come ti rapisco il pupo" o al "Signor Omicidi", torna pertinente anche il paragone con l'opera di Floyd Gottfredson creatore di molte indimenticabili storie di Topolino detective (basti ricordare il ciclo di Macchia Nera) e di colte parodie, vere e proprie rivisitazioni più che remake di classici dell'avventura (come Il prigioniero di Zenda).

La carica parodica si insinua con naturalezza sino a permeare totalmente le storie di Gottfredson, "durissimo e salace narratore di una società di cui racconta occulti risvolti. "(Faeti)

Così Westlake.

7-Il re si diverte

L'umorismo di Donald Edwin Westlake è di un tipo del tutto peculiare: merito o colpa del personaggio che non è dei più comuni.

Il suo sorriso intanto, per chi scrive, somiglia a quello illuminato, superiore di Budda: "Tutto ho superato, ho conosciuto tutto, nessuna cosa più mi tocca. . . non ho alcun maestro, non vi è nessuno che mi stia al pari, nel mondo degli dei e in quello degli uomini non vi è nessuno che sia uguale a me. "(Thiede, 84)

Scrive libri che sono best-seller ma, in più, vero e proprio homo ludens, si diverte, gioca con le parole, le trame e i lettori, gioca con il mondo di cui si fa beffe nei libri. Raffinato giallista riesce anche ad essere pienamente uno squisito umorista, ad incontrare il successo commerciale e a non alienarsi. . . ma questo non da conto di tutto il suo gioco. Westlake è uno scrittore che riesce paradossalmente ad "utilizzare" la gratuità.

Il suo gioco letterario è infatti certamente gratuito, rispetto alla Cultura come alla serietà dei problemi che ci aggrediscono ma interessa tutti o quasi questi problemi e finisce per diventare utile alla cultura, come del resto tutti i giochi.

Il nuovo re del giallo si diverte con giochi che sono allo stesso tempo dispendio ed investimento; i suoi libri non sono un lusso o una ricreazione, il divertimento che con essi si concede, non è mero complemento dell'istanza commerciale.

Dal gioco di composizione e di costruzione nasce il rutilante imprevedibile immaginario, i meccanismi perfetti che sono con la realtà in rapporto comico e nello stesso tempo realista, con esiti che si sono osservati, in Italia solo nella migliore commedia di Risi, Comencini, Scola, che negli Usa fanno ricordare Lubitsch e Billy Wilder.

Non temiamo a questo punto di far la figura dei personaggi di Oltre il giardino che attribuiscono sagge e nascoste intenzioni comunicative alle banalità di Peter Sellers,

siamo convinti che almeno una intenzione comunicativa ci sia e che lo stile e la scrittura di Westlake siano funzionali ad un riso che, molto volontariamente, fa buon sangue.

8-L'umorismo con la pistola

Tra umorismo, humour, comicità satira parodia non esistono purtroppo accettati e netti confini; sono concetti che hanno una zona comune di intersezione di significato e sono usati in accezioni diverse.

Westlake non si arresta del resto di fronte a nulla per interessare il lettore: dalla gag "telefonata" alla farsaccia o dal vaudeville allo sciocchezzerio, dal tormentone più trito alla battuta grossier, dalla fine allusione al ribaltone, al calambour. L'esperienza teatrale non è stata dimenticata e gran parte dell'armamentario risente della competenza scenica dell'antico attore.

Da uomo di spettacolo Westlake veste la sua verve affabulatoria di tutti gli stereotipi e le convenzioni del palcoscenico.

"Se noi pensiamo alle comiche di Totò, -ci insegna Fo - oppure a quelle di Buster Keaton o del cinema muto in generale, se pensiamo alle varie cadute, il cascatore, la culata, o i vari lazzi sugli equivoci di persona, sul qui pro quo, sono nate ed usate in tempi remotissimi. C'è poi chi li sa usare in modo perfetto e creativo e chi invece ne fa un uso cialtrone, forzandole e senza un minimo di ironia." (Viganò, 56)

Westlake, appunto, questo è il punto di partenza della nostra riflessione, usa l'umorismo.

Tra gli effetti dei libri di Westlake non c'è solo la sensazione di gaio benessere che si prova alla lettura, non c'è solo l'evasione che allontana ansie e timori, solleva dall'inquietudine della depressione; questi effetti (salutari) rimangono, per così dire, generici, comuni a tutta la letteratura ed in particolare a quella di massa, quindi non risultano indicativi.

La sua risata non sembra però confinata ad una reazione comica di tipo meccanico, gustosa quanto precaria, che cessa al termine dello stimolo immediato.

Con lui, nonostante la già ricordata superiorità da illuminato, non siamo nemmeno di fronte al freddo, elegante humour dell'uomo dotato di bon ton, che tutto irride perchè a nulla crede ed a nulla s'appassiona, che ha l'inconfessata intenzione di umiliare, aggredire e distruggere qualunque cosa, senza misericordia.

Otto J. Bierbaum ci ha lasciato dell'umorismo una formulazione memorabile: è umorismo quando si ride ciononostante. (Thiede, 65)

L'umorismo di Westlake è certamente di questo genere, un umorismo malgrado tutto; questo in primo luogo lo differenzia dall'umorismo di Jerome o da quello di Wodehouse, questo lo accomuna, per certi versi a Mark Twain.

Il riso ciononostante testimonia la nostra capacità di osservare una situazione in cui siamo compromessi dall'esterno.

Vuol dire prendere le distanze dalla nostra stessa condizione

Nell'umorismo di Jerome e di Wodehouse, per il quale accogliamo la definizione di "timido" (Thiene, 72), la capacità di ridere fonda le situazioni umoristiche su una versione edulcorata della realtà, dove le avversità sono superficialmente ridotte a

banalità o illusione, ed al lettore è offerta una via di fuga, un facile discessus dai problemi che lo affliggono.

Si innescano, con l'umorismo timido, meccanismi di difesa. "I traumi del mondo esterno, del mondo reale, l'io se li risparmia per mantenere la propria invincibilità a scapito di un reale superamento delle situazioni, ovvero a scapito della capacità di superarle prendendo sul serio la realtà." (Thiede, 100)

Come direbbe Freud, un tale umorismo si mette a servizio di un'illusione.

Non è questo l'umorismo del re del Nostro.

Westlake, forse senza proporselo, non ha mai prodotto la comicità per la comicità, il suo humour è più maturo, offre indubbiamente anche vie di fuga ma fornisce prospettive di diversa integrazione: il male, la sofferenza, i difetti degli uomini e delle loro istituzioni sono visti con realismo e sono presi sul serio, molto seriamente beffeggiati.

Per spiegare la sia pur disperante allegria di Westlake non ci azzardiamo a parlare letteralmente di satira, seppur di tipo tutto particolare, questo innanzitutto per rispetto ad uno scrittore che ostenta, come il suo personaggio Parker, una assoluta indifferenza ai Valori ed mostra di provare orrore di chi vuol predicare o insegnare qualcosa, coi libri o senza.

Questa autolimitazione è peraltro l'unica che ci sentiamo di offrire per i meriti del nostro giallista preferito.

E' necessario infatti rilevare come Donald col cinismo civetti soltanto e come una pacata irritazione percorra i suoi gialli. Come ricorda Gene Wilder "La risata del comico è come la perla dell'ostrica, nasce da una irritazione". Invece di impazzire Westlake inventa trame, scrive libri.

L'autore sorride, ride senza mai cadere nella vuota accettazione o nell'indifferenza, versa l'umorismo nel contenitore del romanzo poliziesco ed il prodotto che ne fa derivare transcende la mera sommatoria di due generi.

Se i suoi libri non son mai moraleggianti, una forte quanto sconsolata tensione etica fa loro da ordito, innervando personaggi, dialoghi e trame "per forza di levare", manifestandosi, paradossalmente per la sua stessa insistita assenza.

Si tratta di una etica laica ed ancorata alla ragione, che parte da una prospettiva individualista ma in cui il legame con gli altri rimane, sullo sfondo, continuamente vagheggiato se non stabilmente posseduto.

9-Gli obiettivi dello schermo

Quelli che rimangono abbastanza evidenti anche ad un lettore casuale sono i bersagli comici superficiali di Westlake.

Proprio nei confronti di tali bersagli è giusto attirare l'attenzione di chi ci legge, si tratta, appunto di obiettivi che non esauriscono il senso della sua scrittura nè la peculiarità del suo umorismo.

Non deve trarre in inganno il piacere con cui Westlake attacca l'ipocrisia, quando, ad esempio, infrange con goduta consapevolezza le regole che ad Hollywood presiedevano alla morale dei film e sembra usare le regole dello Statuto per la

produzione di film della Motion Picture Producers of America, inc, del 31 marzo 1930, (Westlake, 1971) come un manuale di quello che più lo diverte scrivere, tanto che le simpatie dei suoi lettori si indirizzano spesso "dalla parte del crimine, del male o del peccato", quasi mai, nei suoi gialli, presenta "le immagini di una vita corretta con la sola eccezione degli indispensabili contrasti drammatici", spessissimo tragredisce la norma per cui "legge naturale o umana" non doveva "mai essere messa in ridicolo" nè si doveva "mettere sotto una luce favorevole la violazione della legge stessa. "

Viene in mente, con qualche plausibilità quanto Agatha Christie, la regina madre, ha fatto con le regole di Knox e Van Dine.

Westlake, però, "sembra" contestare solo l'ipocrisia e il pregiudizio, colpisce più in alto, fuori del mondo di carta e di celluloido.

Westlake non crea senso con le metafore, come Chandler, (e come G. B. Shaw e G. K. Chesterton) non tratta con l'angoscia, come Woolrich, (e Swift); tramite l'umorismo ci fa scoprire l'insolito nel solito, il poetico nel prosaico, la meraviglia nel grigiore quotidiano. Con queste chiavi ci avvicina al suo mondo e insieme si studia di tenercene lontani. Per chi paventa il rigore ingessato dei moralismi e non vuole assumere noiosi atteggiamenti didattici e predicatori, in fondo l'umorismo è, dai tempi di Orazio, una delle migliori chiavi possibili.

C'è da sottolineare però una ulteriore funzione.

Attestava Chandler che tra quelli di Black Mask, il pulp magazine dove è nato il poliziesco verista" all'americana, nessuno si peritava, quando il ritmo della storia gli sembrava cadere e si poteva supporre una caduta d'interesse da parte del lettore, di far entrare un uomo con la pistola in mano da una finestra. A spiegare chi era e perchè entrava c'era sempre tempo.

Westlake carica la componente più spiccatamente comica, ridanciana, dei suoi testi della stessa funzione, cui aggiunge l'effetto di straniamento leggero del lettore dalla trama.

Tra la weltanschauung di Westlake, che ci riserviamo di analizzare oltre, e la realtà, l'immaginario funziona da termine medio e catalizzatore.

L'immaginario di Westlake non colora il reale nè lo vernicia, senza trasfigurazioni se ne fa impregnare mentre lo sbeffeggia e così meglio di tanta altra letteratura più che imitarlo o rappresentarlo, incide su di esso.

Per pudore, scarsa consapevolezza, prudenza o naturale ambiguità dichiara di non voler predicare (niente satira dunque!) quando invece lo stesso smagato Mark Twain si è lucidamente anche se ironicamente dichiarato impegnato nella predicazione:

"Ci sono alcuni che dicono che un romanzo deve essere soltanto un'opera d'arte, che non vi si deve predicare nè insegnare. Questo è forse vero per i romanzi ma non è vero per l'humour. L'humour non deve affermare esplicitamente di voler insegnare o predicare, ma fare entrambe le cose se vuole vivere eternamente. Quando dico eternamente voglio dire trent'anni. . . Io ho sempre predicato, sono trent'anni che lo faccio. Se l'humour mi viene spontaneo e senza che io lo solleciti, lo accolgo nel mio sermone, ma non scrivo il sermone per il piacere di fare dell'humour." (Escarpit, 56)

Tutto nei libri di Westlake è ostentato rifiuto della predica e della didattica, rifiuto che

si fa commedia, teatro, teatro leggero. Bisogna intendersi sul significato della parola "leggero", che in senso figurato vuol dire "di poco giudizio", "volubile", "frivolo" ed anche "fatuo" e "superficiale".

Uno specifico westlakiano è certo la leggerezza, quella però, per intenderci, di cui parla Calvino nelle Lezioni Americane. Si tratta in effetti di una combinazione di leggerezza e mobilità, che gli consente di tener sempre a tiro la realtà del mondo che continuamente cerca di sfuggire agli scrittori. Senza leggerezza non potrebbe volare. Ecco dunque che, mentre coltiva, in trame e personaggi, la diversità, l'incoerenza, l'antinomia, la contraddizione, i particolari Westlake smaschera la tragedia dell'omologazione, critica tutte le mitologie, mostra d'esser tentato di credere che la malattia delle istituzioni non può conoscere alcuna cura. Racconta e, attraverso l'affabulazione, disgrega tutto quanto si è cristallizzato attorno all'organizzazione sociale, fa esplodere, nella risata, quanto è represso o negato.

Ci fa ridere, non solo sorridere, fino a farci ritrovare una esperienza interiore virginale, quella dei bambini che scoprono stupiti l'ingiustizia, che notano come il poter sia nudo, che si accorgono che in famiglia tutti camminano all'indietro, come il giovane gambero di Rodari. (Rodari, 47)

La leggerezza è uno strumento, un mezzo.

Senza la leggerezza la sua determinazione a rivoltare come si rivolta un golf la gente che incontriamo ogni giorno per la strada, somiglierebbe alla maniacale e allucinata determinazione di un'altra grande giallista: Patricia Highsmith.

Il mondo letterario di Cornell Woolrich innesta nel lettore col suspense l'angoscia perchè disegna il lato oscuro della realtà da corpo agli incubi, non riesce a prenderne le distanze.

Il mondo letterario e non-serio di Westlake si rapporta a quello serio che il lettore incontra tutti i giorni in un itinerario che non è a senso unico, perchè riesce a farsene beffe, a prender le uniche distanze possibili.

10-L'intenzione comunicativa

Il primo compito che si pone Westlake è quello di far ridere, raccontare, divertire, rilassare; accanto a questo c'è il risultato di far riflettere mentre si allenta la tensione.

Westlake non offre al lettore la moderata ed educata reazione del sorriso, ma costruisce la risata con tutto l'armamentario del comico.

Peraltro è l'ironia non il comico l'elemento perno dei gialli di Westlake.

Il comico anzi, a parte la dimensione ludica, giocattona, mostra una evidente dimensione strumentale, di sponda, serve all'autore per collocare il lettore nella giusta dimensione, per lanciargli la complice occhiata, quell'occhiata che, sola, permette di riconoscere l'ironia.

L'ironia, insegna Pirandello è una contraddizione fittizia tra quel che si dice e quel che si vuole sia inteso. (Pirandello, 21)

Se conveniamo che ironia è anche mentire ridendo, per far capire almeno a qualcuno, che si mente (Mizzau, 7), risulta agevole comprendere, ormai, il motivo per cui questa si presenta come una componente fondamentale del carattere e della scrittura di Westlake.

Le parole si sono usurate, le analisi noiose, le prediche sono ipocrite, l'opposizione e l'alternativa non esibiscono credibilità.

Non è un caso che in Italia si preferisca ormai la risata al manifesto, lo sberleffo alla critica filosofica o scientifica.

Gioco, humour e parodia appaiono comunque cementate al giallo di Westlake dall'ironia, il suo catalizzatore preferito per ottenere la sospensione della dimensione utilitaristica, per calibrare l'effetto comico, l'espansione della sua coscienza autoriflessa.

Un'ironia speciale però che non è mai strumento di distacco dal reale, manifestazione di indifferenza o irresponsabilità. . . è mascheramento "aperto" che lascia intenzionalmente trapelare l'intenzione comunicativa attraverso il travestimento.

(Mizzau, 8)

Con l'impulso al riso e l'ironia Westlake da un lato si diverte a beffare i suoi lettori, dall'altro li costringe a liberarsi della bestiale serietà di cui parlava Aristotele come della mortale malattia della disperazione. Tramite la risata non meno che tramite l'ammiccamento il lettore di questi economici gialli umoristici esce ad osservare il mondo dall'esterno; è il mondo di cui fa parte, dopo tutto: si osserva quindi dall'esterno, prende le distanze anche da se stesso.

Lo scarto tra detto e non detto fa emergere particolarmente il pericolo del fraintendimento e della sottovalutazione, ma è il prezzo che Westlake vuole di buon grado pagare per essere fino in fondo popolare e per divertirsi a confondere le acque. Per burlarsi dei suoi lettori e non prendere sul serio neanche la sua attività letteraria. In effetti il particolare rapporto col lettore, che è elemento costante della narrativa poliziesca, illumina di una luce originale la scrittura di Westlake.

La sua fantasia creativa si esprime con elezione nell'architettura di intrecci inimitabili.

L'assurdo e l'incongruo entrano nel plot senza che mai il lettore, mentre ride, se ne faccia dominare, senza che nemmeno se ne faccia distrarre.

Il lettore partecipa alla storia ma, spossessato da quasi ogni logica della trama, completamente al di là di ogni prevedibilità, non vi si compromette, non al punto da non poter richiamare le sue capacità critiche; è così che rimane attento e straniato, divertito ma lucido. Anche lo stile "serve" a questo ed ecco che l'inessenziale rischia di diventare essenziale.

Se il primo compito che si pone Westlake è quello di far ridere, accanto a questo si colloca in maniera coperta l'intento volontario di far riflettere.

L'umorismo di Westlake, infatti, non integra, non si tratta di un antidolorifico narcotizzante che banalizza l'irrimediabilità dell'esistenza.

Se non libera dall'oppressione promette liberazione disperdendo gli effetti interni e psicologici dell'oppressione.

Non è possibile riportare qui un esempio di ironia proprio perchè intimamente collegata al complesso del testo, dell'intreccio e della narrazione.

Nelle interviste, peraltro, Westlake usa gli stessi registri dei suoi libri, le stesse riserve mentali lo stesso piacere del doppio senso.

"Credo che in realtà sia più immorale volgere in commedia il crimine che descriverlo sul serio. è più immorale prendere in giro la struttura sociale e il concetto di giustizia,

di crimine, di proprietà personale che descrivere un criminale che agisce in un contesto serio. Almeno si è più aderenti all'etica del lavoro che si sta facendo.

"(Augias Fava)

Non a caso Ida Omboni, che l'ha conosciuto me l'ha descritto quando ci siamo visti, come un personaggio "solfureo": più immorale Dortmund di Parker?. Westlake guardava la telecamera con il volto serio. Solo qualche suo affezionato lettore avrebbe potuto notare il divertimento nei suoi occhi da pirandelliano "demonietto che smonta il congegno di ogni immagine, d'ogni fantasma messo su dal sentimento.

(Pirandello, 138-9)

Donald, nell'intervista comunica negando, si diverte a far sventolare il velo dell'ambiguità su una intenzione mascherata, parla per chi può capirlo; così instaura, oltre alla collaborazione comunicativa una vera e propria complicità.

11-Intreccio e conoscenza per deformazione

Westlake ci rappresenta una realtà deformata, comica, a volte grottesca con ciò stesso inducendoci ad una più penetrante conoscenza di essa.

Forse una conoscenza del tutto speciale, la conoscenza per difformità che Eco nel Nome della Rosa trae nientemeno che dall'Areopagita è l'effetto principe della lettura dei testi di Westlake.

"Come se al limine di un discorso che per definizione è il discorso della verità, si svolgesse profondamente legato a quello, per mirabili allusioni in aenigmate, un discorso menzognero su un universo posto a testa in giù, dove i cani fuggono davanti alla lepre e i cervi cacciano il leone. "(Eco, 84)Un mondo in cui una banda di drop-out può sconfiggere la Mafia e un bambino rapito può giocare i suoi rapitori. in cui un povero diavolo che tutti bidonano può avere la meglio sui migliori truffatori.

è impossibile qui dar conto della geniale utilizzazione di meccanismi collaudati. (Cfr. appendice)

Viene, ad esempio, applicato un meccanismo già individuato nell'armamentario di Swift. "Tutto si svolge come se si togliesse da un meccanismo particolarmente delicato una parte essenziale (per esempio, il regolatore di un orologio) e che poi si facesse funzionare la macchina fingendo di ignorare che ha qualcosa di anormale. "(Escarpit, 86)

è un mondo di orologi rotti dove si mantiene la disciplina del tempo si scandisce la vita sugli orari e sulle leggi della cronologia ed è il nostro mondo: hanno tolto il meccanismo e Westlake ce lo mostra. Qualcosa di simile a quanto insegna Harlan Ellison in "Pentiti Arlecchino!" disse l'uomo del tic-tac (Asimov, 303). Westlake non ha dimenticato il suo onore segreto di uomo, anche se l'intero universo sembra si sia trasformato in una macchina di tortura per strapparglielo, per strapparlo a tutti.

(Chesterton, 149)

All'interno dell'uso peculiare dell'intreccio, Westlake schiera come strumento di conoscenza i suoi personaggi, alcuni dei quali sono veri e propri clown.

"Il clown-insegna Jacques Lecoq- fallisce dove ci si aspetta che riesca e riesce dove ci si aspetta che fallisca. Se cerca di fare un salto mortale casca, ci riesce invece quando riceve una sberla. "(Viganò, 66)

"Giochi marginali di immaginazione sregolata"?(Eco 479)Può darsi.

è il riso elevato ad arte, cui si spalancano le porte del mondo dei dotti, che può esser fatto oggetto di filosofia e perfino di teologia. Eco. 477.

Westlake ci rappresenta una realtà deformata, comica, a volte grottesca con ciò inducendoci ad una più penetrante conoscenza di essa. Difformità intesa come caricatura, inversione, induzione al riso.

Da secoli i comici e i caricaturisti fanno conoscere i difetti e i vizi dei potenti amplificandoli, esasperandoli, creando indebite associazioni, deformando la realtà per renderla direttamente percepibile a chi non ha l'occhio esercitato.

Per Westlake sarebbe meglio parlare di conoscenza per deformazione.

Dicevano , mi pare di ricordare, gli alcuni filosofi della prassi che non si può aver conoscenza di qualcosa senza intervenire su di essa, senza cambiarla, così come non si può davvero conoscere una pera se non mangiandola. Lo specchio deformante dei gialli di Westlake riesce, a certe condizioni favorire la conoscenza.

12-Riassunto delle puntate precedenti

Si è già rilevato come gli aspetti comici o umoristici abbiano diversi intrecciati motivi d'esistere:

1-la brillante naturale verve narrativa del re del giallo che si diverte; 2-la captatio dell'attenzione del lettore

3-il continuo rinnovo dell'interesse nello svolgimento della trama(Pistola in mano)

4-la complicità

5-la consolazione

6-la contestazione delle regole sociali più ipocrite

7-la difesa anticonvenzionale dell'anticonvenzionale

8-la difesa anticonformista dell'anticonformismo

9-la conoscenza per deformazione

Ci proponiamo di affrontare il problema degli intenti satirici di Westlake e dellacomunicazione della sua peculiare weltanschauung .

13-La satira

è necessario tornare a parlare di moralità e di etica per azzardarsi a parlare di satira.

L'etica di Westlake non viene mai ancorata ad una filosofia complessiva, sarebbe tra l'altro poco americano e sono in molti a ritenere che la satira, al di là della proposta alternativa, debba essere anarchica (Assalto).

Westlake del resto non è mai un autore ideologizzato o ideologizzante. Ma è di parte e la satira, insegna Fo, deve essere sempre di parte. (Assalto).

Non è satira un'opera che spezza ridendo la morsa delle evidenze?

Tutti gli umoristi sono per vocazione non conformisti(Escarpit, 92) ma qualcuno lo è in modo particolare: Westlake ha una sua concezione di vita in prima approssimazione definibile anticonvenzionale e anticonformista in un mondo che si presenta sempre più convenzionale e conformista. Non è necessaria una raffinata proposta politica od un credo: i nemici , ha notato Chiappori, in fondo sono sempre

gli stessi, si tratta di alzare il tiro, colpire più in alto e più forte ma sempre nella direzione giusta. E cioè contro il potere. (Assalto)

Sciascia ha definito la satira il luogo di confine tra la letteratura, il potere e la gente. È in questo posto di frontiera che Westlake, con le sue storie ed i suoi paradossi, fa il terrorista. È stato David Levine ad osservare che la satira è "l'unica forma di terrorismo accettabile."

Qualche lettore impegnato (?) storcerà il naso ma solo perché non ha presente ciò che si può richiedere ad un giallista e ad un satiro.

Sono stati rilevati (Staino) i pericoli di un eccesso di richieste rivolte alla satira.

"Oramai la gente ci chiede di svolgere una funzione che non ci appartiene, come se nel disastro generale fossimo noi a dover indicare agli altri la linea politica.

"(Battista)

Piace ricordare, se è consentito un volo pindarico, come nei titoli delle giullarate, comparisse molto spesso il termine "moralità", a riprova di come in essi si sviluppi dopotutto un discorso morale, "inteso come indicazione di una concezione di comportamento, di vita, di un'idea dell'essere e del divenire nel rapporto con Dio, la sua dottrina, con la società degli uomini e le sue leggi e le sue convenzioni." (Fo, 234)

Non abbiamo che libri e pseudonimi per ricostruire la concezione che del mondo ha Westlake. Scrivere libri, peraltro, lo ha detto Rex Stout è una grande tentazione e difficilmente l'autore riesce a nascondersi a lungo in un testo.

Forse è proprio la peculiare weltanschauung, non la componente gialla che distingue le trame di Westlake, legittimo erede di Mark Twain (non era tinto di giallo Wilson lo zuccone?) da quelle di Wodehouse, più che altro preoccupato del comfort dei suoi lettori, tanto fuori dalla realtà da poter cadere nel famoso quanto increscioso tranello della propaganda nazista.

Certo una lucida smagata osservazione della realtà non partorisce di per sé veri e propri progetti ma afferma almeno l'inquietudine e la perplessità di fronte a tante troppo esibite certezze ed alle stesse utopie. Afferma il diritto di cittadinanza dell'inquietudine e della perplessità.

Non c'è ottimismo. Non è un simpatico buontempone che si esprime in questi suoi gialli umoristici. Westlake non s'è mai liberato di Richard Stark e di Tucker Coe; è il caso di prestar fede ad Abby: quei due ogni tanto escono a prendere aria. Il misurato gusto del piacere (di ascendenza oraziana?) cospira con la vena "nera" a far emergere la comica assurdità di chi è ipocrita e pieno di pregiudizi, di chi è scioccamente supponente o vuol porre tutti i vizi e le colpe su uno stesso piano.

Una pudica tristezza, la comprensione antirigoristica dei vizi di alcuni, l'irrisione esasperata e la denuncia nonostante tutto sdrammatizzata, quasi estraniata delle colpe di altri, punge e ferisce gettando sotto gli occhi di chi legge un personaggio, una situazione, un meccanismo narrativo imprevedibile, spesso ai limiti del paradosso.

Diceva André Maurois che il riso si esercita contro ciò che temiamo ma anche contro ciò che più ammiriamo. (Escarpit, 109)

Westlake, in effetti, non si nega di irridere idealisti ed oblativi, fanatici e credenti, riformisti e rivoluzionari: per loro il miglior trattamento rilevabile è quello di un bonario distacco, di una presa in giro benevola, come quella che investe la madre oca

e suffragetta , in Mary Poppins.

Non è forse un caso che ci capiti di citar questo cult-movie.

A differenza di chi crede nel provvidenziale intervento di una fata che ha l'amato semblante di Julie Andrews, Westlake si beffa dei "buoni" come dei "cattivi", da nessuno si aspetta qualcosa di buono.

L'umorismo di Westlake è dunque solo apparentemente solare, nasce da uno Stark insoddisfatto, triste, maligno, che sostanzialmente dispera dei destini del mondo ed a tutto crede meno che alle sue magnifiche sorti e progressive. La trasgressione che in Stark era diretta nel Westlake umoristico diventa mediata ma, oltre che più colta, infinitamente più efficace.

Non si può credere alla sua pretesa autarkeia, alle finalità economiche, al gridato sberleffo al messaggio e alla retorica.

"Io non spiego mai niente" spiega Mary Poppins e Donald non è da meno.

Ciò non vuol dire che "La danza degli Atzechi" manchi di senso come il meccanismo di un qualsiasi, divertente vaudeville.

Westlake è solo più attento di Woody Allen, solo più coperto e riservato. Non spiega mai niente ma è il libro nella sua interezza che ci dice tutto quanto è necessario, peggio per noi se quello che ci dice non è del tutto chiaro.

Un giallista (o un poeta) non possono dare ricette, hanno solo il merito di ricordarci che dobbiamo, come si dice, sapere e saper fare.

Emerge la lotta che Westlake conduce (quasi) per gioco : è quella tra "L'illusione che s'insinua (. . .) da per tutto e costruisce a suo modo; e la riflessione umoristica che scompone a una a una quelle costruzioni. "

Una riflessione che anch'essa "s'insinua acuta e sottile da per tutto e tutto scompone(. . .) ogni finzione ideale, ogni apparenza della realtà. (Pirandello, 146)

Solo il suo umorismo, oggi, sa distanziarsi, come quello di Allen, da ciò che sembra indiscutibile ed evidente, che può vedere ciò che altrimenti risulta invisibile, solo la sua dissonante e grottesca trama di trasgressioni può presentarsi come forma pratica di autoterapia, training autogeno che si appoggia all'arte come allo sberleffo e alla risata.

15-Il mezzo è il messaggio

Non promette un futuro gioioso, non offre ragioni palinogenetiche per ridere, pure riesce ad integrare nel lettore il "ciononostante".

L'umorismo di Westlake, lungi dall'essere, come direbbe Freud, a servizio di un'illusione, "è essenzialmente critico e smaschera tutto il pathos e tutte le illusioni che l'uomo si fa, su se stesso e sul mondo. . . esso ha volontà di vivere senza illusioni e la forza di affermare ugualmente i valori della vita. "(Thiede, 109)

Come nell'umorismo timido manca a Westlake ogni riferimento fuori del soggetto, manca un arrivano i nostri, ma a differenza dell'umorismo timido, rimanere all'interno dell'uomo non significa attivare un meccanismo di fuga, rinunciare a comprendere la dimensione reale del problema nè significa rimuoverlo.

è proprio perchè il pericolo esterno riesce a gravare sull'animo umano che il lettore deve trovare al suo interno le risorse per opporglisi.

è stato rilevato come alla mancanza di ragione nel mondo corrisponda in ultima

analisi il gioco, come possibilità dell'uomo di adeguarsi ad esso. (Thiede, 91)

Chi ride con Westlake è aperto al mondo, in ginocchio di fronte al male che vi regna eppure prova un devastante senso di superiorità, in comunione aggressiva con la consorteria di un certo tipo di progressisti, con Donald, almeno.

Non è chiaro su cosa possa fondarsi plausibilmente un tale tipo di superiorità.

È forse da ritenere che la superiorità dell'autore si basi sulla coscienza di poter dominare le contraddizioni emerse nel comico; ecco che persino un riso

soccombente o imbarazzato può esprimere a suo modo una superiorità. (Thiede, 40).

Il riso nascostamente pieno di pena supera pur nello straniamento, l'alienazione

perdurante la disperazione, mitiga l'isolamento, mette a nudo le strutture oppressive.

È accettazione di se stesso, prima di tutto e disponibilità a vivere la propria storia.

(Thiede, 63)

Un frammento di liberazione che si sposa alla rilassata serenità che dà il sorriso o alla gioia che dà la risata.

Abbiamo già parlato, accanto alla leggerezza, della mobilità: la parodia, la

deformazione, la caricatura, l'inversione e l'incongruenza funzionano, in questi gialli

umoristici come porte su universi paralleli; improvvisamente il corso degli eventi

subisce una deviazione imprevista ed i risultati non corrispondono alle premesse

Nel mondo di Westlake non c'è Logica né Ragione, non c'è un Senso della vita, ma

solo un flusso continuo ed imprevedibile, che non obbedisce ad alcuna provvidenza,

a nessun progetto fa riferimento che non sia quello del demiurgo dell'intreccio.

Così Westlake costruisce la sovversione totale di tutti i fondamenti ipocriti della

civile convivenza americana, quelli che sembrano evidenti di per sé ma non lo sono,

che somigliano tanto ai nostri ed espongono una parvenza lineare e rassicurante ma

celano il caos. Westlake non sembra oppresso dalla malattia professionale degli

umoristi, la mania di persecuzione (Escarpit, 107): è lui un persecutore, perché il suo

umorismo ha una sponda particolare, aggressiva che si esprime nell'ironia.

Per questo il più profondo messaggio di Westlake non è l'aggressività di Parker né la

fuga, la solitudine, l'isolamento di Mitch Tobin, il suo emarginarsi definitivo

dall'umano consorzio. Tobin muore come personaggio proprio perché sta guarendo

dalla sua malattia, muore perché sta per guarire, perché Westlake non sopporta che

non si evolva e, d'altro canto non tollera un personaggio banale.

Per quanto la vita e la società siano realmente inaccettabili ed ingiuste, non è la fuga

né la disperazione l'ultimo messaggio, il messaggio è nel mezzo, è Dortmund, è

l'umorismo che è anche premio a se stesso.

Dortmund è anche lui sottilmente anarchico ed individualista ma, bonariamente

caparbio, accetta ancora di vivere nella comunità umana, contro le circostanze reali

che si oppongono non tanto al trionfo dell'io quanto anche alla permanenza di un

minimo di principio del piacere.

Westlake prende opportunamente sul serio la realtà nei suoi aspetti più avversi, solo

rifiuta, con la sua stessa opera di riconoscerle una definitiva, irrimediabile tragicità.

In fondo anche Parker, anche Tobin, anche il protagonista di "Ditelo con i fiori",

accettavano, a loro modo, la realtà.

I personaggi di Westlake vivono nella società, come ormai avviene per molti, senza

identificarsi, perché, pur senza sproloqui e dissertazioni, giungono a coglierne tutti i

significa che in realtà è un giallo-in genere con quarantamila parole di troppo- che tenta di rendere un patrimonio. "(Westlake 1982)

Nei best-seller, come in altri generi letterari, ormai, una componente gialla è spesso facilmente identificabile ma non si presenta dominante, non tanto, si ritiene, da connotare una identificazione.

Non è questa la sede per affrontare un problema peraltro ormai maturo per essere discusso oltre le riunioni del Gruppo 13 o i rari momenti conviviali che la congregazione italiana dei giallisti si concede.

Certo si può osservare come il genere abbia indiscutibilmente attenuato i suoi elementi d'identificazione. Si tratta di un cambiamento lento ma inarrestabile che, passando per il thrilling, "Uccelli" di Hitchcock ed il moderno giallo problematico (così Petronio battezza le opere di Sciascia e Durrenmatt), ha portato alla attuale quasi totale deregulation, particolarmente evidente e da tempo anticipata nel racconto breve.

Basta scorrere la rivista di Ellery Queen per rendersi conto di come le regole del giallo e le stesse fondamentali caratteristiche strutturali dei vari sottogeneri siano intese con una anomala flessibilità.

Racconti senza poliziotto, senza detection, senza scoperta del colpevole, senza omicidio, senza delitto, senza suspense, senza enigma, senza azione, insomma "senza" una caratteristica che volta a volta era stata ritenuta fondamentale.

Il motivo per cui questi racconti continuavano e continuano ad esser definiti polizieschi non è facile da isolarsi poichè a volte sembra sia solo la presentazione nella Rivista a connotarli di giallo.

Forse, in accordo con una società che non riesce ad emozionarsi più per un (semplice) omicidio o per uno strappo ai tessuti sociali il focus del giallo non è più interno alle vecchie regole.

Sembra banale osservare come le difficoltà di riconoscibilità siano sanzionate dalla crisi delle collane specializzate e dalla tendenza degli autori che recalcitrano a definirsi giallisti.

Crichton, Ludlum, Follett, e, come dice Westlake, Higgins, Sheldon e Forsyth, potrebbero scrivere gialli ed in un certo senso -in genere con quarantamila parole di troppo- li scrivono anche.

L'armamentario giallo è riconoscibile nei loro best-seller accanto a quello della spy-story più di quanto lo sia ormai il genere stesso.

Forse, come un fiume carsico il giallo va scomparendo dalle collane specializzate, che celebrano se stesse con autori che si producono in remake di maniera, appena appena attualizzati, per ricomparire pieno di sabbie aurifere, dove meglio si vende. Pazienza se con ciò rischia di perdere i suoi caratteri distintivi, che non sono certo sentiti come un valore da nessuno, chi sarà a sprecare lacrime sulla fine della letteratura poliziesca? Nessun giallista ha mai negato che i suoi testi li elaborava per vendere, per raggiungere il groddo pubblico. Ora per arrivare al rilegato è più facile by-passare l'etichetta gialla?Eccoci.

Lo stesso Macchiavelli ha inventato un best-seller (Funerale dopo Ustica) con tanto di pseudonimo straniero, Jules Quicher. In questa fase, come si diceva nel lontano 68, ci si scioglie nel movimento letterario (di massa e no). Poi si vedrà.

Forse davvero la deregulation ha mischiato definitivamente le carte e la letteratura di massa è tornata al magma incandescente del romanzo sensazionale d'avventura da cui nella seconda metà dell' Ottocento erano nati il poliziesco, la spy-story, la SF. Lo stesso Edgar Allan Poe, quando ancora la consapevolezza dei generi non esisteva ha scritto, senza distinzioni, racconti poi riconosciuti come polizieschi, horror, di fantascienza, di spionaggio, di viaggi, racconti per varie caratteristiche tutti "sensazionali", di sicura presa sul pubblico. Il suggerimento di Westlake, comunque, sembra particolarmente suggestivo, può dar luogo ad approfondimenti interessanti.

Non so se queste poche pagine abbiano raggiunto l'obiettivo di strappare il velo di omertà che ancora avvolge Westlake, almeno in Europa.

è possibile aspettarsi qualcos'altro da questo autore? Credo di sì.

In proposito è da ricordare una "scorciatoia" di Umberto Saba che Petronio (Petronio 1989, 213) ha introdotto nella nostra limitata cultura di giallisti:

"Come dai romanzi di cavalleria sono nati l'Orlando Furioso e Don Chisciotte, è possibile che un giorno, un grande autore ricavi dallo sterminato materiale greggio dei romanzi polizieschi, un'opera popolare e di stile. "(Saba, 285)

Donald Edwin Westlake?

Riferimenti bibliografici

- Adams, Abby, *Vivere con un autore di gialli*, in Winn, Dilys, a cura di, Anonima Assassini, Milano Libri edizioni, Milano, 1982
- Asimov, Isaac, *I premi Hugo 1955-1975*, Editrice Nord, Milano, 1978
- Assalto, Maurizio, *Scherza pure sui santi, si chiamano Vittore*, ne *La stampa di Sabato* 11 luglio 1992.
- Battista, Pierluigi, *Staino, Tirana addio, e nacque Bobo*, ne *La stampa di Lunedì* 13 luglio 1992.
- Calcerano L. & Fiori G. , *Serpentara P. S.* , Firenze, La Nuova Italia, 1992
- Calcerano L. & Fiori G. , *Guida alla lettura di Agatha Christie*, Milano Mondadori, 1990.
- Chesteron, G. K. , *Opere scelte*, Casini, Roma, 1987
- Corrado Augias e Claudio G. Fava. *Serata "Il giallo fa male?" ideata e condotta da. Dal XI Festival del giallo e del Mistero di Cattolica (6 luglio 1990)*
- Faeti, Antonio, *Paperino classico dell'utopia*, ne *La Repubblica di domenica* 12/lunedì 13 aprile 1992.
- Fo, Dario, *Manuale minimo dell'attore*, Einaudi, Milano, 1987.
- Di Vanni, Roberto- Fossati Franco, *Guida al "giallo"*, Gammalibri, Milano, 1979
- Dujardin, Edouard, *Il monologo interiore*, Parma, Pratiche Editrice, 1991.
- Eco, Umberto, *Postille a "Il nome della rosa"*, in Eco, Umberto, *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano, 1989.
- Grimaldi, Laura, *L'ineffabile Donald*, in *Gli ineffabili cinque*, Milano Mondadori, 1986.
- Giovannini, Marco, *Violenza con sentimento, Intervista con Ed McBain*, in *Panorama*, 19 luglio 1987.
- Grimaldi, Laura, *I 50 polizieschi che porterei su un'isola*, in *Millelibri*, II, 8, luglio 1988.
- Kountz, Carol, *Voi lo chiamate pseudonimo, noi lo chiamiamo alias*, in Winn, Dilys, a cura di, Anonima Assassini, Milano Libri edizioni, Milano, 1982
- Moscato, Massimo, *Introduzione a Donald E. Westlake, "Castelli in aria"*, Milano Mondadori, 1989.
- Petronio, Giuseppe, *La letteratura poliziesca, oggi*, in *Problemi*, 86/1989, Palumbo Editore
- Petronio, Giuseppe, *G come giallo*, in *Riforma della scuola* 1992, 5
- Pirandello. Luigi, *Saggi, poesie, scritti vari*, Milano Mondadori, 1973.
- Rambelli, Loris, *Giallo all'italiana*, in *Clessidra*, 1, Novembre 1991.
- Rodari, Gianni, *Favole al telefono*, Einaudi Milano, 1962
- Saba, Umberto, *Prose*, Milano Mondadori, 1964
- Santacroce Alberto, *Chi gioca?in AA. VV. Il gioco nella cultura moderna*. Lerici, Cosenza, 1979
- Thiede, Werner, *L'ilarità promessa*, Ed. Paoline, Cinisello Balsamo, 1989.
- Viganò, Antonio, *Nasi rossi*, Edizioni del Grifo, 1985, Montepulciano
- Volpatti, Lia, *Profilo dell'autore in Donald E. Westlake, Castello in aria*, Milano Mondadori, 1981 *Giallo Mondadori n. 1716*
- Westlake, Donald E. , *Ma chi ha rapito Sassi Manoon*, Milano, Gialli Mondadori,

1144, 1971.

Westlake, Donald E. , La pietra che scotta, Mondadori, Giallo cinema, 11, 1978, 32.

Westlake, Donald E. , Quattro voci più una, in Winn, Dilys, a cura di, Anonima Assassini, Milano Libri edizioni, Milano, 1982

Westlake, Donald E. , Castelli in aria, Milano Mondadori, 1989.

Winn, Dilys, a cura di, Anonima Assassini, Milano Libri edizioni, Milano, 1982

Appendice

I temi

Non a caso si è fatto cenno ad Intrigo internazionale. Una delle situazioni tipiche di Westlake è certo quella della persona comune (molto comune, in genere) coinvolta in storie ed intrighi più grandi di lei. Tanto per fare un esempio congruo basti pensare al delizioso E così spia.

L'altra situazione tipica è quella dei simpatici (e un pò imbranati) fuorilegge che costantemente convalidano il vecchio proverbio per cui il delitto non paga. (Però in E bravo Dortmund. . . .)

In "Fidati di me" sono di scena i giornalisti d'assalto. . .

Descrivere i temi dei libri di Westlake non sarebbe facile.

L'aiuto delle bandelle, oltre che un omaggio ad una professionalità che Calvino ha portato ad alcuni dei più alti esiti, sembra quello che meglio possa ricostruire l'immagine che di Westlake si decideva di dare per propiziare l'interesse del giallofilo.

Tiro al piccione (Giallo Mondadori 894)

Charlie poole non riesce a credere, sulle prime, che qualcuno lo voglia morto. Ci dev'essere un equivoco. Lui è sempre stato innocuo quanto lo può essere un giovane impastato di pigrizia e innamorato soltanto del quieto vivere. Chi mai si prenderebbe il disturbo di far fuori un tipo insignificante come lui? Ma i due killers fanno sul serio, e Charlie, dietro il banco del piccolo bar che gestisce, si rende conto finalmente che, in mancanza di un miracolo, la sua ultima ora è suonata. Il miracolo si verifica, ma è. . . come dire?. . . provvisorio. Charlie riesce a rifugiarsi al primo piano, dove ha l'alloggio, ma è in trappola. Unica via d'uscitala finestra. Meglio rischiare qualche osso, che l'intera pellaccia. . . e Charlie spicca il volo verso la libertà e verso una girandola di avventure che scuotono definitivamente la sua pigrizia. I suoi incontri con i piccoli e grossi calibri della malavita, i suoi scontri con la polizia si susseguono in un frenetico crescendo. Stanco di scappare, Charlie da inseguito diventa inseguitore, e non gli dispiace la parte dell'eroe, dato che tra un'avventura e l'altra si è trovato una ragazza.

25: morto che scappa(Giallo Mondadori946)

Dalla nascita di Aloysius Eugene Engel, sono trascorsi ventinove anni, quattro mesi e tre giorni, allorchè Nick Rovito gli annunzia che dovrà profanare una tomba. anno appena sepolto, in pompa magna, Charlie Brody, un altro membro dell'Organizzazione di cui Nick è il grande capo. Engel, braccio destro di Nick, ha partecipato alle esequie, ed è ancora al cimitero, quando il capo gli sussurra il macabro ordine. Ma perchè manomettere una tomba così recente? Ecco il fatto è che Nick Rovito ha scoperto, tardivamente, che Charlie è stato sepolto con indosso una certa giacca blu, che portava all'ultimo viaggio da lui fatto per l'Organizzazione. . . una giacca speciale, imbottita (all'andata)di bigliettoni, e (al ritorno) di preziosa eroina. Dispiace anche a Nick, disturbare il sonno di Charlie, anche se non è proprio quello del giusto, ma gli sembras insensato lasciare sottoterra quel pò pò di capitale.

Così tocca ad Al Engel recuperare la giacca, ma le cose si complicano, e il giovanotto di trova ad affrontare situazioni assolutamente imprevedute. Per esempio: chi ha ucciso l'impresario delle pompe funebri? Perché l'assistente dell'impresario è stato licenziato su due piedi? Come mai una bella bionda si spaccia per la moglie dell'impresario stesso? Ma, soprattutto, dov'è finita la preziosa giacca?

Un bidone di guai (Giallo Mondadori 1194)

Fred Fitch è l'uomo che, come vuole un detto popolare, ha "giocondo" scritto in fronte. È un candido un ingenuo, la vittima predestinata di bidonisti, truffatori, falsari, venditori di fumo e così via. E Fred Fitch è un povero diavolo. Sicché non è poi tanto difficile immaginare che, per uno come lui, ereditare trecentomila dollari (ehi, più di centottanta milioni di lire) sia una medaglia non priva di rovescio. Tanto più che lo zio Matt che gli ha lasciato quel pò pò di eredità non è morto né di vecchiaia, né per malattia. È stato assassinato da ignoti. E ora qualcuno pare deciso a far fuori anche Fred il quale, frattanto, si trova impegnato con due ragazze molto diverse l'una dall'altra, ma belle da mozzare il fiato. Così Fred scorrazza per New York, destreggiandosi tra poliziotti, bidonisti, belle donne e killers, come sospinto da una bufera infernale, novello Dante senza il suo Virgilio. E il lettore, arrivato all'ultima pagina, fra brividi e risate, guarda con astio la parola fine.

La pietra che scotta (Giallo Cinema 11)

Il testo di Westlake, armoniosamente scandito in sei parti, si presenta fin dal primo momento come un perfetto incastro geometrico: cinque personaggi (Dortmunder, Kelp, Chefwick, Murch, Greenwood), un mandante (iko), uno scopo (uno smeraldo da "mezzo milione di cocuzze"), cinque tentativi di rapina (museo, prigione, posto di polizia, manicomio, banca) e un epilogo. La linearità del racconto diventa l'elemento principale di tutta l'opera: tutto fila sempre e comunque come dovrebbe: se capita qualche piccolo inconveniente (che, per esempio, lo smeraldo non sia dove dovrebbe) niente è così grave che non si possa rimediare la prossima volta. Ma questa linearità questa semplicità cristallina, che ci presenta i colpi come fossero partite a scacchi giocate quasi esclusivamente con l'intelligenza (e qualche modesta lista di attrezzi), contrasta con l'assurdità sempre crescente delle operazioni: la pagina scritta vive di questo scontro tra immagini e ne trae il suo grado di piacere. Per dirla in formule, tutto il romanzo è un vivere in maniera razionale una situazione surreale, mescolando Buster Keaton con Fantomas.

Come ti rapisco il pupo (Giallo Mondadori 1373)

Quando la stessa gang, che non è riuscita a rubare lo smeraldo

Balobomo ed è tornata a casa con le tasche vuote dopo aver tentato di "sbancare il

lunario", decide di risolvere
il problema della sopravvivenza, sferrando un terzo colpo
al mondo capitalista, sapete già che non lo risolverà neanche stavolta. Sono di nuovo
loro, con le facce
familiarmente feroci, braccati come sempre. Dortmund,
la cui disperazione è attenuata dalla coxcciutaggine.
Kelp, il cui eterno ottimismo è eternamente fuori di posto.
May, una presenza confortevole in una situazione di emergenza
sempre presente. Murch che è in grado di guidare solo auto
rubate. E sua madre, con una lingua che non ha mai perso
la sua acidità. Ma, stavolta, i "banditi" non lavorano da soli.
Hanno dalla loro una guida eccezionale sotto la forma
di un romanzo: una storia violenta e incredibile
sull'incredibile e violento rapimento di un ragazzo.
Non devono far altro che seguire lo schema per riuscire
nel loro intento. Ma non hanno fatto i conti con un ragazzo
come Jimmy Harrington, un dodicenne ancora più acuto
del suo psichiatra. Mentre la gang vaga per tutto il New Jersey
alla ricerca di una fattoria abbandonata, citando messaggi
per il riscatto presi pari pari dal romanzo, Jimmy intraprende
un suo proprio lavoro. Ciò che accade ricorda un racconto
del famoso O. Henry. Solo che è meglio di O. Henry.
è puro Westlake.

Il signor Omicidi (Giallo Mondadori 1544)
Per un critico cinematografico brillante, ironico,
pieno di fascino e di cinismo, fortunato
con le donne e altezzoso con gli uomini,
chi è, cos'è, com'è un povero poliziotto?
Un minus habens, un poveraccio,
uno da prendersi sotto gamba e, se capita,
da cornificare. Gli omicidi sono uno, due, tre.
Li ha commessi tutti lui,
il grande critico, ma il poliziotto non lo sa.
E come potrebbe? è un minus habens, appunto,
un poveraccio, ecc. ecc. Anzi,
se i casi che gli capitano sono troppo complessi,
o apparentemente irrisolvibili,
va ad abbeverarsi all'intelligenza del critico,
il quale, bontà sua, magari glieli risolve anche.
E così, il grande critico va sul sicuro,
in un continuo dribbling intelligente, mentre il
poliziotto arranca sugli stanchi piedi piatti. O no?

Un buco nell'acqua (Interno Giallo)

Tornando a casa dopo un ennesimo furto fallito, Dortmund resta sbalordito. E terrorizzato. Il suo appartamento è occupato da Tom Jimson, un vecchio compagno di cella che tutti pensavano (e speravano) di non veder mai più a piede libero. Tom Jimson ha bisogno dell'aiuto di Dortmund. Una trentina d'anni prima ha effettuato una grossa rapina su vicino ad Albany. Una rapina coi fiocchi. i suoi complici hanno avuto un "incidente" e Tom si è trovato con tutti i 700 mila dollari, che ha sepolto in una cittadina a nord di New York. Ma mentre lui se ne stava al fresco, la vallata è stata trasformata in una riserva idrica. è così, il bottino è ora sepolto sotto tonnellate d'acqua. Essendo un tipo totalmente privo di scrupoli, tom vuole far saltare la diga con la dinamite, allagare tutti i paesi circostanti e raggiungere così il suo tesoro. Arbitro del destino dei novecento cittadini della zona, Dortmund si vede costretto a studiare un piano alternativo per il recupero del bottino. Aiutato da Andy Kelp, Stan Murch, Mamma Murch, Tiny Bulcher e da uno strano genio dei computer di nome Wally Knurr (il cui suggerimento iniziale è bruciare tutta l'acqua con un gigantesco laser), Dortmund si tuffa - è il caso di dirlo- nell'avventura. E fallisce. Il che significa, naturalmente, che deve effettuare un secondo tentativo. . . e un terzo. . . e un quarto. Ma ad ogni fallimento, Tom diventa più nervoso. . . e sogna la dinamite.

Tom Jimson non è solo un trasparente riferimento parodico a Jim Thompson, è Parker che ritorna. Un Parker che si trova invecchiato, perchè Donald ritiene evidentemente invecchiato il personaggio, e che viene messo dentro una storia del tipo di quella della Pietra che scotta. Un doppio salto mortale di bravura parodistica.

limiti e gli inganni, tutte le violenze e gli errori ma non ne possono fare a meno, come Woody Allen non può fare a meno della sua Manhattan. è la giungla della legge della giungla.

Westlake non ha la presunzione di credere che "una risata li seppellirà", vive dentro qualcosa che ci invita tutti a saper trascendere, a guardare con occhi distaccati, almeno perplessi, quanto è perplesso lui. ("Il nodo centrale dei miei libri è sempre stato la Perplessità.")(Grimaldi 1986, V)

A questo rapporto con la realtà non può essere disgiunta la responsabilità.

Westlake scrive con una particolare attenzione ai suoi lettori più miopi e col suo originalissimo umorismo li invita a guardar oltre, consuma nello sberleffo impietoso la sua disperazione, mentre riesce a comunicare con noi, a darci l'allegria, la serenità, lo svago, il sostegno d'una sorta di feconda, dolente, irriverente, trasgressiva beffa dei problemi che ci affliggono.

Per questo, nonostante sia lo scrittore più apparentemente lontano dalla didattica, un romanzo di Westlake potrebbe costituire, a scuola una risorsa di inestimabile valore. Credete ad un esperto di gialli a scuola.

Perché stimola l'agilità mentale, confonde lo schematismo, valorizza la ricerca di soluzioni totalmente nuove, contesta ogni chiusura, valorizza la creatività ed il pensiero divergente, sostiene la formazione del senso critico, aiuta a prendere la distanza dalle situazioni, favorisce la libertà di giudizio, trasfigura le situazioni spiacevoli aprendovi varchi inopinati, invita ad una piacevole lettura, rappresenta una porta aperta verso altre dimensioni della realtà, superare i limiti della realtà immediata e conquistarne un'altra più profonda e nostra. Non farsi intrappolare dalla propria mente o da quella degli altri.

16-Westlake e il futuro del poliziesco

Abbiamo definito Westlake il moderno re del giallo perché rimanendo totalmente all'interno del genere, senza tradire l'onesto target dei giallofilii, sta portando nella letteratura poliziesca una evoluzione che è paragonabile solamente a quella operata dalla Christie o dai maestri di Black Mask.

Proprio Westlake ha peraltro portato a consapevolezza la nuova moderna epifania del poliziesco.

Donald Edwin Westlake, da solo, potrebbe rappresentare l'unica prova indiscutibile che il poliziesco a tutt'oggi non è morto e nemmeno, checché ne dica l'amico Lorian Macchiavelli, "alla frutta", ma un certo tipo di giallo, sicuramente non è più al culmine del successo, superato dalla spy-story, ad esempio, nelle classifiche e dai best-seller.

Per Westlake il giallo sta solo vivendo un'altra stagione e la nuova epifania del poliziesco avviene proprio sotto le specie dei cosiddetti best-seller mozzafiato.

Come fare a riconoscerli? è raro che Westlake si esprima ex cathedra, o anche semplicemente in termini seri, dobbiamo quindi contentarci delle sue battute: secondo lui si potrebbero riconoscere dall'uso promozionale fatto nei loro confronti del concetto di "bomba".

"Se lei vede della pubblicità su un libro, in cui si afferma che quel libro è una bomba,

APPENDICE

In appendice al saggio su Westlake si pubblica la voce apposita di Wikipedia vera miniera di notizie.

Ho cercato di collaborare a questa voce ma il mio contributo è stato prima asciugato e poi in gran parte eliminato, in quanto non equilibrato.

Poiché penso che Donald sia un grande scrittore, un grande scrittore di gialli ed un grande scrittore di gialli umoristici forse non ero davvero molto equilibrato.

Dortmunder, vestito di nero e con la sacca di tela piena di arnesi da scasso, camminava sui tetti. Era partito da quello del garage sull'angolo. Quando fu sul sesto edificio, si sporse a guardare per assicurarsi di essere sull'edificio giusto ed ebbe un attimo di capogiro, quando vide la strada lontana, sei piani più in basso, beccheggiare come una nave alla luce dei fanali. Le macchine, posteggiate compatte sui due lati, lasciavano una striscia nera libera nel mezzo. Sulla striscia passava un tassì, con la capote gialla che rifletteva la luce. Dietro il tassì arrivava un'autopattuglia: la piccola cupola azzurra, sul suo tetto, sembrava una caramella.

Donald Edwin Westlake, Come ti rapisco il pupo (incipit)

Donald E. Westlake

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.



Donald Westlake (2006).

Donald Edwin Edmund Westlake ([Brooklyn](#), [12 luglio 1933](#) – [San Tacho](#), [31 dicembre 2008](#)) è stato uno [scrittore statunitense](#).

È considerato uno dei più grandi giallisti di tutti i tempi, maestro insuperato dell'introduzione dell'humour nelle trame poliziesche.^[1]

Ha pubblicato molti libri con diversi pseudonimi, tra questi i principali sono **Richard Stark**, **Tucker Coe**, **Samuel Holt**, **Morgan J Cunningham**, **Curt Clark** (in romanzi di fantascienza), **Timothy J. Culver**, **Alan Marshall**, **Edwin West** e **Judson Jack Carmichael**.^[2]

Nel corso della sua carriera lo scrittore ha avuto molti riconoscimenti tra cui la *nomination* all'[Oscar](#) per la sceneggiatura del film *[Rischiose abitudini](#)* (*The Grifters*), tratto da un romanzo di [Jim Thompson](#).^[2]

Westlake è uno dei due scrittori ad aver vinto tre volte l'*Edgar Award* in tre differenti categorie: la prima volta nel [1968](#) per il romanzo *[Un bidone di guai](#)* (*God Save The Mark*) del [1967](#), la seconda volta nel [1990](#) con *Too Many Crooks* premiato come migliore racconto, la terza volta nel 1991 per la migliore sceneggiatura (*The Grifters*).

Nel [1993](#) ha ricevuto il titolo di *Grand Master*, massimo riconoscimento assegnato dall'associazione *[Mystery Writers of America](#)*.^[2] Nel [2004](#) ha ricevuto il [premio Shamus](#) alla carriera.

Indice

[[nascondi](#)]

[1](#) [Biografia](#)

[2](#) [Opere](#)

- [2.1](#) [Scritti come Donald E. Westlake](#)
- [2.2](#) [Scritti come Richard Stark](#)
- [2.3](#) [Scritti come Tucker Coe](#)
- [2.4](#) [Scritti come Samuel Holt](#)

[3](#) [Filmografia](#)

[4](#) [Note](#)

[5](#) [Bibliografia](#)

[6](#) [Voci correlate](#)

[7](#) [Altri progetti](#)

[8](#) [Collegamenti esterni](#)

Biografia [[modifica](#)]

Donald Edwin Westlake nacque a [Brooklyn](#) il [12 luglio 1933](#). Figlio di un pastore [protestante](#) dopo un'infanzia trascorsa ad [Albany](#), studiò presso il Champlain college e l'Harpur college senza però laurearsi. Dopo gli studi si è dedicato a numerose attività lavorative: trovarobe, impiegato in una compagnia di assicurazioni ed all'ufficio di collocamento di [New York](#) e visse per qualche tempo in Europa dove lavorò in una agenzia letteraria e si dedicò per qualche tempo al teatro.^[2]

In particolare fu fondamentale per la sua carriera l'esperienza nell'agenzia letteraria, che verrà poi richiamata nel personaggio di Mel Bernstein, ne *La danza degli Atzechi*. Quest'ultimo incontra la letteratura quando pubblica un annuncio sui giornali nell'intento di metter su una agenzia letteraria per truffare soldi agli scrittori ancora inediti, e da lì decide di diventare scrittore.

« Da allora, l'annuncio comparve spesso sulle riviste per gli uomini più ingenui, sulle riviste per le donne più sole, e sulle riviste per gli scrittori più tolleranti. E quanto materiale arrivò! Racconti che univano due o tre trame di un film televisivo, romanzi a imitazione di qualche successo del 1960, articoli sull'agopuntura o su Heydrich, sceneggiature cinematografiche su gente che prendeva inavvertitamente l'LSD, poesie sul tramonto, romanzi brevi sulla prima esperienza sessuale di un adolescente (sul primo 'risveglio' secondo il linguaggio degli autori), sceneggiature televisive su bande di delinquenti minorili che terrorizzavano la metropolitana... Oh, altroché se il materiale arrivava! A quanto sembrava, in America tutti, guardando la televisione, avevano pensato: io sono capace di scrivere qualcosa di meglio. Sorprendente, quanti, si sbagliavano »

(Westlake, 1976, *La danza degli Atzechi*, 212)

Westlake, grazie ai suoi studi, venne incaricato di legger manoscritti e da qui trasse la comprensione delle formule base per scrivere come piace a lettori ed editori.

Nel [1959](#) un suo racconto lungo viene inserito in una antologia delle migliori storie gialle di tutti i tempi. Nel [1960](#) pubblica *I mercenari*, un [noir](#) che vende in maniera più che soddisfacente. Westlake a questo punto inizia a scrivere libri di generi diversi sotto vari pseudonimi.

« Quando cominciai a scrivere, vent'anni fa, feci fuoco in molte direzioni diverse, e solo gradualmente imparai a sistemizzare i miei tentativi di far centro e a fermarmi su un obiettivo il tempo necessario — diciamo una settimana — per essere riconosciuto come la stessa persona. Man mano che gli pseudonimi che ho usato e i generi che ho inventato si sono consolidati, certo, mi sono scavato una nicchia specifica — o una tomba — nel complesso campo della mystery fiction »

(Laura Grimaldi, *L'ineffabile Donald*, ne *Gli ineffabili cinque*, Milano Mondadori, 1996,V)

[\[3\]](#)

Con lo pseudonimo di *Richard Stark*, dal [1963](#) comincia a scrivere gialli che hanno come protagonista Parker, un criminale, più precisamente un rapinatore professionista, che svolge la sua attività "con determinazione, efficienza, calcolo"^[4]. Sono polizieschi che si richiamano alla tradizione dell'*hard boiled school*, anche se più che Hammett e Chandler questi libri ricordano molto quelli della tradizione minore di *Black Mask*. L'autore segue Parker nelle sue avventure con quella che è stata definita una "terribile amorale obiettività"^[5]. La scrittura è scarna, efficace, scorrevole grazie all'uso di un lessico comune e a semplificazioni del periodo e della narrazione che rendono il testo forse anche un po' sciatto qua e là ma perfettamente fruibile dal maggior numero di lettori possibile. Le trame di Stark procedono secondo la logica del romanzo d'azione, con un dosaggio sapiente di scene d'azione e dialoghi.

Tra le caratteristiche dell'autore, figurano sicuramente l'umorismo ed una notevole ironia, specie nelle avventure del ladro Dortmund. L'idea di inserire in qualche modo l'umorismo nel racconto noir venne a Westlake nel [1965](#), durante la stesura del romanzo *Tiro al piccione*. Westlake raccontava: « Quando l'ho cominciato, all'improvviso, mi sono accorto che mai più avrei potuto affrontare il genere con la serietà che avevo avuto fino ad allora. Mi sono detto: questo deve essere divertente. Ho cominciato a metterci dentro dell'umorismo e mi sono reso conto che descrivendo personaggi (...) perennemente in pericolo, se le loro azioni e i loro comportamenti avessero fatto ridere, la minaccia sarebbe diventata più reale ».^[6]

Opere [\[modifica\]](#)

Scritti come Donald E. Westlake [\[modifica\]](#)

- [1960](#), *I mercenari* (*The Mercenaries*), uscito nella collana I classici del giallo con il numero 370.
- [1961](#), *Tempo di uccidere* (*Killing Time*), uscito nel [1962](#) nella collana Il Gialloromanzo con il numero 11, Ed. Atena Milano, trad. Graziano Ricci
- [1962](#), *Veleno nel sangue* (*361*), uscito nel [1962](#) nella collana Il Giallo Mondadori con il numero 720.
- [1963](#), *Killy*
- [1964](#), *Prendetelo morto* (*Pity Him Afterwards*), uscito nel [1965](#) nella collana I Neri Mondadori con il numero 15.
- [1965](#), *Tiro al piccione* (*The Fugitive Pigeon*), uscito nel [1966](#) nella collana Il Giallo Mondadori con il numero 894.
- [1966](#), *...e così spia* (*The Spy in the Ointment*), uscito nel [1966](#) nella collana I capolavori di segretissimo con il numero 63.
- [1966](#), *Venticinque: morto che scappa* (*The busy body*), uscito nel [1967](#) nella collana Il Giallo Mondadori con il numero 946.
- [1967](#), *Philip*
- [1968](#), *The Curious Facts Preceding My Execution and Other Stories*
- [1968](#), *Once Against the Law*
- [1968](#), *Ma chi ha rapito Sassi Manoon?* (*Who stole Sassi Manoon?*), uscito nel [1971](#) nella collana Il Giallo Mondadori con il numero 1144 e nella collana I classici del giallo con il numero 604.
- [1969](#), *Up Your Banners*
- [1969](#), *Qualcuno mi deve del grano* (*Somebody owes me money*), uscito nel [1970](#) nella collana Il Giallo Mondadori con il numero 1128.
- [1970](#), *Addio, Scheherazade* (*Adios, Scheherazade*), stampato nella collana Interno giallo Feltrinelli.
- [1970](#), *Gli ineffabili cinque* (*The hot rock*), finalista Edgar Award 1971, uscito nel [1971](#) nella collana Il Giallo Mondadori con il numero 1150. (Dortmunder #1)
- [1971](#), *I Gave at the Office*
- [1971](#), *Under an English Heaven*
- [1971](#), *Un bidone di guai* (*God save the mark*), uscito nella collana Il Giallo Mondadori con il numero 1194.
- [1972](#), *Guardie e ladri* (*Cops and Robbers*), uscito nella collana Interno giallo Feltrinelli.
- [1972](#), *Come sbancare il lunario* (*Bank shot*), uscito nel [1973](#) nella collana Il Giallo Mondadori con il numero 1258. (Dortmunder #2)
- [1973](#), *20.000 lingotti sopra i mari* (*Gangway*), uscito nel [1976](#) nella collana Il Giallo Mondadori con il numero 1420.

- [1974](#), [Ditelo con i fiori](#) (*Help i am being held prisoner*), uscito nel [1975](#) nella collana Il Giallo Mondadori con il numero 1388.
- [1974](#), [Come ti rapisco il pupo](#) (*Jimmy the kid*), uscito nel [1975](#) nella collana Il Giallo Mondadori con il numero 1373. (Dortmunder #3)
- [1975](#), [Two much](#) (*Two much*), edito dalla Marco Tropea Editore.
- [1975](#), [Dio ce l'ha dato, guai a chi ce lo tocca](#) (*Brother's Keepers*), uscito nella collana Corno.
- [1976](#), [La danza degli aztechi](#) (*Dancing Aztecs*), uscito nel [1977](#) nella collana Il Giallo Mondadori con il numero 1500.
- [1977](#), [Il signor omicidi](#) (*The Travesty*), uscito nel [1978](#) nella collana Il Giallo Mondadori con il numero 1544.
- [1977](#), [Nessuno è perfetto](#) (*Nobody's perfect*), uscito nel [1979](#) nella collana Il Giallo Mondadori con il numero 1595. (Dortmunder #4)
- [1980](#), [Castello in aria](#) (*Castle in the Air*), uscito nel [1979](#) nella collana Il Giallo Mondadori con il numero 1716.
- [1981](#), [Kahawa](#)
- [1983](#), [Dortmunder scherza col fuoco](#) (*Why me?*), uscito nel [1984](#) nella collana Il Giallo Mondadori con il numero 1851. (Dortmunder #5)
- [1984](#), [A Likely Story](#)
- [1984](#), [Levine](#)
- [1985](#), [La danza dei Maya](#) (*High Adventure*), edito dalla Mondadori.
- [1985](#), [E bravo Dortmund](#) (*Good behavior*), uscito nel [1985](#) nella collana Il Giallo Mondadori con il numero 1958. (Dortmunder #6)
- [1986](#), [Transylvania Station](#)
- [1987](#), [The Hood House Heist](#)
- [1987](#), [High Jinx](#)
- [1988](#), [The Maltese Herring](#)
- [1988](#), [Way Out West](#)
- [1988](#), [Double Crossing](#)
- [1988](#), [Fidati di me](#) (*Trust Me on This*), edito dalla Mondadori.
- [1989](#), [Mostro sacro](#) (*Sacred Monster*), uscito nella collana Interno giallo Feltrinelli.
- [1989](#), [Tomorrow Crimes](#)
- [1990](#), [Un buco nell'acqua](#) (*Drowned Hopes*), uscito nella collana Interno giallo Feltrinelli. (Dortmunder #7)
- [1992](#), [Umani](#) (*Humans*), uscito nella collana Interno giallo Feltrinelli.
- [1993](#), [Baby, Would I Lie?](#)
- [1993](#), [Give Till it Hurts](#)
- [1993](#), [Meglio non chiedere](#) (*Don't Ask*), edito dalla Marco Tropea Editore. (Dortmunder #8)
- [1995](#), [Smoke](#)
- [1996](#), [Peggio di così...](#) (*What's the Worse that Could Happen?*), edito dalla Marco Tropea Editore. (Dortmunder #9)
- [1997](#), [The Ax](#), edito nel [2008](#) dalla Alacran Editore.
- [2000](#), [The Hook](#)
- [2001](#), [Bad News](#) (Dortmunder #10)
- [2004](#), [Thieves' Dozen](#) (antologia di racconti brevi, Dortmund #11)
- [2004](#), [The Road To Ruin](#) (Dortmunder #12)
- [2005](#), [La fabbrica dei soldi](#) ("Walking Around Money"), romanzo breve, edito da Sonzogno nell'antologia "Deviazioni", [2006](#), Dortmund #13)
- [2006](#), [Watch Your Back!](#) (Dortmunder #14)
- [2007](#), [What's So Funny?](#) (Dortmunder #15)
- [2009](#), [Get Real!](#) (Dortmunder #16)

Scritti come Richard Stark [\[modifica\]](#)

- [1962](#), [Anonima carogne](#) (*The Hunter*^[7])
 - *Anonima carogne*, collana I Neri Mondadori n. 3, [1964](#), traduzione di Bruno Just Lazzari
 - *Anonima carogne*, collana [I Classici del Giallo](#) n. 110, [1971](#), traduzione di Bruno Just Lazzari
 - *Payback*, collana *Le gaggie* dalla Marco Tropea Editore
 - *Anonime carogne*, in [Parker: l'inferno in terra](#), collana *Supergiallo - I Grandi Maestri* n. 4, Mondadori, luglio 2008, , traduzione di Bruno Just Lazzari
- [1963](#), [Salva la faccia, Parker!](#) (*The Man with the Getaway Face*), edito nel [1965](#) nella collana I Neri Mondadori con il numero 9 (Traduzione di Bruno Just Lazzari).
- [1963](#), [Liquidate quel Parker!](#) (*The Outfit*)
 - *Liquidate quel Parker!*, collana I Neri Mondadori n. 12, [1965](#), traduzione di Bruno Just Lazzari
 - *Liquidate quel Parker!*, collana Giallo d'azione Mondadori n. 13, [1982](#), traduzione riveduta di Bruno Just Lazzari
 - *Liquidate quel Parker!*, in [Parker: l'inferno in terra](#), collana *Supergiallo - I Grandi Maestri* n. 4, Mondadori, luglio 2008, , traduzione di Bruno Just Lazzari
- [1963](#), [Fatti sotto, Parker!](#) (*The Mourner*), edito nel [1965](#) nella collana I Neri Mondadori con il numero 16; ristampato nel [1982](#) nella collana I classici del giallo numero 407 (traduzione di Bruno Just Lazzari).
- [1964](#), [La notte brava di Parker!](#) (*The Score*), edito nel [1965](#) nella collana I Neri Mondadori con il numero 20 (traduzione di A. Negretti); ristampato nel [1983](#) nella collana I classici del giallo con il numero 430, stessa traduzione.
- [1965](#), [Hai perso il morto, Parker!](#) (*The Jugger*), edito nel [1966](#) nella collana [Il Giallo Mondadori](#) con il numero 912 (traduzione Dina Corrada Uccelli).
- [1966](#), [Parker: a ferro e a fuoco](#) (*The Handle*), edito nel [1967](#) nella collana Il Giallo Mondadori con il numero 944 (traduzione di Bruno Just Lazzari); ristampato nel [1991](#) col titolo *A ferro e a fuoco* (stessa trad.); ristampato, sempre come *A ferro e a fuoco* nella collana Edgar della Interno Giallo nel [1991](#), stessa traduzione ma riveduta.
- [1966](#), [Parker: il rischio è la mia droga](#) (*The Seventh*), edito nel [1967](#) nella collana Il Giallo Mondadori con il numero 952 (traduzione di Bruno Just Lazzari).
- [1967](#), [Parker: rapina a sangue freddo](#) (*The Rare Coin Score*), edito nel [1968](#) nella collana Il Giallo Mondadori con il numero 1021 (traduzione di Bruno Just Lazzari).
- [1967](#), [Carriera messicana](#) (*The Damsel*), edito nel [1968](#) nella collana Il Giallo Mondadori con il numero 1009 (traduzione di Maria Luisa Bocchino).
- [1967](#), [Guardati le spalle, Parker!](#) (*The Green Eagle Score*), edito nel [1968](#) nella collana Il Giallo Mondadori con il numero 1033 (traduzione Maria Luisa Bocchino).
- [1968](#), [Parker e i diamanti neri](#) (*The Black Ice Score*), edito nel [1969](#) nella collana Il Giallo Mondadori con il numero 1077 (traduzione di Bruno Just Lazzari).
- [1969](#), [Bada alla pelle, Parker!](#) (*The Suor Lemon Score*), edito nel [1970](#) nella collana Il Giallo Mondadori con il numero 1117 (traduzione di Bruno Just Lazzari).
- [1969](#), [Grofield, stavolta tocca a te](#) (*The Dame*), edito nel [1970](#) nella collana Il Giallo Mondadori con il numero 1099 (traduzione di Maria Luisa Bocchino).
- [1969](#), [Spia per ricatto](#) (*The Blackbird*), uscito nel [1970](#) nella collana Segretissimo con il numero 350 (traduzione di Andreina Negretti).
- [1971](#), [Tocca ferro, Grofield!](#) (*Lemons Never Lie*), edito nel [1971](#) nella collana Il Giallo Mondadori con il numero 1191 (traduzione di Maria Luisa Bocchino).
- [1971](#), [Luna-Parker](#) (*Slayground*), edito nel [1972](#) nella collana Il Giallo Mondadori con il numero 1234 (traduzione di Maria Luisa Bocchino).

- [1971](#), *[Lotta libera per Parker](#)* (*Deadly Edge*), uscito nella collana Il Giallo Mondadori con il numero 1183 (traduzione di Laura Grimaldi).
- [1972](#), *[Parker: via col piombo](#)* (*Plunder Squad*), edito nel [1973](#) nella collana Il Giallo Mondadori con il numero 1289 (traduzione di Maria Luisa Bocchino).
- [1974](#), *[Parker: luna nuova, buio pesto](#)* (*Butcher's Moon*), uscito nel [1975](#) nella collana Il Giallo Mondadori con il numero 1366 (traduzione Maria Luisa Bocchino).
- [1997](#), *[Comeback: colpo su colpo](#)* (*Comeback*), uscito nel 2003 nella collana *I bestseller del crimine*, Sonzogno Editore (traduzione di Andrea Carlo Cippi).
- [1998](#), *[Backflash: ritorno di fiamma](#)* (*Backflash*), uscito nel 2003 nella collana *I bestseller del crimine*, Sonzogno Editore (traduzione di Andrea Carlo Cippi); rieditato nel 2011 per la BUR Rizzoli (stessa traduzione).
- [2000](#), *[Flashfire: fuoco a volontà](#)* (*Flashfire*) uscito nel 2004 nella collana *I bestseller del crimine*, Sonzogno Editore (traduzione di Andrea Carlo Cippi).
- [2001](#), *[Parker: terra bruciata](#)* (*Firebreak*), edito nel 2005 nella collana *I misteri* della Alacran edizioni (traduzione di Cristiana Astori).
- [2002](#), *[Dietro le sbarre](#)* (*Breakout*), edito nel 2006 nella collana *I misteri* della Alacran edizioni (traduzione di Andrea Carlo Cippi).
- [2004](#), *[Nessuno corre per sempre](#)* (*Nobody Runs Forever*), uscito nel 2007 nella collana *I misteri* della Alacran edizioni (traduzione di Adalaura Quinque).
- [2006](#), *[Parker Ultima corsa](#)* (*Ask the Parrot*), edito nel 2008 nella collana *I misteri* della Alacran edizioni (traduzione di Silvia Castoldi & Marco Passarello).
- [2008](#), *[Soldi sporchi](#)* (*Dirty Money*), uscito nella collana *I misteri* della Alacran edizioni.
- Agli altri libri a firma Stark potrebbe essere aggiunto anche *Child Heist*, immaginario titolo di un libro di Parker, citato da Westlake in *Come ti rapisco il pupo* (*Jimmy the kid*). In questo romanzo del 1974 della serie di Dortmund, il protagonista organizza un rapimento prendendo lo spunto da un romanzo di Parker, *Child Heist* appunto. Di questo "libro di Parker" sono - in *Jimmy the kid* - anche riportati alcuni brani, benché in realtà *Child heist* non sia mai stato scritto.

Scritti come Tucker Coe [\[modifica\]](#)

- [1966](#), *[Oltre il muro](#)* (*Kinds of love, Kings of death*), uscito nel [1971](#) nella collana Il Giallo Mondadori con il numero 1179 e ristampato nella collana Interno giallo Feltrinelli.
- [1967](#), *[Oggi a voi, domani a lui](#)* (*Murder among children*), edito [1971](#) nella collana Il Giallo Mondadori con il numero 1158.
- [1970](#), *[A Jade in Aries](#)*
- [1970](#), *[Wax Apple](#)*
- [1972](#), *[La menzogna di Mitch Tobin](#)* (*Don't lie to me*), uscito nel [1973](#) nella collana Il Giallo Mondadori con il numero 1294.

Scritti come Samuel Holt [\[modifica\]](#)

- [1986](#), *[Uno di noi ha torto](#)* (*One of Us Is Wrong*), edito dalla Mondadori.
- [1986](#), *[Chi tra di voi?](#)* (*I Know a Trick Worth Two of That*), edito dalla Mondadori.
- [1987](#), *[What I tell You Three Times Is False](#)*
- [1989](#), *[The Fourth Dimension Is Death](#)*

Filmografia [\[modifica\]](#)

- [1966](#), "Una Storia Americana" (*Made in USA*) regia di [Jean-Luc Godard](#) con [Anna Karina](#), [László Szabó](#), [Jean-Pierre Léaud](#), tratto dal romanzo "Hai perso il morto Parker" (*The Jugger*) del 1965.
- [1967](#), "[Senza un attimo di tregua](#)" (*Point Blank*) regia di [John Boorman](#) con [Lee Marvin](#), Keenan Wynn, John Vernon, [Angie Dickinson](#), Carroll O'Connor, tratto dal romanzo "[Anonima carogne](#)" (*The hunter*) del 1962.
- [1967](#), "Una notte per 5 Rapine", (*Mise à Sac, Pillaged*) regia di [Alain Cavalier](#) con [Daniel Ivernel](#), [Michel Constantin](#), [Franco Interlenghi](#), tratto dal romanzo "La Notte Brava di Parker" (*The Score*) del 1964.
- [1968](#), "I Sei della Grande Rapina", (*The Split*) regia di [Gordon Flemyng](#) con [Jim Brown](#), [Diahann Carroll](#), [Ernest Borgnine](#), tratto dal romanzo "Parker: Il Rischio è La Mia Droga" (*The Seventh*) del 1966.
- [1973](#), [La pietra che scotta](#) regia di [Peter Yates](#) con [Robert Redford](#), [George Segal](#), [Zero Mostel](#), [Ron Leibman](#) tratto dal romanzo [Gli ineffabili cinque](#) (*The hot rock*) del 1970.
- [1974](#), [La rapina più pazza del mondo](#) ('Bank Shot) regia di [Gower Champion](#) con [George C. Scott](#), [Joanna Cassidy](#) e [Sorrell Booke](#), tratto dal romanzo [Come sbancare il lunario](#) (Bank Shot) del 1973.
- [1974](#), [Organizzazione criminale](#) (*The Outfit*) regia di [John Flynn](#) con [Robert Duvall](#), [Karen Black](#), [Joe Don Baker](#), [Timothy Carey](#), [Robert Ryan](#), [Elisha Cook Jr.](#), tratto dal romanzo [Liquidate quel Parker](#) (*The Outfit*) del 1963.
- [1976](#), [Cinque furbastri, un furbacchione](#) o anche con il titolo *Come ti rapisco il pupo* regia di [Lucio De Caro](#) con [Umberto Smaila](#), [Stefania Casini](#), [Massimo Boldi](#), [Walter Chiari](#), [Franca Valeri](#), [Teo Teocoli](#), [Felice Andreasi](#), [Renato Cestie](#) tratto dal omonimo romanzo del 1974.
- [1983](#), "Slayground", (*Slayground*) regia di [Terry Bedford](#) con [Peter Coyote](#), [Mel Smith](#), [Billie Whitelaw](#), tratto dal romanzo "Luna-Parker" (*Slayground*) del 1971.
- [1990](#), [Rischiose abitudini](#) (*The Grifters* film che riceve la nomination all'[Oscar](#)), sceneggiatura di [Donald Edwin Westlake](#), regia di [Stephen Frears](#) con [Anjelica Houston](#) (anche lei una nomination), tratto dal romanzo omonimo di [Jim Thompson](#) del 1963.
- [1996](#), [Two Much](#) (*Two Much*) regia di [Fernando Trueba](#) con [Melanie Griffith](#), [Daryl Hannah](#), [Antonio Banderas](#), tratto dal romanzo omonimo del 1975.
- [1999](#), [Payback - La rivincita di Porter](#) (*Payback*) regia di [Brian Helgeland](#) con [Mel Gibson](#), [Gregg Henry](#), [Maria Bello](#), [David Paymer](#), [James Coburn](#), [Kris Kristofferson](#), tratto dal romanzo [Anonima carogne](#) (*The hunter*) del 1962.
- [2001](#), [Lo scroccone e il ladro](#) (*What's the Worst that could happen?*) regia di [Sam Weisman](#) con [Martin Lawrence](#), [Danny DeVito](#), [John Leguizamo](#), [Glenn Headly](#), [Carmen Ejogo](#), [Nora Dunn](#), tratto dal romanzo [Peggio di così...](#) (*What's the Worst that could happen?*) del 1996.
- [2005](#), [Cacciatore di teste](#) (*Le Couperet*) regia di [Costa-Gavras](#) con [José Garcia](#), [Karin Viard](#), [Geordy Monfils](#), [Christa Theret](#), [Ulrich Tukur](#), [Olivier Gourmet](#), [Yvon Back](#), [Thierry Hancisse](#)
- [2013](#), [Parker](#) regia di [Taylor Hackford](#) con [Jason Statham](#), [Jennifer Lopez](#), [Michael Chiklis](#), [Nick Nolte](#)., [Clifton Collins Jr.](#)

Note [[modifica](#)]

- ↑ [Loredana Lipperini](#), *Westlake tra pulp e ironia*, ne "la Repubblica", 3 gennaio 2009, p. 32.
- ↑ ^{*a b c d*} *Idem*.
- ↑ Si tratta di un'intervista rilasciata dall'autore nel 1996, ripresa anche dall'articolo già citato di [Loredana Lipparini](#).
- ↑ [Grimaldi](#) cit., VI

- [^] [Boucher](#)
- [^] [Loredana Lipperini](#), *cit.*, p. 32.
- [^] [romanzo](#) pubblicato in seguito anche con i titoli *Point Blank* e *Payback*

Bibliografia [modifica]

- [Loredana Lipperini](#), *Westlake tra pulp e ironia*, ne "la Repubblica", 3 gennaio 2009, pp. 32-33.

Voci correlate [modifica]

- [Arnoldo Mondadori Editore](#)
- [Casa editrice Feltrinelli](#)
- [Il Giallo Mondadori](#)
- [I Neri Mondadori](#)
- [Segretissimo](#)

Altri progetti [modifica]

- [Wikiquote](#) contiene citazioni di o su **Donald E. Westlake**

Collegamenti esterni [modifica]

- (EN) [Il sito ufficiale di Donald E. Westlake](#)
- Scheda su [Donald E. Westlake](#) dell'Internet Movie Database
- [Suspense e buon umore - Sito dedicato a Donald E. Westlake](#)
- [Gruppo Mondadori](#)
- [Feltrinelli](#)
- [Marco tropea Editore](#)
- [Alacran editore](#)

[mostra

V · D · M

Vincitori [Premio Edgar Award](#)

L'evoluzione del personaggio nella narrativa poliziesca di Westlake: da Parker a Dortmunder

Luigi Calcerano

Fra gli scrittori che hanno segnato momenti particolari nella storia del genere poliziesco, tutti conoscono Arthur Conan Doyle, Ellery Queen, Agatha Christie, Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Cornell Woolrich, Rex Stout; accanto ad essi va annoverato Donald E. Westlake, che forse non tutti conoscono. A quanti ancora non abbiano letto *La danza degli Aztechi* o *Il signor Omicidi*, né alcun romanzo della serie di Dortmunder, sono dedicate quest note.

Donald Edwin Westlake (nato a Brooklyn il 12 luglio 1933, figlio di un pastore protestante), dopo l'infanzia trascorsa ad Albany, studia presso il Chaplain college e l'Harpur college. Non si laurea. Vive per qualche tempo in Europa, dove presta servizio da militare, in aeronautica. Ritornato negli stati Uniti, si dedica, prima del successo, come ogni buon americano, a disparate quanto improbabili attività lavorative: imbianchino, dattilografo, operaio, trovarobe, impiegato in una compagnia di assicurazioni quindi all'Ufficio di Collocamento di New York, e finalmente (unica esperienza documentata di cui si possa meglio desumere qualche significato) presso un'agenzia letteraria. L' probabilmente, incontra la letteratura. Mel Bernstein, ne *La danza degli Aztechi* (1976), incontra la letteratura dopo aver pubblicato un annuncio sui giornali con l'intento di metter su un'agenzia letteraria per truffare scrittori ancora inediti:

Da allora, l'annuncio comparve spesso sulle riviste per gli uomini più ingenui, sulle riviste per le donne più sole, e sulle riviste per gli scrittori più tolleranti. E quanto materiale arrivò! Racconti che univano due o tre trame di un film televisivo, romanzi a imitazione di qualche successo del 1960, articoli sull'agopuntura o su Reinhard Heydrich, sceneggiature cinematografiche su gente che prendeva inavvertitamente l'LSD, poesie sul tramonto, romanzi brevi sulla prima esperienza sessuale di un adolescente (sul primo "risveglio", secondo il linguaggio degli autori), sceneggiature televisive su bande di delinquenti minorili che terrorizzavano la metropolitana...oh, altrochè se il materiale arrivava! A quanto sembrava, in America tutti, guardando la televisione, avevano pensato: io sono capace di scrivere qualcosa di meglio. Sorprendente, quanti si sbagliavano. 1

Nell'agenzia presso la quale lavora, Westlake viene incaricato di leggere manoscritti, che possiamo anche immaginare non troppo diversi da quelli appena menzionati, ma che, invece di procurargli noia, gli offrono invece occasione di comprendere le formule base per scrivere come piace ai lettori e agli editori.

Un consapevole artigiano del giallo, Ed McBain, ebbe a dire: "Scrivere un mystery sembra la cosa più facile del mondo, ed è la più difficile. Ci sono un sacco di regole codificate che ti devi imparare a memoria quando cominci a scrivere. E la maggior parte della gente non lo sa o non lo fa. Dilettanti... Poi però quando hai imparato bene queste regole, quando ti sono entrate nella zucca e poi nel sangue, allora, solo allora, puoi dimenticartele."2

Nel caso di Westlake, in effetti, qualcosa di importante doveva aver imparato, se nel 1959 un suo racconto lungo viene inserito in una pretenziosa antologia delle "migliori storie gialle di tutti i tempi", e l'anno successivo pubblica *I mercenari*, un "nero" che è già un prodotto perfetto, accolto con favore dal pubblico:

Quando cominciai a scrivere, vent'anni fa, feci fuoco in molte direzioni diverse, e solo gradualmente imparai a sistemizzare i miei tentativi di far centro e a fermarmi su un obiettivo il tempo necessario - diciamo una settimana - per essere riconosciuto come la stessa persona. Man mano che gli pseudonimi che ho usato e i generi che ho inventato si sono consolidati, certo, mi sono scavato una nicchia specifica - o una tomba - nel complesso della mystery fiction.3

Con lo pseudonimo di Richard Stark, dal 1963 comincia a scrivere gialli che hanno come protagonista Parker, un rapinatore professionista. Sono gialli che si richiamano all'*hard boiled*

school, ma più che Hammett e Chandler questi libri ricordano molto quelli della tradizione minore di "Black Mask" e sembrano persino aver risentito dell'influenza di un Peter Cheyney. Siamo lontani da Spillane, ma questo principalmente perché, secondo un giudizio dell'autore, "Mickey Spillane...credeva in tutte quelle frottole da paranoico." 4

Westlake, invece, segue Parker nelle sue avventure con quella che è stata definita una "terribile, amorale obiettività" (Boucher). Il racconto procede secondo i ritmi serrati, con dosaggio sapiente di scene d'azione e dialoghi. Le scene d'azione, in particolare, rappresentano veri e propri pezzi di bravura e danno luogo, spesso, ad incipit memorabili:

L'urlo della donna svegliò Parker, che rotolò su se stesso e cadde dal letto. Udì il singhiozzo di un silenziatore; la pallottola andò a conficcarsi nel guanciale su cui un attimo prima lui poggiava la testa. 5

Mentre correva verso la luce, Parker sparò due volte da sopra la spalla sinistra, senza girarsi e senza curarsi se colpiva qualcosa o meno. Lo faceva soltanto per tenere a bada i poliziotti, per bloccarli all'interno del negozio... 6

Incoraggiato dal successo, Westlake, dopo il periodo *hard boiled*, è più che mai deciso a scrivere romanzi di genere, perché il genere cattura le masse ma gli consente di rimanere letterato, di arrivare alle masse senza rinunciare ad essere se stesso. Quello che non era affatto chiaro ai lettori era chi diavolo fosse il realtà Westlake.

L'uso di pseudonimi, è, come si sa, particolarmente diffuso tra i giallisti. Dietro Ellery Queen ci sono Frederic Dannay e Manfred B.Lee e solo dietro questi due pseudonimi, per così dire spaiati si possono trovare, forse, dei soggetti reali. Daniel Nathan e Manfred Lepofsky; John Dickson Carr si è alternato con Carter Dickson; Cornell Woolrich ha usato il nome di William Irish; Erle Stanly Gardner quello di A.A.Fair: La vicenda di Westlake sembra peraltro somigliare più a quella di Salvatore A. Lombino, l'oriundo italiano che usa il nome di Evan Hunter per i suoi romanzi (cosiddetti seri e quello di Ed McBain per i gialli *police-procedural* che hanno appassionato mezzo mondo.

Lombino (che, guarda caso, ha anche lui lavorato in una agenzia letteraria) è arrivato al punto di adeguare la realtà alla fantasia, cambiando nome presso l'anagrafe americana.

Westlake non cambia ufficialmente il suo nome, ma non si accontenta di Stark; con gli pseudonimi, anzi, tende proprio ad esagerare.

Senza raggiungere il record di John Creasy, che è arrivato a 26 pseudonimi, Westlake mostra di sicuro una notevole dissociazione: Richard Stark, Tucker Coe, Samuel Holt, Timothy J. Culver. Di quest'ultimo, talvolta definito mestierante o scribacchino, mi risulta un unico libro pubblicato (*Ex Officio*) non tradotto in italiano; Samuel Holt è l'artefice di una serie che ha come protagonista un ex poliziotto che diventa divo televisivo dopo esser stato protagonista di un serial; con l'altro pseudonimo di Tucker Coe pone al centro di un serie di cinque gialli ("in nero" alla maniera Woolrich) Mitch Tobin, un ex poliziotto che si sente colpevole della morte di un collega e, caduto in una profonda depressione, si riduce a vivere solo e ad isolarsi sempre più dal mondo: il muro che va lentamente costruendo attorno alla sua casa rappresenta il progredire della nevrosi:

Il problema per me era che Mitch Tobin era un personaggio statico. Per lui, rimanere eternamente infelice e tormentato dal rimorso significava trasformarsi in una piagnone incline all'auto-compatimento. Purtroppo una volta che abbia raggiunto una nuova stabilità e sia diventato nuovamente funzionale e inserito in mezzo al mondo, non sarà altro che un ennesimo investigatore privato con un passato infelice. Ora, senza fare nomi, non ne abbiamo fin troppi di investigatori privato col passato infelice? 7

Le motivazioni più ovvie riguardo all'uso di pseudonimi (non deludere i lettori affezionati, evadere clausole di accordi editoriali, rinnovarsi per evitare di cadere nella ripetitività), anche per Westlake possono certo valere, ma l'interpretazione che ne dà Abby Adams, che sembra svolgere per Westlake

la stessa funzione di Mia Farrow nei confronti di Woody Allen, conduce, alquanto suggestivamente, ai margini di una controllata schizofrenia:

Vivere con un uomo è già abbastanza difficile; vivere con un gruppo può essere snervante. Io vivo da cinque anni ormai con il consorzio che si fa chiamare Don Westlake, e ancora non posso dire con certezza, quando mi alzo al mattino, con chi della congrega prenderò il caffè. Donald Westlake è il più divertente e, per fortuna. È quello che vediamo più spesso di tutti. E' una persona spassosissima, non esattamente gaia, diciamo, ma arguta; ama ridere e far ridere gli altri. Il suo gusto in fatto di humour ha uno spettro molto ampio, va dal genere più popolare a quello più raffinato ed individuale, da Volpone a Laurel ed Hardy. (...) Westlake ha in comune con molti dei suoi personaggi un modo semplice e ingenuo di affrontare la vita, il che è disarmante specie per chi è all'oscuro dei lati alla Stark e alla Coe che si annidano nello sfondo (...) Tucker Coe è il più tetro, averlo per casa è quasi peggio che avere a che fare con Stark. Vediamo Tucker Coe quando le cose vanno male (...) Timothy Culver è il mestierante: lo scribacchino se preferite. Disposto a scrivere qualsiasi cosa, per chiunque, purchè le sue dita continuino a volare sui tasti della macchina da scrivere (...) Mentre Tucker Coe è scontoso e portato all'autocompatimento, Stark non ha pietà per nessuno. Stark è capace di non rivolgere la parola a nessuno per giorni interi, oppure, peggio ancora, di non rivolgerla a una persona particolare pur mostrandosi allegro e cordiale con chiunque altro (...) Stark è molto competitivo e tutto quello che fa lo fa con piena convinzione di vincere. E' leale e onesto nel trattare con gli altri e se gli altri non sono così a loro volta non glielo perdona. Non si lascia suggestionare dal prossimo, non fa parte di circoli o di gruppi, e giudica se stesso in base ai propri criteri. 8

E' il prevalere dell'una o dell'altra personalità, come nel racconto di Stevenson, a offrire la chiave di lettura dei libri di Westlake? Non lo crediamo. Di Westlake ce n'è uno solo. Intanto con lo pseudonimo di Stark lo scrittore fa i primi conti con uno dei luoghi comuni dell'immaginario americano, il singolo che lotta contro l'Organizzazione; la trasgressione di Parker è diretta, lo riconduce alla legge della giungla. Non si tratta, nonostante tutto, di un vero e proprio personaggio negativo. Il codice d'onore che era rimasto a Marlowe nel crollo del sogno americano, si riduce in Parker alla deontologia professionale del fuorigioco. Parker è un duro coi fiocchi, un Dillinger senza sentimenti, che (pur senza essere inutilmente malvagio) si muove come un animale da preda, un lupo solitario, all'interno di scenari "neri" come la pece:

...non è uno che si batte in nome dei diseredati, come Robin Hood, il Santo o altri loro simili. La reazione di Parker ai diseredati sarebbe probabilmente quella di prenderli a calci. 9

Parker è un indipendente, qualcuno sul tipo del Charley Varrick del film di Don Siegel (*Chi ucciderà Charley Varrick*, USA 1973, interpretato da Walter Matthau, in una delle sue parti "serie"). Parker è un personaggio-crisi che si batte per svolgere la sua attività illegale senza troppi danni:

Durante il periodo dell'abbondanza degli anni Sessanta era una fantasia interessante, ma ora che il denaro ricomincia a scarseggiare il suo rapporto con le banche è diventato a un tempo pertinente e antiquato. Non ha ancora escogitato un modo di operare in un mondo in cui la rapina a mano armata è una delle maniere più razionali di reagire alla situazione. 10

Parlare di un Fantomas o di un Rocambole dei tempi moderni, in relazione a Parker, può avere una qualche suggestione, ma occorre precisare che la logica del personaggio non viene dal feuilleton ma dal western. La strada che conduce a Parker parte dagli avventurieri non meno che dagli sceriffi del West. Di entrambi, si sa, l'investigatore privato dei gialli conserva l'individualismo e la pistola, suo prolungamento e potenziamento.

Lo stesso sceriffo nell'epopea del western passa dalla cristallina limpidezza dei primi prototipi, simboli del bene, ad una più realistica ed umana problematicità. Diventa stanco, deluso, in crisi, come in *Mezzogiorno di fuoco*, ne *Il Segno della Legge*, ne *La Grande sfida* o ne *L'ultima cavalcata*.

Il bounty killer, il giocatore di professione, il pistolero, assimilati dalla comune emarginazione, dalla trasgressione della legge, dalla solitudine sono uomini privi di ideali, anche se non del tutto privi di senso etico, già si trovano a difendere persone che disprezzano, a servire un ordine di giustizia su

cui nutrono fondate perplessità, a sostenere un sistema che è la perfetta antitesi delle loro concezioni di vita.

Immediati antecedenti di Parker sono Sam Spade di Hammett, Rick di *Casablanca*, Frank dell'*Isola di corallo*.

In altre parole, il miglior Bogart.

Si tratta di personaggi che non credono più agli ideali di Victor Laszlo, sono disponibili a violare la legge e a rinunciare al ruolo di cattura-delinquenti, pensano che non valga la pena di rischiare la propria vita per togliere di mezzo un gangster da strapazzo come Edward G. Robinson. Sono uomini chiusi in se stessi, tendenzialmente rinunciatari, che hanno cominciato a morire.

Ci vuole l'uccisione di un socio, l'occupazione nazista o la violenza privata. Miserabile, che bene sa esprimere un attore come Edward G. Robinson, ci vogliono Ingrid Bergman o Laureen Bacall per risvegliare in loro l'etica, la decisione di agire, quella voglia di lottare ancora che dà un brivido allo spettatore.

Sono personaggi sull'orlo del baratro, sull'orlo del nostro vertiginoso baratro, e ci commuovono quando continuano nonostante tutto a battersi, senza altro motivo che l'indignazione.

L'evoluzione di Parker, che lo rende più umano e quasi illuminato da sentimenti di solidarietà (come in *Parker: luna nuova, buio pesto*, 1974) segna la sua fine. Abbiamo letto una dichiarazione di Westlake a proposito del personaggio di Mitch Tobin; è da ritenere che le medesime ragioni spieghino anche la scomparsa di Parker: una volta che fosse divenuto uno dei tanti ex delinquenti in servizio di complemento o permanente effettivo sotto la bandiera degli ideali, sarebbe venuto a cadere l'interesse dell'autore nei suoi confronti. Non è un caso che accanto a Parker pian piano cresca, rubandogli le scene, un personaggio come Grofield.

Alan Grofield, comprimario dell'ultimo Parker, è un attore che fa il delinquente quasi per diletto e utilizza gran parte dei proventi illegali per tener su un teatro di provincia ed una compagnia di filodrammatici. Non è una macchina come Parker, scherza anche nei momenti di tensione, gioca a fare il rapinatore mentre lo fa sul serio. Agisce nella trama e si estranea da essa. Si sente che è nato Dortmund.

John Archibald Dortmund è il personaggio emblematico della vena umoristica di Westlake. Ha una quarantina d'anni. E' alto, esile, veste con proprietà, si mostra sempre molto calmo, controllato.

Da notizie colte qua e là nei romanzi della serie di cui è protagonista (*Gli ineffabili cinque; The Hot Rock*, 1970, è il primo) si viene a sapere che è nato in una cittadina dell'Illinois ed è cresciuto in un orfanotrofio. Ha partecipato alla guerra di Corea, dove ha prestato servizio nella polizia militare. Questo particolare deve essere considerato una strizzata d'occhi di Westlake: è giusto quanto si gioca a guardie e ladri, ricoprire ora un ruolo ora l'altro. Dopo la guerra e due anni di matrimonio con una certa Horneybum Bazoom, ballerina, Dortmund sceglie per la vita e si mette a fare il ladro di professione. Divorzia, va in galera, ed inizia quella che vorrebbe essere un'esistenza tranquilla ai margini della Legge.

Anche tra i fuorilegge ci sono gli yuppy, le grandi anime, quelli che pensano in grande e ci sono i prudenti, i ragionieri della trasgressione, quelli che ben potrebbero abitare alla porta accanto del nostro condominio. Dortmund è (vorrebbe essere) uno di questi ultimi. Un colpo ogni tanto, ben preparato, col rischio ridotto al minimo e lunghi periodi di normale routine. Quando l'autore ce lo presenta per la prima volta, vive con May, una donna magra, longilinea, piacente, anche se con un bel po' di capelli grigi; un personaggio dimesso, demoralizzato, fiaccato dalla vita come il suo uomo, che tuttavia si sforza di accudire, di incoraggiare, di sostenere nelle avversità della sorte.

May è una accanita fumatrice, non accende l'ennesima sigaretta con il mozzicone della precedente solo perché il mozzicone è praticamente inesistente quando lei lo getta. Lavora in un supermercato come cassiera ed è proprio davanti al registratore di cassa che ha conosciuto il nostro (anti) eroe, quando lo ha sorpreso a rubacchiare e, presa da improvvisa tenerezza, non lo ha denunciato alla sorveglianza. Affascinata (come noi) dalla sua aria sconsolata di perdente, lo ha anzi aiutato a ficcare

di nuovo nella manica la refurtiva che ne era scivolata. Come compagno di vita ha scelto un loser (questa, infatti, è la caratteristica principale del personaggio). Nonostante l'intelligenza, le geniali preparazioni dei colpi, le sue operazioni non hanno successo. Eppure Dortmund è un grande professionista! Ne *Gli ineffabili cinque*, da cui è stato tratto il film *La pietra che scotta*, uno "smeraldo da mezzo milione di cucuzze" subisce ben cinque tentativi di rapina: al museo, in prigione, al posto di polizia, in manicomio, in banca. Tutto sembra filare sempre come progettato, ma alla fine capita il proverbiale "piccolo inconveniente" (lo smeraldo non è mai dove dovrebbe) e i simpatici ladri restano sempre con le pive nel sacco.

Non è la solita mera applicazione del moralistico "il delitto non paga"; Westlake sembra piuttosto voler rappresentare con Dortmund una esemplificazione del teorema di Ginsberg, opportunamente fatto conoscere al grande pubblico da Bloch: 1) non puoi vincere; 2) non puoi pareggiare; 3) non puoi nemmeno abbandonare.¹¹

Si rappresenta, nel serial di Dortmund, l'universale destino dei buoni, dei mansueti e dei competenti che, date le condizioni in cui s'è ridotto il mondo, non possono vincere. Non poteva che essere un personaggio particolare a fungere da protagonista, uno per cui vivere nell'illegalità è una scelta come un'altra, che non dà alcuna chance extra di successo, un mestiere come un altro da sopportare con rassegnazione, fermezza e disponibilità, con intelligenza e spirito di adattamento. Dortmund non ha una personalità affascinante e spiritosa come Grofield, percorre serio come Buster Keaton la vicenda, esibendo solo una leggera sofferenza allo stomaco quando le contrarietà sembrano accanirsi contro di lui. La sua moralità (certo diversa da quella corrente) emerge dalle scelte che fa non meno che dalla fermezza con cui affronta la sua vita di trasgressore povero.

E' significativo che Donald Edwin Westlake affronti con il suo vero nome il romanzo umoristico: questo potrebbe far supporre che un tale approccio sia quello con cui riesce a ricucire meglio la sua personalità complessa:

Tiro al piccione (The Fugitive Pigeon, 1965) è il primo romanzo che sento veramente mio, malgrado sia il sesto che ho scritto. Quando l'ho cominciato, all'improvviso, mi sono accorto che mai più avrei potuto affrontare il genere con la serietà che avevo avuto fino ad allora. Mi sono detto: questo deve essere divertente. Ho cominciato a metterci dentro dell'umorismo e mi sono reso conto che, descrivendo personaggi non di per sé pericolosi, ma perennemente in pericolo, se le loro azioni e i loro comportamenti avessero fatto ridere, la minaccia sarebbe diventata più reale e, finalmente, avrei potuto giocare con le emozioni, invece di cancellarle dalle mie storie. ¹²

Così nascono i primi capolavori, tanto anomali che era difficile trovare per loro una accettabile definizione: polizieschi comici, thriller umoristici, comici del brivido. L'autore, come al solito molto sottotono, li battezza "frottole":

A quel tempo, gialli comici in circolazione, non ce n'erano, perciò non potevo sapere a priori quale accoglienza avrebbero ricevuto. Craig Rice era stata l'ultima autrice di gialli a fondo comico. ¹³

In realtà non è facile trovare le fonti della maniera westlakiana, e il riferimento alla Craig Rice (pseudonimo dell'americana Georgiana Ann Randolph) non risulta poi, a ben vedere, del tutto appropriato. L'unico precedente plausibile dell'humour di Westlake, nell'ambito del giallo, sembra non essere uno scrittore ma un regista, l'Hitchcock della *Congiura degli innocenti* (1956) e del primo tempo di *Intrigo internazionale* (1959).

Per l'umorismo di Westlake sembra possibile trovare immediati termini di paragone solo fuori dalla letteratura, ad esempio nei fumetti che deve essersi goduto da bambino, ed in particolare in quelli di Carl Barks e Floyd Gottfredson.

Lo spirito satirico e mordace di Barks, il più seducente creatore di storie di paperi, dalle trame affascinanti e originali, ha raccolto in Paperopoli "le frenesie, le ansie, le speranze nascoste, le nevrosi, di un'America rurale e metropolitana in cui non si perdona nessuno e tutti vengono assaliti da un'analisi spietata e insinuante che richiama quella di Balzac. Generazioni di bambini hanno letto

le storie di Carl Barks, e in esse hanno visto una concezione del mondo fiera e dissacrante, in cui migliaia di sbruffoni, di balordi, di assurdi dominatori, di sfacciatissimi fortunati sono esposti alle inclemenze di un disegnatore che sa raccogliere le emozioni più complesse e intrigate.”

Per certe operazioni Westlake, pensiamo a *Come di rapisco il pupo* (*Jimmy the Kid*, 1974) al *Signor Omicidi*, (*The Travesty*, 1977) torna pertinente anche il paragone con l'opera di Floyd Gottfredson creatore di molte indimenticabili storie di Topolino detective (basti ricordare il ciclo di *Macchia nera*) e di colte parodie, vere e proprie rivisitazioni più che remake di classici dell'avventura (come *Il prigioniero di Zenda*). La carica periodica si insinua con naturalezza sino a permeare totalmente le storie di Gottfredson, “durissimo e salace narratore di una società di cui racconta occulti risvolti”. Così Westlake.

NOTE

- 1) Donald E. Westlake, *La danza degli Aztechi* (*Dancing Aztecs*, 1976), Milano, Mondadori, 1977, p. 66.
- 2) Marco Giovannini, *Violenza con sentimento. Intervista con Ed McBain*, "Panorama" 19 luglio 1987.
- 3) Laura Grimaldi, *L'ineffabile Donald* in Donald E. Westlake, *Gli ineffabili cinque*, Milano, Mondadori, 1986, p. VI
- 4) Donald E. Westlake, *Quattro voci più una*, in *Anonima Assassini* a cura di Dilys Winn, Milano, Milano Libri, 1982, p. 25
- 5) Richard Stark, *Liquidate quel Parker* (*The Outfit*, 1963) Milano, Mondadori, 1982, "Giallo d'azione Mondadori", p. 9
- 6) Richard Stark, *Parker: luna nuova, buio pesto* (*Butcher's Moon*, 1974) Milano, Mondadori, 1975 "Il Giallo Mondadori", p. 9
- 7) Donald E. Westlake, *Quattro voci più una*, cit., p. 25.
- 8) Abby Adams, *Vivere con un autore di gialli*, in *Anonima Assassini*, cit., p. 76.
- 9) Donald E. Westlake, *Quattro voci più una*, cit., p. 23.
- 10) Ibidem, p. 24
- 11) Arthur Bloch, *La legge di Murphy e altri motivi per cui le cose vanno a rovescio*, (*Murphy's Law*, 1977) Milano, Longanesi, 19, p. 18.
- 12) Laura Grimaldi, *L'ineffabile Donald*, cit. p. VIII
- 13) Donald E. Westlake, *Quattro voci più una*, cit., p. 26.
- 14) Antonio Facti, *Paperino classico dell'utopia*, "La Repubblica", 12-13 aprile 1992.
- 15) Ibidem.

“Voi assumete la difesa di persone prive di mezzi?”

“Sì, qualche volta.”

“E vi sentiresate di lottare per un cliente povero contro un milionario?”
Perry mason sogghignò.”Mi chiamano ‘l’Avvocato del Diavolo’ ma per un
clientecombatterei anche contro il diavolo in persona!”

E.S.Gardner, La parola a P.M., Mondadori ed. Omnibus Gialli 1974, 16)

Advocatus et non latro, res miranda populo
(antica sequenza di s.Ivone)

Perry Mason

un inquinatore delle prove al servizio degli oppressi e il sogno americano

Ovvero, il fine giustifica i mezzi.

Un libro di Perry Mason fu il mio primo approccio al giallo e alla letteratura per adulti in generale. Frequentavo ricordo, la prima media ed ero un patito del Raymond Burr televisivo.

Forse è per questo che il personaggio di Perry Mason mi sembra avere avuto un'ottima incarnazione; quando un lettore si crea una immagine personale di un personaggio, la scelta concreta (che fra l'altro spesso non è affatto felice) finisce magari per sovrapporsi all'ombra della fantasia, ma difficilmente soddisferà mai.

L'impatto fu dolce. Il libro era comprensibile, affascinante, scorrevole. Cominciai ad acquistare altri Perry Mason e successivamente altri gialli d'autore vario.

Se è vero che il primo amore non si scorda mai, forse anche il primo libro fa conservare una carica emozionale positiva che incorpora l'autore.

Forse è per questo che non mi sento di gettare la croce addosso ad Erle Stanley Gardner (alias A.A Fair) come fa D. Macdonald.

"E' impossibile scoprire una sola nota personale nell'enorme produzione di Gardner (...). Il suo stile sta tra l'insufficiente e l'inesistente; cioè quasi sempre non ha stile né buono né cattivo. I suoi libri sembrano fabbricati piuttosto che composti; sono messi assieme col minimo di fatica, incollando parti identiche preparate in modo che si possa cambiarne il titolo da "Perry Mason e la strana sposina" in "P.M. e la vedova ingannata".

(D. Macdonald, Contramerica, cit. p. 21-22).

Non c'è niente di più falso. Per quanto riguarda lo stile, lo si potrà definire forse anche insufficiente per una valutazione d'opera d'arte (quella con quella A maiuscola che Macdonald usa per la sua Alta Cultura, il mainstream) ma è funzionalissimo ed efficace per i fini che l'autore si proponeva e nient'affatto inesistente. Gardner risente della lezione di Black Mask e dello stile della scuola dei duri. La scrittura è essenziale e bada ai fatti, il taglio da sceneggiatura, con poche descrizioni (per un esempio ahimé deteriore ma abbastanza isolato vedi P.M. e la sveglia sotterrata).

Abbondanza di dialoghi, comportamenti fatti vedere più che annotati, ambientazioni ricavate con un accenno.

Anche Gardner, come Stout ha tentato con pieno successo una mediazione fra il giallo d'azione all'americana e il romanzo enigma.

Il giallo di Perry Mason viene comunemente con scarsa fantasia ascritto al genere "giudiziario".

In realtà la parte dedicata al processo è abbastanza limitata nell'economia della narrazione (anche se importantissima, fondamentale naturalmente), predominano le azioni, in particolare le azioni sul filo della legalità di un avvocato penalista.

Ci sono, ci saranno, altri avvocati nella storia del giallo, personaggi più tratteggiati e riusciti (pensiamo al Malone della Rice), ma Mason rimane una figura indimenticabile non perché, a differenza del suo interprete Burr, è un fisico massiccio, da pugile di pesi medi, ma proprio per il suo modo straordinario, non solo poco ortodosso ma anche donchisciottesco, di condurre la difesa.

La sua segretaria, Della Street, rappresenta nella narrazione, una figura quasi mitica di efficienza, calore umano e simpatia, legata al principale da qualcosa di più di una sincera amicizia (non sarà fuori luogo annotare che la seconda signora Gardner è stata per lunghi anni segretaria e stenodattilografa fedele dell'autore) gli dice " Voi correte troppi rischi, capo. (...) Il vostro amore per l'avventura vi giocherà qualche brutto tiro. Perché non vi accontentate di una bella arringa, invece di prender parte attiva alle inchieste che riguardano il processo?" (E.S.Gardner, Perry Mason e il cane molesto in La parola a P.M., Mondadori ed. Omnibus Gialli 1974, pag. 167.)

Che mi risulti, tra loro c'è stato solo un bacio esposto in un romanzo, il resto il lettore lo deve capire da solo.

"C'era sempre una catasta di corrispondenza il lunedì mattina. Della Street, la segretaria di Perry Mason arrivava una buona mezz'ora prima della apertura dell'ufficio, leggeva le lettere e le classificava. Tre mucchietti: quelle cui Mason doveva rispondere personalmente. Quelle che non richiedevano una risposta immediata ma esigevano l'attenzione dell'avvocato. Quelle infine di cui avrebbero discusso con Mason, ma che avrebbe trattato lei". (E.S. Gardner P.M. e l'amante poltrone", Mondadori, 1956, pag. 3).

Com'è il metodo di Mason

Lasciamo allo stesso Perry Mason una risposta estrapolando qua e là.

"Io sono avvocato e perciò debbo rappresentare il mio cliente nel modo migliore per i suoi interessi. Nient'altro. Capita spesso che il difensore vada al di là dei suoi limiti. E lo si biasima, senza considerare che il Procuratore Distrettuale è il miglior avvocato che lo Stato abbia potuto procurarsi. Si dimentica che il difensore deve lottare contro un avversario implacabile, che dispone di forti mezzi ufficiali..."

(P.M. e il cane molesto, cit. p. 243.)

"Sappiate ragazzo mio che ci sono parecchi modi di difendere un imputato. C'è il modo lento e noioso, penoso, dell'avvocato che, senza un piano ben definito interrompe gli interrogatori, solleva eccezioni a ogni passo, cavilla sui minimi particolari fino al momento in cui nessuno ci capisce più nulla... Poi c'è il mio. Il Procuratore sceglie un argomento un fatto principale sul quale costruirà il castello dell'accusa e io faccio in modo da precipitare gli avvenimenti da giungere a una crisi e ad una conclusione prima che l'accusa abbia presentato il proprio argomento principale ... Se la cosa è fatta bene, le simpatie dei giurati sono conquistate di colpo e il verdetto di assoluzione è sicuro."

"Già, ma se la cosa non riesce..."

"Allora ci perderò la mia reputazione e buona notte."

"Ma non avete il diritto di giocarla così."

"Non ne ho il diritto? Dite piuttosto, ragazzo mio, che non ho il diritto di agire altrimenti..." (La parola a P.M. cit. pag.278)

Riassumendo e schematizzando, il giallista Gardner, deve:

1-Costruire un marchingegno del tipo enigma complesso e perfetto che sembri accusare un uomo innocente (o, meglio dato che è quasi sempre una donna, la cliente) e copre il vero colpevole;

2-Curare che nel marchingegno compaiano interessanti aspetti giuridici, su cui imbastire la parte giudiziaria;

3-Predisporre una sequenza di indagini e di colpi di scena che culmineranno naturalmente da ultimo, in aula.

Come vedete Macdonald è portato fuori strada dal suo snobismo letterario.

Di lavoro Gardner ne fa, e come, per ogni romanzo, anche se è possibile che poi detti la stesura definitiva in pochi giorni o poche ore.

Da notare che il punto 1 e 2, sono in genere largamente autonomi e che cioè uno è il complicato meccanismo del delitto e un altro è, di volta in volta, il problema di criminologia, o di procedura penale ad esso appena collegato su cui Mason stabilisce il duello col Procuratore Distrettuale.

La fiducia e l'affetto di tanti fan non sono stati conquistati con una campagna promozionale, come sembra credere Macdonald.

Abbiamo parlato del Procuratore distrettuale, il rappresentante dello Stato, il Pubblico Accusatore, colui cui spetta il compito di perseguire e far punire i colpevoli: il Nemico, il nemico n. 1 addirittura, poiché nei gialli di Gardner la lotta con lui è addirittura, per certi versi, più importante di quella con

l'Assassino. E' l'Avversario.(Diaballon)

Il Procuratore Distrettuale per antonomasia, i lettori e gli spettatori appassionati dell'Avvocato del Diavolo ben lo sanno, è un tale Hamilton Burger. Lo vediamo al suo primo incontro con Mason in Perry Mason e gli occhi di vetro”(in La Parola a P.M., cit. pag. 540) dopo che è da poco stato investito della carica. E' in visita all'ufficio del Nostro.

“La segretaria si alzò e passò nell'altro ufficio.

Un momento dopo riapriva l'uscio e si traeva da parte per lasciar passare un uomo largo di spalle, corto di collo, possente e massiccio, con due folti e corti baffetti, il quale disse affabilmente: (“Hamilton Burger, il Procuratore Distrettuale, assomigliava un po' ad un orso, nel suo grosso tronco e le corte braccia muscolose, che muoveva in rapidi gesti.” La. Parola. a P.M., cit., pag. 114.)

‘Buon giorno, Mason’”

Siamo alle prime schermaglie.

“ Mason” disse “io mi sono molto ben documentato sul vostro conto.”

“La cosa non mi stupisce.”

“E ho scoperto che siete un pò, come dire? un ‘trucchista’.”(...) Voi vi siete fatto una reputazione di trucchista e ho constatato che lo siete. Credo però che i vostri trucchi siano sempre legittimi.”

“Sono contento che la pensiate così. Il vostro predecessore (Ci sono stati altri procuratori in servizio permanente effettivo, ad es. Claudius Drurm e John Lucas, Mason si riferisce a uno di questi due), era di parere diverso.”

“ Io penso che un penalista abbia il diritto di ricorrere a certi stratagemmi per giungere alla scoperta della verità e ho notato che le vostre trovate non erano dirette a confondere i testimoni ma a scacciar loro dal capo le idee preconcepite così che potessero dire la verità nuda e cruda.

Mason accennò un inchino." (op. cit.pag. 540-541)

Un inchino un po' ipocrita veramente perché i trucchi di Mason passano spesso nell'illegalità e non raramente (sempre per i suoi nobili scopi di difesa di un innocente) Mason confonde ad arte il testimonio in buona fede.

E' sempre Burger che parla (ricordiamo che ancora non conosce a fondo Mason).

“I Procuratori Distrettuali, in genere desiderano giungere alla prova della colpevolezza degli imputati, e la cosa è naturale giacché la loro reputazione si fonda sul numero di delinquenti che hanno saputo assicurare alla giustizia.

Quando io ho accettato la carica che oggi ricopro, però, mi sono proposto di essere molto scrupoloso. Accusare un innocente mi fa orrore... E sono stato colpito dal vostro modo di lavorare... Forse non siete d'accordo con me sulla conclusione che ho raggiunto in proposito.”

“Qual è questa conclusione?”

“Che siete più un investigatore che un penalista... E questo sia detto senza voler sminuire la vostra abilità professionale . La vostra tecnica di difensore in tribunale è finissima, ma pur sempre fondata sul fatto che avete raggiunto in

precedenza una corretta soluzione del caso (...) op.cit. pag. 541-542.

E' il momento migliore per cogliere un importante aspetto della ideologia e della etica professionale di Perry Mason.

"Vi dirò dunque che non chiedo nel mio cliente se è innocente o colpevole. Io prendo il suo denaro, quindi devo difenderlo in ogni caso: però se scopro che uno dei miei clienti è colpevole di un delitto senza alcuna giustificazione legale o morale, lo induco sempre a confessare e a confidare nella indulgenza della Corte."

"Ero sicuro che la pensavate così, Mason" disse Burger cordialmente.

"Ricordate bene quello che ho detto: senza una giustificazione morale o legale. Se una persona ha avuto moralmente ragione di ucciderne un'altra io farò di tutto per evitarle la condanna e la pena. (1) (Cfr. P.M. e il cane molesto in La Parola a P.M., cit.)

"Su questo punto non posso darvi ragione. Credo che la legge sia la sola via da seguire..."(op.cit., pag. 542.)

In questa breve conversazione sono rimarcabili due cose fondamentali: Il ruolo, antagonistico ma su un piano di parità, di Accusa e Difesa nel sistema basato sul processo accusatorio nei paesi anglosassoni (ben diverso dal nostro sistema inquisitorio in cui l'Accusa, malgrado la riforma Vassalli, è un magistrato assai simile per ruolo e funzione a quella del giudice e la concezione assai poco integrata che Perry Mason ha del suo ruolo.

Rafanelli, insinuava invece che era "molto più ragguagliabile all'avvocato comune che fa tutt'uno (dietro corrispettivo di mercede) col suo cliente a prescindere dalla Giustizia e dal valore della Difesa Sociale."

Indubbiamente Mason fa parte come tanti altri colleghi protettivi e protettori del sogno americano, dell'utopia del singolo, fonte della democrazia che deve essere difeso dalle prepotenze dello Stato e della Società in genere e tale posizione è necessariamente ambivalente come il sogno americano stesso. Ma non giungerei alla conclusione cinica che Mason è la semplice razionalizzazione e idealizzazione dell'avvocato borghese, spregiudicato e prostituito che intralcia il cammino della giustizia con tanto più accanimento quanto più alto è l'onorario che ne può venir fuori.

Il singolo è qui anche il piccolo, l'indifeso. Non bisogna dimenticare che lo stesso Gardner in gioventù si è distinto per i suoi abilissimi controinterrogatori in difesa dei diseredati americani e cinesi e che la sua organizzazione di riesame di casi giudiziari dubbi (La Corte dell'ultima Speranza) ha portato all'effettivo riconoscimento dell'innocenza di alcune persone ingiustamente condannate.

Il fatto che i clienti di Mason sono innocenti per definizione (o quasi) semplifica certo il problema etico.

A Los Angeles, avrebbero dovuto rilasciarli subito i clienti di Mason. Si sarebbe certo risparmiato molto lavoro del contribuente e si sarebbe fatta una celere e ineccepibile giustizia sostanziale. A quanto mi risulta, infatti, Mason non ha mai perso una causa, per lo meno mai una immortalata in un romanzo.

Si accenna spesso a mucchi di posta o a incartamenti di altri processi in corso

nei libri di Gardner, ma solo per sottolineare l'insofferenza del nostro dinamico avvocato per il lavoro di leguleio burocratico

Mason è un avvocato d'azione.

Quale altro avvocato potremmo vedere così combinato?

“Vestito della bianca tuta del personale addetto alla lavatura dei vetri, Perry Mason avanzava portando spazzole e strofinacci, mentre, a un passo di distanza, Paul Drake lo seguiva recando un secchio pieno d'acqua in ciascuna mano (...)

Nell'ascensore di servizio raggiunsero il sesto piano dell'Albergo Ambasciatori. (il traduttore italiano ha tradotto anche il nome dell'albergo) Un uomo dalle larghe spalle e dalle scarpe a punta quadrata, passeggiava su e giù per il corridoio, e li osservò con occhio sospettoso. Senza badargli i due amici continuarono fino in fondo al corridoio e aprirono la finestra che dava sulla scaletta di soccorso.” (P.M. e gli occhi di vetro, La Parola cit, 530.

Ma non è finita col travestimento. La porta della stanza della cliente è sorvegliata.

“Drake gli porse una larga cintura di cuoio. Mason se la cinse, poi scavalcò il davanzale e affrancò uno dei grossi ganci all'occhiello di ferro appositamente infisso nel muro. Rimase così sospeso all'altezza di sei piani con i piedi appoggiati ad una modanatura. Afferratosi a una mano di Drake si spostò e destra avvicinandosi alla finestra della camera attigua.

“Vacci piano” ammonì l'investigatore.

Mason affrancò l'altro gancio della cintura all'altro occhiello di ferro.

“Così siamo a posto “disse “dammi l'acqua.”

Drake gli passò il secchio e Mason cominciò a passare la spugna sui vetri della finestra. Una donna in kimono si avvicinò ai vetri adirata, e Mason le accennò di aprire.

Sylvia Bassett aprì protestando :”Ma questa è l'ora di pulire le finestre?

Protesterò col direttore. Vi prego di...”

“Abbassate la voce per favore” disse Mason.

“Voi!” (La Parola cit, 531.)

In quella posizione abbastanza inconsueta uno stimato professionista riesce a conferire con la sua assistita, segregata dalla polizia.

Naturalmente anche se Mason è un investigatore che fa anche l'avvocato, non è personalmente che conduce tutte le indagini necessarie ai suoi casi.

E' il caso di far cenno ad un personaggio che abbiamo già avuto modo di conoscere nel brano citato precedentemente: Paul Drake.

Paul Drake è l'investigatore.

Fisicamente è un longilineo, del tipo cioè di Spade e Shayne (1). Normalmente entra in scena poco dopo il primo impatto di Mason con la nuova cliente (o il nuovo cliente), bussando in modo convenzionale alcuni colpetti alla porta dell'ufficio privato dell'avvocato e chiedendo perché è stato chiamato o che novità ci sono.

“Che storia è questa?” chiese Drake

“Porta ancora pazienza per una decina di minuti” rispose Mason ridendo e

vedrai. sono sul punto di aprire una scatola a sorpresa.”

L'investigatore si accomodò in una poltrona di cuoio, sdraiandosi per traverso e appoggiando le lunghe gambe sopra un bracciolo; poi prese una sigaretta e strofinò il fiammifero contro la suola di una scarpa.

“Va benone! Se tu non hai fretta, io tanto meno. Ma che tipi, questi avvocati! Non dormono mai!”

“Ci si abitua presto”- disse Mason riprendendo la sua passeggiata.” (P.M. e il cane molesto in La Parola cit.,233.)

Drake si fa un vezzo di lamentarsi sempre del poco sonno che ha potuto fare, del freddo o dell'acqua che Mason gli ha fatto prendere e dell' indigesto, unto panino imbottito con cui ha fatto pranzo. La pur simpatica figura di Drake è (anche) fatta apposta per far risaltare le caratteristiche di Mason, il vero protagonista delle storie.

L'investigatore ci teneva a manifestare una certa trascuratezza e un lugubre contegno. Non trovava niente di romantico nelle occupazioni di un investigatore privato. Vedeva la sua professione con occhio privo di illusioni e pessimista, pur sbrigando il proprio lavoro con molta competenza e abnegazione. Ma senza voler rischiare tutto, licenza compresa per il cliente di turno.

Nei momenti critici Mason misura l'ufficio a lunghi passi con le mani strette sotto le ascelle e il volto proteso in avanti mentre il cervello lavora.

Per non disturbarlo in quei momenti Della si siede immobile e in silenzio.

L'agenzia Drake (perché, libro dopo libro, di una sempre più vasta organizzazione si tratta, con capacità di mobilitazione di moltissime altre agenzie per così dire collegate) ha i suoi uffici infatti nello stesso grattacielo dell'ufficio di Mason, nello stesso corridoio..

Poi Mason gli spiega il da farsi.

Non è mai un compito semplice, non è quasi mai un compito di routine. Si tratta in genere di scoprire vita, morte e miracoli di qualcuno di cui si conosce magari a malapena il nome e che spesso è il cliente addirittura.

O di preparare trappole o pedinamenti o sorveglianze. o di ritrovare fantomatici taxi o testimoni improbabili e altre cosucce del genere che convaliderebbero la storia della povera innocente e ne rafforzerebbero la posizione.

“Paul Drake si alzò e si avviò alla porta.

“ Ho capito” disse “Mi metto subito all'opera.” Dall'andatura un po' goffa e dal passo strascicato dell'investigatore nessuno avrebbe supposto quanto ci fosse da stancarsi a tenergli dietro.

Il lavoro affidato a Paul Drake rendeva in modo straordinario perchè lui conservava sempre il suo sangue freddo e non faceva mai un gesto o un passo inutile.

(P.M. e il c. molesto, in La Parola, cit.,. p. 19)

Drake rappresenta il sistema informativo di Mason ed è il corrispondente dell'organizzazione capillare della polizia al servizio del Procuratore distrettuale.

Cumula su di sé i ruoli di aiutante, del protagonista e di uomo-archivio,

sollevando Mason dal compito materiale delle indagini.

Ogni apparizione di Drake è un approvvigionamento di fatti, di notizie, di informazioni il cui attento dosaggio oli la macchina del racconto.

Fino all'ultima comparsa: Nel caldo del dibattito, mentre Mason alquanto a malpartito ma brillantissimo e sicuro per gli occhi dei giurati, tormenta il primo teste che gli capita sotto mano per prendere tempo, arriva Drake, si fa strada fra il pubblico e si avvicina al banco della difesa, cercando di attirare l'attenzione dell'amico. Mason chiede una breve sospensione o molla direttamente il malcapitato e gli si avvicina. Un breve parlottio, uno sguardo che da interessato si fa sicuro e quasi trionfante. L'ultimo pezzetto del mosaico è a posto. Mason dà scacco e vince in tre mosse.

“A notte alta, due ore dopo il verdetto, Mason entra nel suo ufficio. Della Street l'aspettava con gli occhi brillanti di gioia contenuta. Paul Drake, seduto sull'orlo di un tavolo con la sigaretta che gli penzolava da un angolo della bocca, aveva la sua solita aria canzonatoria”.

(P.M. e il cane molesto in La Parola cit., p. 297)

E' la quiete dopo la tempesta, con le ultime spiegazioni prima che Mason e Della convolino presto a cena in qualche night per poi ballare tutta la notte (?) lasciando il povero Drake a reggere la candela.

Questo personaggio di investigatore privato, simpatico, scanzonato, efficiente, lo capirete anche voi, potrebbe diventare comprimario ingombrante per lo spicco del personaggio di Perry Mason, ma Gardner cura che questo non accada, aggiungendo alle altre caratteristiche positive una diciamo così negativa o per lo meno tale da ridimensionare Drake: la prudenza.

intendiamoci, Paul Drake non è un vigliacco e non teme di correre i suoi rischi; semplicemente è (più realisticamente di Mason) attaccato alla sua licenza da

Investigatore privato che gli dà da vivere e lavorare, e ci pensa sopra due volte prima di buttarsi a capofitto nelle pazze avventure in cui lo spinge l'amico.

Esita, balbetta, è prodigo di consigli saggi e cauti.

Questo di fronte all'insana mania di Mason gli fa purtroppo fare una figura a volte un pò meschina e lo condanna fra il personale ausiliario, sebbene ausiliario di lusso. Ma esaminati i comprimari è ora di approfondire l'esame del cosiddetto

Complesso di Gardner

L'esperienza che il bambino fa dell'amore materno nella prima infanzia è un'esperienza passiva.

"Non c'è niente che debba fare per essere amato - l'amore materno è incondizionato”.

(E. Fromm L'arte d'amare Oscar Mondadori, p. 54)

Fu Rafanelli una volta ad asserire che c'era qualcosa di materno nel comportamento di Perry Mason verso i suoi clienti. "L'amore materno che non ha bisogno di essere conquistato, né di essere meritato”.

(E. Fromm L'arte d'amare cit., p. 54)

Il collegamento non rimane valido solo per il personaggio e la serie di Perry Mason ma anche per la serie meno fortunata ma a volte altrettanto ben curata di Donald Lom e Bertha Cool, investigatori privati, che Gardner firmava con lo pseudonimo di A.A. Fair (cui forse non è estraneo il ricordo di A.A.Milne. Mason come Lam guarda fisso negli occhi la sua cliente/il suo cliente e li adotta, li accetta, ne prende le parti e parte per la sua crociata, per la sua missione, veramente se ne assume la difesa.

Per aiutare l'innocente che è innocente per convenzione, per necessità ontologica, per consuetudine, Mason non solo dà tutta la sua competenza professionale, anticipando spesso anche consistenti somme di denaro per le indagini, non solo rasenta il filo della legalità ma la oltrepassa sovente, rischiando la galera per non parlare della carriera e addirittura della vita, senza nulla chiedere, senza nulla aspettarsi, a volte neanche un sostanzioso compenso. Come una madre.

Il cliente innocente, ingiustamente accusato, ricercato, tartassato, senza quasi via di scampo, approda all'ufficio di Mason.

Trova chi raccoglie la sua pena e si mette sulle spalle la sua croce.

Trova chi gli dà con brevi e secchi ordini una condotta da seguire, chi lo solleva dalla necessità di pensare, chi lo rassicura, chi gli reca salvezza.

A questo punto Rafanelli si rifiutava di proseguire nel discorso lui che pare non era stato in altri campi meno audace. Accetterà la derivazione di Mason come di Lam e dell'Investigatore Privato dai cosiddetti vendicatori, superuomini al di sopra delle banali pastoie della legge, la loro funzione di deus ex machina.

Appunto, deus. Anche se non un Dio-Padre.

Nella concezione religiosa di quella che Fromm definisce fase patriarcale, la divinità ha connotati paterni.

"In questa fase la madre è detronizzata dalla sua suprema posizione e il padre diventa l'Essere Supremo, sia nella religione che nella realtà.

La caratteristica dell'amore paterno è che il padre fa delle richieste, stabilisce principi e leggi e che il suo amore per il figlio dipende dall'obbedienza di quest'ultimo alle sue richieste. Egli ama di più il figlio che gli rassomiglia, che è il più obbediente e il più adatto a diventare il suo successore, l'erede dei suoi beni.

(E. Fromm L'arte d'amare cit., p. 86)

Ma aspetti materni nella figura di Dio ricompaiono ben presto in tutte le religioni che anzi tendono addirittura ad un superamento delle negatività comprese nei due concetti di amore materno e paterno correlativi alle due diverse impostazioni religiose. Se infatti l'amore materno è incondizionato, è anche impossibile a guadagnarsi, o c'è o non c'è e questa pericolosa possibilità può angosciare. E, corrispettivamente l'amore paterno è sì condizionato ma anche guadagnabile, di possibile gestione.

Il superamento sarebbe nel senso di una "speranza di amore paterno incondizionato". (E. Fromm op.cit., p. 87)

che forse, rimane un connotato stabile di tante attuali concezioni. Mason, Rafanelli mi perdoni, sarebbe appunto qualcosa del genere.

L'identificazione del lettore col suo personaggio è difficile, rara. Più spesso si rimane nostro malgrado attratti, quasi affascinati dalla figura del (della) cliente. Che viene salvato quasi suo malgrado, malgrado le sue reticenze a volte le sue menzogne. malgrado il mondo e la società siano contrari.

Perché Mason ha colto in uno sguardo, in una esitazione la fondamentale innocenza esistenziale comune anche a tutti quanti si affannano per portare avanti una vita ironicamente inutile.

Perry Mason - Sotér il Salvatore?

A parte tutto comunque, sarà opportuno rimarcare che il cosiddetto complesso di Gardner è variamente presente in quasi tutti gli eroi del romanzo giallo di azione e in molti del giallo enigma (che appaiono solo in parte più giustificati per la natura intellettuale e geniale del loro intervento, quasi che così le loro convinzioni sull'innocenza di tizio e di caio fossero meno gratuite)

A volte il complesso di Gardner è più o meno mascherato. Nel caso di cliente belloccia e, magari, di classe si traveste da interesse sentimentale o sessuale, ai confini con l'innamoramento. Nei gialli per signorine si tratta proprio d'innamoramento, con tanto di matrimonio finale.

Nei gialli "di polizia" è commisto all'etica professionale e al senso del dovere.

Si potrebbe quasi affermare che, il complesso di Gardner rappresenti il pendant necessario all'innocenza insidiata come pure all'angoscia dell'individuo in balia di forse incontrollabili e incomprensibili.

Un pendant demiurgico.

Esaminiamo da vicino uno dei giochi di prestigio del nostro Mason, uno di quelli sicuramente al di fuori dei confini della legge e di quelli più o meno formalmente legali. I "trucchi" legali dell'avvocato del Diavolo sono certamente molto legati al diritto anglosassone, con il suo garantismo esasperato per gli imputati, e i cittadini in genere, con la sua mancanza di sistematicità, le sue contraddizioni (in particolare negli USA, con le diverse legislazioni dei diversi Stati) con il suo pressapochismo giuridico. Con questo non si vuol certo cercare di paragonare vantaggiosamente il nostro diritto penale e il nostro processo, di cui anche i meno addentro conoscono le più gravi carenze.

Nel primo romanzo della serie 'Perry Mason e le zampe di velluto' per esempio è presa di mira la possibilità concessa al Procuratore Distrettuale di promettere l'immunità per i reati di cui un testimone dovesse accusarsi durante la sua deposizione. In realtà spesso tante testimonianze non vengono rese perché incidentalmente potrebbero portare seri danni al teste, pensiamo ad un ladro e a un contrabbandiere che assistano ad un omicidio.

L'assurdità di un potere di concedere l'impunità è però abbondantemente denunciata da Gardner col suo romanzo e non a parole, coi fatti della storia. Il teste, in un processo di omicidio, infatti, avendo avuto un impegno generale dall'Accusa sulla sua impunità, si accusa (fra l'altro falsamente) dell'omicidio

stesso. Indimenticabile è pure il primo romanzo della serie di Donald Lam in cui per un gioco di estradizioni (forzate e non) rimarrebbe impossibile allo Stato della California processare la nostra vittima (peraltro innocente).

Ma vediamo il memorabile pasticcio dei campanelli in 'P.M. e la strana sposina'.

E' l'avvocato che agisce. "... si avvicinò alla finestra e ne chiuse accuratamente le imposte in modo che nessun raggio di luce potesse filtrare all'esterno: poi accese la sua lampadina e trasse di tasca una tenaglia, un filo elettrico e un nastro adesivo; salì sopra una seggiola, illuminò la batteria del campanello elettrico fissata al muro.... Lavorando con infinita precauzione allentò le viti, staccò i fili e l'intera batteria. Quando l'ebbe in mano lo studiò attentamente, poi scese dalla seggiola. Sempre facendosi luce con la lampadina, uscì sul pianerottolo e raccolse il pacco che vi aveva depresso prima di entrare. nell'appartamento. Lo disfece e ne tolse quattro batterie di campanelli elettrici simili in tutto e per tutto a quella da lui poco prima staccata dal muro. Sola differenza era che mentre quella era a suono squillante, argentino, queste erano del tipo a raganella Mason prese una di queste batterie, tornò al muro, la adattò al posto dell'altra. Poi aprì le imposte e mise la seggiola dove l'aveva trovata (P.M. e la strana sposina, cit. p. 387)

Aiutato dalla fortuna e dalla scarsa sorveglianza della polizia locale per il luogo del delitto, Mason sostituisce tutti i campanelli della casa. "Quando lasciò la casa, con un grosso pacco sotto il braccio tutti e quattro gli appartamenti erano forniti di un campanello elettrico a raganella. (Op.cit., ibidem)

Per una mente poco tortuosa il gioco poteva anche essere fatto. Ma era un gioco troppo semplice. L'Accusa deve rovinarsi con le sue mani. Mason trova un tipo sicuro un elettricista che ha bisogno di una casa e lo fa stabilire in quella del delitto di cui ha pagato regolarmente l'affitto.

Il brano è questo.

"L'idea mi andrebbe avvocato ma... perché sui fate questa proposta?"

"Perché desidero che facciate qualcosa per me."

"Che cosa?"

"Quando entrate nell'appartamento - e vorrei che ci andaste oggi ste so, dovrete togliere il campanello elettrico che c'è e metterne uno vostro."

L'elettricista lo guardò stupito.

"Togliere... il campanello elettrico?"

"Può darsi che sia un vero campanello, come anche una raganella, comunque dovrete metterne un altro, uno nuovo. Voglio che ci sia ancora il cartellino vostro col prezzo e con almeno due testimoni che vi vedano operare la sostituzione (...). Potrete trovare una scusa qualunque che non vi piace il suono di quel campanello o qualcosa di simile. (Op cit., 390)

Il nostro elettricista (Sidney Otis per la cronaca), non è certo uno stupido.

Rimane un po' indeciso.

"In questa storia - chiese - non s'è parlato di un vicino che udì suonare il campanello della porta mentre il delitto veniva compiuto?"

Perry Mason lo guardò fisso.

“Sì” rispose.

Otis con una risatina, tese la mano a prendere il biglietto da cinquanta dollari.

“Grazie avvocato” disse “Oggi stesso il trasloco sarà compiuto”.(op.cit.,ibidem)

Tramite la testimonianza di un garagista presso cui la cliente si era dovuta fermare per una ruota, Mason accerta che alle due (della notte), la stessa, riparata la gomma, usciva dal garage con tutta la macchina.

Da una foto della stanza del delitto Mason si era accorto che una sveglia doveva aver suonato poco prima delle due. La vittima aspettava la cliente e si era preparato ad accoglierla. E per questo costruisce la sua trappola.

Fondamentale "prova a carico" della cliente era invece il fatto che un povero teste, il vicino di casa, aveva sentito in concomitanza del delitto suonare un certo campanello, a proposito del quale la cliente di Mason era stata indotta dalla polizia a fare pericolose ammissioni.

La zoppicante linea di difesa dell'imputata consisteva infatti nello affermare di essersi fermata dopo aver inutilmente suonato il campanello e di essersene andata.

Ma c'era un suo portachiavi sulla scena del delitto.

E la Procura era pronta a far testimoniare un'altra persona che avrebbe dichiarato esser stata lei a suonare. Se invece la cliente si fosse presentata a dire che lei era la persona che suonava alla porta mentre Maxley veniva assassinato, i giurati avrebbero avuto netta l'impressione della menzogna. “Poi il Procuratore Distrettuale sventolerebbe loro in faccia la storia della chiave, il verdetto di colpevolezza sarebbe sicuro”.(op. cit., p. 414)

Allora come “servire” la giustizia sostanziale? Non dimentichiamo che Mason ha le sue personali e quasi mistiche illuminazioni sull'innocenza più o meno sostanziale anch'essa dei suoi clienti.

Attenti ai campanelli.

Con un accorto controinterrogatorio puntiglioso sulla vicinanza in linea d'aria dell'appartamento del delitto con quello del morto, Mason induce Lucas, il procuratore Distrettuale a chiedere che la giuria ven ga condotta sul luogo.

In seconda battuta, controinterrogando ancora lo stesso vicino di casa, Mason insinua nei giurati il dubbio che il suono in questione potesse essere il telefono e non il campanello. Indignato il teste giura e spergiura non potersi trattare che del campanello "perché il campanello era diverso, più trillante e poi suonava ad intervalli più lunghi di quelli del telefono" (op. cit.,p. 429)

Incidentalmente afferma anche di non aver mai fatto caso in altre occasioni al campanello del portone.

Si inserisce a questo punto un semplice trucco dell'altrettanto scorretto Procuratore Distrettuale che, mentre la giuria si trova nell'appartamento del teste fa suonare da un agente il campanello. Il suono squillante è incontestabilmente udibile e c'è un battibecco fra i due legali ma Lucas, il procuratore, con indifferenza parla di un contatto mentre il campanello veniva staccato e protesta la sua innocenza. Si crede vincitore e non sa di cadere in

bocca alla trappola del temibile avversario. E' sempre il Procuratore che ignaro chiama infatti poi a testimoniare, indovinate chi?, l'elettricista Sidney Otis, nuovo abitante dell'appartamento del delitto.

E Otis ben presto tira fuori il fatto che il campanello di strada lui l'ha cambiato, mettendo al suo posto uno dei propri.

"Ah, vedo. Avete preferito applicare uno dei vostri campanelli, è così?"

"Sì."

"Capisco" sorrise Lucas "E l'altro campanello, quello che avete tolto, dove l'avete messo?"

"L'ho tenuto si capisce. Ma non era un vero campanello... Era di quelli che si chiamano raganelle, o anche cicale."

Ci fu un teso, drammatico silenzio nell'aula. Gli sguardi del giudice, dei giurati, del pubblico andarono dalla onesta faccia di Sidney Otis a quella rossa e agitata di Lucas, il quale stringeva convulsamente l'orlo del tavolino. (op. cit. p. 437). Ma allora se i campanelli di strada dello stabile sono cicalini (e Mason sa bene che lo sono) cosa hanno sentito i testimoni, i coniugi Crandall? Ecco che ci si muove per scoprire una falsa spiegazione dei fatti.

"Helen Crandall salì al banco dei testimoni con aria discretamente smarrita.

"Ripensando alla scampanellata da voi udita mentre avveniva la col-luttazione"

le chiese Mason "siete disposta ad affermare che non si trattasse del telefono?"

Mason deve poter eliminare questa possibilità per sferrare il colpo.

"Non credo proprio che si trattasse del telefono."

"Per quali motivi?"

"- Perché il telefono suona in modo diverso: uno squillo più breve, un breve silenzio, un altro squillo... E' più meccanico e più acuto. Quello da me udito era un suono più basso e forte."(. . .)

Ora vogliate esaminare questa fotografia della camera di Maxley. Come vedete c'è una sveglia... Non è possibile che il campanello da voi udito fosse quello della sveglia?"

Il volto della signora Crandelì si illuminò:

-Ma sì, può darsi...Ora che ci penso dev'esser proprio stato così. (op.cit, p. 439)

Il gioco è fatto: Mason fa produrre la sveglia alla Procura, fa constatare che la soneria era puntata per le due meno qualche minuto, la fa suonare e finisce di confondere la signora Crandall, approfittando di questa prima vittoria per espugnare anche Benjamin Crandall, suo legittimo sposo, giustamente restio ad impegnare per un dubbio la pace familiare ("Signori miei - disse - se credete che io voglia contraddire mia moglie, debbo dirvi che siete pazzi", op cit., pag. 442). Ma se il delitto è avvenuto alle due, la cliente di Mason ha un alibi di ferro, perché era col garagista! Come volevasi e dovevasi dimostrare.

Il fatto che, incidentalmente, Mason scopra l'assassino nel marito della cliente, dopo tutto è secondario a questo punto.

Tanto più che, essendo l'omicidio preterintenzionale Mason che ha ottenuto la confessione "in forma privata" non denuncia l'assassino e si serve della storia per ricattare (pardon, fare delle pressioni) sul suo padre miliardario all'antica

che aveva fatto di tutto per rovinare la nuora. Ottiene così alla medesima una vistosa somma di "risarcimento". "E' una... multa, diciamo, pagata da un riccone per aver smarrito il proprio senso morale... Legalmente rappresenta la liquidazione dei rap porti finanziari tra voi e Charles." (op.cit., pag. 452)
Col che si dà anche una stangata al capitalista cattivo che crede di poter comprare tutto e di poter giocare con la vita degli altri. Cosa che Gardner permette, a ragion veduta, solo al suo Mason.

Il giudice è il padre di Mason

Il giudice è naturalmente un personaggio che ha una funzione secondaria nell'economia di tutto il romanzo ma fondamentale per ciò che riguarda la fase processuale.

"Il giudice, un veterano dei grandi processi penali, guardò, dietro il suo gran 'banco' di mogano scolpito, l'aula affollatissima del Tribunale, il pacato e impenetrabile volto di Perry Mason e la vivacità di John Lucas, chiamato a rappresentare la pubblica accusa".(op. cit., p. 419)

La fase processuale (che si stacca da una situazione di intreccio narrativo ancora apertissimo ed anzi che male si va profilando per Mason & Co, spesso con l'acqua alla gola, come si suol dire), inizia con la piena messa in evidenza di quello che sarà l'arbitro del duello Mason vs Procura (in genere Mason vs giovane e promettente sostituto procuratore e poi con il precipitare degli eventi Mason vs Burger).

Il giudice è una persona anziana, ancora ben messa, dai lineamenti scolpiti, autorevole, severo, competente. E' il simbolo vivente della Giustizia ma si dimostra alquanto disponibile durante l'udienza a permettere a Mason qualche sconfinamento procedurale sempre in nome della ricerca della verità e dell'appuramento dei Fatti. Formalmente imparziale, Gardner ce lo mostra in genere parteggiare nell'intimo per il Nostro di cui non può che approvare la correttezza (esteriore), la abilità professionale e la brillante strategia.

Naturalmente questa intima parzialità non appare palesemente nell'operato tecnico-giuridico complessivo ma al massimo in qualche fugace sorriso che non riesce a trattenere davanti alle sconfitte della Procura.

"Dopo aver pronunciato in fretta e furia queste parole, il giudice si alzò e si avviò rapidamente verso il suo ufficio, lasciando fluttuare la toga dietro di sé. Ma qualche spettatore, che riuscì a vedere fuggevolmente il profilo severo del magistrato, giurò in seguito che un largo, umanissimo sorriso lo rischiava". (P.M. e la strana sposina, p. 444)

Esaminiamo schematicamente i contenuti e le funzioni della figura del personaggio-giudice nei gialli di Gardner.

1) Tiene a bada la Procura, prepotente e autoritaria, garantendo che i giurati non si lascino trarre in inganno dall'Accusa per l'imparzialità di cui si aumanta tendendo a mostrarsi come unico rappresentante dell'interesse pubblico alla giustizia. Ma anche la Difesa lo è, rappresenta l'interesse pubblico alla tutela del cittadino.

2) Si lascia indurre a indulgere alle ben trovate disinvolture procedurali necessarie sia a Mason per i suoi giochi di prestigio sia al giallista Gardner per il taglio veloce dell'udienza.

3) Con la sua appassionata competenza connota al lettore un punto di riferimento della bravura di Mason, altrimenti solo intuibile per un profano.

4) Movimenta il duello legale con taglienti interventi (sempre corretti e autorevoli) specie in tema di obiezioni accolte o respinte.

Il personaggio del giudice è forse il più stereotipato di tutti quelli di Gardner. Al mutare dei nomi ne muta qualche caratteristica o se ne disegna qualche particolarità che, comunque non potrebbe permetter ci di ricordarlo come individuo.

Cos'è il giudice per Mason e per il suo burattinaio?

Abbiamo già accennato che il rispetto e la correttezza di Mason sono solo formali. Il giudice, come la giuria sono in realtà quasi sempre solamente imbrogliati e strumenti docili nei piani dell'Avvocato del Diavolo, stanno al posto da lui deciso in precedenza.

Non potrebbe essere diversamente data la posizione che ha Mason nei riguardi della giustizia dei Tribunali.

Ma forse questa posizione di Mason è altrimenti indicativa. L'avvocato non è il solo eroe del romanzo giallo che decide il finale della storia assolvendo assassini e condannando colpevoli per conto proprio.

Ma mentre Spade o Marlowe o Shayne o Bowman, come pure Ellery Queen, Gideon Fell o i Quattro Giusti agiscono ponendosi risolutamente fuori del quadro legale ed agiscono di fatto facendo fuggire gli innocenti o 'suicidando' i colpevoli, Mason ne vuole l'assoluzione formale. Vuole strappare il simulacro della giustizia formale in nome della giustizia sostanziale.

Accetta, pur barando fino in fondo, le regole del gioco, è Ulisse non Achille (come ebbe a dire Rafanelli facendo uno dei suoi collegamenti pindarici con Agamennone e Achille)

I due litigano per la schiava, e Agamennone (confortato dal diritto di prima scelta del comandante in capo) sarebbe il giudice legge formale mentre Achille forte del suo buon diritto sostanziale, il suo oppositore fuori legge.

Secondo Rafanelli insomma, Mason è in contrasto con il padre-giudice: ma ne condivide in parte l'ideologia e i valori. Come un adolescente immaturo, preferisce fargli fare elegantemente la figura del perfetto imbecille piuttosto che opporgli virilmente. Ma ci si può opporre virilmente al sistema giudiziario americano?

P.M. e il trionfo del Fatto

Un accenno particolare dovrebbe essere fatto ad una caratteristica assai comune nei giallisti di scuola classica, un'esigenza 'inglese' di John Dickson Carr o della Christie, ma piuttosto fuori posto in un giallista americano come Gardner, che per di più fa fulcro sul processo penale per il finale dei suoi libri: l'ipervalutazione del Fatto.

Il feticismo del dato concreto, verificabile quantificato, testimoniato pare proprio sia parte non secondaria del modo di vivere e di pensare degli statunitensi.

Con maggiore lucidità e competenza di quelle usate per stroncare Gardner ne disserta Macdonald nel suo "Il trionfo del Fatto". (Contramericana, cit pag 255): Nella cultura giuridica americana il Fatto rimane l'argomento risolutivo, così come nella politica o nella scienza.

La raccolta dei dati è parte importante del metodo scientifico, che da noi gode di maggior prestigio dei modi artistici, etici o filosofici di apprendere la realtà: Con un allargamento improprio si è fatta strada la prepotente convinzione che la piena e semplice accumulazione dei Fatti è un'attività feconda e assennata, se non addirittura decisiva..

"L'uomo ben informato è il nostro Poeta, il nostro Saggio, il nostro Profeta". (Macdonald, cit. 258.)

Come è ovvio se a questa tendenza, che probabilmente trova ascendenti nell'empirismo inglese e nel pragmatismo politico e filosofico si aggiungono le esigenze di tutela dell'innocente e di ripudio del processo inquisitorio non può che derivarne il sistema processuale americano, di cui quello California non è esempio tipico.

Eppure Perry Mason va controcorrente.

Il lemma 'fatto' secondo l'Oxford Dictionary è: 'Una testimonianza, opposta a ciò che è soltanto, un dato dell'esperienza distinto dalle conclusioni, che possono basarsi su di esso'(Riportato da Macdonald, p. 279)

E il Procuratore Distrettuale, ammucchia fatti, testimonianze dirette, indizi, prove, che dovrebbero schiacciare la cliente di Mason.

Ma Mason non crede ai fatti nella loro rozzezza, tanto meno è convinto dimostrino, di per sé qualcosa..

Annota Macdonald: "Il significato di un fatto, la sua vera esistenza nel senso psicologico, dipende dal contesto in cui appare - dipende cioè dalle "conclusioni che possono basarsi su di esso". Un fatto di per sé è inutile (...)” come sono impotenti e inerti quelle pur appariscenti ombre dei morti che Ulisse incontra nell'oltretomba greco. Nell'Odissea "le ombre acquistano le forze sufficienti per parlare soltanto bevendo il sangue dei sacrifici di Ulisse, così un fatto può acquistare realtà soltanto bevendo il sangue della teoria, ponendosi in relazione ad altri fatti attraverso qualche genere di supposizione, ipotesi, generalizzazione"(Macdonald, 279)

Intendiamoci, Mason non è pratico della dialettica fra teoria e prassi e forse nemmeno ha mai sentito parlare di Karl Popper ma la sua diffidenza nei riguardi delle ricostruzioni dei fatti della Procura è la forma dialogata dello elemento fondamentale della narrazione del giallo: la realtà è scomponibile in dati, ma questi possono essere ricomposti in costruzioni plausibili ma errate (e con qualche contraddizione) o improbabili ma vere e perfettamente concatenate. Anche nel r.g. enigma è spesso l'autorità costituita a prendersi il compito (o a ritenere l'obbligo) di confidare nella prima soluzione che appare *prima facie* dai

fatti.. Oppure la ricostruzione plausibile ma non convincente è affidata al Watson di turno. Ma in Mason è forte una convinzione più complessa "di regola, si presta attenzione solo ai dati che si adattano a qualche idea generale delle cose che uno già possiede".(Macdonald, 279)

Nella fattispecie Polizia e l'Accusa prima trovano il colpevole e costruiscono successivamente, ad uso di giudice e giuria i relativi fatti da sottoporre, adempimento fastidioso, ma necessario.

In questo modo vengono tralasciate piste promettenti ma fuori dello schema già preformato e indizi non immediatamente riconoscibili come tali.

Mason è guidato dalla teoria, anche se si tratta di una teoria assai poco scientifica che dogmaticamente lo fan certo (o quasi) dell'innocenza della propria cliente, per assurdo e inspiegabile che possa sembrare.

Basta solo questo a ribaltare un modo di pensare.

Non è poco per un giallista che secondo il medesimo Macdonald disprezza perché scrive "un prodotto standard come i Kleenex".(op. cit., ibidem)

L'inquinamento delle prove, la confusione indotta nei testimoni, quando non addirittura la costruzione di prove false sono mere conseguenze. Poiché la legge si lascia ammaliare dai fatti, perché i fatti non rendono giustizia, allora bisogna o trovare una nuova composizione dei fatti (le indagini di Paul Drake) oppure valorizzare la certezza che al Fatto si accompagna il Dubbio, o barare creando Fatti artificiali, in pratica falsi.

Mason utilizza in genere un ben dosato cocktail delle tre possibilità. E in genere l'autore fa centro nella costruzione di un prodotto professionalmente ineccepibile, curato, pulito, originale. Già, ogni volta originale, pur nella ripetitività dello schema che è invece l'unica caratteristica superficiale come annotava Macdonald.

Perry Mason e la psicologia

Erle Stanley Gardner non sarà stato certo uno psicologo professionista ma sicuramente il suo personaggio si comporta come tale, psicologia applicata e non priva di una certa malizia che contribuisce a "sfrondare lo scettro", della giustizia. il giudice, il testimone, il giurato, ci dice Gardner, non sono astrazioni, sono persone umane, con le loro debolezze, i loro pregiudizi, le loro psicologie in gran parte scontate e prevedibili.

Anche su questo campo si esercita la maestria di Mason.

La Procura si mette da sola in cattiva luce presso il giudice. Mason, apparentemente correttissimo, lo ripetiamo, e con un pizzico di ottimismo manovra il più delle volte per far esplodere l'avversario ed evidenzia i suoi lati più negativi, in particolare la tendenza a porsi (al posto del giudice) come garante di giustizia, in ogni modo, magari autoritariamente, come avesse licenza d'uccidere...

I controinterrogatori dei testi dell'Accusa sono poi in genere veri e propri piccoli capolavori. Mason è paterno col teste spaventato, ironico e sarcastico col teste troppo sicuro di sé, durissimo quasi feroce col teste prevenuto.

Perché poi quasi tutti i testi dell'Accusa sono prevenuti.

La Procura li istruisce sul come testimoniare, sul come evitare di cadere nei trabocchetti della Difesa e, a volte, sullo stesso contenuto della testimonianza che da incerto diviene sicuro, anzi, a scampo di equivoci, granitico.

Più volte Gardner, ha denunciato ad esempio l'identificazione pilotata: è un trucchetto abbastanza interessante da conoscere a prescindere dal giallo e da Mason.

Dunque, la Polizia sospetta una persona (la cliente), ha un certo numero di indizi a suo carico e la cosiddetta sicurezza morale della sua colpevolezza.

Il testimone oculare di turno ha visto una persona, ma non ne ricorda bene i connotati, magari era buio e l'ha vista solo di sfuggita. La polizia (il tenente Tragg?) lascia cadere l'informazione su chi potrebbe essere quella donna, fornendo anche i motivi (indizi) che farebbero cadere su di lei sospetti.

Il teste è incerto, ma sa che probabilmente è proprio quella donna, l'assassina che ha visto, che deve essere così se lui ha visto l'assassina e se quella donna è l'assassina.

Poi, sempre scorrettamente, gli fanno vedere una fotografia della cliente.

- E' lei?

- Forse....

Il teste è ancora incerto, ma già il volto della foto si sovrappone a quello del giorno del delitto.

Secondo i fatti accertati dalla polizia dovrebbe essere lei. Potrebbe essere lei, forse è lei....

A questo punto c'è il confronto all'americana. Tra dieci donne tutte simili c'è anche la cliente. Il teste la riconosce subito. Perché la ricorda o perché ricorda la fotografia?

Comunque la identifica. Magari con ancora qualche incertezza residua. A questo punto il Procuratore se lo prende con sé e gli dipinge un quadro fosco dei controinterrogatori della Difesa.

Con quell'avvocato un testimone un po' incerto può fare la figura del perfetto imbecille. Meglio non accennare a dubbi e incertezze e attenersi rigidamente a quella che, in fondo, è la verità, non può essere che la verità. E' il teste maldisposto contro Mason (nessuno vuole fare la figura del perfetto imbecille), abbozza. A questo punto va a farsi friggere sia l'accertamento della verità sia la garanzia dell'imputato.

Ma c'è Mason.

Mason sa di essere stato dipinto come un mostro. Fin dall'inizio dunque si mostra particolarmente cortese, affabile e rispettoso col testimone.

Le spiegazioni che chiede sono solo per scoprire meglio come sono andate le cose, quasi che lui, l'avvocato (non il teste) fosse un po' tardo.

Naturalmente, se era buio e se l'ha vista solo di sfuggita all'inizio non l'avrà riconosciuta no?

Ma poi si è andato convincendo che si trattava proprio dell'imputata. Dopo che la polizia gliene aveva magari mostrato una foto. Per ricapitolare quando la

memoria era un po' più tresca aveva dei dubbi. Con il passare dei giorni invece, stranamente, questi dubbi andavano sparendo e il teste si convince sempre più che chi aveva visto non poteva essere che l'imputata....

Il più delle volte, come sopra esemplificato, Mason oltre che il trucco della Polizia fa emergere anche le astuzie della Procura e le imbeccate date al teste. Il maneggio dell'Accusa è una cosa che non può che irritare il giudice e impressionare la giuria.

Senza parere Mason (con Gardner, che funge da piccolo maestro del sospetto) ci informa di parecchie cosette che possono risultare abbastanza demistificanti perciò che riguarda il mito della giustizia. Americana, naturalmente.

Tutte le occasioni sono buone, nel processo Montaine (P.M. e la strana sposina) l'Avvocato del Diavolo ha un disperato bisogno di far presto. Buona occasione per disorientare l'avversario e metterlo in cattiva luce con i giurati.

“Mason si alzò e si rivolse al giurato che per primo si era insediato

- Non siete in alcun modo prevenuto pro o contro l'imputata?

- Nossignore.

- Sentite di poterla giudicare con imparzialità

- Sissignore, lo sento.”

Perry Mason alzò il tono della voce e tese la mano con gesto chiaramente amichevole

- In quanto sto per dire, signor Simpson, non c'è nulla di particolarmente diretto alla vostra persona. Si tratta di una domanda che reputo doveroso rivolgere nell'interesse della mia cliente; si tratta di una domanda resa necessaria dal fatto che, come è dimostrato, le prove indiziarie hanno spesso determinato attraverso una catena di circostanze poi chiarite e risultate prive di ogni sinistro significato, hanno spesso determinato, dico, la condanna di un innocente, Dunque io voglio chiedere a voi, signor Simpson: se attraverso una catena di circostanze fortuite voi foste tanto sfortunato da trovarvi al posto ora occupato dall'imputata, sotto l'accusa di omicidio volontario, sareste o non sareste disposto ad affidare fiduciosamente la vostra sorte nelle mani di dodici persone le quali nutrissero verso di voi i sentimenti che voi ora nutrite verso l'imputata?" (op. cit. p. 400)

Nel quale discorsetto Mason fa identificare il giurato con l'imputata e gli imprime nella mente che è possibile un errore giudiziario con una accusa basata su sole prove indiziarie, tenta inoltre di suscitare in lui sentimenti di benevolenza equivalenti all'autocommiserazione che proverebbe se si trovasse senza colpa in una simile situazione. Come giurato, Simpson è cotto.

"il giurato che aveva seguito con aria piuttosto smorta il breve vibrante discorso di Mason, afferrandone, più che altro, il senso generico, annuisce e risponde - Sissignore.

Perry Mason si rivolse allora agli altri membri della giuria

- C'è qualcuno fra voi, signori giurati che non sia disposto a rispondere alla mia domanda così come ha risposto il signor Simpson? In tal caso alzi la mano.

I giurati, che aspettavano di essere interrogati uno per uno, rimasero stupiti del

rapido modo di procedere adottato questa volta da Mason e si guardarono a vicenda come per consultarsi.

Nessuno desiderava attirare in modo particolare l'attenzione generale alzando la mano e nessuno del resto, aveva ben compreso la portata della domanda.

Rimasero quindi tutti quanti tranquilli.

Con un sorriso soddisfatto, Mason si rivolse alla Corte:

- Così stando le cose, vostro Onore, la difesa si dichiara personalmente soddisfatta della giuria, e la ritiene valida per la presente causa

Lucas, il procuratore Distrettuale balzò in piedi con aria incredula:

- Vorreste dire, avvocato che a questo si limiterà la vostra escussione della giuria, pur trattandosi di un processo così importante?

Il giudice batté il mazzuolo.

Avete udito ciò che il difensore ha dichiarato, -avvertì il procuratore.!"

E mentre Perry Mason risparmia tempo e accetta tutti i giurati, l'Accusa, insospettata poi li riempie di lunghe domande inopportune. Inimicandoseli.

Lucas cominciò a trattare con "ostilità e sprezzo i giurati". ricusandone quattro, e i giurati lo ricambiarono con una certa insofferenza e cattiva disposizione.

Inoltre la puntigliosità di Lucas induce l'impressione di insicurezza delle proprie carte... invece "agli occhi dei giurati Mason appare un uomo fiducioso nella propria causa e nella propria cliente". (op. cit. 422.)

C'è un altro aspetto psicologico che Gardner mette nella giusta luce e su cui fa intervenire il suo Mason. L'influenza dei mass media non era stata negli anni '30 molto studiata ma Mason la tiene ben presente, sentite.

"E ora Della - disse Mason - dobbiamo preparare la scena per un po' di pubblicità. Se i giornali cominciassero a parlare di Rhoda come della infermiera che ha dato un sonnifero al marito le cose si metterebbero male per noi. Bisogna che facciamo convergere l'attenzione del male fatto a lei dal marito, anziché sul contrario... Ora uno dei giornali del mattino pubblica sempre una colonna dedicata alla corrispondenza dei lettori.... scriviamo dunque una lettera al direttore del giornale. Ma fate attenzione che la carta non possa indicare la provenienza. Della Street annuì e Mason cominciò a dettare:

'Io sono quello che si dice un "marito all'antica". Forse avrò anche vissuto oltre i miei tempi. Certo non riesco a capire a cosa tenda il mondo quando si vede che una persona, la quale ha vissuto modestamente del proprio lavoro facendo qualche risparmio, è considerata una specie di piaga sociale, e che un attore cinematografico può raggiungere la notorietà se non prende a pugni le donne; per conto mio onore e rispetto mia moglie sopra ogni altra cosa...

Ora, i giornali di questi giorni parlano di un marito "rispettoso della legge" il quale avendo letto nella stampa una notizia, secondo la quale sua moglie sarebbe stata a contatto con un uomo poco prima che questi morisse invece di cercar di difendere la consorte, di avere con lei una schietta spiegazione, non trova di meglio che correre alla polizia far arrestare la propria moglie e collaborare a peggiorarne la situazione. Forse questa è la linea di condotta "moderna", forse io avrò vissuto troppo a lungo... Ma no, francamente non lo

credo; credo invece che il mondo stia attraversando un periodo di isterisao... E, chissà, forse una bella mattina ci svegliamo con un terribile mal di capo, e ci chiederemo se non eravamo pazzi quando volevamo a ogni costo spazzar via le buone usanze antiche, quando spingevamo il governo ad un'orgia di spese inutili, quando gettavamo la croce addosso a quelli che rendevano più forte e più saldo il loro paese facendo sagge economie, e anche quando approvavano un marito ansioso di precipitarsi al più vicino posto di polizia per far mettere dentro la propria moglie.

Così la penso io; ma come dicevo al principio non solo altro che

UN MARITO ALL'ANTICA ‘ “ (op. cit. p. 364)

E' una lettera che è un piccolo gioiello, per Gardner Mason identifica in quella che oggi si chiamerebbe "maggioranza silenziosa" l'area d'estrazione della giuria, sa che il comportamento della cliente non depone certo a suo favore, che il fatto che ha utilizzato le sue conoscenze mediche con una certa spregiudicatezza, tentando di drogare il marito può essere stigmatizzato sia dal punto di vista dell'etica professionale, sia anche di più da quello della morale familiare.

E' in questo campo che decide di dare battaglia, cercando di suscitare una polemica giornalistica.

In realtà il principio di osservare la legge a prescindere dai legami familiari è un principio che si richiama ad una rigorosa etica un po' passata di moda.

Mason nella sua lettera (che scrive con le parole e i sentimenti di un borghese conservatore, chiaramente repubblicano, sdegnato dal New Deal e dal capovolgere dei valori correnti) fa appello a principi ancora più antichi, alla famiglia che viene prima dello Stato, al rapporto intimo di lealtà che l'ossequio alla legge non può far cadere, alla protezione che il maschio deve esercitare sulla donna.

"Paul Drake guardò Mason.

- Credi che questa lettera potrà giovare in qualche modo?
- Altro che! Darà origine a un problema:
- Intorno al marito?
- Si capisce.
- E allora perché tirare in ballo il governo e i risparmiatori, poveretti?
- Perché voglio essere certo di scatenare una discussione. (op. cit., 365)

P.M e il fascino dell'inconsueto

Nel giallo enigma se l'arma del delitto è un'arma bianca state pur certi che non sarà un coltello da cucina o un serramanico. La scelta dovrà invece cadere su una preziosa scimitarra persiana o su un Kriss malese, (v. il racconto 'Un'arma micidiale' in Uno Studio in giallo di Calcerano & Fiori) su un tagliacarte d'oro massiccio attribuito a Benvenuto Cellini o su un coltello da lancio da collezionista con il manico raffigurante uno dei dodici apostoli.

L'inconsueto, lo stravagante l'esoterico, accrescono il fascino dell'enigma, come in genere della storia, gli danno sapore e gli permettono acrobazie altrimenti

impossibili.

Gardner, come abbiamo già visto, media tra azione ed enigma. Anche nei suoi romanzi si trova quindi il sale del dato eccentrico curioso, attorno al quale spesso ruotano i meccanismi paralleli dell'omicidio o del duello procedurale.

Nei gialli di Mason troviamo occhi di vetro, anatroccoli che non sanno nuotare, sveglie sotterrate, testimoni oculari guerci, barattoli vuoti, pappagalli spergiuri, pellicce tarmate, dita fosforescenti e mici sbadati.

Sembra che più il caso sia bizzarro più Mason ne sia attratto e non è raro che Della Street utilizzi proprio qualche particolarità inusuale per attirare il suo capo nella lotta.

La funzione dell'inconsueto nel romanzo di Gardner, come nel romanzo enigma, non è però meramente estetica: il bizzarro si raccorda al meccanismo e ne costituisce il più delle volte, la base fondamentale, il nucleo attorno al quale si dipana il gioco di prestigio, la trovata che di volta in volta assume l'intreccio.

Per finire un'ultima pennellata.

Mason con uno stratagemma si infila nell'ascensore dove Tragg il coriaceo ma onesto tenente di polizia di Los Angeles ed un vicesceriffo trasportano la cliente incriminata. Deve darle le ultime raccomandazioni.

"-Che avete detto? - chiese Mason alla signora Albred.

- Niente mi sono attenuta al vostro consiglio.

- Perfetto. Non aprite bocca. Tenteremo di farvi parlare. Dichiarate che il vostro silenzio è una protesta contro i loro metodi brutali e che intendete vedere il vostro avvocato prima di qualsiasi interrogatorio. Ricordate che avevate risposto francamente a tutte le domande che vi avevano fatto prima che tentassero di intimidirvi e di maltrattarvi e...

L'ascensore si fermò a pianterreno. Mason aprì la porta.

- Piano terreno, signore e signori - annunciò e reparo frodi a vostra disposizione... celle munite di citofoni, confessioni adulterate estorte a madri contro le figlie e viceversa. Spie patentate, sbirri messi a compagni di prigione e trappole varie a uso della polizia". (P.M. e l'amante poltrone, cit., p, 54)

Un vero abbozzo di vademecum del cittadino sospetto.....

Da un intervento

Altre volte, in occasioni simili a questa, Fiori ed io ci siamo spinti a dire che i grandi autori di gialli e spy-story possono essere letti come **piccoli "maestri del sospetto"**

Ecco, un poco approfondito, quello che più o meno esplicitamente, volevamo dire, un concetto che aveva bisogno di esplodere.

E' possibile parafrasare si parva licet...

per i grandi autori di gialli e spy-story l'espressione che Paul Ricoeur (mio cugino Domenico Jervolino è tra i principali studiosi in Italia del pensiero del filosofo francese) ha usato per Marx, Freud, Nietzsche.

Alcuni giallisti sono maestri espliciti, consapevoli,
tutti quelli che riprendono il gusto di Agatha Christie di svelare la realtà capovolta dietro quella apparente,

Tutti gli altri sono maestri inconsapevoli

(Danno lezione) educano

involontariamente perchè l'intreccio stesso del racconto è costruito per nascondere il vero motore della vicenda narrata, e quindi di fatto propongono ai loro lettori

la **possibilità che la realtà spesso si manifesti con una evidenza illusoria,**

diretta a mascherare un'altra spiegazione, che sia

(attenti alla parola) **un depistaggio che cela la verità.**

I veri maestri del sospetto, quelli di Ricoeur, insegnano che i veri motori sono altri risiedono ad esempio nelle caratteristiche delle strutture economiche e dell'essere sociale, (M)

nella profondità dell'inconscio (F) o nella volontà di potenza (N).

I grandi Maestri possono aver avuto torto o ragione, ma **come giallista**

non posso che apprezzare fino in fondo

che abbiano insegnato il sospetto,

che si siano impegnati

(e questo è anche il lavoro involontario dei **piccoli** maestri) a rendere visibile e intellegibile

quello che si muove dietro le quinte del palcoscenico,

il luogo dove si appunta

da una parte la curiosità dei lettori, e,

dall'altra **quella qualificata**, dei lettori che si immedesimano nei personaggi; Si immedesimano non tanto, a volte, nei protagonisti, quanto nelle vittime, nei cittadini dello Stato, che sono ostaggio di forze che non riescono a controllare.

Introduzione

Solo il debito che ho contratto con Rafanelli saccheggiandogli i manoscritti per appropriarmi delle idee più interessanti, mi fa correre il rischio di cominciare questo libro con qualcosa che potrebbe sembar tirata fuori di peso dalla Selezione del Reader's Digest, del genere "Una persona che non dimenticherò mai".

Rafanelli sarebbe stato un personaggio stravagante, a metterlo in un libro.

Professore di lettere, latino e greco, saggista, cinefilo, perfetto conoscitore della lingua inglese.

Al liceo tutti vociferavano di mostruose raccomandazioni, perché da Religione era passato A Italiano e Latino, ma lui non era mai stato professore di Religione, perché la religione non si può insegnare a scuola, diceva.

Noi della sezione C lo conoscevamo appena, qualche ora di supplenza, la sua figura lungagnona nei corridoi, il clergyman e il cappellone alla don Sturzo, il sigaro e la pipa, i libri segreti che leggeva, con la foderina di plastica a fiori. Una macchietta. Si toglieva gli occhietti cerchiati d'oro per pulirli col fazzolettone colorato e tirava fuori l'orologio delle Ferrovie dal taschino dei pantaloni, quando qualcuno gli chiedeva l'ora.

I telefilm di Perry Mason mi avevano conquistato, tanto da portarmi a leggere i gialli Mondadori di Erle Stanley Gardner, fu così che lo incontrai all'Orione, un cinema parrocchiale di cui gestiva (gratis et amore Dei) la programmazione.

Faceva un certo effetto potergli richiedere un film, magari uno uscito da secoli dal circuito, una cosa che adesso con le videocassette non fa più impressione.

Era riservato e ombroso, ma io ero appassionato di gialli e in caccia di figure paterne, così cedette e mi parlò dei suoi inediti.

Durante il periodo in cui ci frequentammo passò da fanfaniano, a moroteo, a repubblicano. Di più proprio non posso- mi sogghignava quando gli parlavo dei miei amori marxisti, e mi pareva un sogghigno degno di Holmes, anche se , con un po' di buona volontà, si sarebbe potuto dire che somigliava piuttosto a Gary Cooper.

A quei tempi i preti si vergognavano degli occhiali d'oro, e lui trovò presto il modo di spiegarmi che erano un regalo di famiglia.

Non era affatto solo, diceva, e nominava il Francese, quello che diceva che De Gaulle era il re di Francia e chi entrava a S.Luigi dei Francesi e pregava per il re non perdeva tempo, e Gerardo, che collaborava con Civiltà Cattolica e non gli chiedeva mai di scrivere qualcosa.

Il suo odio per Maigret e la sua prosopopea laica deve avermi influenzato, perché Somenon non è mai stato, con tutto il rispetto tra i miei autori preferiti.

Traduceva libri per le Edizioni Paoline e i Dehoniani e si traduceva, per mero diletto, romanzi gialli che faceva venire direttamente da Londra.

Era fedele ai grandi, la sua chiave di vetro mi sembra ancora memorabile, e infedele con i tardi epigoni, che si permetteva di sottoporre a editing, tagliando e riscrivendo. Certi gialli hanno un buon meccanismo ma sono scritti coi piedi, certe storie di fantascienza sono metafore assolute e gli autori le danno via per niente. Brett Halliday, passato per le sue mani sembrava Hammett. Due traduzioni di Farmer e Blish sono le uniche sue cose che mi rimangono.

La terza D, quando la preparava lui anche in Latino , agli esami sfondava, anche perché dedicava moltissime ore all'insegnamento di come infinocchiare gli esaminatori , uomini, per definizione, di cultura ridotta e facilmente impressionabili.

Il suo florilegio di critica letteraria, che Angelo Palmieri non mi ha mai restituito, con le sue citazioni, ottime per temi e interrogazioni lo cerco ancora, e se qualche lettore se lo trovasse

sottomano è pregato di inviarmelo presso la casa editrice. Ricompensa competente. Fu il suo unico successo di scrittore, centinaia di lettori, purtroppo non paganti, quando le fotocopie non erano ancora un delitto.

Mi fece conoscere don Milani, quello di Esperienze pastorali, prima che diventasse un mito ; una volta che lo sfottevo per il suo esser gesuita e per l'obbedienza "perinde ac cadaver" mi disse che se uno vuole l'obbedienza di un cadavere avrà anche la collaborazione di un cadavere.

E ascoltava Chopin, che non è poi così dolciastro come dicono, e si beveva il suo centerbe mozzafiato.

In fondo davvero io Rafanelli non lo dimenticherò mai.

Education 2.0

•

Nero Wolfe: dal film al libro e poi dal libro al film

in [Community](#)

di [Luigi Calcerano](#) | del 11/04/2012 | [2 COMMENTI](#) | [commenta](#)

[invia stampa](#) [rimpicciolisci](#) [ingrandisci](#) [splinder](#) [badzu](#) [oknotizie](#) [facebook](#)

articoli correlati

- [ClanDESTINI \(prima puntata\)](#)
- [Festa dei Lettori con... giallo](#)
- ["ClanDestini" sbarca al liceo classico Casardi di Barletta](#)

Parlare in classe della trasposizione in film, o fiction televisive, dei testi letterari. A partire da una fiction televisiva arrivare alla lettura del libro e al piacere della lettura.

I docenti sono abituati alla promozione della didattica del linguaggio cinematografico e audiovisivo nella scuola e a realizzare un significativo percorso culturale di formazione, ricerca e sperimentazione per superare l'utilizzazione di prodotti cinematografici, televisivi e audiovisivi esclusivamente come sussidio didattico, e formare fruitori consapevoli e critici, con l'obiettivo più ampio di formazione della persona.

Molti docenti organizzano proposte didattiche, proiezioni di film, letture di brani, che offrano ai ragazzi qualche spunto di riflessione, preparano schede di lavoro per libri e film (trama, caratteristiche salienti, percorsi didattici, itinerari di lavoro, confronto con altri libri e film).

Prassi diffuse sono la lettura di pagine significative e la visione dell'intero film o di spezzoni per far emergere differenze e analogie. A conclusione, in genere c'è la recensione, da parte della classe, del libro e/o del film.

Si tratta del cinema come supporto o stimolo per le tradizionali attività didattiche di molte discipline. Sono diffuse proposte atte a suscitare la discussione su problemi etici e sociali, la fruizione di testi cinematografici utili a introdurre il clima storico culturale di un periodo, alla presentazione di film che "stimolino" gli studenti a leggere un certo romanzo, a leggere.

Un comportamento didattico diffuso e giustificabile sotto il profilo motivazionale che però deve considerare che:

- a) la dimestichezza degli alunni con il codice iconico raramente è sinonimo di consapevolezza interpretativa e di coscienza dei meccanismi che sono sottesi alla visione
- b) utilizzare un film solo per le sollecitazioni culturali offerte dal suo contenuto significa dimenticare che il testo filmico è opera artistica a tutti gli effetti

c) servirsi in classe di un film come “copia” di un romanzo, lasciato poi alla “volontaria” lettura domestica, defrauda gli studenti delle potenzialità didattiche che l’analisi parallela (e contrastiva) dell’opera letteraria e delle sue “trasposizioni” cinematografiche e televisive porta con sé.

Il cinema ha stretto con la letteratura un patto scellerato, propone la vita eterna o l’attualità in cambio dell’assorbimento totale, fagocita la letteratura per restituirla e attualizzarne il patrimonio. Ruba le trame e le racconta a un pubblico molto più vasto.

E veniamo al Nero Wolfe del titolo e all’opportunità fornita dalla fiction televisiva [Bentornato Nero Wolfe](#) col grande Francesco Pannofino nei panni del protagonista e di Pietro Sermonti nelle vesti dell’aiutante Archie Goodwin. I due attori protagonisti della seria comica “Boris”!

Interessante sembra la didattica che viene con la riflessione sui modi della “traduzione” filmica, dell’adattamento, ovvero della fedeltà al testo letterario, tanto più che sono ancora largamente disponibili i romanzi di Stout e gli sceneggiati con le performance di Tino Buazzelli e Paolo Ferrari.

[L’intervista impossibile a Nero Wolfe](#) che si trova in calce al presente articolo mi fa sedicente esperto di Wolfe&Goodwin. E devo dire che il giudizio sulla realizzazione è positivo! Bella e infedele, con i Nostri addirittura trasferiti a Roma, per sfuggire alle vendette dell’FBI! (v. “Nero Wolfe contro l’FBI”), con l’ambientazione negli anni ‘50.

Infedele? Quello della fedeltà (mi coinvolgo) è un problema malposto se si intende come riproduzione alla lettera dell’opera scritta, nel presupposto implicito di un giudizio di valore a vantaggio del testo letterario, che si suppone necessariamente un po’ rovinato dalla sua trasposizione filmica.

Rivedere i Nostri in azione (ben caratterizzati da due attori esperti) è troppo gratificante per pensare ai particolari che non tornano.

Sicuramente un racconto letterario è di per sé sempre adattabile e trasporre la storia non vuol dire necessariamente essere fedeli al testo. A volte adattamenti filmici apparentemente rispettosi del testo di partenza nascondono in realtà un totale stravolgimento interpretativo.

Questa trasposizione filmica che rivoluziona la sintassi narrativa, la sequenza degli eventi e inventa una collocazione spazio-temporale nuova, originalissima, mantiene grazie ai personaggi della storia e alla loro necessaria simpatia, una completa fedeltà (tematica non diegetica).

Da scrittore ritengo che ogni storia narrata rechi insita la sua interpretazione, e il lettore/spettatore è insieme scrittore e regista, adatta il testo e “gira” il film secondo la sua cultura e il suo orizzonte d’attesa. D’altronde il mezzo televisivo o cinematografico non è neutra comunicazione perché produce, attraverso i suoi codici e linguaggi specifici, significati propri.

L’occasione per un lavoro in classe è prelibata. Almeno a parere di un giallista.

Suggeriamo la pista didattica della sceneggiatura come “scrittura visiva” e quella del romanzo che si “fa immagine”, si snoda con un montaggio quasi cinematografico, a volte intenzionale, come in Carlo Lucarelli e Jeffery Deaver.

Il lavoro didattico può organizzarsi in due momenti, uno di esame in classe di un romanzo di Stout affidato in precedenza alla lettura domestica degli studenti, e uno di visione della fiction di Riccardo Donna e di Giuliana Berlinguer (analisi contrastiva) realizzato attraverso lavori di gruppo guidati.

Le principali differenze tra romanzo e film, evidenziate nella discussione, riguardano alcuni aspetti strettamente correlati tra loro (tra tutte il differente punto di vista della narrazione). Wolfe porta con sé la passione per la gastronomia e la floricultura ma non Fritz Brenner e il “balio” delle orchidee, unificati e sostituiti da Nanni Laghi, interpretato da un redivivo (e parlante) Andy Luotto.

PER APPROFONDIRI:

[Intervista impossibile a Nero Wolfe](#), di Calcerano e Fiori

STRUMENTI DIDATTICI DA INTERNET

- [“La chiave di Sara”, dal libro al film](#)
- [“Io sono leggenda”, dal libro al film](#)
- [“Ruggine”, dal libro al film](#)
- [“The Help”, dal libro al film](#)
- [“Il cacciatore di aquiloni”, dal libro al film](#)
- [Elenco di film tratti da opere letterarie](#)

[invia stampa](#) [rimpicciolisci](#) [ingrandisci](#) [splinder](#) [badzu](#) [oknotizie](#) [facebook](#)

commenta [mi piace](#) 3 [torna su](#)

Si di luigi, pubblicato il 15/04/2012

Intervista impossibile a Nero Wolfe

di Calcerano e Fiori

(pubblicata la prima volta in L. Calcerano e G. Fiori, *Uno studio in giallo*, antologia del racconto poliziesco, Scandicci, La Nuova Italia, 1989.)

Non eravamo sicuri del numero civico della Trentacinquesima Ovest, ma riconoscemmo subito la vecchia casa d'arenaria. Era il 914. Mentre Fiori si occupava del tassista, salii i sette scalini e suonai il campanello. Qualcuno mi osservò attraverso il pannello, che permette a chi sta dentro di vedere fuori ma non viceversa e aprì poi la grossa porta di quel poco che permetteva la catena. Riconobbi Goodwin.

"Il signor Hewitt dovrebbe averci fissato un appuntamento ..." cominciò Fiori nel suo pessimo inglese.

Archie Goodwin sorrise e ci salutò, facendosi da parte per permetterci d'entrare; ci liberammo dei cappotti appendendoli all'enorme attaccapanni di quercia di fronte la specchiera. Gettai un'occhiata verso l'ascensore: di là poteva apparire da un momento all'altro Nero Wolfe, di ritorno dalla serra. Goodwin ci guidò oltre la famosa stanza sul davanti, verso lo studio. Era tutto come per tanti anni ce lo aveva descritto nei suoi resoconti delle avventure dell'investigatore più grasso del mondo.

Mentre mi guardavo in giro, Fiori si assicurò lestamente la poltrona di pelle rossa, quella più di riguardo, preferita dall'ispettore Cramer. Mi accomodai su una poltroncina gialla a schienale rigido di fronte all'imponente mappamondo (86 cm di diametro) dove Wolfe viaggiava con la fantasia.

Goodwin pareva divertito del nostro entusiasmo per ogni particolare che ritrovavamo dal vero, dopo averlo immaginato nei libri (tutti) che avevamo letto su quelle stanze. Noi non stavamo nella pelle. La scrivania di Wolfe era imponente, di ciliegio e la poltrona, fatta apposta per lui, di dimensioni inquietanti. Sapevamo che nel cassetto centrale della scrivania c'era uno stappabottiglie d'oro per le bottiglie di birra, come sapevamo qual era il cassetto in cui Archie conservava, ben oliata, la rivoltella.

Stavo fissando il finto Van Gogh alla parete, sopra il dizionario rilegato in pelle che Wolfe teneva a portata di mano, quando quella montagna di carne entrò. Nonostante tutto non me l'ero immaginato così grasso e così agile. Percorse a piccoli passi svelti lo spazio che lo separava dalla scrivania, calpestando appena lo splendido tappeto. Era immenso, eccessivo.

Non ci aspettavamo che ci tendesse la mano e infatti non lo fece. Dopo che Goodwin ci ebbe presentato (scrittori italiani di romanzi gialli) crollò il capo di qualche millimetro e sistemò le due orchidee che aveva portato con sé nel vasetto sulla scrivania.

"Avete mangiato?" s'informò autoritario prima che potessimo iniziare la conversazione. Gli parlai di fusi orari e di aeroplani e lui insisté per invitarci a pranzo.

"La sua cortesia ..." cominciai a dire in inglese.

"La cortesia" mi rispose in perfetto italiano "è una faccenda tutta personale ma il rispetto delle norme del vivere civile è un debito verso la vita. Archie" riprese poi in inglese "faccia visitare la casa ai signori, ho degli affari da sbrigare, rimanderemo l'intervista a dopo pranzo. Avverta Fritz e, per favore, gli presenti gli ospiti. Uno stomaco troppo a lungo vuoto rende anemici e porta sconcerto nel cervello."

Ci alzammo intimiditi da quel primo approccio, mentre uscivamo dallo studio Wolfe si era messo a leggere la corrispondenza sul tavolo. Eravamo di fronte all'ascensore quando sentimmo che chiamava con il campanello per la birra.

Durante il pasto Wolfe si mostrò un perfetto padrone di casa abbandonando i modi sbrigativi di poco prima.

Sapevamo che avrebbe portato la conversazione su argomenti che riteneva potessero interessarci ed infatti ci parlò della Jugoslavia del dopo-Tito, delle condizioni dell'economia italiana e di Ronald Reagan, con delle divagazioni sull'uso di barba e baffi nei popoli dell'antichità e sul problema dei diritti civili negli Stati Uniti. Cercammo di mostrare com'eravamo ben ferrati sulle sue avventure citando frasi che avevamo mandato a memoria, tratte da *Nero Wolfe contra l'F.B.I.* e *Nero Wolfe fa la spia e*, poiché sollevò gli angoli della bocca di qualche millimetro, la cosa probabilmente lo divertì.

Goodwin ci fissava alternativamente con lo sguardo ironico di Robert Mitchum.

«In nostro onore», ma sapevamo che il menu naturalmente era già determinato, quel giorno a tavola fu servita «polenta e osei» con una ventina di storni cui un agricoltore di Brewster aveva sparato in mattinata, precipitandosi poi in macchina a New York per consegnarli a Fritz.

Prima eravamo capitati in cucina proprio mentre li stava spennellando di burro fuso e avvolgendo in foglie di salvia per rosolarli.

Quando arrivarono in tavola sopra un letto di polenta calda condita con burro, formaggio grattugiato, sale e pepe, stavo tentando di spiegare a Wolfe che cos' era la P2 per quello che ne avevo capito. Comprendemmo che la nostra presenza lo costringeva a ridurre la sua parte di storni, poiché ne divorò solo undici.

Il brasato al vino rosso, naturalmente, era stupendo, ma già a quel punto faticavamo visibilmente; poi vennero gli spicchi di finocchi crudi, conditi con panna acida, l'insalata di avocado, crescione e noci, formaggio Liederkranz e caffè, americano purtroppo.

Al momento dei liquori osai chiedere se era rimasta una bottiglia di Remisier. Nel 1948 ce n'erano solo diciannove bottiglie, tutte nella cantina di Wolfe. Fiori si accontenta dello sherry secco e freddo, una sua abitudine di cui difficilmente si priva. Così l'ultima bottiglia di Remisier si alleggerì di soli tre bicchieri.

Tornati nello studio cominciarono le domande.

FIORI: Innanzitutto vorrei, anche a nome dell' amico, ringraziarla per la gioia che ci ha dato ammettendoci alla sua mensa, le pietanze poi erano impareggiabili.

ARCHIE GOODWIN: Quando il signor Wolfe ha sentito che eravate a stomaco vuoto è inorridito, non sopporta che le persone non si nutrano adeguatamente da una certa volta in cui quasi stava per morire di fame.

CALCERANO: Lo so, nel 1916, quando la resistenza serbo-montenegrina venne annientata, in quell' occasione, per usare parole sue, si era combattuto con le unghie contro i cannoni ... Fu allora che lei fece a piedi mille chilometri per raggiungere le truppe americane ...

NERO WOLFE: Non credo che la nostra chiacchierata debba riguardare le vicende del tempo in cui nuttivo ancora delle illusioni e non avevo messo questo grasso tra me e la vita. Mi incuriosisce, se permettete che sia io a farvi una domanda, l'interessamento del signor Hewitt per questa intervista.

FIORI: Abbiamo conosciuto il signor Hewitt a Capri, gli erano capitati tra le mani due nostri libri gialli e durante una passeggiata a Matromania abbiamo parlato dei grandi investigatori del passato e del presente. Poi una sera, nella sua splendida villa, ci ha offerto questa possibilità.

NERO WOLFE: E' un uomo ammirevole per la forza d' animo con cui tollera gli svantaggi della sua ricchezza. Bene, signori, domandate pure.

CALCERANO: Signor Wolfe, la prima domanda riguarda la sua attività di investigatore privato; dopo la morte del signor Stout, agente letterario del signor Goodwin per tanti anni, in Europa si è sparsa la voce di... una cessazione dell' attività.

NERO WOLFE: Archie!

ARCHIE GOODWIN: Sissignore. Mandare avanti questa baracca, orchidee e manicaretti compresi, costa al signor Wolfe qualcosa come 20.000 dollari la settimana. Da tale cifra, se Wolfe andasse in pensione, potrebbe essere detratto solo il mio stipendio, circostanza che renderebbe però improduttiva tutta l'impresa ... Credo che basterebbe un anno o due per ridurre il grande Nero Wolfe al verde.

NERO WOLFE: Essere al verde non è una disgrazia, è una catastrofe. Cui io desidero sottrarmi.

ARCHIE GOODWIN: Quanto all'agente letterario, adesso il signor Robert Goldsborough¹ è subentrato al povero signor Stout che questo mese avrebbe compiuto centodue anni ... Tra l'altro questo è il caso di cui ci stiamo occupando: qualche pazzo lo ha diffidato dal pubblicare altre nostre avventure ed è terrorizzato, stamani è stato persino ferito alla mano destra nella redazione della rivista che dirige.

FIORI: Se ho capito bene non è disposto a parlarci della sua gioventù, per così dire impegnata, l'ha rimossa dalla sua vita come ha fatto col sesso debole?

NERO WOLFE: Non mi pare che nessuno di noi sia professionalmente plausibile come psicanalista; del resto il subconscio non è una tomba, è una cisterna; il fatto è che non mi sento abbastanza in debito con il signor Hewitt per fare una pubblica confessione.

1 Robert Goldsborough è nato a Chicago, cinquanta anni fa. Ha ottenuto dalle figlie del grande Stout, il permesso di proseguire la saga di Nero Wolfe. Il primo apocrifo autorizzato è stato *Nero Wolfe: delitto in mi minore*. Sono seguiti: *Nero Wolfe e il quarto potere* e *Nero Wolfe & Archie docenti in delitto*.

CALCERANO: Ci parli del suo metodo investigativo, allora.

NERO WOLFE: *Io* sono il mio metodo, dovrete saperlo!

FIORI: Si definirebbe un investigatore scientifico? Abbiamo scritto dei saggi su Sherlock Holmes e su Ellery Queen, ma per quanto la riguarda incontriamo delle difficoltà... Ecco, riformulo la domanda: ritiene che il suo metodo sia perfettamente razionale?

NERO WOLFE: La ragione, la razionalità. Un uomo può anche decidere di escludere l'assurdità dalla biblioteca della sua ragione, ma non dall'arena dei suoi impulsi. Mi pregio di porre il sigillo della ragione su tutto quello che faccio, sicché anche nell'attività investigativa utilizzo tutte le risorse della mia cultura, della mia intelligenza e della mia esperienza; ciò nonostante spero bene d'esser abbastanza distante da certi detective filosofi che hanno una ingiustificata fiducia nella possibilità che logica e scienza hanno di risolvere tutti i problemi degli uomini. Delitti compresi.

ARCHIE GOODWIN: Il signor Wolfe vuol dire che lui è un genio e che ci sono molti modi di risolvere un problema non uno solo.

CALCERANO: Molti modi, alcuni dei quali abbastanza casuali, come in *Colpo di genio* ad esempio ...

NERO WOLFE: Ho risolto quel caso, seppure con un raggirio. E l'ho risolto perché non sono affetto da quella perversione intellettuale, del tutto paralizzante in alcuni casi, che affligge Ellery Queen, Philo Vance o lo stesso troppo sopravvalutato Sherlock Holmes. Della realtà che continuamente cambia essi non sanno che farsene, perché non capiscono che per risolvere i problemi bisogna entrarci dentro, intervenire sui dati che sono sempre ambigui o insufficienti. Gli investigatori che hanno fede nella scienza o in altre quisquillie sono portati fuori strada dalla loro fede e alla fine stringono in pugno il niente, io invece ho il mio assassino. Non parlatemi di quella apoplezia filosofica e non chiedetemi di comportarmi come loro.

FIORI: Eppure nelle sue prime indagini...

NERO WOLFE: Anch'io nelle mie prime indagini ero partito con l'intelletto malato di metodo. Anche per l'influenza dell'intelligenza pragmatica del signor Godwin, ho capito che dovevo sottopormi a una cura omeopatica che consiste nell'accettare sino in fondo l'influenza della sola ragione, finché non si sviluppino gli anticorpi.

ARCHIE GOODWIN: Vuol dire che il mio modo di condurre le indagini lo ha influenzato? Un galoppino come me che influenza un genio?

FIORI: Dunque lei ha sviluppato un sano scetticismo, anche per quanto riguarda il metodo nelle indagini; in molti casi invece si è battuto a favore dei più deboli, ha lavorato gratis, ha addirittura smascherato le trame dell'F.B.I., devo ricordarle che lei ha detto ...

NERO WOLFE: Lo scetticismo è un buon cane da guardia se sai quando sguinzagliarlo.

CALCERANO: Lo ammetta, delle cose in cui credeva quando si batteva in Europa per la libertà del Montenegro, le è rimasto solo un codice personale, quasi un capriccio tra i tanti altri capricci in cui vive, come l'orario intoccabile della visita alla serra, le camicie gialle o i tappi di birra che conserva nel cassetto.

NERO WOLFE: Si è sbagliato. Siamo in una vita folle e futile e il solo modo che mi è venuto in mente per rendere tollerabile la cosa è gettarmi a mia volta nella mischia e usare tutta la mia abilità per fare il diavolo a quattro.

ARCHIE GOODWIN: Accidenti, questo vorrei averlo detto io. Dato che poi manda me a fare il diavolo a quattro là fuori, nella vita. NERO WOLFE: In genere confido nell'inerzia, pochi uomini sono sufficientemente oziosi per essere umani. Se posso scegliere, confido nell'inerzia: e la forza più grande del mondo.

ARCHIE GOODWIN: Per questo è il mio compito pungolarlo un po' per farlo lavorare perché è assai poco interessato alle beghe di chi può pagargli la parcella.

NERO WOLFE: Bene, Archie, può bastare, mandi pure a chiamare il signor Cramer.

FIORI: Non speravamo di conoscere anche lui.

NERO WOLFE: Archie, provveda anche a renderli inoffensivi.

ARCHIE GOODWIN: Sono sotto tiro, anche se non mi sembrano pericolosi, porto sempre una pistola con me in questi casi da quella volta nel febbraio 1935 in cui ...

FIORI: Ma, lo sappiamo bene, lei porta sempre la pistola solo quando ha a che fare con dei sospetti assassini ...

NERO WOLFE: Appunto. Siete voi! Non fatemi torto con l'usuale pantomima dei colpevoli. Voglio facilitarvi le cose.

1° - Avete affermato di essere appena arrivati e invece avete appena spilluzzicato i pasti di Fritz. Ciò è assurdo, e significa che avete già mangiato.

2° - Avete tentato di mettervi in mostra e di farvi apprezzare come scrittori, mostrando una conoscenza maniacale delle mie abitudini e delle storie scritte da Goodwin e pubblicate da Rex Stout.

3° - Non avete chiesto alcuna notizia ulteriore sul ferimento di Goldsborough, quando il signor Goodwin vi ha fatto cenno.

4° - Sulla scrivania di Goldsborough, nella redazione di Advertising Age c'è un lume, la cui base è una bottiglia di Remisier, un mio omaggio; il signor Fiori deve averla notata mentre sparava. E così dopo pranzo la vista del Remisier ha costituito per lui un ricordo sgradevole e ha avuto l'ardire di preferirgli uno sherry secco.

5 - La sua fisionomia, signor Fiori, corrisponde all'identikit dell'assalitore di Goldsborough, il che mi fa pensare che Calcerano l'attendesse in macchina, pronto per la fuga. Voi siete venuti da Roma ma vi siete recati a Wheaton, il sobborgo di Chicago dove vive Goldsborough e lo avete ferito, avete mangiato in qualche disgustoso snack bar e poi siete volati a New York fingendo d' essere appena arrivati dall'Italia. Siete voi che avete terrorizzato Goldsborough convincendolo con l'attentato di stamani a rinunciare a scrivere le nostre storie. Con questa visita volevate dunque candidarvi per scrivere le avventure di Nero Wolfe e Archie Goodwin.

CALCERANO FIORI: Ma, signor Wolfe! Ci lasci spiegare ...

ARCHIE GOODWIN: Avete dimenticato, venendo qui, che il signor Wolfe è un genio, che non crede agli alibi e non ha bisogno di prove. Le prove le troverà il signor Cramer e vi assicuro che ci riuscirà. Per quanto riguarda i miei romanzetti, ho stretto tante volte le mani a degli assassini che potrei stringere anche le vostre. Vi verrò a trovare in prigione e discuteremo la cosa.

NERO WOLFE: Mentre aspettiamo l'ispettore, signori, potremmo bere una birra ... senza rancore.

I MISTERIOSI GIALLI DELLA CAMERA CHIUSA

di Luigi Calcerano

I racconti polizieschi dove il delitto è stato commesso in una inaccessibile camera chiusa, rappresentano il migliore esempio di quel poliziesco che è stato definito classico, all'inglese o poliziesco-enigma, un tipo di libro che ha avuto un enorme successo nei primi decenni di questo secolo e che ancora vanta moltissimi appassionati.

L'enigma della camera chiusa, peraltro, ha la stessa data di nascita del poliziesco: il racconto "The murders in the Rue Morgue", pubblicato da Edgar Allan Poe nel mese di aprile del 1841, cui si fa risalire la nascita del genere, narra proprio di un impossibile delitto commesso in una camera inaccessibile e chiusa dall'interno.

Il poliziesco, si sa, è uno dei più noti generi letterari; divide i favori di un pubblico vastissimo con altri generi come la fantascienza, l'horror, il "rosa", il western.

Solo in Italia ha preso il nome di "giallo" dal colore delle copertine che la casa editrice Mondadori diede ad una delle prime collane di successo, ma forse tra il romanzo poliziesco e quel colore c'è un altro misterioso quanto stretto legame, dato che la scelta della Mondadori non è isolata nel campo delle case editrici di tutto il mondo.

Al centro dei polizieschi, che derivano dal modello generale della storia avventurosa, c'è un tipo di avventura particolare, la detection, un procedimento d'indagine, una ricerca che risolve un mistero, svela un enigma.

L'avventura è quella di sconfiggere un "cattivo", più in particolare di smascherare l'autore di un delitto, in genere un assassinio, ma, a parte l'indagine, nel tipo di giallo di cui parliamo, il protagonista non agisce solo col coraggio e la forza, non risolve le questioni con la punta della spada o con la colt, usa invece...l'intelligenza, la logica, il metodo scientifico. Come si potrebbe con una colt o con un colpo di karate risolvere il problema della camera chiusa?

La struttura di queste storie gialle ha un profumo tutto particolare: la fondamentale costante del romanzo poliziesco-enigma è infatti la

fantasiosa, avventurosa, coinvolgente proposta di un problema intellettuale calato nella realtà dei personaggi di una storia.

Un giovanissimo scrittore di gialli, nel racconto con cui ha partecipato all'annuale concorso "Un giallo a scuola" (riservato agli studenti di scuola media inferiore e superiore), ha paragonato il giallo classico all'inglese ai problemi che si assegnano in classe.

A tutta prima qualche esperto presente a Ferrara, alla premiazione, contestò quel paragone, perchè i problemi che si assegnano a scuola sono mere esercitazioni, ed il detective è un eroe, il protagonista di una storia emozionante, non si esercita, cerca di difendere la società, di fare giustizia, percorre una strada pericolosa e ignota.

Però, in un certo senso...

Certo il paragone più normale è magari quello che si fa tra enigmi polizieschi e i problemi che si pongono gli scienziati per le loro ricerche, per il chiarimento dei misteri della natura; Sherlock Holmes affermava di basarsi ogni volta dall'osservazione attenta dei fatti, sicchè, a giurare sulle parole del principe dei detective, dall'osservazione e dalla logica sembrava dover derivare, come la scoperta scientifica, la scoperta dell'assassino.

A ben vedere però l'intuizione di quel ragazzo era tutt'altro che sbagliata, poiché un giallo non è una ricerca, è una storia, una storia preparata da uno scrittore come il problema della scuola media è preparato dall'autore del libro di testo; e per certi versi la narrazione di un omicidio nei gialli classici somiglia allora davvero alla esposizione, certo opportunamente sceneggiata, certo avventurosa e accattivante, dei dati di un problema... dati un po' astratti, come un rubinetto che perde in una vasca da bagno esagonale o i complicati calcoli che nei nostri libri d'aritmetica ci dicevano dovesse fare un contadino per vendere al mercato le sue famigerate dozzine di uova.

Il problema di come si possa commettere un omicidio in una camera chiusa ermeticamente dal di dentro e poi svanire senza lasciar traccia, spesso nemmeno dell'arma del delitto è infinitamente più interessante ed intrigante di qualsiasi problema scientifico, ma coinvolge più l'intelligenza che i sentimenti o lo spirito d'avventura.

Il creatore di Sherlock Holmes, sir Arthur Conan Doyle sapeva certamente mescolare in maniera perfetta elementi di suspense e d'imprevisto nelle sue storie, tanto è vero che i fumetti, film e i telefilm che se ne sono tratti sono ancor oggi molto godibili, ma dopo di lui l'importanza dell'intelligenza nell'intreccio del giallo diventò sempre più centrale, sempre meno bilanciato con le altre componenti più spettacolari.

Il che non vuol dire che i gialli enigma non si possano ancora considerare divertenti. Questione di gusti.

Certo hanno caratteristiche molto particolari, che li rendono immediatamente riconoscibili.

Se ci troviamo a leggere un giallo d'azione il primo cadavere che incontriamo si trova in un night-club, in un ufficio, all'aria aperta, sotto due metri d'acqua limacciosa, magari con ai piedi due poco eleganti ma funzionali stivaletti di cemento.

Se siamo all'interno di un giallo-enigma, il morto in genere è in biblioteca, senza tanto sangue attorno, senza particolari orridi, e, per gli affezionati lettori il massimo dell'interesse scatta quando si trova in una camera sbarrata dall'interno.

Chi può aver pugnalato il vecchio miliardario nella stanza dove custodiva le sue ricchezze? Come mai per entrare i soccorritori hanno dovuto sfondare a colpi d'ascia la porta e l'hanno trovata sbarrata dall'interno con un catenaccio, un saliscendi oppure con l'unica chiave esistente inserita, sempre dall'interno, nella toppa?

La mente vacilla, qualcuno ricorda che in quella stanza già erano stati commessi alcuni omicidi, magari nel medioevo, che quella casa o quel castello è infestato dai fantasmi.

Ma in un giallo (classico o no) il colpevole non può essere un fantasma, la sfida all'intelligenza dei polizieschi-enigma vuole sì che il delitto sembri impossibile ma pretende anche che poi il genio del detective riesca a scoprirne la semplice origine umana.

I gialli della camera chiusa sono la crema del giallo enigma quasi la sua più completa espressione.

In questi polizieschi il modus operandi dell'assassino, l'howdunit, ha quasi più importanza del whodunit, della mera scoperta di chi è stato.

Naturalmente la struttura dell'intreccio non può che basarsi sulla scoperta dell'identità del criminale, ma il mistero di come sia riuscito a penetrare ed uscire a suo piacimento intriga a ben vedere l'intelligenza del lettore molto di più del dito che nell'ultima scena è puntato a indicare l'insospettato colpevole.

Nei gialli della camera chiusa, in pratica, c'è una delizia in più, per arrivare al lieto fine si deve passare per la spiegazione di come sia stato possibile commettere un omicidio in una camera che sembra ermeticamente chiusa dall'interno, impenetrabile ed inaccessibile.

Sembra.

Non a caso abbiamo usato questa parola; chi si vuole misurare coi misteri della camera chiusa, del resto, deve abituarsi a soppesare le parole, poiché i suoi dati gli vengono forniti, nella narrazione, col contagocce e spesso non è indifferente che lo scrittore usi una parola piuttosto che un'altra.

Abbiamo detto "sembra" perchè in realtà la soluzione del problema si presenta come impossibile ma, proprio perché sono esclusi assassini che vengano da altri mondi o dall'altro mondo, ovviamente impossibile non è.

Del resto il lettore lo sa benissimo, un assassino non può entrare ed uscire da un luogo sigillato e inaccessibile. Se ci riesce il luogo, tanto per giocare sulle parole, non è più inaccessibile...e non era certo ben sigillato.

Nei gialli della camera chiusa il giallista lancia al lettore una sfida intellettuale, si tratta di un vero e proprio duello, garantito, come tutti i duelli che si rispettino, da un insieme di regole che ne garantiscono la correttezza cavalleresca. Sono regole stabilite all'inizio del secolo da alcuni scrittori e appassionati interessati a che il confronto fosse onesto, a che nei confronti del lettore fosse usato il britannico fair play. (Cfr.Box:Le regole del giallo)

In realtà, se il confronto fosse onesto nella narrazione dovrebbero trovarsi tutti gli elementi necessari per trovare la soluzione ...ma, è bene dirlo subito, tanto onesto, nonostante le regole, il confronto non è mai, ed il lettore invece di irritarsene, si diverte.

Più che d'una sfida, dunque, si tratta di un originale rapporto tra scrittore e lettore che non segue le regole fissate da S.S. Van Dine o da monsignor Knox e somiglia piuttosto alla complicità che esiste tra i "Maghi" dello spettacolo ed il loro pubblico. Chi assiste agli spettacoli di Silvan e di Giucas Casella sa bene (dovrebbe almeno sapere) di non trovarsi di fronte a fenomeni paranormali o a miracolosi taumaturghi che riescono a tagliare a fette le belle ragazze nei forzieri o a creare la materia dentro un cappello a cilindro.

Così nei gialli della camera chiusa il lettore è (dovrebbe essere) cosciente del fatto che il trucco c'è anche se non si vede, è avvertito che l'autore tenterà di fare il suo gioco di prestigio.

L'unica sfida è un'altra: riuscirà la sua mano ad essere più veloce del mio occhio? Riuscirà a costruire una storia in cui è apparentemente impossibile commettere un omicidio ed a spiegarmi poi, con una trovata sorprendente, come il delitto è potuto avvenire?

Nel patto stipulato dal giallista col lettore del romanzo enigma non è bandito, in pratica, l'uso della destrezza, anzi, tutti lo sanno perfettamente, il lettore è soddisfatto solo dell'autore che lo surclassa, si accontenta in genere di essere sconfitto con onore, di cedere le armi alla geniale abilità del detective.

Il giallista classico è, dunque, un illusionista, un prestigiatore, che vale e merita apprezzamento purchè riesca ad essere sorprendente, a confondere, per la sua abilità e creatività, senza farsi scoprire.

Nei migliori gialli l'illusione si realizza. La casa editrice Mondadori ha pubblicato ben due raccolte dedicate ai delitti della camera chiusa e si tratta di esempi che tutti sono all'altezza della leggenda. La differenza tra ciò che pare e ciò che è si ottiene con geniali artifici, con trovate ingegnose, con meccanismi curiosi, tanto più divertenti e gradevoli per i lettori quanto più sono semplici.

La struttura base dell'illusione - si tratta di illusione, non di inganno - è data dalla fuorviante presentazione del problema. I lettori si trovano, impotenti, di fronte ad una questione che, per come è narrata, risulta incredibile, in netto contrasto col buon senso e la comune opinione, addirittura in contrasto con le leggi della scienza. L'intelligenza e la logica che usano scienziati, matematici e filosofi davvero, in fondo,

non sono diverse da quelle che servono al lettore di un racconto giallo del periodo classico, ma non si tratta di trovare un assassino, bensì l'artificio di uno scrittore, *si tratta di indagare su un racconto non su un delitto*.

Quando si trovano di fronte ad un mistero, ad un paradosso, a qualcosa che contrasta con tutte le informazioni di cui sono in possesso, che non dovrebbe poter succedere o sperimentarsi, gli scienziati si mettono a verificare tutte le informazioni di cui sono in possesso, si provano a non dar nulla per scontato, passano al pettine fitto della verifica persino le acquisizioni e le teorie scientifiche più consolidate.

Spesso la soluzione è FUORI della formulazione del problema, se il problema, in un primo momento è formulato male dallo scienziato o dal ricercatore. La corretta formulazione del problema è, allora, il primo passo verso la soluzione. Nel giallo della camera chiusa la differenza sta solo nel fatto che il problema è formulato *apposta* in modo da ingannare il lettore, come negli indovinelli o nell' enigma famosissimo della Sfinge. (Cfr.Box)

Il lettore non deve sbattere la testa contro la formulazione del problema che l'astuto giallista gli ha servito su un piatto d'argento. L'altrettanto astuto lettore dovrebbe chiedersi:

-la stanza che mi hanno presentato come impenetrabile lo è davvero?

-come mi è stato descritto il problema?

Fosse presente dovrebbe fare qualche domanda in più su quella benedetta stanza, ma poichè tutto quanto ne può sapere gli viene dalla narrazione, -attenzione, da tutta la narrazione non solo dalla presentazione del problema riassunta ad un certo punto dallo scrittore coll'ingannevole pretesto di aiutare la riflessione- sarà su quello che è stato detto, anche di sfuggita e anche su quello che è stato *taciuto* che dovrà esercitarsi la sua acutezza di pensiero.

La lotta è impari, ma non è detto non possa essere lo stesso divertente, in fondo quello che conta è gareggiare, cioè leggere i gialli della camera chiusa come vanno letti, con un atteggiamento sospettoso, incredulo, attento alle minuzie ed alle sfumature. Con un po' d'esperienza e di buona volontà anche i vecchi libri che hanno

deliziato i nostri nonni possono ancora darci il piacere d'una lettura tutta particolare, che assomiglia a quella attiva dei libro-game.

I misteri della camera chiusa vengono ancora riproposti dalle case editrici di gialli, la prima cosa di cui c'è bisogno per gustarli è... la volontà di divertirsi molto tranquillamente ed in maniera rilassata.

Il secondo passo è quello di prendere per buono l'universo dei polizieschi classici, un universo artificiale, certo, ma non più artificiale di quello di tanti altri generi e sottogeneri letterari.

Perché il confronto sia meno sconcertante è necessario un po' d'allenamento, oppure che qualche autore tra i più esperti accondiscenda a spiegare qualche accorgimento.

Vi sono maghi che non svelano mai i loro trucchi, altri sono invece tanto avanzati nella loro professione che si lasciano andare a rivelare almeno i trucchi più semplici dei principianti.

John Dickson Carr, (conosciuto anche con lo pseudonimo di Carter Dickson) è un giallista che ha sempre approfondito il lato inquietante del romanzo poliziesco, la zona morta tra giallo, racconto fantastico e ghost-story. Misteri paurosi, sospetti di presenze trascendenti, presenze soprannaturali sono ingredienti che ha sempre saputo "impastare" con genialità a meccanismi dalla soluzione strettamente razionale.

Era una caratteristica, questa, anch'essa ben presente nei racconti di sir Arthur Conan Doyle e non è certo un caso che a John Dickson Carr si sia rivolto Adrian Conan Doyle, nipote del creatore di Sherlock Holmes, quando volle far resuscitare l'investigatore di Baker Street in una serie di nuove avventure.

Scrivere una falsa avventura di Sherlock Holmes, con tanto di mistero della camera chiusa, è un piacere, del resto, che anche chi scrive non s'è saputo negare, ora che i diritti d'autore che impedivano di utilizzare quel grande personaggio sono scaduti. (v. Luigi Calcerano & Giuseppe Fiori, Una nuova avventura di Sherlock Holmes, 1994, ed. Archimede)

John Dickson Carr si serve genialmente nei suoi libri dell'incredibile che entra nella vita di tutti i giorni; per nostra fortuna proprio lui, uno dei maestri indiscussi dei gialli della camera chiusa, si è lasciato

andare in uno dei suoi libri meno noti ad una vera e propria conferenza sull'armamentario che consente ai giallisti di sorprendere i lettori con soluzioni che, una volta spiegate, come tutti i giochi di prestigio, del resto, sembrano banali, deludenti, come un giallistico uovo di Colombo (parliamo, ovviamente del navigatore, non del tenente).

"-Ora vi farò una conferenza- ripeté inesorabilmente il dottor Fell-sulla meccanica generale e lo svolgimento della situazione nota, nelle storie poliziesche come "la camera chiusa".(John Dickson Carr, Le tre bare, in I delitti della camera chiusa n.2, 1977, Mondadori)

Questa citazione ci consente di illuminare un'altra caratteristica dei gialli di cui stiamo parlando...Di fronte alla parola conferenza molti di quelli che stanno leggendo in questo istante si saranno preoccupati, avranno storto la bocca.Anche Dickson Carr deve averlo pensato, perché fa continuare così il suo personaggio:

"-Uhm.Tutti quelli che si rifiutano possono saltare a pié pari questo capitolo."

Questo capitolo, dice il mago della camera chiusa.Come se Bonelli, o Sclavi o Boselli, si prendessero un ballon in prima persona per fare qualche commento sugli usi e costumi dei Navajos o sulle uscite spiritose di Groucho o di Chico!

E' il segno di quel rapporto giocoso tra autore e lettore che nel giallo classico diventa particolarmente stretto, è il segno di quanto poco il giallo enigma sia "letterario" e di quanto riesca ad essere interattivo.

Di ciò i grandi giallisti di quel periodo, sono sempre stati allegramente e spensieratamente consapevoli.Ellery Queen, altro grande interprete del mistero della camera chiusa, interrompeva, ad esempio, la storia per avvertire il lettore quando poteva considerarsi in possesso di tutti gli stessi dati che aveva l'investigatore.

"-Ma-"chiede l'interlocutore del dottor Gideon Fell nella battuta successiva a quella appena citata "se volete analizzare 'situazioni impossibili' perché parlare di romanzi polizieschi?

-Perché-rispose tranquillamente il dottore-**siamo** in una storia poliziesca e non dobbiamo ingannare il lettore fingendo di non

esserci. Non dobbiamo inventare scuse elaborate per tirar dentro una discussione sui romanzi polizieschi."

Per chi volesse godersi tutta la disquisizione, rimandiamo al testo originale, qui ce ne serviremo per ripercorrere a grandi linee le logiche dei sistemi principali, al solo scopo di spiegar meglio, per così dire dal di dentro, il meccanismo delle camere chiuse, che non può chiarirsi, in realtà, senza qualche esempio di soluzione.

Tutti i libri gialli che parlano di camere chiuse si basano su varianti di alcuni dei sistemi principali che seguono.

Preliminarmente citiamo il trucco del passaggio segreto, che eliminiamo peraltro subito, non tanto perché vietato dalla regola 3 del decalogo di monsignor Knox, quanto perché un autore serio s'è sempre vergognato, non senza ragione, di ricorrervi. Questo vale anche per le varianti minori della "piccola" apertura segreta, il pannello che consente il passaggio di una mano armata o il buco sul soffitto.

Procedendo con sistematicità, delle due l'una, o la camera era realmente chiusa e sigillata o appariva solamente tale.

Una prima famiglia di sistemi riguarda la camera *effettivamente* chiusa.

Il primo sistema che spiega la morte della vittima nella stanza sigillata elimina l'incredibile uscita dell'assassino dalla stanza in quanto questi... non vi è mai entrato.

-Non si è trattato di un assassinio ma di coincidenze e di incidenti che possono far pensare ad un assassinio. Così avviene ne *La camera gialla* di Gaston Leroux.

-Si è trattato di assassinio ma la vittima è stata costretta ad uccidersi tramite suggestione, terrore, ipnosi, gas che rende pazzi ed altre simili amenità

-Si tratta di assassinio. Un congegno opportunamente nascosto nella stanza scatta e uccide quando la vittima apre un cassetto o fa un qualsiasi gesto innocente. Per il congegno può spaziarsi dai congegni meccanici (meglio quelli a molla o ad orologeria), ai congegni elettrici. Oggi potrebbe utilizzarsi il computer.

-Non è assassinio ma suicidio che si vuol far passare per omicidio. Il suicida si chiude dentro la camera ed usa per uccidersi armi che poi spariscono e fanno pensare ad un assassino che è entrato ed uscito. Un ghiacciolo tagliente va bene per accoltellarsi, poi si squaglia e lascia solo un po' d'umidità in giro. Oppure una pistola legata ad un contrappeso, dopo il colpo mortale viene lasciata andare dalle mani del morente e sparisce su per il camino o nel fiume che passa sotto la finestra inaccessibile o nel burrone che circonda il castello.

-Assassinio. Il delitto è commesso dal di fuori, ma per le strane modalità sembra commesso dentro la stanza. Nella stanza vi è in genere una finestra apparentemente troppo piccola perché serva alla bisogna ma...un pugnale d'alluminio sparato con un fucile può raggiungere la vittima anche da molto lontano (R. Austin Freeman), il solito ghiacciolo (meglio oggi il ghiaccio secco).

-L'apertura della stanza è tale che nessun uomo potrebbe penetrarvi, ma può farlo uno scimmione (Edgar Allan Poe), un nano, un pigmeo. Un serpente velenoso, oltre che dalla finestra può passare da un condotto per l'aria o per il tubo del cordone che serve a chiamare il cameriere.

-La vittima è stata drogata. Si chiude in camera e cade nel sonno. L'assassino bussa alla porta e non ottenuta risposta si finge opportunamente preoccupato e costringe gli altri a buttare giù la porta, poi, mentre va a soccorrere la vittima commette l'omicidio (ago avvelenato o spillone nel cuore) (Israel Zangwill, che ha scritto un solo giallo ed è riuscito a passare alla storia del poliziesco).

In tutti questi casi la camera è DAVVERO chiusa dal di dentro.

Vi è il caso in cui la stanza non è chiusa ma, da un certo momento in poi, è strettamente sorvegliata dall'esterno.

-Assassinio. La vittima è morta da tempo dentro la stanza. L'assassino/a che si è travestito/a come la vittima, entra nella stanza, si cambia di vestiti, veloce come Fregoli e ne esce quasi immediatamente col suo aspetto abituale, come se avesse appena incrociato la vittima. Se il tipo di delitto richiede tempo (pensiamo ad un cadavere fatto a pezzi) l'alibi è assicurato.

Un'altra famiglia di sistemi riguarda i casi in cui la camera solo APPARENTEMENTE è chiusa dal di dentro e inaccessibile. In queste storie la soluzione è nel scoprire il modo con cui l'assassino ha truccato porte e finestre in modo da farle sembrare chiuse.

-si possono togliere i cardini della porta senza togliere il paletto o aprire la serratura.

-si possono staccare i chiodi dell'intelaiatura della finestra e staccare tutto il telaio.

-si può chiudere ermeticamente una finestra cui è stato tolto il vetro. Con un po' di stucco, mastice, creta, poi, il vetro è risistemato.

-si può chiudere la chiave dal di dentro infilando nel foro della testa della chiave una sbarretta legata ad un cordoncino, che poi si passa sotto la porta. Tirando con forza e cautela il cordoncino la sbarretta fa leva e chiude la porta. Allentando il cordoncino e dando leggeri strattoni la sbarretta si disimpegna dall'occhio della chiave e può essere recuperata dal di fuori.

-Con un sistema di spilli e cordoncini si può anche far leva sul paletto e costringerlo a scorrere (S.S. Van Dine)

-Col solito ghiacciolo che si può impedire la calata del saliscendi, accostare la porta ed attendere che, mentre il ghiacciolo si squaglia, la forza di gravità faccia chiudere la porta dal di dentro. Al posto del ghiacciolo si può usare una sbarretta legata ad un cordoncino che si può recuperare dalla fessura sotto la porta.

-La porta è chiusa DAL DI FUORI, l'assassino si tiene in mano la chiave, finge di vederla nella toppa, fa praticare un'apertura accanto alla serratura, inserisce la mano in cui nasconde la chiave, finge di trovare a tastoni la chiave, mentre la inserisce ed apre la porta dal di dentro.

-si può chiudere la porta dall'esterno, rimandando l'unica chiave all'interno della stanza.

Edgar Wallace, ne L'enigma dello spillo elabora un meccanismo veramente notevole, che vale la pena di ripercorrere.

L'assassino pianta uno spillo robusto al centro del tavolo che campeggia nella camera chiusa. Lega alla capocchia un filo molto resistente, poi svolge il filo dal rocchetto per parecchi metri e fa

passare il filo nell'occhio di una chiave. Sopra la porta della camera esiste una griglia per la areazione, una griglia resistente e strettissima che farebbe passare a malapena uno spillo. Fa passare il filo attraverso la grata e la lega con un nodo a fiocco alle sue maglie, in modo che il nodo resti all'esterno.

A questo punto l'assassino ha un lunghissimo filo, da una parte legato allo spillo piantato nel tavolo, dall'altra alla griglia dell'aereazione...in mezzo la chiave. Poi l'assassino esce dalla stanza (dopo aver commesso l'omicidio, è chiaro) e prima di chiudere la porta tira a sé la chiave, sempre legata al filo, la fa passare sotto la porta, accosta il battente, infila la chiave nella serratura ed inchiava. Poi fa passare di nuovo la chiave sotto la porta e si dedica a sciogliere il nodo a fiocco sulla grata. Sciolto il nodo trae a sé il filo che, all'interno della stanza si tende. La chiave scivola sul filo teso verso il tavolo e va a cadervi sopra. Ora la chiave è sul tavolo, basta un delicato strattone e lo spillo si stacca. Tirando il filo l'assassino recupera lo spillo, che passa per quella grata che a malapena lascia passare appunto uno spillo. La camera è chiusa, l'unica chiave è all'interno, un nuovo mistero è pronto per sfidare i lettori.

Quelli che abbiamo elencato e sunteggiato non sono tutti i metodi usati dai giallisti nei gialli della camera chiusa, ma il catalogo tentato, sia pur incompleto può servire meglio di tante teorizzazioni a spiegare la struttura di base di questi inimitabili, affascinanti giochi letterari.

Box

L'enigma della Sfinge

La Sfinge fa parte della mitologia e dell'immaginario dell'antica Grecia.

Probabilmente si trattava di un simbolo originario dall'Africa settentrionale, arrivato in Grecia attraverso i contatti col Medio Oriente, veniva rappresentata con corpo d'uccello e volto di donna o con corpo di leone, ali e volto di donna. La Sfinge significava morte, spesso era avvicinata alla morte in combattimento.

Figlia di Ortro e Chimera, secondo alcuni, di Tifone ed Echidna, secondo altri, la Sfinge più famosa tormentava Tebe, una città che aveva lo stesso nome dell'antica capitale egiziana. Il mostro, come gli assassini dei gialli classici, si divertiva a proporre un enigma impossibile e ad uccidere tutti quelli che non riuscivano a risolverlo.

E' con l'intelligenza, non con il coraggio o la forza che Edipo riuscì a sconfiggerla.

Questo l'enigma che proponeva :

"Qual è l'animale che al mattino ha quattro zampe, a mezzogiorno due ed alla sera tre?"

Un simile animale, se esiste non è stato mai osservato, eppure Edipo, eroe sfortunato ma anche genio dell'intelligenza che avrebbe ben potuto misurarsi con Sherlock Holmes o Poirot, riuscì a risolvere l'enigma e tanto la Sfinge si infuriò per esser stata sconfitta da uccidersi, sorte del resto che spesso tocca all'assassino del giallo-enigma.

Edipo riuscì a risolvere il problema semplicemente rifiutandosi di restare alla lettera della formulazione, comprendendo che il mostro sanguinario parlava in maniera "coperta", alludeva non ad un vero animale ma all'uomo, che :

-da bambino, prima di imparare a star in piedi, al mattino della vita, va a quattro zampe:

-a mezzogiorno, a metà della vita cammina sulle sue due gambe;

-da vecchio, quando la vita è alla sera, si aiuta col bastone e cammina con tre appoggi.

Box

L'importanza della trama e della sorpresa finale

Il giallo classico secondo una famosa definizione, è "la storia di un conflitto fra un criminale e un investigatore, nel quale il criminale per mezzo di qualche astuto trucco (alibi, personalissimo modo di commettere il delitto, o quel che volete) riesce a non farsi accusare e neppure sospettare finché l'investigatore non rivela la sua identità sulla base di indizi dei quali il lettore è stato debitamente informato."(J.Dickson Carr, Il più splendido gioco del mondo, ne La porta sull'abisso, 1986, Mondadori.)

Fin dalla sua nascita il giallo ha messo il plot, l'intreccio narrativo in primo piano e la trama, anche oggi, è considerata dagli appassionati più importante dei personaggi, dello stile e del livello letterario della scrittura. Un giallo è bello se ha una bella trama.

Dall'importanza della trama deriva un'altra caratteristica fondamentale del giallo, ben descritta da Umberto Eco: il valore grandissimo attribuito alla "trovata" conclusiva, la scoperta sorprendente dell'identità del colpevole o dell'ingegnoso sistema trovato per uccidere o per trovarsi un alibi.

Nel giallo scoprire il colpevole non basta, non fa parte di questo genere narrativo il resoconto (noioso) di lunghe ricerche, pedinamenti o interrogatori fino al momento in cui qualcuno confessa o identifica il colpevole da una fotografia. La "trovata", la sorpresa, è un altro elemento attorno a cui ruota tutta l'invenzione e la storia, nonostante un giallista dei tempi di Conan Doyle, Austin Freeman, abbia sostenuto che la "rigorosità della dimostrazione" ha un effetto artistico.

Nel film "Toto' e le donne" di Steno e Monicelli, uno dei più mortali affronti che il protagonista doveva subire dalla moglie (una tremenda Ave Ninchi) era la rivelazione dell'assassino del giallo che si disponeva a leggere prima di addormentarsi.

Nei gialli della camera chiusa la trovata è non tanto l'insospettabilità dell'assassino quanto il meccanismo usato, da lui, dallo scrittore, per

commettere il delitto nella stanza impenetrabile. E' questo dunque che non si deve rivelare!

E' molto raro che un giallo-enigma viene letto due volte. Non dai lettori che hanno buona memoria.

Box

La vergogna di scrivere un giallo

Il giallo, come la fantascienza, il racconto avventuroso, l'horror o quello umoristico, fanno parte di una categoria più vasta del racconto di intrattenimento.

Come s'è sforzato di dimostrare lo studioso italiano Giuseppe Petronio, l'appartenenza di un testo ad uno specifico genere letterario nulla può significare circa il suo valore ed ormai si comincia a concordare sul fatto che "i generi sono diventati...semplici serbatoi di temi e di schemi, adoperabili per tutti gli usi, a tutti i livelli possibili."

In una bottiglia, infatti si può versare vino buono o cattivo, e non importa, si dice se i bicchieri sono diversi, quando è buono quel che c'è dentro.

In un primo tempo, invece, chi cominciava a capire che il giallo era un genere a parte, quindi separabile dal resto della letteratura, attribuiva quella distinzione alla convinzione che il giallo fosse, in sostanza, cattiva letteratura.

Questo fattore ha probabilmente influito sull'evolversi del primo poliziesco in romanzo-enigma.

La necessità di una trama diretta a coinvolgere l'intelligenza del lettore era interpretata più che come effetto di una tecnica narrativa, come un raggio, un gioco indegno d'un letterato, che poteva mettere addirittura in dubbio l'onorabilità degli autori.

Per questo, anche, è fiorito, proprio in Inghilterra, un indirizzo critico che aveva preso atto di queste caratteristiche del giallo e cominciava a considerare la detective novel come attività letteraria a parte, "qualcosa di simile al gioco del cricket, degli scacchi o del bridge, guidato da leggi e regole precise che lo scrittore deve saper applicare." (Rambelli)

Si cominciò quasi a creare un albo professionale dei giallisti abilitati, a stabilire regole il cui rispetto sarebbe dovuto bastare a garantire la regolarità del confronto col lettore: l'intrigo doveva essere inaccessibile alla soluzione perchè l'autore era abile, intelligente, preparato, non mai truffaldino.

Era nata la lobby di difesa e valorizzazione del romanzo poliziesco.

Come tutti i bari e giocolieri, per tanti scrittori sospettati (a ragione) di inganno dai lettori, i giallisti del tempo si preoccupavano innanzi tutto di dimostrare che il gioco era giocato secondo le regole.

In realtà gli scrittori del romanzo-enigma sono quasi riusciti a cacciare la letteratura dalle loro opere, ma non sono riusciti certo a creare una narrazione completamente 'onesta' col lettore. Perchè è impossibile. Oppure perchè sarebbe noioso.

Box

LE REGOLE DEL POLIZIESCO CLASSICO

Ad un certo punto della storia del giallo le storie cominciarono a richiamarsi sempre meno alla ricerca scientifica e sempre più ai giochi enigmistici.

L'indagare dell'investigatore cominciò a trovare strettissima somiglianza con l'attività di chi si prova a decifrare, decodificare le vignette dei rebus o una crittografia.

Molti si provavano a scrivere questo nuovo tipo di racconti, per i quali non mancava la richiesta del mercato. La natura razionale del problema mal si conciliava, però, con la tendenza di alcuni autori (poco dotati) a sorprendere a tutti i costi e senza abilità il lettore.

Si cominciavano a scrivere trame improvvisate, pasticciate, non consequenziali, con interventi inopinati dell'investigatore che cominciava ad assomigliare al "deus ex machina" delle antiche tragedie greche.

Nelle tragedie greche spesso l'intreccio arrivava, per il diletto degli spettatori, a complicazioni incredibili, per cui i poveri protagonisti, perseguitati dal destino crudele, dalla sfortuna e da una serie di equivoci rischiavano di non trovare uno straccio di lieto fine. Con un congegno meccanico, la "machina", una sorta di argano, si calava dall'alto un dio, a scelta dell'autore, che faceva giustizia ed innanzitutto chiarezza. "Costei è tua sorella, il tuo amico ti inganna, le accuse contro quei giovani sono false, in realtà sono principi che furono abbandonati nella culla o che scamparono ad un naufragio ecc. ecc.

Così molti giallisti avevano cominciato all'ultimo momento a tirar fuori informazioni di cui il lettore non aveva mai avuto sentore. "Riconosco bene il parroco, è un criminale fuggito dal carcere; l'alibi del giovane non regge perchè io mi trovavo a passare dal luogo del delitto e lo vidi fuggire; esiste un veleno che non lascia tracce e l'assassino poteva venirne in possesso ecc. ecc.

Tutti "truccacci" che disorientavano o riuscivano solo ad infastidire anche il lettore più tollerante e di bocca buona. Si cominciò ad affermare che nei gialli *non si poteva* risolvere il mistero per caso, o introducendo all'ultimo momento dati ed informazioni nuove.

Seguirono veri e propri elenchi di regole che non avevano una funzione descrittiva, anche se ancora possono dirci molto di come veniva inteso il

giallo allora; non erano regole di scrittura anche se potevano essere usate come ricette dai principianti.

Quelli che le hanno scritte erano appassionati del genere e volevano evitare che un gioco, la lettura intelligente del poliziesco, potesse essere rovinato da scrittori troppo superficiali o poco professionisti. Si trattò di regole di quello che non si deve fare, più che consigli su come costruire un buon giallo, comandi molto precisi che avrebbero potuto chiudere in una camicia di forza chi si fosse messo in testa di rispettarli davvero. Che garanzia avrebbe potuto avere questo scrittore obbediente? Le regole di un genere letterario, scritte o non scritte, sono solo dei contenitori di narrativa, il risultato può essere buono o cattivo a seconda di cosa vi viene calato dentro.

Le norme, poi, per essere effettive vanno applicate, e solo il pubblico può sanzionare la loro eventuale inosservanza; il lettore del poliziesco si è dimostrato, in genere, più tollerante dei suoi legislatori. Il successo di Agatha Christie, che si è divertita a trasgredire tutte le regole scritte e non scritte del giallo dei suoi tempi ne è la prova più lampante.

Dopo aver enunciato le proprie regole John Dickson Carr ha scritto:

"Queste sono massime d'oro. Io ci credo fermamente. Ma spesso le troverete infrante... infrante in modo ammirevole, schiantate come dal martello di Dio.. nei "migliori" romanzi, mentre il lettore non desidera che applaudire. Perché anche le mie massime non sono regole vere: sono solo pregiudizi."

Le venti regole di S.S. Van Dine (Willard Huntington Wright)

"1. Il lettore deve avere le stesse possibilità del poliziotto di risolvere il mistero. Tutti gli indizi e le tracce debbono essere chiaramente elencati e descritti.

2. Non devono essere esercitati sul lettore altri sotterfugi ed inganni oltre quelli che legittimamente il criminale mette in opera contro lo stesso investigatore.

3. Non ci deve essere una storia d'amore troppo interessante. Lo scopo è di condurre un criminale davanti alla Giustizia, non due innamorati all'altare.

4. Né l'investigatore né alcun altro dei poliziotti ufficiali deve mai risultare colpevole. Questo non è buon gioco: è come offrire a qualcuno un soldone lucido per un marengo; è falsa testimonianza.

5. Il colpevole deve essere scoperto attraverso logiche deduzioni: non per caso, o coincidenza, o non motivata confessione. Risolvere un problema criminale a codesto modo è come spedire determinatamente il lettore sopra

una falsa traccia, per dirgli poi che tenevate nascosto voi in una manica l'oggetto delle ricerche. Un autore che si comporti così è un semplice burlone di cattivo gusto.

6. In un romanzo poliziesco ci deve essere un poliziotto, e un poliziotto non è tale se non indaga e deduce. Il suo compito è quello di riunire gli indizi che possono condurre alla cattura di chi è colpevole del misfatto commesso nel capitolo I. Se il poliziotto non raggiunge il suo scopo attraverso un simile lavoro, non ha risolto veramente il problema, come non lo ha risolto lo scolaro che va a copiare nel testo di matematica il risultato finale del problema.

7. Ci deve essere almeno un morto in un romanzo poliziesco e più il morto è morto, meglio è. Nessun delitto minore dell'assassinio è sufficiente. Trecento pagine sono troppe per una colpa minore. Il dispendio di energie del lettore dev'essere remunerato!

8. Il problema del delitto deve essere risolto con metodi strettamente naturalistici. Apprendere la verità per mezzo di scritture medianiche, sedute spiritiche, la lettura del pensiero, suggestione e magie, è assolutamente proibito. Un lettore può gareggiare con un poliziotto che ricorre a metodi razionali: se deve competere anche con il mondo degli spiriti e con la metafisica, è battuto ab initio.

9. Ci deve essere nel romanzo un poliziotto, un solo "deduttore", un solo "deus ex machina". Mettere in scena tre, quattro, o addirittura una banda di segugi per risolvere il problema significa non soltanto disperdere l'interesse, spezzare il filo della logica, ma anche attribuirsi un antipatico vantaggio sul lettore. Se c'è più di un poliziotto, il lettore non sa più con chi sta gareggiando: sarebbe come farlo partecipare da solo ad una corsa contro una staffetta.

10. Il colpevole deve essere una persona che ha avuto una parte più o meno importante nella storia, una persona, cioè, che sia divenuta familiare al lettore, e lo abbia interessato.

11. I servitori non devono essere, in generale scelti come colpevoli: si prestano a soluzioni troppo facili. Il colpevole deve essere decisamente una persona di fiducia, uno di cui non si dovrebbe mai sospettare.

12. Ci deve essere un colpevole e uno soltanto, qualunque sia il numero dei delitti commessi. Il colpevole può avere naturalmente qualche complice o aiutante minore: ma l'intera responsabilità e l'intera indignazione del lettore devono gravare sopra un unico capro espiatorio.

13. Società segrete, associazioni a delinquere et similia non trovano posto in un vero romanzo poliziesco. Un delitto geniale e interessante è irrimediabilmente sciupato da una colpa collegiale. Certo anche al colpevole deve essere concessa una chance: ma accordargli addirittura una società segreta è troppo. Nessun delinquente di classe accetterebbe.

14. I metodi del delinquente e i sistemi di indagine devono essere razionali e scientifici. Vanno cioè senz'altro escluse la pseudo scienza e le astuzie puramente fantastiche, alla maniera di Giulio Verne. Quando un autore ricorre a simili metodi può considerarsi evaso, dai limiti del romanzo poliziesco, negli incontrollati domini del romanzo d'avventure.

15. La soluzione del problema deve essere sempre evidente, ammesso che vi sia un lettore sufficientemente astuto per vederla subito. Se il lettore, dopo aver raggiunto il capitolo finale e la spiegazione, ripercorre il libro a ritroso, deve constatare che in un certo senso la soluzione stava davanti ai suoi occhi fin dall'inizio, che tutti gli indizi designavano il colpevole, e che, se egli fosse stato acuto come il poliziotto, avrebbe potuto risolvere il mistero da sè, senza leggere il libro fino alla fine. Il che - inutile dirlo - capita spesso al lettore ricco di istruzione.

16. Un romanzo poliziesco non deve contenere descrizioni troppo diffuse, pezzi di bravura letteraria, analisi psicologiche troppo insistenti, presentazioni di "atmosfera": tutte cose che non hanno vitale importanza in un romanzo di indagine poliziesca. Esse rallentano l'azione, distraggono dallo scopo principale che è: porre un problema, analizzarlo, condurlo a una conclusione positiva. Si capisce che ci deve essere quel tanto di descrizione e di studio di carattere che è necessario per dare verosimiglianza alla narrazione.

17. Un delinquente di professione non deve mai essere preso come colpevole in un romanzo poliziesco. I delitti dei banditi riguardano la polizia, non gli scrittori e i brillanti investigatori dilettanti. Un delitto veramente affascinante non può essere commesso che da un personaggio molto pio, o da una zitellona nota per le sue opere di beneficenza.

18. Il delitto, in un romanzo poliziesco non deve mai essere avvenuto per accidente: nè deve scoprirsi che si tratta di suicidio. Terminare una odissea di indagini con una soluzione così irrisoria significa truffare bellamente il fiducioso e gentile lettore.

19. I delitti nei romanzi polizieschi devono essere provocati da motivi puramente personali. Congiure internazionali ecc. appartengono a un altro genere narrativo. Una storia poliziesca deve riflettere le esperienze

quotidiane del lettore, costituisce una valvola di sicurezza delle sue stesse emozioni.

20. Ed ecco infine, per concludere degnamente questo "credo", una serie di espedienti che nessuno scrittore poliziesco che si rispetti vorrà più impiegare; perchè già troppo usati e ormai familiari a ogni amatore di libri polizieschi. Valersene ancora è come confessare inettitudine e mancanza di originalità:

- a) scoprire il colpevole grazie al confronto di un mozzicone di sigaretta lasciata sul luogo del delitto con le sigarette fumate da uno dei sospettati;
- b) il trucco della seduta spiritica contraffatta che atterrisce il colpevole e lo induce a tradirsi;
- c) impronte digitali falsificate;
- d) alibi creato in base a un fantoccio;
- e) cane che non abbaia e quindi rivela il fatto che il colpevole è uno della famiglia;
- f) il colpevole è un gemello, oppure un parente sosia di una persona sospetta, ma innocente;
- g) siringhe ipodermiche e bevande soporifere (sieri della verità)
- h) delitto commesso in una stanza chiusa, dopo che la polizia vi ha già fatto il suo ingresso;
- i) associazioni di parole che rivelano la colpa;
- l) alfabeti convenzionali che il poliziotto decifra."

IL DECALOGO DI MONSIGNOR Reginald KNOX

"1. Il criminale deve fare la sua comparsa all'inizio della storia, e non all'ultimo momento.

2. La soluzione del delitto deve essere logica, senza ricorsi al soprannaturale.

3. E' permesso l'uso di una sola stanza o passaggio segreto.

4. E' proibito usare veleni nuovi, sconosciuti o che non lascino tracce.

5. Niente stranieri dall'aspetto sinistro o maligno (in particolar modo cinesi).

6. La soluzione del delitto non deve mai avvenire per una fortunata coincidenza.

7. L'investigatore non deve mai essere il colpevole.

8. L'investigatore non deve a bella posta nascondere al lettore gli indizi o le ragioni delle sue deduzioni.

9. Se viene introdotto un "Watson", questi non deve nascondere le sue opinioni.
10. Mai ricorrere a gemelli identici oppure ad un sosia".

LE SEI REGOLE DI FRANÇOIS FOSCA

- "1. Il caso che costituisce la base del racconto è un mistero apparentemente inesplicabile.
2. Uno o più personaggi, simultaneamente o successivamente, vengono considerati, a torto, colpevoli, perchè indizi superficiali sembrano designarli tali.
3. Una minuziosa osservazione dei fatti, materiali e psicologici, seguita dall'esame delle testimonianze e, soprattutto, da un rigoroso ragionamento, trionfa su tutte le teorie affrettate. Colui che compie un'analisi non indovina: ragiona e osserva.
4. La soluzione, che concorda perfettamente con i fatti, è assolutamente imprevista.
5. Più un caso sembra straordinario, più è facile da risolvere.
6. Quando sono state eliminate tutte le soluzioni impossibili, quella che rimane, anche se in un primo momento può sembrare incredibile, è la soluzione giusta".

LE REGOLE DI ROBERT AUSTIN FREEMAN

- 1 Il romanzo poliziesco deve offrire innanzi tutto una soddisfazione intellettuale, non può presentare alcun carattere intrinseco di bassezza e deve evitare tutto quanto possa solleticare in modo morboso la sensibilità del lettore.
- 2 Nel romanzo poliziesco c'è un'autentica inchiesta condotta con metodo scientifico. Il lettore dev'essere chiamato a verificarne la progressione logica ad ogni istante, a sostituirsi al detective, a risolvere con i propri mezzi l'enigma.
- 3 Il tacito accordo tra giallista e lettore si basa sul fatto che il caso possa essere risolto da quest'ultimo in base ai soli dati offertigli dall'autore. Il lettore non dev'essere perciò mai ingannato.
- 4 Il giallista, nel suo confronto intellettuale col lettore, può invece far affidamento sulla sua disattenzione, che lo porta a non riconoscere il valore dei dati informativi che gli vengono presentati. All'autore è inoltre

consentito costruire il meccanismo logico-scientifico in modo che lasci margine all'errore e si fondi su dati ambigui.

5 La struttura del romanzo poliziesco è costituita, come un frutto, dal nocciolo, che è l'enigma, dalla polpa che è il plot, dalla buccia che è l'involucro delle parole.

6 Il plot del romanzo si articola in quattro fasi: a) L'enunciato del problema criminale; b) La presentazione dei dati essenziali per trovare la soluzione; c) Lo sviluppo dell'indagine e la presentazione della soluzione; d) La discussione degli indizi e la dimostrazione.

7 Il problema criminale dev'essere opportunamente delimitato. Vittima assassino e sospetti devono essere racchiusi in un circuito chiuso, in modo che fatti e comportamenti si intersechino in modo intellegibile. L'inferenza può applicarsi solo ad un numero finito di dati ed indizi.

8 L'enigma alla base del problema criminale deve dipendere da conoscenze scientifiche applicate.

9 Il problema criminale deve preferibilmente riguardare un assassinio. La posta deve essere elevata se si vuole che il colpevole che è oltre che un avversario, un partner, deve giocare il tutto per tutto, poichè è in ballo la sua vita.

10 E' la rigosità della dimostrazione a costituire l'effetto artistico. La sottigliezza, la finezza dell'argomentare è direttamente proporzionale al divertimento e alla soddisfazione del lettore.

IL DECALOGO DI STEFAN BROCKHOFF

1- Tutti gli eventi misteriosi che si verificano nel corso del romanzo, alla fine devono essere spiegati e risolti. Se all'inizio avvengono dieci furti, venti rapimenti, trenta assassinii. alla fine devono essere chiariti dieci furti, venti rapimenti, trenta assassinii. Non abbiano timore che i miei romanzi siano così terribili! Ma ciò che io faccio accadere trova la sua spiegazione - al contrario di un certo autore classico del romanzo poliziesco, nelle cui opere succede tre volte tanto, ma che risolve solo la metà.

2 -Gli eventi che si sciorinano al lettore non devono essere creati al solo scopo di metterlo sulla strada sbagliata. Tutto ciò che succede deve trovare una giustificazione nella struttura complessiva del romanzo. Chi inventa episodi solo per spingere il sospetto del lettore nella direzione sbagliata è un compagno di gioco disonesto.

3- Il narratore non deve cercare l'originalità ad ogni costo. Un omicidio deve avvenire con mezzi tradizionali, come pistola, fucile, veleno e altre

belle conquiste della mente umana. Ci sono autori di romanzo polizieschi che si lambiccano il cervello giorno e notte: come faccio morire qualcuno in modo particolarmente originale? E a tal scopo escogitano marchingegni misteriosi e complicatissimi, raggi mortiferi, animali addestrati e cose simili. Esiste un confine oltre il quale la raffinatezza diventa stupidità.

4- L'assassino dev'essere un uomo, un uomo malvagio, certo (in generale), ma pur sempre un uomo. Non deve possedere forze sovranaturali, non deve agire con mezzi occulti, ma deve mettere in opera i propri misfatti come gli uomini sono generalmente soliti fare. Non deve disporre di possibilità illimitate, non dev'essere il misterioso capo di una banda di duecento uomini, nè il capo mascherato di un gigantesco apparato poliziesco statale che dispone di ogni mezzo. Anche a misteriosi passaggi sotterranei, a botole che si aprono prontamente e a simili stregonerie romantiche il narratore deve - se può - rinunciare. Altrimenti l'autore faciliterà troppo se stesso e complicherà troppo la vita al lettore.

5- Anche l'investigatore dev'essere un uomo, un uomo abile e ingegnoso, certo, ma pur sempre un uomo. Non deve avere nè il dono dell'ubiquità nè dell'onniscienza, qualità che di solito un essere umano non possiede. Per trovare deve cercare, per chiarire deve mettere in moto il suo cervello umano. Un investigatore che indovini ogni cosa in anticipo come il buon Dio, che sia presente in ogni occasione "per caso", che d'un tratto veda tutto chiaro, è una personalità di grande effetto, ma le sue qualità sono troppo belle per essere vere.

6- Un romanzo poliziesco deve rappresentare la lotta tra le azioni insidiose di un criminale e le riflessioni intelligenti e puntuali dell'investigatore che scopre i suoi trucchi. Non dev'essere una corrispondenza di guerra in cui si narrano le battaglie di materiali e spostamenti di eserciti, in cui si mobilita l'arsenale di interi popoli e gli uomini cadono a terra a destra e a sinistra. Essere avvincente - questo è il suo compito, ma essere avvincente con il minor impiego di mezzi - questa è la sua arte.

7- L'assassino deve stare al posto giusto nell'intreccio delle azioni e dei personaggi. Il lettore deve conoscerlo, ma non deve ri-conoscerlo. Deve avere un ruolo abbastanza importante, in modo da suscitare interesse anche per sè e per le proprie azioni; non può quindi essere una figura marginale. Ma non può neppure esser messo troppo in risalto, perchè altrimenti si tradirebbe troppo facilmente. Valutare quale sia il posto giusto per lui, questo è il compito principale dell'autore.

8- In un romanzo poliziesco non si può mostrare tutto ciò che succede. Moventi, assassini, mezzi devono restare per lo più in ombra, ma di tutto ciò che accade il lettore deve venire a sapere qualcosa, sia che si tratti dell'effetto finale, o di un qualche altro effetto o di un certo indizio che richiami l'attenzione sul crimine. Non deve mai succedere qualcosa di cui il lettore venga a sapere che è successo solo durante la spiegazione finale. Il narratore deve nascondere molti elementi, certo, ma non deve mai nascondersi del tutto, una piccola punta deve comunque emergere sempre.

9- L'autore non deve stancare il lettore. Udienze interminabili, verbali dettagliati, scrupolosi sopralluoghi della corte sono da evitare. Ciò che è indispensabile per la conoscenza dei fatti deve avere naturalmente il suo posto, ma tutto ciò che ha il suo posto dev'essere davvero indispensabile per l'azione e la sua risoluzione. Mentre legge, il lettore non potrà sempre valutare il significato di questa scena o di quel dialogo, certo. Ma alla fine dovrà sapere che era importante, e perchè.

10- E' auspicabile che il lettore assista agli avvenimenti decisivi e vi partecipi. Per quanto possibile deve avere la sensazione di essere stato sempre presente a tutto. Nessun personaggio del romanzo deve narrargli a posteriori se e dove qualcosa è successo, chi legge deve vedere gli eventi con i propri occhi. E' facile che i racconti mediati risultino noiosi, e riducano in ogni caso la forza immediata dei fatti. Il lettore deve poter seguire i personaggi e le loro azioni con i propri occhi. Non deve ascoltare ciò che gli si racconta, ma vedere ciò che effettivamente accade. Dev'essere presente.

LE REGOLE DI JOHN DICKSON CARR

1) Il colpevole non deve mai essere l'investigatore, un domestico o un personaggio di cui non ci è stato permesso di conoscere i pensieri.

2) Il colpevole non deve mai, sottolineo mai, venir sospettato sul serio finchè non viene smascherato. Se non avete la furberia necessaria per mantenere la sua identità segreta fino alla fine, fate almeno finta di possederla. Magari il lettore capirà tutto fin dal principio e il vostro finale a sorpresa non farà effetto, ma l'effetto sarà comunque più soddisfacente così che se non doveste chiedere scusa per il vostro assassino "discolpandolo" in un capitolo precedente.

3) Il delitto deve essere opera di una sola persona. Talvolta si può permettere che l'assassino abbia un complice, ma rovinereste la vostra storia

se venisse fuori che i complici sono tre o quattro. L'essenza di un romanzo poliziesco è che l'unico colpevole deve imbrogliare i sette innocenti, non che l'unico innocente venga imbrogliato da sette colpevoli.

4) Il delitto dev'esser rivelato con onestà e chiarezza. Se un personaggio sparisce e si suppone sia stato ammazzato, dite chiaro al lettore che cosa ne è stato di lui. Se non l'hanno ucciso peccato, ma il lettore ha il diritto di sapere con precisione in che consiste il problema.

Le regole di Austin Freeman non sono mai state esposte dall'autore in forma di decalogo ma sono state tratte da sue riflessioni sul romanzo poliziesco, per le altre v. Di Vanni- Fossati ,Guida al giallo, Milano, Gammalibri, 1980; F. Glauser, I primi casi del sergente Studer, Palermo ,Sellerio, 1989; J. Dickson Carr, Il più splendido gioco del mondo, ne La porta sull'abisso, 1986, Mondadori.

Box

-Il rapporto tra giallista e lettore

La "serietà" dello scrittore cominciò dai primi del Novecento a rapportarsi alla correttezza del suo rapporto col lettore nella proposizione dei dati dell'enigma ,un rapporto che mai in letteratura aveva assunto una tale importanza ed una tale chiarezza.

Da un certo momento in poi, fino ad oggi, chi compra un giallo sa già, certamente, tutto quanto è necessario per capirlo, per le letture precedenti, per i film o i fumetti, in genere padroneggia le convenzioni e i trucchi del mestiere dei giallisti.

Questo non cominciò solo a causa della grande diffusione dei gialli ed al loro successo editoriale: era insieme causa ed effetto della codificazione esplicita dei

'comandamenti' e delle "ricette" del genere.

La diffusione generalizzata delle regole per scrivere un giallo contribuì a costruire un particolare nuovo tipo di lettore, un lettore "competente", come tale in competizione con l'autore, incredulo, sospettoso, attentissimo ai particolari.

Sempre più l'appassionato lettore competente doveva ingaggiare una partita, prima paragonata al gioco degli scacchi (o meglio ad un problema di scacchi) e ora meglio avvicinabile ad un libro-game.

In comune col libro-game c'è la tirannide narrativa dell'autore, quella del giallista è la stessa del master o del testo del libro-game.

Non a caso i romanzi polizieschi sono stati spesso letti, e si leggono ancora, in maniera tutta speciale, simile proprio a come si sfoglia e si opera attivamente nei libro-game, con improvvisi "ritorni" alle pagine precedenti, per controllare un dato informativo o una testimonianza e addirittura con balzi in avanti verso il finale, quando la curiosità si fa per alcuni insostenibile.

Nei polizieschi classici a ben vedere si arriva a prefigurare una specie di contratto, un vero e proprio patto tra autore e lettore. Il lettore potrà giocare a fare l'investigatore, a risalire la catena degli indizi che lo scrittore ha puntualmente prefabbricato, **perchè anche il lettore è previsto ed in qualche modo inserito nel disegno del libro, ed anzi ne è elemento essenziale.**

Emerge nei gialli meglio che in qualsiasi altra forma narrativa quel "lettore implicito", che Umberto Eco chiama "lettore modello", che sarebbe quello che ogni autore, di qualsiasi testo, ha presente quando scrive. Il lettore a cui si rivolge.

Il lettore nei gialli non è semplice spettatore, partecipa, anche se d'una partecipazione non emotiva ma razionale.

Fu Brecht, forse ad accorgersene per primo, il romanzo poliziesco classico ha come argomento principale il pensiero logico ed esige che il lettore ragioni logicamente.

Ogni lettore è un po' Watson e deve seguire Holmes nel procedimento investigativo, nel procedimento mentale.

Non è chiamato davvero ad imitarli, intendiamoci, poichè tra le congerie delle tracce e degli indizi di fronte ad un vero detective e le informazioni nascoste tra i

risvolti della narrazione, che il lettore deve identificare, non c'è vera corrispondenza.

Per molti non c'era niente di più stimolante del tentar di risolvere problemi apparentemente insolubili, coniugando forzatamente logica e immaginazione in un gioco teso ad inventare l'impossibile, dove il confronto è, oltre che con i dati imposti come veri dall'autore, con l'autore stesso.

Certo, con Agatha Christie molto di rado potrà venire ricostruita, anche se in larga approssimazione, la storia pensata dall'autrice ma questo non dipende dalla sua pretesa slealtà quanto dalla sua genialità. Del resto con buona pace di tutti quelli che hanno scritto le regole del giallo tutti gli autori si sono solo sforzati di barare con eleganza.

Agatha per Delitti di carta

Alcune indiscrezioni pubblicate su Mondo Giallo dal valente De Falco hanno suscitato molta curiosità, almeno nella pattuglia già folta dei giallisti di Internet. Dato che la fonte più informata pare essere uno dei collaboratori della nostra Rivista, Luigi Calcerano, gli abbiamo chiesto una sorta di interpretazione autentica.

Chi ha paura di "Agatha" ?

D: Così il giallo italiano diventa informatico?

-Negli ultimi tempi letteratura (teoria letteraria) ed ipertesto informatico, aree d'attività e di ricerca apparentemente scollegate, si sono avvicinate.

Il giallo, apparentemente luogo della ripetizione e genere letterario conservatore ha spesso, del resto, rappresentato nella teoria letteraria un laboratorio di ricerca.

D: Una novità assoluta...

-Non tanto. Di nuovo c'è solo il mezzo tecnologico. Basti ricordare solo lo sperimentalismo di Agatha Christie' in onore della quale l'ipertesto avrà il nome di Agatha, ed Ellery Queen.

D-La sfida al lettore!

-Esatto. E' di Ellery Queen l'idea di interrompere la storia per avvertire il lettore quando poteva considerarsi in possesso di tutti gli stessi dati che aveva l'investigatore. Anche i grandi giallisti del periodo classico, del resto, sono sempre stati allegramente e spensieratamente consapevoli di rapportarsi e parlare ad un lettore più o meno modello. Ma anche John Dickson Carr non ci andava leggero!

La sfida al lettore mi è sempre sembrata comunque, la cosa più originale e moderna che possa capitare di fare ad un autore per il suo partner che gli ha fatto la cortesia di acquistare il libro!

D: Ma con le complicazioni dell'utilizzo di un sito internet dove va a finire la linearità del genere?

-E dov'è più quella linearità? La strisciante crisi del genere, insidiato dai cosiddetti best-seller, che giustamente sono stati definiti da Westlake, un nuovo genere letterario, ha stimolato molti giallisti, non solo in Italia, ad abbandonare i sistemi concettuali basati sulle idee di centro, margine e linearità per provare a sostituirli con la multilinearità o con nuovi approcci al rapporto autore/lettore/personaggio.

Per qualcuno è una (inutile) trasgressione, per i puristi addirittura un crimine. Ma anche qui non un crimine nuovo... Basti in proposito citare Macchiavelli e la sua storia con Sarti, Rosas, il pubblico dei lettori e degli spettatori, col personaggio dell'autore che molto spesso si manifesta nella narrazione.

D: Il nostro codirettore è dunque implicato fino in fondo in questa iniziativa criminosa.

-Proprio a Macchiavelli per primo ho manifestato il mio abbozzo di idea per creare un laboratorio comune dove trovare gli spazi anche tecnologici per applicare certe idee. Da quel giorno il progetto ha preso forma sempre più concreta.

La Comastri Montanari, Lucarelli, Fiori, Fois, lo storico del giallo italiano, Rambelli, e persino l'inafferrabile Cacucci hanno dato la loro disponibilità di massima. In ogni narratore che si diverte nell'affabulazione sonnacchia, in fondo, uno scrittore di feuilleton e questa iniziativa poteva agevolmente consentire una divertente rivisitazione dei luoghi comuni del poliziesco, attraente come un ritorno al luna park del feuilleton.

D: Ma qual è il concetto chiave di Agatha?

-L'ipertesto, che è un testo composto di blocchi di parole (o immagini) connesse elettronicamente secondo percorsi molteplici, in una testualità aperta e perpetuamente incompiuta, descritta in termini di link (collegamento) node (nodo), network (rete), web (tela), path (percorso). Dovete ammettere che sembra il contenitore ideale per il nostro esperimento.¹

D: Si tratta però anche di una sorta di videogioco. O forse di un libro game?

-Noi del gruppo Agatha rifiutiamo l'idea del libro game. E' per questo che ci siamo finora rifiutati di vendere l'idea a qualche editore o di minimizzarla, impoverirla per renderla compatibile con un investimento medio da videogioco.

Agatha sarà complessa, divertente, per noi prima che per i wreader, o non sarà. In questo momento l'idea è di lavorare tutti gratis a patto di mantenere il controllo artistico e narratologico dell'iniziativa.

D: Che significa wreader?

-E' un termine che abbiamo trovato su un libro di Landow. In italiano l'hanno tradotto con "scrittore", mi pare una buona traduzione. Da' conto di un lettore che è coinvolto nel tracciato della trama, che è protagonista, sia pure con alcune costrizioni.

D: Puoi dirci qualcosa di più su Agatha? Dato che su Monsdo Giallo si parla anche di noi abbiamo ricevuto un sacco di sollecitazioni...

-Certo. In fondo il plusvalore dell'idea sta nel gruppo degli autori, letterari, grafici e informatici, più che nel meccanismo base.

Nell'ipertesto Agatha esiste una entrata principale, ma si tratta solo di un preingresso, un vestibolo per non spaventare troppo il lettore, cui è dovuta, come al bambino, la massima reverenza. Caratteristiche già definite sono:

-Fruizione ottimale su internet

-Multilinearità. Il testo si dirama in diversi filoni narrativi, alcuni dei quali caratterizzati per essere espressione di genere o sottogenere poliziesco o parapoliziesco. Ciascuna direzione porterà ad un particolare sviluppo di trame armoniche che fanno progredire la storia o/e l'indagine in maniera particolare, con contenitori che saranno, ad esempio, di impostazione classica, hard-boiled, esoterica, horror ecc.

¹ Mentre in Italia consulitur, intanto, veniva elaborato "Blade Runner" un videogioco che realizzava alcune delle intuizioni dei poveri giallisti italiani, che non hanno dietro le spalle multinazionali avvezze a rischiare ed a produrre innovazioni.

D: Ed il lettore potrà incamminarsi liberamente per uno sviluppo della storia piuttosto che per un altro?

- Qui il concetto chiave è quello della “scelta assistita”, per cui si consente di scegliere al lettore uno svolgimento multisequenziale nell'ambito di una banca-trame data. E poi c'è l'intreccio degli intrecci. Le diverse direzioni prese non si presentano a struttura parallela ma intersecata in alcuni "nodi ferroviari" da cui è possibile per il lettore esercitare il jus poenitendi e tornare su scelte fatte per riprendere un diverso sviluppo.

D: Che ruolo avrà l'ipermedialità?

-Almeno quel tanto che basta per inglobare fotografie, fotosegnalistiche, documenti, spezzoni cinematografici, nastri, tali da mimare i dossier della polizia o gli indizi enigmatici di alcune iniziative editoriali "indagine-fai-da-te". In proposito per il realismo police-procedural, hanno assicurato la collaborazione Mambelli, un esperto della Scientifica di una questura dell'Emilia-Romagna ed il vostro Matrone, un poliziotto in servizio effettivo. Sono in via di elaborazione link per collegamenti esterni e interni. Possono prevedersi collegamenti esterni ad Agata (ad un'enciclopedia, ad altri ipertesti, a banche dati, ad altri romanzi degli autori. Sono prestabiliti collegamenti interni, di funzione analoga a quella delle note dei testi scientifici, con la particolarità che anche da una nota possa "svicolarsi" in nuove direttive narrative. Sarà reso esplicito, ma non necessariamente intrusivo, il materiale collegato che oggi, il lettore colto, nel nostro caso il giallofilo professionista, solo lui, padroneggia.

D: Sarà necessario un grande lavoro di coordinamento.

-Il coordinamento sarà affare della redazione. Sotto la guida della Redazione almeno 12 scrittori senior, attraverso un corpus di testi correlati creeranno testi sequenziali ad albero. Ma lavoreranno anche molti giallisti junior, per esempio i giovani vincitori del premio Enzimi del comune di Roma e del Premio *Il Giallo a scuola* del comune di Ferrara e tutti i volontari che sappiano tenere la penna in mano..

D: Gratis?

-Come tutti noi, da questa iniziativa ci aspettiamo solo fama, gloria e un po' di pubblicità. Se riusciamo, come speriamo, a tradurre tutto in inglese lanciamo il giallo italiano anche sul mercato internazionale, il che non guasterebbe.

DE' vero che si sta studiando il problema della variabilità dei punti focali?

-Man mano che il lettore sceglie, o meglio si manifesta, durante il suo percorso nella rete dei testi, egli sposta continuamente il centro, quindi il punto focale e lo stesso principio organizzativo della storia. Non essendo il sistema infinitamente ricentrabile, tutto questo, nella fase di lettura attiva, ha un limite, che potrà essere superato nella fase di scrittura assistita.

D: Come fa il lettore a manifestarsi?

Un particolare modo è allo studio per attutire i sistemi di progressione nelle reti di trame, onde non rendere l'ipertesto troppo simile ad un libro-game, che, in qualche

modo è il nostro portolano, nel senso che ci guarda da quello che non vogliamo fare.. In ogni caso dovrà essere bandito il ricorso esplicito alla casualità.

Non si chiederà che molto di rado al lettore esplicitamente che tipo di indagine o di comportamento voglia assumere (Ad esempio, come nei giochi di ruolo: Incontri un gigante:A lo uccidi, B gli parli C lo fuggi).

D: A dirla così pare un'opera impossibile...

-Difficile, non impossibile. E' come per il mistero della camera chiusa...Tra i sistemi già adottati dal gruppo di redazione , ancora allo studio, vi sono:

- la sintesi reimpastata dal lettore di un brano dato con la ricostruzione della fabula o degli avvenimenti.Il programma valuterà le parole chiave utilizzate e quelle tagliate via per individuare ciò che il lettore ha ritenuto più importante o più gli piace.Automatica sarà la canalizzazione della narrativa successiva.

-la verifica dell'apprendimento della trama con itinerari di recupero ed amplificazioni

-l'analisi degli help richiesti e dell'interesse per gli approfondimenti, che indurrà anche a livelli stilistici di narrazione diversi. L'effetto sarà una tendenziale individualizzazione del corpus.

D: E' vero che uno dei personaggi di Agatha sarà il computer?

Il computer-personaggio ci pare una scelta obbligata e, insieme, una delle caratteristiche più appariscenti di Agatha. La personalizzazione serve, in particolare, per costringere il lettore recalcitrante alla scelta più opportuna dove (per artigianalità o necessità insindacabili della redazione) alternative non ce ne sono.

La personalizzazione del Programma-computer, che avrà, a seconda dei gusti del lettore voci diverse:-voce sexy (Jessica Rabbit);voce tipo " 2001-Odissea nello spazio" (Hal);voce amichevolmente virile;voce da macchina pensante (il signor Spock-Holmes);voce la ragazza della porta accanto.

D: Puoi darci un esempio di queste forzature necessarie?

- Dopo l'entrata in campo è necessaria una "ricapitolazione degli avvenimenti occorsi" in cui si presenta la situazione di partenza con le opportune suggestioni che consentano la canalizzazione del lettore. La ricapitolazione dovrà essere accurata e se il lettore chiedesse di passar oltre il computer lo rimprovererà in base alla logica (Come puoi pensare di andare avanti senza conoscere tutti i fatti!) e lo costringerà a sorbirsi quanto è necessario.

D: Hai detto che nessuno degli autori vuole rinunciare a divertirsi o vuole scrivere trame che non abbiano un minimo di valore artistico, Come concilierete ciò con le esigenze di un videogioco?

-Ad alcuni armamentari tecnici della fiction d'intrattenimento, come il romanzo di appendice, non si rinuncerà, anzi si farà ricorso esplicito da parte di alcuni coautori. Io ritengo ad esempio che le necessità che pone una elaborazione multilineare somiglino a quelle che vengono da una pubblicazione frammentata e differita nel tempo, dove l'opportunità di indurre un desiderio di lettura che dovrà perdurare per

un periodo anche lungo, favorisce il ricorso all'armamentario dei luoghi comuni che "funzionano" e lo sfruttamento dei peggiori trucchi del mestiere.

Ogni blocco testuale, come ogni puntata pubblicata in appendice, dovrà nel contempo esser soddisfacente di per sé, organica col passato e stuzzicante per il futuro.

D: Tu, assieme con Fiori hai già visitato il romanzo d'appendice.

-Sì. Quando abbiamo scritto "Filippo & Marlowe indagano" pubblicato in volume dalla casa editrice Valore Scuola, dopo essersi interrotto in appendice alla rivista "Riforma della Scuola, per la chiusura della rivista stessa. Il romanzo d'appendice ci ha dato molti suggerimenti. Un esempio è dato dal riassunto delle vicende del personaggio, che il computer contabilizzerà dalla scheda apposita a seconda della progressione della narrazione operata dal lettore. Dopo aver accumulato tante storie e personaggi da far perdere di vista ai lettori non solo il filo degli avvenimenti ma il senso di quello che stavano leggendo, spesso l'autore di feuilleton era costretto ad un intervento riassuntivo. "Rinfreschiamo un poco la memoria dei nostri lettori che hanno la pazienza di seguirci in questa lunga narrazione." -se ne usciva, ad esempio, Mastriani ne "I misteri di Napoli". Ed è quello che farà il computer, richiesto o meno, adeguando le finestre dell'ipertesto. Saranno certo consentiti anche percorsi meno standardizzati, in ogni caso la dimensione letteraria dovrà comunque rimanere a livelli soddisfacenti.

D: E come finirà Agatha?

-Intanto più che della fine sarà meglio parlare dei finali. La fine potrebbe anche identificarsi con la decisione del lettore di sospendere la lettura. Ad una tale decisione può non esser estranea la stanchezza, la sensazione di chiusura soddisfacente o la caduta d'interesse. A tal fine si chiederà al lettore di indicare su una barra verticale del tipo di quella Window 95, a che punto del libro ritiene doversi trovare. Il software terrà conto delle scelte del lettore per accelerare o rallentare le opportunità di conclusione. Molti racconti conosciuti, specie se si pesca tra i romanzi d'appendice contengono casi di chiusure molteplici o di chiusure parziali seguite da proseguimenti.

D: Prima hai parlato della fase di scrittura assistita.

-In realtà Agatha non rende sfumato il confine tra lettore ed autore, amplifica solo il rapporto lettore/autore che è comune nel poliziesco enigma.

Solo apparentemente, poiché la guida degli autori, e del Comitato di redazione rimane salda, il lettore "scrive" un suo libro nella fase della lettura guidata.

Al termine il programma stamperà il testo con le peregrinazioni del lettore e questi saprà in genere accontentarsene.

Un ulteriore servizio è però prevedibile. Sulla base del testo bruto, il lettore può rimaneggiare la storia con un editing fatto per conto suo o assistito dalla redazione.

In questa fase il lettore comincia davvero a diventare autore (dovrà essergli garantita la possibilità di firmare e sfruttare commercialmente la storia, se pure questa è una possibilità ovviamente vaga...) La lettura si trasforma in apprendistato, tirocinio, dietro ulteriore contratto, la redazione si impegna, ove richiesta a rivedere

l'editing ed a sostenere la creatività del lettore. Potrebbero derivarne testi che hanno con la redazione ed il corpus di Agatha, lo stesso rapporto delle commedie scritte dagli allievi del laboratorio di Eduardo su suoi spunti drammaturgici.

D: Lo scrittore potrà personalizzare il dialogo?

-Certo sono previste e stimolate le aggiunte in progress. Un pegno dell'opera di editing della fase di scrittura assistita, può esser dato da opportune aggiunte consentite al lettore specie nelle battute di un personaggio Watsoniano o di sé stesso.

In proposito per molti centri di interesse che le trame metteranno in movimento, fra cui il matrimonio, il sesso, la politica, la psicoterapia, la televisione, la pubblicità saranno forniti repertori di battute o di citazioni, ove il lettore non disdegni di inserire omage a testi o film in qualche modo pertinenti.

D: Definiresti Agatha un'opera aperta?

-Come fare di un insieme di gialli, opere in genere molto chiuse un'opera aperta? Certo se Eco fosse minimamente interessato...

Per me Agatha è più chiusa dell'Isola del tesoro. In genere se si presentano una serie di eventi casuali sconnessi un lettore, fidando sulla sua esperienza pregressa, vi troverà un nesso, ricercando la catena causale che non esiste, integrando in una storia intera eventi molteplici e dispersi, parti separate tra varie linee narrative. L'ipertesto costringerebbe a generare senso e a costruire il racconto. Un tentativo potrebbe esser fatto costringendo (come ho provato a fare in "Per uccidere Cecilia", tanto sperimentale da restare inedito) il lettore ad una ricontestualizzazione della struttura di relazioni del testo per conferire non un senso qualsiasi ma un senso particolare alla storia.

D: Puoi anche qui darci un esempio?

-Se tutto sembra accusare la bellissima innocente, come nei libri di Erle Stanley Gardner (ma con meno potere demiurgico) il lettore potrebbe essere costretto a trovare una soluzione diversa negli stessi eventi apparentemente univoci. E questo, ovviamente, anche se i fatti sembrano accusare il lettore.

Si stimolerà il wreader di cui parla Landow, attendendo dalla sua aggressività per le aggiunte di collegamenti, commenti e tele.

D: In ogni caso il lettore assume certamente una funzione più attiva.

-Il lettore assume una dimensione attiva che ha molti aspetti in comune col cantastorie o l'aedo, che costruiva senso e racconti a partire da frammenti forniti da qualcun altro, da un altro autore o da molti autori.

Anche dalla vastità dell'iperspazio, l'autore, come il lettore-autore, incontrerà limiti e su questi limiti costruirà occasioni per lottare. Con Perec si ritiene del resto che dalla costrizione si fecondi la creatività.

D: E che puoi dirci della parte scientifico tecnologica?

-Solo quello che è già stato svelato da Mondo Giallo: Giorgio Panizzi, che ha già progettato e realizzato molti business game e giochi informatici ha la direzione scientifica, per la grafica abbiamo Lussu...e il supporto tecnico ed informatico lo

abbiamo trovato nella provincia di Como... Per il resto non vorrete mica che mi giochi adesso tutte le mie carte...

Iper testo "Agatha"
da un'idea di L. Calcerano

Comitato Provvisorio di Redazione

Eraldo Baldini (Horror)

Luigi Calcerano(classico)

Giuseppe Fiori

Danila Comastri Montanari (storico)

Carlo Lucarelli (noir)

Loriano Macchiavelli(police procedural)

+ i giovani di Enzimi del comune di Roma e del Premio *Il Giallo a scuola* del comune di Ferrara
(gratis)

Direzione Scientifica:Giorgio Panizzi

Direzione tecnica:?

Premessa

Negli ultimi tempi letteratura (teoria letteraria) ed ipertesto informatico, aree d'attività e di ricerca apparentemente scollegate, si sono avvicinate.

Il giallo, apparentemente luogo della ripetizione e genere letterario conservatore ha spesso, del resto, rappresentato nella teoria letteraria un laboratorio di ricerca. Basti ricordare solo lo sperimentalismo di Agatha Christie, (su cui v. Calcerano & Fiori, Guida alla lettura di Agatha Christie, Milano, Mondadori, 1990,55) in onore della quale l'ipertesto avrà il nome provvisorio di Agatha, ed Ellery Queen.

E' di quest'ultimo l'idea di interrompere la storia per avvertire il lettore quando poteva considerarsi in possesso di tutti gli stessi dati che aveva l'investigatore.

I grandi giallisti del periodo classico, del resto, sono sempre stati allegramente e spensieratamente consapevoli di rapportarsi e parlare ad un lettore più o meno modello.La sfida al lettore è la cosa più bella che possa capitare di fare ad un autore per il suo lettore!

La strisciante crisi del genere, insidiato dai cosiddetti best-seller, che giustamente sono stati definiti da Westlake, un nuovo genere letterario,ha stimolato molti giallisti in italia ad abbandonare i sistemi concettuali basati sulle idee di centro, margine e linearità per provare a sostituirli con l' amultilinearità o con nuovi approcci al rapporto autore/lettore/personaggio.

Basti in proposito citare Macchiavelli e la sua storia con Sarti, Rosas, il pubblico dei lettori e degli spettatori, col personaggio dell'autore che molto spesso si manifesta nella narrazione.

Proprio a Macchiavelli per primo Calcerano manifestò la sua idea di creare un laboratorio comune dove trovare gli spazi anche tecnologici per applicare certe idee.

Da quel giorno il progetto ha preso forma sempre più concreta.

In ogni narratore che si diverte nell'affabulazione sonnecchia, in fondo, uno scrittore di feuilleton e questa iniziativa poteva agevolmente consentire una divertente rivisitazione dei luoghi comuni del poliziesco, attraente come un ritorno al luna park del feuilleton.

L'ipertesto, che è un testo composto di blocchi di parole (o immagini) connesse elettronicamente secondo percorsi molteplici, in una testualità aperta e perpetuamente incompiuta, descritta in termini di link (collegamento) node (nodo), network (rete), web (tela), path (percorso) sembra il contenitore ideale per l'esperimento.

Agatha

Nell'ipertesto A. esiste una entrata principale, ma si tratta solo di un preingresso, un vestibolo per non spaventare troppo il lettore, cui è dovuta, come al bambino, la massima reverenza.

Caratteristiche già definite sono:

-Fruizione ottimale su uno schermo interattivo o in internet

-Multilinearità. Il testo si dirama in diversi filoni narrativi, alcuni dei quali caratterizzati per essere espressione di genere o sottogenere poliziesco o parapoliziesco. Ciascuna direzione porterà ad un particolare sviluppo di trame armoniche che fanno progredire la storia o/e l'indagine in maniera particolare, con contenitori che saranno, ad esempio, di impostazione classica, hard-boiled, esoterica, horror ecc.

-Scelta assistita, per cui si consente di scegliere al lettore uno svolgimento multisequenziale nell'ambito di una banca-trame data;

-Intreccio degli intrecci. Le diverse direzioni prese non si presentano a struttura parallela ma intersecata in alcuni "nodi ferroviari" da cui è possibile per il lettore esercitare il jus poenitendi e tornare su scelte fatte per riprendere un diverso sviluppo.

-Ipermedialità- Almeno quel tanto che basta per inglobare fotografie, fotosegnalistiche, documenti, spezzoni cinematografici, nastri, tali da mimare i dossier della polizia o gli indizi enigmatici di alcune iniziative editoriali "indagine-fai-da-te". In proposito per il realismo police-procedural, ha assicurato la collaborazione un esperto della Scientifica di una questura dell'Emilia-Romagna ed un poliziotto in servizio effettivo.

-Collegamenti esterni e interni. Possono prevedersi collegamenti esterni ad Agata (ad un'enciclopedia, ad altri ipertesti, a banche dati, ad altri romanzi)

Sono prestabiliti collegamenti interni, di funzione analoga a quella delle note dei testi scientifici, con la particolarità che anche da una nota possa "svicolarsi" in nuove direttive narrative. Sarà reso esplicito, ma non necessariamente intrusivo, il materiale collegato che oggi, il lettore colto, solo lui, padroneggia.

-Coordinamento della redazione. Sotto la guida della Redazione almeno 12 scrittori attraverso un corpus di testi correlati creeranno testi sequenziali ad albero.

-Variabilità dei punti focali. Man mano che il lettore sceglie, o meglio **si manifesta** (v.) durante il suo percorso nella rete dei testi, egli sposta continuamente il centro, quindi il punto focale e lo stesso principio organizzativo della storia. Non essendo il sistema infinitamente ricentrabile, tutto questo, nella fase di **lettura attiva**, ha un limite, che potrà essere superato nella **fase di scrittura assistita** (v.)

-La personalizzazione del computer (v.)

-Scelta o manifestazione del lettore.

Un particolare modo è allo studio per attuare i sistemi di progressione nelle reti di trame, onde non rendere l'ipertesto troppo simile ad un libro-game. In ogni caso dovrà essere bandito il ricorso esplicito alla casualità.

Non si chiederà che molto di rado al lettore esplicitamente che tipo di indagine o di comportamento voglia assumere (Es. Incontri un gigante: A lo uccidi, B gli parli C lo fuggi)

Tra i sistemi allo studio vi sono:

- la sintesi reimpastata dal lettore di un brano dato con la ricostruzione della fabula o degli avvenimenti. Il programma valuterà le parole chiave utilizzate e quelle tagliate via per individuare ciò che il lettore ha ritenuto più importante o più gli piace. Automatica sarà la canalizzazione della narrativa successiva.

-la verifica dell'apprendimento della trama con itinerari di recupero ed amplificazioni

-l'analisi degli help richiesti e dell'interesse per gli approfondimenti, che indurrà anche a livelli stilistici di narrazione diversi.

L'effetto sarà una tendenziale individualizzazione del corpus.

La personalizzazione del computer, ovvero Il computer-personaggio

Caratteristica appariscente di Agatha è la personalizzazione del Programma-computer, che avrà, a seconda dei gusti del lettore:

-voce sexy (Jessica Rabbit)

-voce tipo " 2001-Odissea nello spazio" (Hal)

-voce amichevolmente virile

-voce da macchina pensante (il signor Spock-Holmes)

-voce la ragazza della porta accanto.

La personalizzazione è utile per costringere il lettore recalcitrante alla scelta più opportuna dove (per artigianalità o necessità insindacabili della redazione) alternative non ce ne sono.

Es. Dopo l'entrata è necessaria una "ricapitolazione degli avvenimenti occorsi" in cui si presenta la situazione di partenza con le opportune suggestioni che consentano la canalizzazione del lettore. La ricapitolazione dovrà essere accurata e se il lettore chiedesse di passar oltre il computer lo rimprovererà in base alla logica (Come puoi pensare di andare avanti senza conoscere tutti i fatti!) e lo costringerà a sorbirsi quanto è necessario.

La personalizzazione induce una variabile extra nella trama, poiché ciascun personaggio può essere sospettato e, in uno dei finali sarà proprio chi per comodità e suggestione d'ora in poi chiameremo Hal, il colpevole, che potrà essere individuato per comportamento illogico.

L'armamentario tecnico

Ad alcuni armamentari tecnici della fiction d'intrattenimento, come il romanzo di appendice, si farà ricorso esplicito da parte di alcuni coautori.

Si ritiene che le necessità che pone una elaborazione multilineare somiglino a quelle che vengono da una pubblicazione frammentata e differita nel tempo, dove l'opportunità di indurre un desiderio di lettura che dovrà perdurare per un periodo anche lungo, favorisce il ricorso all'armamentario dei luoghi comuni che "funzionano" e lo sfruttamento dei peggiori trucchi del mestiere.

Ogni blocco testuale, come ogni puntata pubblicata in appendice, dovrà nel contempo esser soddisfacente di per sé, organica col passato e stuzzicante per il futuro.

Un esempio è dato dal riassunto delle vicende del personaggio, che il computer contabilizzerà dalla scheda apposita a seconda della progressione della narrazione operata dal lettore

Dopo aver accumulato tante storie e personaggi da far perdere di vista ai lettori non solo il filo degli avvenimenti ma il senso di quello che stavano leggendo, spesso l'autore di feuilleton era costretto ad un intervento riassuntivo.

"Rinfreschiamo un poco la memoria dei nostri lettori che hanno la pazienza di seguirci in questa lunga narrazione."-se ne usciva, ad esempio, Mastriani ne "I misteri di Napoli".

Ed è quello che farà il computer, richiesto o meno, adeguando le finestre dell'iper testo.

Saranno consentiti percorsi meno standardizzati, in ogni caso la dimensione letteraria dovrà comunque rimanere a livelli soddisfacenti.

La fine ed i finali

La fine potrebbe anche identificarsi con la decisione del lettore di sospendere la lettura. Ad una tale decisione può non esser estranea la stanchezza, la sensazione di chiusura soddisfacente o la caduta d'interesse. A tal fine si chiederà al lettore di indicare su una barra Verticale del tipo di quella Window 95, a che punto del libro ritiene doversi trovare.

Il software terrà conto delle scelte del lettore per accelerare o rallentare le opportunità di conclusione

Molti racconti conosciuti, specie se si pesca tra i romanzi d'appendice contengono casi di chiusure molteplici o di chiusure parziali seguite da proseguimenti.

Fase di scrittura assistita

In realtà Agatha non rende sfumato il confine tra lettore ed autore, amplifica solo il rapporto lettore/autore che è comune nel poliziesco enigma.

Solo apparentemente, poiché la guida degli autori, e del Comitato di redazione rimane salda, il lettore "scrive" un suo libro nella fase della lettura guidata.

Al termine il programma stamperà il testo con le peregrinazioni del lettore e questi saprà in genere accontentarsene.

Un ulteriore servizio è però prevedibile. Sulla base del testo bruto, il lettore può rimaneggiare la storia con un editing fatto per conto suo o assistito dalla redazione.

In questa fase il lettore comincia davvero a diventare autore (dovrà essergli garantita la possibilità di firmare e sfruttare commercialmente la storia, se pure questa è una possibilità ovviamente vaga...) La lettura si trasforma in apprendistato, tirocinio, dietro ulteriore contratto, la redazione si impegna, ove richiesta a rivedere l'editing ed a sostenere la creatività del lettore. Potrebbero derivarne testi che hanno con la redazione ed il corpus di Agatha, lo stesso rapporto delle commedie scritte dagli allievi del laboratorio di Eduardo su suoi spunti drammaturgici.

Le aggiunte in progress

Un pegno dell'opera di editing della **fase di scrittura assistita**, può esser dato da opportune aggiunte consentite al lettore specie nelle battute di un personaggio Watsoniano o di se stesso.

In proposito per molti centri di interesse che le trame metteranno in movimento, fra cui il matrimonio, il sesso, la politica, la psicoterapia, la televisione, la pubblicità saranno forniti repertori di battute o di citazioni, ove il lettore non disdegni di inserire omage a testi o film in qualche modo pertinenti.

L'opera aperta

Come fare di un insieme di gialli, opere in genere molto chiuse un'opera aperta?

In genere se si presentano una serie di eventi casuali sconnessi un lettore, fidando sulla sua esperienza pregressa, vi troverà un nesso, ricercando la catena causale che non esiste, integrando in una storia intera eventi molteplici e dispersi, parti separate tra varie linee narrative.

L'ipertesto costringerebbe a generare senso e a costruire il racconto.

Un tentativo potrebbe esser fatto costringendo (come in *Per uccidere Cecilia*, di L. Calcerano, inedito) il lettore ad una ricontestualizzazione della struttura di relazioni del testo per conferire non un senso qualsiasi ma un senso particolare alla storia.

Es. Se tutto sembra accusare la bellissima innocente, come nei libri di Erle Stanley Gardner (ma con meno potere demiurgico) è necessario trovare una soluzione diversa negli stessi eventi apparentemente univoci.

E questo anche se i fatti sembrano accusare il lettore.

Si stimolerà il wreader (lo scrittore) di cui parla Landow, attendendo dalla sua aggressività per le aggiunte di collegamenti, commenti e tele.

Il lettore assume una dimensione attiva che ha molti aspetti in comune col cantastorie o l'aedo, che costruiva senso e racconti a partire da frammenti forniti da qualcun altro, da un altro autore o da molti autori.

Anche dalla vastità dell'iperspazio, l'autore, come il lettore-autore, incontrerà limiti e su questi limiti costruirà occasioni per lottare. Con Perec si ritiene del resto che dalla costrizione si feconda la creatività.

Intervento al MistFest di Cattolica

Il tema della topografia dei delitti di carta fa emergere una caratteristica fondamentale del giallo italiano.

Il giallo, in Italia, è stato ed è caratterizzato, almeno da Scerbanenco in poi da una forte **localizzazione**, è un giallo “**domiciliato**”.

Nego che sia un semplice espediente tassonomico o una esigenza tecnica di ordinare gli interventi da parte degli organizzatori..

Come al solito il Mystfest di Cattolica, perché fa cultura, qualsiasi cosa ne pensino i ministeri competenti, apre sul giallo piste originali di indagine; il problema è piuttosto che la provocazione a tutti noi non è stata che parzialmente raccolta e questo mi ha fatto cambiare la scaletta che mi ero preparato per l'intervento. Sarà il coautore della coppia, Fiori, a parlare della nostra Roma e della nostra localizzazione, io proverò invece a fare qualche riflessione su questo carattere originale del giallo italiano.

Ho cambiato il mio intervento perché si rischia, mi è parso dai contributi di ieri, di sorvolare, di viaggiare, come ha fatto Carloni nel catalogo con una specie di guida del Touring sotto il braccio e niente più, mentre una domanda cui vale veramente la pena di tentare di rispondere è **PERCHE' IL GIALLO IN ITALIA E' COSI' FORTEMENTE LOCALIZZATO?**

Il Mystfest, maliziosamente direi, ci ha chiesto per iscritto se non sia un modo di giocare in casa, di sentirsi più sicuri, su un terreno facile perché conosciuto... ma questo, mi pare, non spiegherebbe l'universalità del fenomeno che tra ieri e oggi qui tocchiamo con mano e tantomeno gli esiti letterari che ne vengono.

Tra l'altro Carmen Iarrera e Danila Comastri Montanari hanno rilevato che si tratterebbe di una sicurezza ingannevole. Meglio una città sconosciuta: più la gente crede di conoscere una città più è difficile parlargliene con un minimo di originalità o anche, solamente, senza essere **banali e le domiciliazioni** dei giallisti italiani **non** sembrano proprio, salvo qualche eccezione, banali.

Perché allora ci rendiamo il lavoro difficile?

A parte anche qui qualche eccezione, le città nei polizieschi classici sono poco più che fondali intercambiabili per lo sviluppo della trama. Siamo noi che ci facciamo coinvolgere dall'esotismo dello smog londinese, della brughiera di Holmes e dei grattacieli americani di Philo Vance per dare stimolo nostra alla fantasia: Poirot mi sembra un caso emblematico, si muove, come del resto farà poi James Bond, davanti fondali turistici e tra scene di maniera, in Egitto, in Grecia o nel Labirinto del Latemar.

Con i maestri dell'hard-boiled school e con Woolrich la città viene sì in evidenza ma nonostante tutto si tratta ancora una cosa diversa. La città è una jungla, il teatro del crimine - organizzato o no - con Woolrich, - come rileva, nel catalogo, Rigosi - “diventa una sorta di incubo tentacolare, organismo vivente mostruoso”.

Ma è cosa diversa dalle città del giallo italiano - è la città moderna l'archetipo della pericolosa città moderna - ma non **quella città** come dire che è Milano, ma non la Milano di Scerbanenco, diversa da quella di Olivieri e di Pinketts; è Roma, ma non la

Roma di Felisatti e Pittorru è diversa da quella di Moretti o di Carmen Iarrera, o di Augias o di Enzo Russo. Non parliamo di Gadda.

Non voglio dire con questo che da questo punto di vista i giallisti italiani sono più bravi, che attingono alla letteratura tout court più spesso di altri, (che rimangono a livello di magari alta e ricca artigianalità) non lo dico e non perché sotto sotto non lo pensi. Da petroniano non voglio mai, nemmeno alla lontana, dar adito ad ulteriori ghetizzazioni del genere poliziesco, classificazione questa sì, tassonomica e non assiologica (come dico abbastanza spesso per tappare la bocca a certi critici)

Bravura o meno, il punto non è questo momentaneamente avrei trovato un'altra spiegazione o meglio un'altra ipotesi: secondo me nel giallo italiano la città non serve solo per fondale spazio-temporale, non è solo un topos necessario, accanto ai personaggi della vittima, del colpevole e dell'investigatore da noi, nel giallo italiano, perché la città è uno dei personaggi. Ed è uno dei personaggi che più svelano, smascherano l'autore. Madame Bovary sono io eccetera.

La Roma di Calcerano e Fiori, insomma rappresenterebbe la coppia letteraria Calcerano e Fiori più dei loro commissari e investigatori.

Questo non l'abbiamo capito studiando narratologia.

Il primo spunto ce l'ha dato un critico, Loris Rambelli, lo storico del giallo italiano che ci ha fatto notare i nostri frequenti passaggi nella città ttonia, a Roma.

Città ttonia. Siamo andati a guardare la parola sul vocabolario. La città sotterranea, per quei tre che, in sala, Pinketts compreso, non lo sanno. Ed era vero.

Ora ce lo mettiamo, per non scontentare o, peggio osar smentire Rambelli, un episodio nelle fognature o nei cunicoli della metropolitana - ma prima, senza intenzionalità (sarà stato Verne, Freud o meglio ancora Sussi e Biribissi) le gite nella città ttonia le mettevamo sempre senza rendercene conto, perché quella Roma era dentro di noi.

Vedete una città è come un organismo particolarmente complesso dalle infinite sfaccettature. E ci sono le foglie dei platani di Olivieri e la marea inquietante di Pinketts, che per l'appunto solo lui, vede, cara Volpatti.

Trascegliere aspetti particolari, fermare l'attenzione su una dimensione piuttosto che su un'altra, su una componente speciale, mentre tante se ne sorvolano, vuol dire disegnare una città costruirla - inventarsela come i colleghi della F.S. fanno coi pianeti e le diverse società che li colonizzano.

Certo i giallisti italiani hanno dietro una storia e una geografia che pochi possono vantare e sono radicati nelle loro città e province perché sono radicati nella loro cultura di provenienza. Altrettanto certamente, in Italia, esistono ancora culture e capitali in numero che altrove sembra spropositato. Questo ci spiega, in parte, tanta ricchezza.

Ma poteva essere solo ricchezza di sfondi, colore e niente di più.

Il fatto è che mi sembra che i giallisti italiani si manifestino certo in tutti i loro personaggi ma più di tutto nel personaggio muto della loro città. Condizionati da S.S. Van Dine e dagli esempi di scrittura dei classici, ma ancor di più malati come siamo di Hammett ed Hemingway le città nessuno perde tempo a descriverle, tanto

per far vedere che sa tenere la penna in mano. Niente descrizioni, certo. Banditi i brani di prosa lirica, le città e le culture di ciascuno sono lasciate trapelare per il lettore da indizi - tracce - particolari - personaggi minori - particolari secondari, spie, segni.

Come nella serendipità il lettore è chiamato a raccogliere tutto ed arrivare ad una soluzione che è l'epifania della città di quell'autore - intendiamoci - ricostruita però anche sulle presupposizioni enciclopediche, le conoscenze di cui il lettore è in possesso. Per questo, tra l'altro, i giallisti romani faticano molto a costruire la loro Roma. Roma tutti credono di conoscerla alla perfezione ed è difficile sostituire il pregiudizio del lettore con la città-personaggio che disegniamo -leggiamo-critichiamo-odiamo e amiamo, perché in quasi tutti per questo personaggio c'è odio e amore. A quest'ultimo proposito cito solo i tormentati rapporti di Machiavelli con Bologna. Ma Lorianò, il nostro maestro, un personaggio, il sergente Sarti Antonio, ha provato perfino a farlo morire! E' già andata bene che non abbia fatto distruggere Bologna da un terremoto.

Ma che Roma è quella di Calcerano e Fiori questo sarà l'amico Fiori a raccontarvelo!

Progetto di collana di racconti e romanzi polizieschi

La collana dovrebbe comprendere testi polizieschi tali da:

- rappresentare una piacevole, interessante e facile lettura;
- costituire lo stimolo per un utilizzo mirato del poliziesco a scuola, collegato allo sviluppo del pensiero logico, alla storia, alla narratologia, alle abilità di scrittura ecc.(cfr il saggio A scuola col giallo, Scuola Democratica 1,1987)
- disegnare l'evoluzione del genere poliziesco attraverso racconti e romanzi di autori particolarmente noti e/o particolarmente rappresentativi.
- trattare, attraverso i racconti gialli temi di interesse: la pena di morte, il rapporto polizia/magistratura, la mafia ecc.

Si ritiene particolarmente interessante unire ad ogni testo una videocassetta che contenga film polizieschi, da scegliere tra quelli particolarmente rappresentativi e facilmente disponibili e telefilm .

L'accoppiamento sarà studiato in modo da :

- offrire il film tratto dal libro o dal racconto a stampa
- offrire un film o telefilm dello stesso sotto-genere (Romanzo giallo-enigma; thriller; giallo d'azione all'americana; giallo problematico moderno ,ecc.)

Ciò permetterà più facilmente di non far mancare nella collana autori di difficile pubblicazione per il costo dei diritti.

La prima serie di libri che si propone e' la seguente:

1-Wilkie Collins (1824-1889) Racconto-La casina nera,ed Paoline,Modena 1960,trad. Spada titolo orig.The black cottage

Racconto-Le regole del gioco,in AA.VV.Le regole del gioco,Sugarco Milano,1981,trad.Donatella Pini,titolo orig.The bitter bit

Racconto-Matrimonio tragico in Estate gialla 1992,Mondadori titolo orig. A Marriage Tragedy Romanzo,L'albergo dei fantasmi,Mondadori,I classici dei gialli,602 tit. orig.The haunted hotelVideocassetta:

2-Arthur Conan Doyle Romanzo-Uno studio in rosso,tit. orig.A study in scarlet.Videocassetta:Film con Basil Rathbone.Telefilm di produzione polacco-italiana

3-Edmund Clerihew Bentley Romanzo-La vedova del miliardario,Mondadori titolo orig.Trent's last case Racconto

Videocassetta vecchio film tratto dal libro

4-Jacques Futrelle Racconto-Il problema della cella 13,in AA.VV.Polizieschi classici,Savelli,Roma 1978,trad Giorgio di Giulio

Racconto-L'uomo fantasma,Mondadori

Romanzo-La Macchina Pensante,in Gialli Economici Mondadori,33,1950

5-R.Austin Freeman Racconto-Un caso di premeditazione,in Polizieschi classici,Savelli,Roma 1978,trad.Giorgio Di Giulio tit. orig.A case of premeditation

Racconto-Il cifrario moabita,in I rivali di S.Holmes,a cura di H.Green Bompiani,Milano 1979 trad.Marisa Caramella.(il cifrario moabita)in John Thorndyke's Cases,Chatto & Windus 1909,poi in The rivals of S.H.,1970 Hugh Greene

Racconto-Il pugnale di alluminio in I delitti della camera chiusa 2,Milano Mondadori,Omnibus 1977,trad,Andrea Terzi.

Racconto-Lo scarabeo blu,in Estate gialla 1992 tit. orig. The blue scarab 6-Edgar Wallace,Un dramma in riviera,Mondadori,Capolavori dei gialli,198,1962Estremi opera orig._ _A __The angel of terror Video cassetta:_ _A __Esistono svariati film tedeschi di serie B costituiti da due episodi di un tempo l'uno tra cui poter scegliere.Il migliore sarebbe quello tratto dall'Enigma dello spillo

7-Joseph Kesserling Commedia-Arsenico e vecchi merletti,trad:Masolino d'Amico per la regia di Monicelli,con Geppy Gleiyse,Regina Bianchi ed Isa Barzizza.Debutto il 15 Luglio 1992 alla Versiliana Videocassetta:Arsenico e vecchi merletti di Frank Capra con Cary Grant e Peter Lorre.

8-G.Bristow & B.Manning L'ospite invisibile,Mondadori,I classici del giallo 188 The invisible host, Videocassetta Dieci piccoli indiani di Rene' Clair da Agatha Christie,1945

9-Kenneth Fearing TitoloL'enorme ingranaggio,Mondadori,I classici del giallo,426 Estremi opera orig. The big clock Videocassetta:Esistono due versioni cinematografiche,meglio la prima con Ray Milland

10-Francis Iles (alias Anthony Berkeley,alias Anthony Berkeley Cox)Il sospetto,Mondadori ,Classici del giallo 355 titolo orig.Before the factVideocassetta:A.Hitchcock,il sospetto/Suspicion con Cary Grant e Joan Fontaine,1941

11-Antologia del poliziesco classico A.Conan Doyle_ _A __-Silver Blaze,in Calcerano & Fiori,Uno studio in giallo,La Nuova Italia,Firenze,1989.Emmusk Orczy_ _A __-Il mistero di Fordwych,in Estate Gialla 1992,Mondadori.(The Fordwich Castle Mystery)-La misteriosa morte della metropolitana,in AA.VV.Polizieschi classici,Savelli,Roma 1978,trad Giorgio di Giulio(The mysterious death of the underground railway)Jacques Futrelle_ _A __-Il problema della cella 13,in AA.VV.Polizieschi classici,Savelli,Roma 1978,trad Giorgio di Giulio-L'uomo fantasma,Mondadori Wilkie Collins -Le regole del gioco,in AA.VV.Le regole del gioco,Sugarco Milano,1981,trad.Donatella Pini titolo orig.The bitter bit

12-Antologia del giallo italiano

Pochi problemi di acquisto testi comporterebbe la pubblicazione di almeno due volumi di racconti polizieschi italiani ,il primo dalle origini all'ultimo dopoguerra,il secondo dal dopoguerra ai

giorni nostri. Loris Rambelli, lo storico del poliziesco italiano li sta raccogliendo da riviste e giornali e potrebbe curare le antologie. Si sottolinea come spesso la Mondadori acquisti diritti limitati sui testi polizieschi che pubblica. In questi casi tali testi possono essere ritradotti dagli originali.

Tra i moderni sarebbero da includere almeno Hammett e Chandler, Rex Stout, (Nero Wolfe contro l'FBI+ sceneggiato con Buazzelli e Ferrari) Ed McBain (Due colpi in uno, Mondadori + Film di Kurosawa) Cornell Woolrich (La finestra sul cortile) e Donald E. Westlake, (La pietra che scotta + film con Robert Redford).

Tra le videocassette (per il suspense) il film Gazebo di George Marshall, con Glenn Ford e Debbie Reynolds. Un bellissimo giallo per ragazzi italiano da pubblicare sarebbe "La Teleferica Misteriosa" di A.F. Pessina, Salani diritti disponibili.

Anche la prolifica Enyd Blyton, inglese ha scritto bei romanzi d'avventura per ragazzi alcuni a tinte gialle, e' pubblicata da Mursia ma esiste anche una vecchia versione S.A.I.E, Torino che forse e' piu' accessibile. Esistono inoltre romanzi per ragazzi di Ellery Queen che non risultano pubblicati in Italia.

Luigi Calcerano

Lettera ad una giovane aspirante scrittrice

Cara Monica ,

sei sicura che ti interessa veramente un mio consiglio?

Sono uno scrittore di romanzi gialli, sai, un buon artigiano ma mille miglia lontano dalla letteratura che ti interessa.

Anche se ti sono sembrate corrette le mie parole, non mi sento un Virgilio plausibile per una scrittrice che si pone i tuoi ambiziosi obiettivi stilistici e di polisemia letteraria.

I° consiglio: Devi trovarti un altro tutor per la tua avventura. Io ti potrei aiutare a diventare una giallista e non credo che ti interessi.

I tuoi brani (stento comunque a chiamarli racconti) non mi piacciono, è vero, ma potrebbe essere solo colpa mia, della mia formazione, delle letture che preferisco.

II° consiglio: Fai attenzione alle persone di cui accetti il giudizio.

Certo i tuoi brani sono fuori sesto per enzimi, non tanto perché in quel concorso vi siano paletti specifici, quanto per la giuria scelta, che di per sé è un condizionamento enorme.

La cultura di Serena, la mia, quella di Cerami disegnano uno scenario di compatibilità diverso da quello che potrebbero disegnare giurati a te più vicini.

III° consiglio Bada comunque , quando ti presenti e ti esponi, a tener conto del target cui ti riferisci. Altrimenti non ti presentare.

Ciò detto non voglio sottrarmi a darti alcune “dritte”, ora che ti ho avvertito che potresti anche non doverne tener conto.

Intanto fai attenzione : le tue composizioni per me somigliano ad un piatto di spaghetti condito con una carbonara, con il tartufo, con i frutti di mare. C'è troppo dentro e le diverse componenti sgomitano per emergere, a tutto danno dell'effetto globale.

Comunque non mollare, la via non è una sola e non è solo quella benedetta dal successo o dalla critica.

Ci vuole un po' di egocentrismo psicotico per andare a vanti fregandosene di tutti, ma moltissimi dei grandi hanno dovuto appoggiarsi.

Non basta egocentrismo psicotico, intendiamoci, ma, senza, la gente rinuncia.

Sono certo che la nostra giuria avrebbe bocciato Joyce, magari non quello dei racconti di Dublino, ma certo quello dell'Ulisse.

Bada comunque che ci sono da rispettare, anche nella follia più totale. Le condizioni di esistenza.

Se non riesci ad uscire dal dattiloscritto nessuno avrà notizia di te e sarà inutile che tu scriva la Divina Commedia.

Non posso che consigliarti affinamento, studio (per la tua strada) e un pizzico di machiavellismo letterario. Tieni per un po' dentro la tua poetica se è troppo lontana da chi ha potere editoriale.

Aspetta di esser più grande per imporla.

E...in bocca al lupo!

Tra don Bosco e don Milani

Un amabile avversario mi disse due o tre mesi fa qualcosa che mi ha costretto ad una riflessione forse non inutile.

“Voi, con la vostra nuova politica al Ministero volete mettere insieme don Bosco e don Milani e non è possibile.”

Tra l'altro don Milani era stato parte decisiva del formarsi delle mie opinioni sulla scuola e la politica. Lo avevo studiato, amato, chiosato, letto ad alta voce ad alcuni amici quando facevamo controscuola in borgata. Meno conoscevo don Bosco ma ho cercato di approfondire anche la pedagogia di questo personaggio, per dare al mio interlocutore ed a me stesso, in primis, una risposta.

E poi perché quell'avvicinamento tra la politica che perseguivo e quei due personaggi mi aveva colpito, non poteva che giungere chiarezza e forse strumenti di lavoro da una riflessione.

Ecco perché un laico durante il mese di agosto ha studiato la pedagogia del metodo preventivo di don Bosco ed osa consegnare quel po' di lavoro disordinato e senza troppi riferimenti documentali che ha fatto ad uno scritto.

A prima vista, in effetti, non si potrebbero immaginare due figure più diverse, sia per storia personale sia per genere di impegno.

Da una parte il mio don Milani, il figlio di una buona e colta famiglia della borghesia fiorentina, dall'altra don Bosco, figlio di contadini piemontesi, di poveri contadini piemontesi.

L'esperienza milaniana si risolve nell'arco di un ventennio nell'ambito di piccole comunità, quella di don Bosco si dipana a Torino nei quarant'anni tra il nascere e il formarsi del regno d'Italia. Infine, ecco il punto che più mi aveva intrigato, per don Bosco il gioco costituisce un momento qualificante del legame educativo, al contrario don Milani fa dell'assenza di gioco un carattere distintivo del suo insegnamento, basti ricordare l'episodio degli strumenti di gioco gettati nel pozzo come segno di rifiuto di un certo approccio pastorale ai giovani, una caratteristica che, più in luce in Esperienze pastorali che nell'opera successiva, in effetti non mi aveva toccato.¹

Diversissimi, dunque, tali che li si può ammirare, amare anche, ma -per così dire-separatamente, ciascuno ben appartato nella sua nicchia di santità o quasi-santità, senza pensare a una possibile integrazione del loro insegnamento.

“Voi, con la vostra nuova politica al Ministero volete mettere insieme don Bosco e don Milani e non è possibile.”

Eppure, eppure...

Con la consapevolezza di chi si trova in acque profonde, lontano dalle proprie competenze e, quindi, senza pretendere di fare un discorso convincente, senza

¹ Sulla questione, di recente, Don Lorenzo Milani, *La ricreazione*, (introduzione di G.Fofi) Roma, Editrice e/o, 1995.

nemmeno voler omologare ad ogni costo delle diversità che sono, per tutti, non solo per la Chiesa, ricchezza, a me pare che un "filo rosso" tra loro ci sia, e soprattutto che al di là delle diversità essi dicano qualcosa di uguale.

Che una pedagogia e, più ancora, una pratica che metta insieme don Bosco e don Milani non solo sia possibile ma sia coerente con alcune iniziative portate avanti dal Coordinamento delle politiche per gli studenti del Ministero.

Bisogna capire che cosa voleva significava il gioco per don Bosco e per don Milani.

Il sacerdote piemontese si trovava davanti giovani e ragazzi spesso abbandonati, che lavoravano duramente, nella Torino che si avviava a diventare capitale industriale, insidiati da malattie e pericoli (non ultimi quelli morali), con alle spalle famiglie spesso disgregate dalla fame e dall'emigrazione. Il gioco, il cortile, l'oratorio diventano allora la possibilità di recuperare uno scampolo di giovinezza, di godere di una gratuità di spazi e di attenzioni troppo presto perdute.

Esistevano del resto importantissime linee educative di impostazione cristiana che, in Italia, anche nel passato, da Vittorino da Feltre a Enea Silvio Piccolomini all'oratorio filippino, alle scuole dei gesuiti, prima all'oratorio salesiano, hanno valorizzato l'importanza delle attività ludiche e sportive.

Così, insegnava don Bosco, "si dia ampia libertà di saltare, correre, schiamazzare a piacimento. La ginnastica, la musica, la declamazione, il teatrino, le passeggiate sono mezzi efficacissimi per ottenere la disciplina, giovare alla moralità ed alla sanità. Si badi soltanto che la materia del trattenimento, le persone che intervengono, i discorsi che hanno luogo non siano biasimevoli. Fate tutto quello che volete, diceva il grande amico della gioventù S.Filippo Neri, a me basta che non facciate peccati."²

Appunto perchè si tratta di consolidare (e spesso di ricreare pressoché da nulla) una situazione di infanzia protetta con sollecitudine, l'oratorio salesiano non è un cortile vuoto dove dei ragazzi giocano mentre un adulto sorveglia che tutto vada bene, ma è lo spazio dove don Bosco gioca *con* i ragazzi, facendosi quasi ragazzo con loro, pur senza dimenticare la sua funzione di educatore e di sacerdote.

Ai suoi giovani emarginati, a cui tutti hanno diritto di dare ordini, di imporre lavoro, che tutti possono sfruttare, vuole dare un principio di tutela giuridica (il 'contratto' d'apprendistato) la percezione netta che lui è lì per loro, che sono importanti anche nel loro correre e saltare. A questi giovani don Bosco restituisce l'infanzia sottratta e di lì parte per formare -secondo il suo proposito di religioso- buoni cristiani, ma anche buoni cittadini.

Nella politica del Ministero dopo la direttiva 133/1996 ed i DD.PP.RR. 567/1996 e 156/1999, la scuola oltre ad essere la sede dove l'istruzione degli studenti deve realizzarsi in un contesto professionalmente e tecnicamente attrezzato, diventa il principale spazio di crescita umana, civile e professionale

² S.Giovanni Bosco, Il metodo preventivo, Brescia, La Scuola Editrice,1961,110.

dello studente, un centro permanente di vita culturale e sociale per i giovani cui deve essere riconosciuto il diritto alla formazione sino a 18 anni.

L'incapacità della scuola e della formazione professionale statale e regionale di rispondere ai bisogni del mercato del lavoro sempre più complesso, frammentario e mutevole, penalizza le occasioni d'accesso dei giovani al sapere professionale proprio mentre questo diventa sempre più essenziale per l'inserimento lavorativo. L'effetto è, se possibile, ancor più grave in certe realtà a rischio. Il mancato sviluppo di una offerta formativa coerente e professionalizzante, adeguata alle esigenze che emergono dal mondo della produzione, la mancanza di spazi di crescita umana e culturale, la mancanza di momenti di libera attività ludica e sportiva pongono le premesse di gravi disagi e scompensi nelle comunità locali.

Il malessere che vi si avverte, in presenza delle tristemente note situazioni di criminalità organizzata, concorre a determinare una patologia sociale grave, potenzialmente esplosiva. L'emergenza attuale differisce storicamente da quella che si trovava a fronteggiare don Bosco, ma non certo per gravità.

La lotta alla criminalità e alle cause dell'esclusione sociale, con particolare riguardo al fallimento scolastico e formativo e la costruzione di spazi di libertà, crescita culturale e gioco per i giovani sono decisivi oggi come allora.

Nell'Italia del secondo dopoguerra, d'altro canto, nelle piccole comunità agricole progressivamente spopolate dall'urbanizzazione, il gioco non era più il momento gioioso in cui la fantasia si sbriglia, era diventato qualche cosa di eterodiretto, di artificioso e vuoto. Don Milani si scandalizzava di fronte a giovani accaniti a discutere di ciclismo o del campionato di calcio, come se fossero problemi fondamentali, mentre si disinteressavano della propria formazione, del contratto di lavoro, delle insidie nascoste in un discorso seducente, accattivante; al priore di Barbiana pareva un peccaminoso spreco di doti, un inconsapevole adeguarsi a "mode" dettate da altri per addormentare la coscienza dei poveri e tenerli, contenti e ignari, in uno stato di ignorante sudditanza.

In una società che andava diventando sempre più complessa, gli ultimi, quelli che partono svantaggiati, non avevano certo bisogno di distrazioni da quello che era il loro vero interesse.

Le distrazioni potevano anzi ricordare il devitalizzante "panem et circenses" di romana memoria.

Quindi, niente sport (visto che di attività fisica ne avevano in abbondanza), niente gioco ma rigore, impegno, sacrificio, studio e studio di strumenti di base le lingue prima di tutto- per poter orgogliosamente costruire e presentare la ricchezza della cultura operaia e contadina, senza scimmiottare la cultura borghese e senza sentirsi in situazione di inferiorità.

Il gioco, d'altro canto ha sempre messo in imbarazzo fior di pensatori, ad esso si sono sempre opposte obiezioni forti e la più diffusa "proviene dall'ambiente dei moralisti, solleciti nel denunciare la futilità del gioco rispetto alla serietà di

una etica responsabile”.³

Si può riscontrare sia nel liberalismo che nel socialismo una latente opposizione al gioco o ai momenti non impegnati socialmente, ludici.⁴

Si tratta di un “generale moto verso un tono serio della cultura”⁵.

Don Milani, nella sua opera originale e creativa, almeno sul gioco ha subito le influenze di tante riflessioni intransigenti e certo la sua intransigenza ha forse creato il necessario “corto circuito”.

Pur nell'estrema brevità e coi limiti estremi del presente scritto (con tutti i rischi quindi legati alle eccessive semplificazioni) sembra emergere con chiarezza come sia don Bosco sia don Milani individuino una povertà e su quella indirizzino tutte le loro energie. Don Bosco vede la carenza di formazione (e per lui in primis la formazione è religiosa), don Milani vede la carenza di strumenti linguistici e di emancipazione politica e culturale. Una volta delineato il campo di lavoro entrambi si spendono totalmente fino all'ultimo giorno senza che la loro diventi mai una routine professionale, ma con una continua, inesauribile disponibilità piena d'amore. "Bisogna che i ragazzi non solo siano amati ma sappiano di essere amati" sostiene don Bosco; "Ho voluto bene più a voi che a Dio, ma spero che lui metta tutto sul suo conto" arriva a scrivere don Milani nel testamento ai suoi ragazzi.

In questa globalità del dono di sé fatto in un momento ben preciso della storia si comprende anche la differenza con la politica del Ministero che fa affidamento su una dimensione organizzativa e professionale degli interventi.

L'assolutezza delle scelte che, prese singolarmente, oggi si possono rivelare datate coloca don Bosco e don Milani in una dimensione diversa da quella della scuola moderna ma questonon significa che il nostro tempo non veda , tanto per fare un esempio, la carenza di strumenti linguistici e di emancipazione politica e culturale.

Quello che don Bosco e don Milani hanno lasciato in eredità a tutti quelli che istituzionalmente, professionalmente o per volontariato, abbiano il privilegio di occuparsi dei giovani mi sembra questo: la serietà con cui analizzare i bisogni reali e profondi dei giovani affidati, la volontà forte con cui rispondere alle esigenze che si sono individuate. Certo, le povertà dei giovani di fine millennio non saranno quelle di un secolo e mezzo fa e neppure quelle di quarant'anni addietro, come, d'altro canto, nella scuola dell'autonomia, gli strumenti di base

³ P.Ricoeur, prefazione a F.Brezzi, *A partire dal gioco*, Genova, Marietti, 1992, VII. (...) non è difficile rovesciare l'accusa; opponendo un elogio dell'inutile alla frenesia dell'efficacia e del rendimento delle nostre società avanzate e, più in generale, ad ogni riduzione del ragionevole alla ragione strumentale attraverso cui la modernità tende a definirsi(...)”(ibidem). “Da notare che Huizinga, quando sottolinea la contrapposizione alla ‘serietà’, aggiunge che essa non è ‘né conclusiva né stabile’, nel senso che il gioco è non-serietà, ma può essere tremendamente serio.” A.Ghirelli, *Agonismo*, in AA.VV. *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, vol.1, 217.

⁴ “Huizinga lo ha spiegato con estrema lucidità: l'Ottocento, cioè la borghesia capitalistica che ha liquidato col Terrore *l'ancien régime* e che con Waterloo ha spento le ultime velleità giacobine sopravvissute al 18 brumaio, lascia poco posto alla funzione ludica come fattore del processo culturale.A.Ghirelli, *Agonismo*, in AA.VV. *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, vol.1, 231-232.

⁵ Huizinga, op. cit., 225-6. Questo si riverbera sullo sport, che perde dimensioni ludiche ma guadagna in organizzazione, strutture e tasso di associazionismo.

di cui dotare i giovani perché siano davvero cittadini sovrani e non sudditi non si limiteranno più alla padronanza della lingua (sebbene...).

In questa prospettiva nell'ordinamento scolastico si è iniziato a costruire un rapporto diretto con gli studenti e le loro esigenze e si è aperta la scuola alle loro libere attività di cui si è riconosciuta la valenza educativa, non solo ricreativa.

Col DPR 156/1999 a tutte le attività organizzate a scuola su progetto educativo si è riconosciuta valenza formativa superando la distinzione tra attività curricolare e extracurricolare che, da distinzione di valore, diventa esclusivamente tassonomica.

In sostanza con il DPR 567/76 si è cominciato a consentire attività spontanee degli studenti con il DPR 156/1999, si costruiranno ed organizzeranno interventi di arricchimento "dall'interno" di tali attività che sono ancora extracurricolari ma non più, ormai, extrascolastiche.

Per questo sono allo studio iniziative che creino le condizioni per la effettiva pari dignità degli interventi di creatività studentesca con gli interventi curricolari e non considerino la logica delle loro libere attività come esornativa, ricreativa, di servizio all'attività curricolare e d'altro canto valorizzino il ruolo fondamentale e qualificante della cultura, di tutta la cultura, anche di quella giovanile, nella crescita e nella formazione dello studente.

Tutto ciò senza negare la dimensione ludica delle attività cui lo studente partecipa per il piacere e la soddisfazione che ne trae e senza espropriare i giovani della facoltà, sancita dal DPR 567/1996, di organizzare a scuola attività anche non strutturate e meramente ricreative ma di loro interesse.

Nell'insegnamento che ci viene da don Bosco e don Milani resta intatta, in chi educa, la necessità di scrutare i segni dei tempi, di interrogarsi e di mettersi in discussione per cercare di rispondere sempre meglio alle necessità dei giovani.

Ed è quello che la scuola della riforma dovrà fare.

Intervento di presentazione dell'Autore
alla Libreria Suspence

Sono Luigi Calcerano, giallista in primo luogo e, poiché *carmina non dant panem*, impiegato statale e del Ministero della Pubblica Istruzione, per giunta. Per questo nel programma sono qualificato come dirigente ministeriale.

Tanti anni fa, prima di trovare lavoro, sin dalla prima media, auspice la famosa serie di telefilm di Perry Mason, sono diventato un accanito giallofilo.

Il giallo a scuola a quei tempi era attività clandestina ed io mi guardai bene di far conoscere la mia perversione culturale ai professori.

Dico perversione culturale perché tale è stata considerata anche da molti grandi intellettuali che vi indulgevano, Sartre, ad esempio.

«(...) Queste letture rimasero a lungo clandestine; (...) cosciente della loro indegnità io non ne facevo parola a mio nonno. Mi degradavo, mi prendevo delle libertà, trascorrevi al bordello le vacanze, ma non dimenticavo che la mia verità era rimasta nel tempo... continuai tranquillamente la mia doppia vita e non l'ho mai smessa: ancor oggi leggo più volentieri i volumi della «Série Noire» che Wittgenstein».

Appena possibile ho scritto il mio primo libro giallo e, molto più tardi, sono riuscito a pubblicarne uno, in coppia col mio amico Giuseppe Fiori. Così dopo Fruttero e Lucentini, Casacci e Ciambricco, Felisatti e Pittorru, un'altra coppia di giallisti ha cominciato a fare i suoi passi nel mondo della letteratura italiana.

Dico mondo della letteratura non perché mi consideri più che un artigiano della narrazione, ma perché mi dichiaro Petroniano ed il professor Giuseppe Petronio ha credo, dimostrato alla fine la falsità del pregiudizio che vuole il giallo altro dalla letteratura, in ragione della sua semplice appartenenza ad un genere.

Petronio sostiene che indagini e delitti non sono più i temi di un genere chiuso e che «i generi dunque hanno perso una delle loro caratteristiche essenziali, la capacità di determinare il livello e quindi il valore dell'opera; e proprio perciò sono diventati... semplici serbatoi di temi e di schemi, adoperabili per tutti gli usi, a tutti i livelli possibili»⁹.

Guardate se i giallisti non sono grandi scrittori, poiché in grande maggioranza non lo sono, la colpa è tutta loro, non del genere che praticano.

Che comunque fa parte della letteratura.

Un uso scorretto del concetto di genere presuppone una distinzione di valore tra letteratura popolare, o di massa e letteratura con elle maiuscola, quella dei grandi, che gli anglosassoni definiscono *mainstream*.

Per Petronio non è possibile rinchiudere un genere nella «paraletteratura». Il concetto di letteratura funziona «se inteso con tanta larghezza da comprendere *A Silvia* e Parzanese («Quand'io nacqui mi disse una voce: tu sei nato a portar la tua croce»), *Guerra e Pace* e il *Padrone delle ferriere*, Agatha Christie e Robbe-Grillet»²⁵

Il genere altro non è che un sottoinsieme la cui proprietà comune è nel fatto che i libri che vi appartengono sono scritti secondo norme particolari di contenuto e di stile che li rendono distinguibili e che si caratterizza per essere un raggruppamento tassonomico e non assiologico.

Questo non vuol dire porre sullo stesso piano Conan Doyle e Dante.

«Alla letteratura, per consenso universale, appartengono da sempre Giovanni Boccaccio e Giovanni il Pecorone, Francesco Petrarca e Giuseppe Zappi, Alessandro Manzoni e Giovanni Rosini, quello della Monaca di Monza. Eppure nessuno si sogna di dire che stanno sullo stesso piano. Perché non le dovrebbero appartenere, senza stare sullo stesso piano, Italo Svevo ed Augusto De Angelis, Giorgio Manganelli e Lorian Macchiavelli»²⁷

Per questo, proporre agli studenti di leggere (e studiare) romanzi polizieschi, non deve essere innanzitutto solo l'introduzione a scuola della *trivialliteratur*, a fini sociologici, psicologici, o per permettere, con la conoscenza dei generi inferiori, la crescita per contrasto delle capacità di apprezzare la vera arte, ma l'utilizzo di materiale letterario che può essere più o meno creativo, più o meno dotato di informatività estetica o di valore, polisemia, connotatività.

Dopo aver cominciato a pubblicare in uno di quei piccoli editori di dimensione regionale o interregionale i nostri gialli di ambientazione romana –ma in Italia quasi tutti i giallisti hanno un loro specifico, sicché parlare del nostro maestro e decano Macchiavelli, significa parlare di Bologna, Scerbanenco è Milano, Camilleri è siciliano sin nel lessico –

Dopo aver cominciato a pubblicare romanzi gialli con un target generale, adulto, ci venne in mente di fare un giallo per ragazzi. Dico **CI**, perché a tutt'oggi nessuno dei gialli che ho scritto da solo sono riuscito a pubblicarlo. Sono condannato alla coppia.

Da solo mi dicono che son troppo sperimentale, troppo difficile, troppo intellettuale ...

Insomma prima, quelli che non hanno letto Petronio ti trattano male, dicono che fai letteratura da facile consumo, poi, appena appena alzi la testa gli editori te la tagliano, perché non venderesti, e non ti fanno neanche provare, la censura del mercato, dicono, in realtà è la loro censura, in nome di quello che credono sia il mercato...ma così va il mondo dell'editoria

Ci venne in mente di fare un giallo per ragazzi e scoprimmo che i pregiudizi sul giallo collegato alla scuola e ai ragazzi erano tutt'altro che superati.

Così scrivemmo un saggio indignato su Scuola Democratica Il numero 1 del 1987, Marsilio Editore.

A proposito della riottosità degli editori a pubblicare questo tipo di narrativa, si racconta - e l'aneddoto va creduto sulla nostra parola - che un noto editore romano, vistosi presentare un giallo scritto per adolescenti, se ne sia uscito apoditticamente affermando: «I giovani devono imparare ben altro che il delitto». Frase infelice quante altre mai, che sottintende che i giovani debbano necessariamente imparare qualcosa di nozionistico dalla lettura dei libri, che il delitto non sia argomento che con i giovani è necessario sviscerare, ma piuttosto negare, ignorare e, peggio, che col romanzo poliziesco si istiga alla criminalità. Pregiudizio che pare duro a morire e che in genere accomuna polizieschi, fumetti, «grammofoni», come direbbe Massimo Troisi ed altri strumenti del demonio.

E tentammo di argomentare come a scuola il giallo avesse piena cittadinanza.

A dieci anni le argomentazioni, mi sono riguardato quel testo, reggono ancora.

Solo una cosa oggi correggerei.

Tutto quel testo era ancora intriso di molti atteggiamenti pregiudiziali, in particolare del diffuso pregiudizio tra gli operatori scolastici fa ancora ritenere il divertimento una distrazione ed il gioco attività tollerabile ma non necessaria, in qualche modo una perdita di tempo utile tutt'al più a rilassare e far riposare gli studenti.

Il gioco, e nel nostro campo il gioco è il piacere della lettura, come l'ha definito Ermanno Detti,

Il gioco è invece, è necessario nella crescita dell'uomo e nell'educazione e, quel che è più importante, necessario come gioco, non come lavoro travestito, perché travestire il lavoro da gioco è una delle incongruenze didattiche e pedagogiche che si incontrano a scuola.

Per alcuni docenti, infatti, il gioco, l'attività piacevole, è interessante non di per sé, ma per la sua valenza seduttiva che può favorire strumentalmente l'insegnamento o il passaggio di valori etici e morali.

Il gioco e il piacere della lettura potrebbero essere accolti a scuola, "ma solo se didatticamente utile e funzionale agli apprendimenti scolastici. E' un lavoro vestito di ludicità, è un gioco ingannatore che induce a uno sforzo che non si

vorrebbe compiere. Una attività che Visalberghi ha chiamato ludiforme e che è già stata proposta da educatori antichi (da Quintiliano a Erasmo).

Dato che gli studenti non provano abbastanza interesse, non provano piacere per lo studio in sé, bisogna che l'apprendimento (...) venga reso allettante, almeno in apparenza.

Be', chiarito questo, tornando a quel testo vi dirò che cominciava così, con un brano di Conan Doyle.

-Vi è qualche particolare, Holmes, sul quale desidera attirare la mia attenzione?

- Sì, l'incidente curioso del cane, di notte.

-Ma il cane non ha fatto niente quella notte.

- Questo, appunto, è l'incidente curioso.

Così è per il poliziesco a scuola, attaccavamo il saggio, denunciando il segno enigmatico e pur esplicito di una incredibile mancanza

“Il fatto che non compaia, ad esempio, nei programmi della scuola media, dove pure è presente un cenno alla letteratura di fantascienza, è realmente un incidente curioso.

All'indagine su questo piccolo mistero erano dedicate le pagine del saggio.

Poi Sergio Piccioni che alla Nuova Italia cercava di contemperare interessi commerciali, cultura e un pizzico di creatività, e con cui lavoravamo in una rivista di circolari e cose scolastiche, ci chiamò e ci chiese se potevamo mettere in pratica quanto predicavamo su Scuola Democratica.

Ne nacque, UNO STUDIO IN GIALLO, la prima antologia di racconti polizieschi pensata per la scuola. Ancor oggi Sulla videocassetta il giallo a scuola della Palumbo editore, se ne parla come di un testo fondamentale. Un Best seller.

Tra l'altro una parte di quel piccolo mistero, a seguito di indagini burocratiche l'abbiamo svelato.

Accanto alla fantascienza in origine era citato il romanzo poliziesco, ma, le solite voci ben informate ci hanno rivelato che,

Continuando una tradizione che risale ad una circolare del Minculpop che vietava i gialli a scuola, la senatrice Falcucci, che qualcuno di voi ricorderà, cancellò di suo pugno il giallo dal programma della scuola media, tanto che la frase ne rimase, in qualche modo zoppicante.

Su questo non siamo pronti ad affrontare un processo, abbiamo solo la testimonianza di un ispettore.

Adesso, in effetti, sono qui perché al ministero è avvenuta nel settore una piccolissima rivoluzione, o almeno uno scandalo, il Ministro Berlinguer ha mandato un giallista, artigiano sin quanto si vuole ma pur sempre un burocrate un po' atipico, come mi definisce il Ministro, un creativo al coordinamento delle attività per i giovani ed all'ispettorato educazione fisica.

In pratica un giallista ad occuparsi dell'educazione alla lettura, che tempi!

Un dirigente poi come il sottoscritto che afferma, oggi, per tutta l'amministrazione centrale, per tutta la scuola, 133, 567, una “fiducia ‘pedagogica’ nel valore del gioco, nella sua importanza intrinseca per lo sviluppo dello studente, nella sua utilità funzionale che affianca l'esperienza del reale, nella sua ricchezza che spazia dal piano motorio, relazionale, cognitivo.”

Naturalmente era una occasione ghiotta per una persona come me che non disdegna, da buon giallista, la trasgressione, il Ministro mi appoggiava, anche se quasi solo lui al ministero mi appoggiava, ho dato la stura ad una serie di “ Proposte operative per le istituzioni dell'autonomia” tra cui il I° Concorso nazionale per il miglior racconto giallo su tema. Edizione 1999: Un racconto per capire la criminalità organizzata italiana.

Non un obbligo burocratico, badate, una proposta offerta alla libera adesione delle singole scuole per l'elaborazione individuale o collettiva di un racconto giallo a tema. Per il 1999 il tema è "Un racconto per capire la criminalità organizzata italiana."

Esistevano già concorsi letterari riservati agli studenti delle scuole di ogni ordine e grado e molti provveditorati li appoggiavano. Basta ricordare la meritoria iniziativa "Giallo a scuola" promossa dal Comune di Ferrara, dal Provveditorato agli studi di Ferrara e dall'Associazione italiana per la Ricerca Storico Critico Letteraria, giunto alla settima edizione.

Di diverso la mia aveva solo la provenienza e la legittimazione ministeriale. Molti provveditorati, comunque non hanno distribuito la circolare. Nell'ambiente comunque l'iniziativa ha fatto un certo scalpore, come il premio per il racconto di fantascienza e il certame per la composizione di un Haiku.

Avevo i capelli tutti neri prima di mettermi in questo guaio.

Nella circolare non ho dimenticato di superare il pregiudizio del gioco/piacere travestito da lavoro. Mi appoggiavo sempre al grande Petronio, che, tra l'altro, in qualche modo, dopo il mio primo libro pubblicato mi aveva incoraggiato, invitato a casa sua, scritto la prefazione del nostro secondo libro:

"Sono convinto che nell'attesa di una riforma meditata e organica sia necessario intanto riavvicinare i ragazzi alla lettura: ridargli quel gusto del leggere che una didattica scriteriata gli ha fatto perdere. Cioè fargli sentire che i libri letterari sono stati scritti non per essere analizzati secondo retorica, narratologia, semiologia eccetera eccetera, ma per essere letti; sono, quei libri, favole, anche se favole estremamente serie, e con esse gli scrittori hanno comunicato i problemi, gli affetti, i sogni, le speranze loro individuali e del mondo di cui erano parte e di cui si facevano interpreti; favole serie raccontate da uomini a uomini." (G.Petronio, Prefazione a Giallo a scuola, racconti polizieschi scritti da ragazzi, a cura di M.Carla, Palermo, Palumbo,1997, 7)

E, arrampicatomi sulle spalle del professor Petronio, dicevo che l'iniziativa del Ministero si poneva in quella prospettiva. Educare dunque al piacere della lettura

Allora perché, potrebbe chiedere qualcuno quel tema che puzza di didattica?

Perché? Un'altra direttrice operativa del coordinamento per le attività degli studenti è quella di invitare gli insegnanti ad inquadrare nella funzione nuova che le "educazioni varie", quindi anche l'educazione alla lettura, devono giocare nel complesso della programmazione didattica come snodo interdisciplinare completamente integrato nei curricoli.

Per questo, non invitavo alla collaborazione solo i docenti di italiano o materie letterarie.

Il primo link possibile mi era sembrato quello con l'educazione alla legalità e gli interventi di lotta contro la mafia, la 'ndrangheta, la camorra e le altre organizzazioni di criminalità organizzata

L'educazione alla lettura nel quadro della nuova istruzione da produrre nella riforma del riordino dei cicli deve soddisfare l'esigenza, su cui oggi tutti convengono, di abituare ad un apprendimento che dovrà durare durante tutto l'arco della vita attiva e comprendere l'acquisizione di abiti comportamentali radicati con intersezioni con tutte le discipline e sinergie con tutte le altre educazioni.

C'è da fare preventivamente un approfondimento sulla genesi, il senso e il ruolo che hanno le 'educazioni' in rapporto al curricolo o rimarrà difficile comprendere come l'educazione alla lettura possa ad esse utilmente rapportarsi.

L'attenzione con cui l'opinione pubblica segue problemi specifici (come la tossicodipendenza o le attività delle organizzazioni criminali organizzate o la fame nel mondo, o l'analfabetismo di ritorno) ha determinato l'amministrazione scolastica, e qualche volta il Parlamento a promuovere a scuola una più ampia comprensione di temi che tradizionalmente si erano mantenuti sostanzialmente estranei all'educazione, o meglio ai curricoli coi quali l'educazione veniva perseguita.

Sono nate così sollecitazioni particolari, dotate o meno di fondi e risorse specifici : le 'educazioni' che hanno avuto successo nell'incrinare il monolitismo culturale dei programmi, la loro arretratezza e la separatezza delle discipline nel curricolo.

Si è trattato di iniziative che, nell'immobilità della scuola e dei suoi cicli hanno costituito una occasione di riforma strisciante che ha avuto il merito di ampliare il quadro della cultura scolastica potenziando la capacità della scuola di interpretare e di intervenire sulla complessa realtà del mondo contemporaneo, ma le 'educazioni' si sono moltiplicate e frammentate secondo linee di sovrapposizione alla ordinaria attività formativa ottenendo in molti docenti reazioni di rigetto e di arroccamento nella disciplina che rischiano di condannarle alla marginalità, all'aggiuntività neutralizzandone la valenza positiva .

Bisogna avere l'onestà di chiarire che l'arroccamento è stata una reazione nient'affatto colpevole ed in certo modo indotta dalla confusione ed asistematicità delle sollecitazioni. Diversi sono infatti i problemi concreti del docente che ha la responsabilità di gestire ed attuare una didattica a scuola da quelli di chi è abituato (ed è stato preparato solo) a gestire la scuola in maniera diversa e si ritrova a dover prendere iniziative di politica scolastica, di ingegneria curricolare **di sostegno a schegge inconsapevoli di riforma, quali erano le educazioni.** Fino ad oggi la volenterosa ma spesso ignara politica scolastica dell'amministrazione (costretta ad agire al di fuori di un quadro di riforma istituzionale) non ha fornito a sufficienza fondi, risorse ma neanche elementi concreti e plausibili per una attuazione soddisfacente delle educazioni e si è perciò attirata critiche circostanziate. A proposito di una specifica educazione (non l'educazione alla lettura ma l'educazione allo sviluppo), ad esempio si è rilevato che la politica scolastica dell'amministrazione è stato " un versante che generalmente propone discorsi di «apertura» in tutte le direzioni, discorsi che sono tanto più fattibili quanto meno c'è qualche cosa da aprire. Dato che la situazione scolastica italiana è caratterizzata da una totale apertura, tanto che non sempre è identificabile ciò che viene aperto (cioè la scuola stessa), allora è abbastanza scontato che chi gestisce il disorientamento copra le carenze di identità con la continua uscita verso l'«altro».”¹

Sto citando un testo di Maragliano del 1985. Sin da allora, Maragliano prima della sua esperienza nella commissione dei saggi aveva coscienza che per chi deve

¹ R.Maragliano, Relazione su 'Decodificazione del concetto di sviluppo nella realtà educativa', in L'educazione allo sviluppo fondamento per una cultura della cooperazione internazionale, Roma, Centro informazione e educazione allo sviluppo, Atti del seminario residenziale di Frascati 13-15 settembre 1985, 77.

“programmare quotidianamente l'attività didattica (...) salta subito drammaticamente agli occhi l'interrogativo di fondo: questo argomento entra o non entra nel quadro dei saperi scolastici? Non dal punto di vista ideologico, ma dal punto di vista materiale. Ci sono tempi, ci sono spazi per fare queste cose? La risposta rischia di essere negativa. Allora, scartata l'apertura di finestre, scartata l'istituzionalizzazione di una nuova materia, che cosa resta?” (ibidem)

Con le educazioni, quindi anche con l'educazione alla lettura si era come proceduralizzato un intervento sostitutivo di una riforma esplicita e sistematica dei programmi: da tempo ormai alla scuola vengono proposte (o imposte) questioni o ambiti di interventi (educazione alimentare, educazione alla pace, pari opportunità) in qualche modo sempre collegate ad una emergenza o ad un più ampio dibattito che coinvolge il Paese e, più particolarmente la sua opinione pubblica.

In assenza di chiarezza da parte dell'amministrazione, di approfondimenti pedagogici e didattici, **naturalmente** si sono spesso ottenuti effetti incongrui.

Sono state trovate dalla scuola militante, dall'amministrazione, dai 'committenti' della scuola varie soluzioni e varie proposte che vanno dal ritagliare tempo e spazio nel curricolo ed aprire finestre sull'educazione di turno all'organizzare una disciplina specifica, una materia in sedicesimo, in concorrenza con tutte le altre materie del curricolo. Si trattava, come è evidente, di soluzioni incongrue, che potevano aprire molti più problemi di quanti ne risolvessero.

Di fatto la soluzione di basso profilo che è prevalsa, anche per l'educazione alla lettura, ha comportato che le importanti, a volte urgenti problematiche sottese alle educazioni in genere, stavolta cito un mio maestro di pedagogia, Benedetto Vertecchi, “vengano affrontate nella scuola più o meno negli stessi termini con cui sono dibattute all'esterno di essa, in particolare dai mezzi di comunicazione di massa”²

In genere ci si limita ad una informazione sommaria, a qualche iniziativa estemporanea, predicatoria. Brilla in genere per la sua assenza la dimensione conoscitiva e un approfondimento professionale dell'impegno.

La storia delle diverse educazioni prova che certi temi generali alla base delle educazioni, a scuola hanno avuto “conseguenze sul piano affettivo, con implicazioni prevalentemente morali, ma non sul piano dell'ampliamento e della integrazione delle occasioni di conoscenza e di comprensione che vengono offerte agli allievi.”³

La scuola dell'autonomia e del riordino dei cicli dovrà rifiutare fermamente questa sorta di subalternità “per la quale ad essa non si riconosce un terreno originale e specifico di intervento, ma le si affida una funzione di amplificazione di temi sui quali l'opinione pubblica ha già precisato un atteggiamento, determinando così una sorta di «legittimazione».”⁴

² B.Vertecchi, Relazione su 'Decodificazione del concetto di sviluppo nella realtà educativa', in L'educazione allo sviluppo fondamento per una cultura della cooperazione internazionale, Roma, Centro informazione e educazione allo sviluppo, Atti del seminario residenziale di Frascati 13-15 settembre 1985, 79.

³ B.Vertecchi, op.cit., 80.

⁴ B.Vertecchi, op.cit., 80. “A volte accade di peggio, e cioè che vengono respinti sulla scuola problemi imbarazzanti, ai quali non si è capaci o non si vuole soluzione attraverso altre forme di intervento, col risultato di ridurre tali problemi ad un terreno di esibizioni moralistiche”(ibidem)

Per chi un poco conosce i giovani è chiaro come la proposta di temi che si limitano a soluzioni moralistiche oltre a non favorire negli allievi una migliore comprensione dei problemi della società contemporanea ottiene in genere il risultato contrario. “Dopo un primo momento di coinvolgimento affettivo subentra infatti un atteggiamento di distacco, se non più esplicitamente di rifiuto. Può anche accadere, almeno in una parte degli allievi, che venga percepito in termini laceranti l'intervallo che separa la scuola dalla società, come una conseguenza della cattiva coscienza che spinge a creare nella scuola un ghetto di buoni sentimenti.”⁵

Se, come nella proposta del riordino dei cicli si ritiene decisivo che “ la scuola individui forme originali di ampliamento della sua cultura ai problemi che emergono nel mondo contemporaneo, la direzione da seguire è far acquistare alle educazioni una precisa valenza formativa per mettere in condizione gli studenti di individuare in modo progressivamente più definito il complesso insieme di connessioni che caratterizzano le società contemporanee.

Sempre Recentemente, poi

la griglia interpretativa del rapporto scuola/extrascuola (anche per l'effetto del DPR 567/96) è profondamente mutata sicché gli sforzi della politica delle educazioni per stabilire cos'altro può e deve entrare nella scuola impattano su una istituzione scolastica che non è più solo (e non si sente solo) l'agenzia addetta alla trasmissione dei sistemi di conoscenza.

Ecco allora che il piacere della lettura può sposarsi in maniera nuova con il curricolo e, ad esempio, con l'educazione interculturale, come prova questo stesso meritorio convegno.

Il giallo, apparentemente luogo della ripetizione e genere letterario conservatore ha spesso, del resto, rappresentato nella teoria letteraria un laboratorio di ricerca. Basti ricordare solo lo sperimentalismo di Agatha Christie, come pure i gialli problematici dell'ultima leva degli scrittori di polizieschi, basti solo citare Friedrich Dürrenmatt.

Per la giuria, ho chiesto aiuto ai miei amici giallisti che presterà la sua opera a titolo totalmente gratuito, sarà presieduta da Giuseppe Petronio e sarà composta da alcuni tra i più famosi giallisti italiani: Danila Comastri Montanari, Carlo Lucarelli, Lorian Macchiavelli, da Maurizio Matrone giallista e poliziotto e da Ermanno Detti, narratore ed autore di un saggio sul piacere della lettura (Il piacere di leggere, Scandicci, 1987). La presenza della scuola nella giuria sarà assicurata dal professor Loris Rambelli, lo storico del giallo italiano, e dal Capo dell'Ispettorato (che in realtà potrebbe esser definito in termini di spy-story, un agente doppio..

Se c'è tempo

Leggere, si sa, è una necessità, un bisogno, un'abitudine, forse un vizio. Molti lo paragonano a quello dell'alcool o del tabacco, ma, nello spirito del paradosso, va rilevato che proprio come per questi vizi di massa dell'uomo moderno è necessaria una giusta iniziazione, anche per la lettura il rito deve essere tale da indurre ad una

⁵ B.Vertecchi,op.cit.,80.

reiterazione della prova.

Dal punto di vista degli operatori scolastici, in un'epoca oltre tutto di insistenza dei messaggi audiovisivi, l'iniziazione alla lettura è ancora un obiettivo e un problema che si tenta in parte di risolvere con l'ausilio della letteratura pensata o adattata per i ragazzi.

Oltre a questo, lo si sa, la letteratura per ragazzi non è quella «che gli scrittori scrivono» a tal fine ma quella che i ragazzi «nel leggere accettano e fanno propria, scelgono e prescelgono»⁵⁷.

Lo scopo dell'educazione alla lettura è dunque in primo luogo proprio quello di stimolare una disponibilità alla lettura e, cioè, le competenze, le vocazioni, le attitudini, le motivazioni, l'impegno volitivo alla lettura e di formare un'autonomia culturale.

Per leggere, il giovane, che trova altrove la risposta alla sua fame di fantastico, di conoscenza, di esercizio intellettuale e di soddisfazione estetica, deve prendere in mano un oggetto oggi scarsamente attraente, come un libro, deve lasciarsi affascinare da ciò che promettono copertina e bandelle, deve cominciare a leggere e trovar modo di proseguire fino in fondo. Per ultimo, il giovane, deve trarre abbastanza compiacimento dall'esperienza da tornare a prendere in mano un secondo libro.

Quel gusto della lettura che una volta noi giovani assaporavamo anche (e soprattutto) fuori della scuola, è principalmente nella scuola che deve venire educato. Perché ciò avvenga si può far un affidamento solo relativo sulla coercizione scolastica, che può sostituire l'iniziativa volontaria del giovane a misurarsi col libro, ma connota in modo ulteriormente negativo la non facile esperienza della lettura.

Una volta districato il significato mediante il controllo del linguaggio, lo studente dovrebbe inoltre essere aiutato a vivere, senza conformismi, la relazione che si instaura con l'autore nella lettura ed a reagire intellettualmente al contenuto della medesima.

Tutto ciò è peraltro possibile solo se la parte ricevente della comunicazione letteraria, il lettore, riesce a sintonizzarsi con relativa facilità sul codice manovrato dall'autore, se lo strumento linguistico, almeno nelle prime esperienze, non presenta particolari ambiguità e complessità, se il libro non si limita a cercar di comunicare stati mentali, per contagio emotivo, ma trasmette (anche) qualcosa di facilmente comunicabile, come la conoscenza astratta, o meglio un problema intellettuale e logico. Certo un simile problema dovrebbe d'altro canto essere collocato in un contesto, verosimile, di descrizione di azioni, che soddisfi le necessità di una intelligenza (ancora) di tipo pragmatico e realistico.

Un romanzo adatto è allora proprio quello che liberi il giovane, gradualmente, dall'azione e da una realtà percepita quasi solo per immagini e riesca a trasportarlo in una dimensione che ha come oggetto il mondo culturale astratto delle azioni e dei problemi logico-matematici, ausilio del processo di sviluppo del pensiero logico e creativo; un romanzo che sia funzionale all'esercizio di decifrare, capire, giudicare, apprezzare, inventare ed eserciti al tempo stesso il pensiero a muoversi sulle rappresentazioni astratte con l'impressione (e la tranquillità) di chi crede di appoggiarsi su rappresentazioni del reale. In altre parole il *romanzo poliziesco*.

Nel saggio affermavamo poi che il genere poliziesco tradizionale, utilizzando capacità logico-formali, aiuta poi lo sviluppo di abilità che si trovano tra gli obiettivi degli insegnamenti scientifici.

Anche per il giallo peraltro non è più la stessa cosa. Nel giallo moderno la ragione umana trionfa qualche volta sulle difficoltà, ma si scontra con i meccanismi del potere per cui il metodo scientifico non è più in primo piano. Il poliziesco classico è un libro che si scriveva a partire dalla fine seguendo regole ben definite e la conoscenza di queste può servire per interessanti esercitazioni di narratologia dei ragazzi.

Ora il giallo moderno è stato definito “problematico”, proprio perché non rassicura più sul ricomporsi dell’ordine violato dal delitto, anzi, come la spy-story, pone inquietanti interrogativi.

Gli inquietanti interrogativi della storia contemporanea.

Nell’allegato didattico alla circolare, che (purtroppo per la scuola) ho dovuto scrivere personalmente, (e ne chiedo scusa agli esperti ed ai docenti), per la prima volta in un testo ufficiale del ministero si citano e giustappongono vicende del nostro Paese che in effetti anche per gli studiosi di storia contemporanea risultano intricatissime oltre che tragiche e terribili: come in un giallo, ogni capitolo del plot è un mistero insoluto.

“Bastino alcuni nomi per riassumere i punti salienti di questa lunga, insanguinata avventura : mafia, ‘ndrangheta, Sifar, golpe Borghese, strage di Peteano, Piazza Fontana, piazza della Loggia, Stazione di Bologna, Treno Italicus, Brigate Rosse, assassinio di Moro, e della sua scorta, P2, Ustica, Gladio, gli assassini di Calvi, Occorsio, Dalla Chiesa, Galvaligi, Varisco, Mattarella, La Torre, Pecorelli.”⁶

A parte i classici, ormai se muore un lord inglese nessuno se ne scandalizza, ci deve essere una posta più alta per attirare un minimo di attenzione del pubblico. Il passo tra giallo e spy-story è abbastanza agevole. L’amico Macchiavelli, sotto falso nome (costretto immagino dall’illuminata editoria) è stato ai primi posti delle vendite con un libro sulla strage di Ustica.

Di recente con Fiori abbiamo scritto un’altra antologia, sulla spy story, stavolta.

Una Storia di Spie

E anche qui l’ipotesi è che il racconto di spionaggio possa aiutare i suoi lettori a capire cose che la controinformazione tenta di celare.

Guardate molta gente ha paura dei pirati informatici, degli hacker, quelli che penetrano nei sistemi del Pentagono o della Nasa, o della Nato e si divertono a mettere in imbarazzo gli informatici..

Per molta gente - e in numero sempre maggiore - l’hacker è una figura odiosa, uno sbandato furbacchione pronto a saltare fuori dalle terre selvagge della propria cantina e sconvolgere le vite degli altri per il proprio anarchico tornaconto. Ogni forma di potere senza responsabilità, senza controlli e giudizi diretti e formali, spaventa la gente ; e a buon diritto.”⁷

⁶ U.Cerroni, presentazione a Luci sulle stragi, supplemento a “L’immaginazione” periodico mensile n.124/1996.Lecce, Editori di Comunicazione - Lupetti - Piero Manni,5.

⁷ B. Sterling, Giro di vite contro gli hacker, cit, 55.

Ma anche il sistema istituzionale e para istituzionale che si occupa di intelligence in tutto il mondo è una forma di potere senza responsabilità, senza controlli e giudizi diretti e formali. La gente ne è spaventata forse troppo poco. Si tratta di persone con la licenza di uccidere, che in genere fa da tribunale, giudice e boia.

Per finire voglio leggervi alcune frasi delle conclusioni di quell'antologia.

Noi, cittadini senza licenze e senza possibilità di trasgredire impunemente le norme nazionali e internazionali, siamo ora (e sempre più saremo) come passeggeri che, costretti a volare, senza alcun controllo sulla costruzione, la guida e la manutenzione di un aereo, hanno pagato il biglietto per un viaggio.

Ci siamo accomodati nella poltrona e poi, passato il momento del decollo, ci siamo disposti tranquillamente a far passare il tempo del viaggio. Fiduciosi nei piloti e nell'organizzazione sociale che ci dovrebbe proteggere.

Quel viaggio è la trasparente metafora della nostra vita in mezzo alle spy-story. In genere molte persone ne leggono una, tanto per passare il tempo durante i viaggi.

C'è solo da augurarsi che non ci capiti, a sorpresa, di viverne una reale. Che il Jumbo su cui viaggiamo non faccia, oltre al normale servizio civile, qualche "coperta" operazione di intelligence, non sia un aereo spia e non venga abbattuto dagli avversari, come quello abbattuto dai sovietici qualche anno fa.

O che, sopra Ustica magari, non ci capiti di finire in mezzo ad uno scontro a fuoco segretissimo, tanto segreto da non comparire da nessuna parte, sicché i nostri cari non potranno neanche avere la soddisfazione di sapere perché diavolo siamo morti.

O che non ci capiti di morire per un equivoco, al posto di qualcun altro o perché una certa mitraglietta ha la sventagliata troppo larga, come quella del Johnny Stecchino di Benigni e Cerami.

In questi casi il lettore di spy-story sarà forse meno sorpreso di quello che accade, la sua educazione lo avrebbe in parte preparato a morire con più consapevolezza di quello che gli succede.

Mi rendo conto che sarebbe peraltro una ben magra consolazione. Ma il giallo a scuola e l'educazione alla lettura non può che servire a poco in questi casi, forse solo a creare un cittadino più informato e meno ingannabile.

Non sarebbe poco.

Scaletta per l'intervento al convegno di PEPEVERDE

La letteratura di fiction (gialla, con particolare riferimento alla spy-story) è maestra d'ombra e di sospetto.

Il piacere dell'indagine vuol dire esplorare anche il rapporto che c'è tra il piacere di leggere e quella letteratura di genere che è il giallo,

Il divertimento è una componente essenziale della lettura di un giallo e del gioco interattivo tra autore e lettore. Il gioco più bello del mondo secondo Dickson Carr!

Il lettore, come l'investigatore, deve adeguarsi al suo avversario, deve decrittare il messaggio inviatogli dallo scrittore, ed ha di fronte a sé un duplice inganno, quello del colpevole e quello dell'autore.

La lobby dell'enigma aveva scritto precise regole per questo confronto...nel nostro libro Teoria e pratica del giallo (Roma,Edizioni Conoscenza,2009) le abbiamo raccolte tutte quelle disponibili e ne abbiamo individuate alcune di autori che avevano parlato sul giallo, come Conan Doyle, Chandler e Dürrenmatt senza proporre formalmente regole loro ma la loro concezione del genere, comunque IN SOSTANZA IL LETTORE (SE SI DIVERTE) INDAGA perché segue l'indagine del protagonista e, in generale, si misura con lui

E questa osservazione aiuta ad esplorare anche il rapporto che c'è tra, tra scuola ed educazione alla lettura

La prima volta che ci venne in mente di fare un giallo per ragazzi, scoprimmo che i pregiudizi sul giallo collegato alla scuola e ai ragazzi erano tutt'altro che superati.

Continuando una tradizione che risale ad una circolare del Minculpop che vietava i gialli a scuola, la senatrice Falcucci, che qualcuno di voi ricorderà, cancellò di suo pugno il giallo dal programma della scuola media,(quello del D. M. 9 febbraio 1979) tanto che la frase ne rimase, in qualche modo zoppicante.

A proposito della riluttanza degli editori a pubblicare questo tipo di narrativa, un noto editore romano - vistosi presentare un nostro giallo scritto per adolescenti, se ne è uscito affermando che: «I giovani devono imparare ben altro che il delitto».

Frase infelice quante altre mai, che sottintende che i giovani debbano necessariamente imparare qualcosa di nozionistico dalla lettura dei libri, che il delitto non sia argomento che con i giovani è necessario sviscerare, ma piuttosto negare, ignorare e, peggio, che col romanzo poliziesco si istiga alla criminalità.

Pregiudizio che pare duro a morire e che in genere accomuna polizieschi, fumetti ed altri strumenti del demonio. Massimo Troisi direbbe 'anche i grammofoni'.

Scrivemmo un saggio indignato oggi riportato, con arricchimenti, proprio in Teoria e pratica del giall I lettori della fiction (e del giallo in particolare , una notazione Accettiamo volentieri la connotazione italiana che deriva dalla fortunata collana Mondadori, datata 1929. Il genere prende il nome dalle copertine della Collana I Libri Gialli Perché solo in Italia questo genere di romanzo poliziesco, enigma, mystery, d'azione, noir, fino alla spy-story) è identificato da un colore.

In Germania il filone viene riconosciuto come Romanzo Criminale, nei paesi anglosassoni è stato coniato il termine Mystery Novel o Detective Story, o in alternativa Crime Story. In Francia è il Romanzo Poliziesco o Roman Policier. Per i Russi parliamo di Romanzo d' Investigazione, e per i Polacchi di Storia a Sensazione.

I lettori della fiction (e del giallo in particolare) sono spesso stati accusati di essere ingannati da quello che leggono, influenzati, rimbambiti, addirittura istigati al delitto. Eppure qui, oggi, voglio far cenno ad una tesi opposta Perché i lettori di gialli (e in particolare quelli di spy-story) padroneggiano uno speciale codice . Da un certo momento in poi, della storia della letteratura gialla, fino ad oggi, chi compra un giallo sa già, certamente, tutto quanto è necessario per capirlo, per le letture precedenti, per i film o i fumetti, in genere padroneggia le convenzioni e i trucchi del mestiere dei giallisti.

[Questo Fiori ed io, lo diciamo sempre per difendere l'uso del giallo come una specie di learning object o di cavallo di troia per avvicinare alla lettura.] [Ora lo richiamo per un altro ragionamento]

Nel codice padroneggiato dal lettore o dallo spettatore c'è anche la consapevolezza che, nella storia, spesso i riferimenti espliciti, ad avvenimenti eventi ed azioni narrate come espressione della realtà, della c.d. verità nascondono invece una vicenda segreta , conosciuta da pochi, di difficile comprensione, con dentro, appunto, un delitto, una vicenda in genere pubblicamente inconfessabile.

E sanno che è proprio in quella vicenda celata che risiedono le soluzioni, i veri moventi, i motori delle storie.

Il piacere di leggere, dunque, può diventare piacere di seguire un'indagine, di immedesimarsi in chi fa l'indagine, il piacere di indagare.

Altre volte, in occasioni simili a questa, Fiori ed io ci siamo spinti a dire che i grandi autori di gialli e spy-story possono essere letti come piccoli "maestri del sospetto" Ecco, un poco approfondito, quello che più o meno esplicitamente, volevamo dire, un concetto che aveva bisogno di esplodere.

E' possibile parafrasare si parva licet... per i grandi autori di gialli e spy-story l'espressione che Paul Ricoeur (mio cugino Domenico Jervolino è tra i principali studiosi in Italia del pensiero del filosofo francese) ha usato per Marx, Freud, Nietzsche.

Alcuni giallisti sono maestri espliciti, consapevoli, tutti quelli che riprendono il gusto di Agatha Christie di svelare la realtà capovolta dietro quella apparente, Tutti gli altri sono maestri inconsapevoli (Danno lezione) educano involontariamente perchè l'intreccio stesso del racconto è costruito per nascondere il vero motore della vicenda narrata, e quindi di fatto propongono ai loro lettori la possibilità che la realtà spesso si anifesti con una evidenza illusoria, diretta a mascherare un'altra spiegazione, che sia (attenti alla parola) un depistaggio che cela la verità.

I veri maestri del sospetto, quelli di Ricoeur, insegnano che i veri motori sono altri risiedono ad esempio nelle caratteristiche delle strutture economiche e dell'essere sociale, (M) nella profondità dell'inconscio (F) o nella volontà di potenza (N). I grandi Maestri possono aver avuto torto o ragione, ma come giallista non posso che apprezzare fino in fondo che abbiano insegnato il sospetto, che si siano impegnati (e questo è anche il lavoro involontario dei piccoli maestri) a rendere visibile e intellegibile quello che si muove dietro le quinte del palcoscenico, il luogo dove si appunta da una parte la curiosità dei lettori, e, dall'altra quella qualificata, dei lettori che si immedesimano nei personaggi; Si immedesimano non tanto, a volte, nei protagonisti, quanto nelle vittime, nei cittadini dello Stato, che sono ostaggio di forze che non riescono a controllare.

Lettori e cittadini, in particolare i cittadini-lettori hanno sviluppato il gusto, se non la necessità di saperne di più, per esempio è facile supporre dal codice che padroneggiano, che i lettori di spy-story ricavano la diffusa convinzione che accanto al governo visibile di tutti i sistemi politici, vi sia un governo invisibile più o meno potente che è quello dei servizi segreti.

Un po' è certamente ascrivibile alla pessima dietrologia, bisogna ammettere che, però, un po' è vero.

Insomma nonostante l'avversione che si è riscontrata per il giallo a scuola, potrebbe essere accaduto che gialli e spy-story abbiano svolto per i lettori una funzione educativa e civile.

Pensiamoci bene... gli autori di gialli e di spy-story e i loro lettori fanno esperienze se non identiche, analoghe, a quelle misteriose che ci sottopongono i mass media e i contributi della fiction rappresentano, nella loro stessa dichiarata dimensione narrativa, stimoli spesso più interessanti delle straordinarie rivelazioni che, tra informazione e disinformazione, si susseguono senza convincere completamente nessuno.

Seppure in simulazione in prima battuta infatti l'universo del racconto giallo e della spy story presenta proprio discontinuità incomprensibili, narra di una realtà slegata, strappata, di armonie fittizie, dove i misteri rivelano di per sé le porte chiuse, rivelano che c'è qualcosa da scoprire che è celata...

Poi nel corso della lettura si assiste, almeno per i più smagati, che avvertono l'autore dietro la narrazione...

...si assiste alla costruzione di plot verosimili, si vede come l'autore ha immaginato concretamente un 'diverso' corso degli eventi, rispetto a quelli della storia iniziale, e questo mette una pulce nell'orecchio, costituisce il nucleo di quella (Questo è proprio Ricoeur, Tempo e Racconto I, Jaca Book, 2008-) "valutazione delle probabili conseguenze di questo (diverso) corso degli eventi (come fosse reale), e infine nella comparazione tra queste conseguenze e il corso reale degli eventi." [1]

Ma sono storie inventate, si potrà dire... certo, ma che significa? In fondo bisogna rendersi conto che può essere utile, anzi c'è bisogno di qualche catalizzatore perché la conoscenza possa realizzarsi.

E un passabile catalizzatore potrebbe essere la fiction. Potrebbe darsi che le proiezioni immaginarie consentano di comparare un corso degli eventi attualmente troppo frammentato e non solo insuscettibile di un'unica lettura, addirittura illeggibile!

"D'altra parte, come è stato osservato dal semiologo Caprettini, ogni investigatore è necessariamente costretto a formulare delle ipotesi, ossia ad 'aggiungere' qualcosa ai fatti osservati." [2]

Lo stesso Holmes, ci dice Umberto Eco, quando ‘indovina’ (serendipity) quello che sta pensando Watson “è obbligato a scegliere fra i molti possibili percorsi mentali di Watson (...), QUALE SCEGLIE? PROBABILMENTE quello che mostra maggior coerenza estetica, o più ‘eleganza’. IN OGNI CASO Holmes inventa una storia. E Accade semplicemente che quella storia possibile sia analoga a quella reale.”[3]

Si tratta, forse, sempre, di inferenze logiche (meglio ‘inferenza’ che il troppo malamente usato ‘deduzione’) che non hanno il grado di certezza del sillogismo, della deduzione o dell’induzione, somigliano a quelle che Peirce chiama abduzioni[4], “Viene osservato il fatto sorprendente C / Ma se A fosse vero, C sarebbe ovvio e naturale / Perciò c’è ragione di credere che A sia vero” G.C.Caprettini, *Le orme del pensiero*, cit., 168. per cui, in qualche modo, è necessario “tirare a indovinare”, decidere di interpretare i dati disponibili “come se fossero armoniosamente interconnessi”[5].

Gli scrittori non sono a ben vedere, per mestiere, abili a produrre ipotesi testualmente verosimili, anche inventate e non appartenenti al mondo reale?

Il nostro lettore, per questo, opportunamente insospettito, si trova un passo avanti rispetto all’ignaro cittadino, può persino azzardarsi, provare a “leggere” la trama dell’autore degli intrighi che si ripropongono nel nostro Paese. Il lettore giallisticamente preparato, competente, come l’investigatore prova ad adeguarsi al proprio avversario, alle ambiguità che egli ha sparso per depistare e confondere.(Cfr[6])

E’ Una tesi certo discutibile, ma che, con Fiori ho approfondito in una Storia di spie, che si fregiava di una entusiastica recensione da parte di un (anonimo!) intellettuale del SISDE.(Cfr.Appendice)

Quel testo era definito “una navigazione attraverso il genere letterario della spy story” e ancora uno splendido libro che “fornisce al lettore spunti di estremo interesse per l’approfondimento della tematica dell’intelligence, così come questa è stata percepita nella fantasia di narratori e scrittori.”

Questa tesi oltre i suggestivi interventi nella fiction dei protagonisti delle vicende politiche, ha qualche ulteriore indizio a favore.

Loriano Macchiavelli, infatti, ha pubblicato con lo pseudonimo di Jules Quicher, “Funerale dopo Ustica”[7], un best-seller che non a caso si presentava come scritto da “un esperto di problemi della sicurezza in una famosa multinazionale svizzera” e che a tutt’oggi rappresenta una ricostruzione molto interessante, anche se fantasiosa di quei fatti. Lo stesso si può dire del successivo, ancor più documentato ed inquietante

“Strage”, pubblicato sempre con lo pseudonimo di Quicher, che è valso all’autore qualche guaio giudiziario da parte di qualcuno che s’era riconosciuto in un personaggio di fantasia.

Carlo Lucarelli dopo la strage del Pilastro, a Bologna, nel racconto Omissis 25, (che doveva far parte di ‘Una storia di spie’) ha additato una pista interna alle forze dell’ordine. Non aveva capito tutto, (neanche oggi, noi possiamo vantarcene) ma aveva intuito molto.

Ho detto che forse c’è bisogno di qualche catalizzatore perché la conoscenza possa realizzarsi e che questo catalizzatore potrebbe essere la fiction

C’è un vecchio problema matematico che funziona allo stesso modo.

E’ quello dell’arabo che morendo lascia in eredità ai suoi figli 17 cammelli stabilendo che debbano andarmetà al primo, in terzo al secondo ed un nono al terzo.

La divisione era impossibile e disperante il cadì, il saggio giudice aggiunse un suo cammello e fece i conti con 18 cammelli, riuscendo a soddisfare eredi e curiosa eredità e **RIPORTANDOSI A CASA IL SUO CAMMELLO CHE AVANZAVA COME RESTO.**

A casa conservo la spiegazione matematica, qui mi pare si possa rappresentare bene col cammello, una serie di personaggi ed eventi immaginari che l’autore di fiction aggiunge alla realtà e che può illuminarla tanto diffusamente che, poi, anche a toglier via le invenzioni la realtà, a riprendere il cammello di resto, la realtà possa rimanere lo stesso illuminata.

IN altre parole **POI, FATTA LA DIVISIONE, INTUITO IL MECCANISMO DI SOLUZIONE DEL MISTERO,** si può ritirare il cammello della fiction come resto. Come dice qualche volta Sherlock Holmes (che fu spia anche lui) a proposito di Watson, può darsi che gli scrittori di spy-story non siano per sé stessi fonti di luce, ma certo sono conduttori di luce e, forse, specchi deformanti che, peraltro, hanno il merito, comunque, di riflettere e far riflettere.

Oppure...Ricordiamo come lo spettro della disinformazione continui ad aggirarsi pr il mondo.

[1] P. Ricoeur,, Tempo e Racconto I, cit., 274.

[2] G.C.Caprettini, *Le orme del pensiero*,. in AA.VV. "Il segno dei tre, Holmes, Dupin, Peirce, a cura di U.Eco e T.Sebeok, Milano, Bompiani, 1983,. 168

[3] U.Eco, *Ipotesi su tre tipi di abduzione*, in AA.VV. "Il segno dei tre, Holmes, Dupin, Peirce, a cura di U.Eco e T.Sebeok, Milano, Bompiani, 1983,256.

[4] "Viene osservato il fatto sorprendente C / Ma se A fosse vero, C sarebbe ovvio e naturale / Perciò c'è ragione di credere che A sia vero" G.C.Caprettini, *Le orme del pensiero*,cit.,168.

[5] Così, Eco, a proposito degli exploit di Zadig, U.Eco, *Ipotesi su tre tipi di abduzione*,cit.,252.

[6] G.C.Caprettini, *Le orme del pensiero*,cit.,174.

[7] J. Quicher, *Funerale dopo Ustica*, Milano, Rizzoli, 1989.

Corrispondenza con un editore

Luigi Calcerano

Alla casa editrice Mursia

Oggetto:Contratti firmati tra la casa editrice e il sottoscritto per la pubblicazione di due romanzi.”Meminisse juvabit” e “Come ti racconto il doping”.

Alla Mursia cercavano un testo di gradevole lettura sul doping, che informasse sulla questione ma avesse leggibilità e attraenti profili narrativi. Il professor Walter Moro mi contattò ed accettai di preparare una proposta

Ho preparato, in sostanza, un testo su ordinazione manovrando, naturalmente, per l'esperienza dei romanzi e racconti pubblicati, la componente narrativa, poliziesca. Ne è venuto un giallo, che mi è sembrato abbastanza originale.

Il 13 marzo 2002, a libro consegnato ed approvato, firmo il contratto. Mi chiedono poi una revisione (l'editor era il professor Zambon), la faccio volentieri, l'editor mi dice successivamente che, dopo la revisione, va tutto bene e che ha sentito anche l'editore, presto lo avrebbero messo in lavorazione. Da allora, però, più niente.

Analoga vicenda per “Meminisse Juvabit” del quale mi è stata richiesta, sempre a contratto firmato una molto consistente asciugatura, anche questa consegnata e persa di vista.

Credo di avere diritto ad una comunicazione esplicita e leale. Volete stracciare i due contratti?

Aspetto, dopo mesi e anni, una sollecita definitiva risposta.

Luigi Calcerano

Luigi Calcerano
Via Niso 24
00181 Roma
luigi.calcerano@istruzione.it

Lineamenti di pedagogia narrativa

-Cosa ti ha insegnato papà?

-Siamo andati al cinema, abbiamo sentito la musica, abbiamo letto i libri, abbiamo scritto insieme i gialli.

Mirabile sintesi. Quella era stata la mia attività intenzionalmente diretta a promuovere lo sviluppo della loro persona umana e la loro integrazione nella vita della società.

Assieme a qualche scapaccione repressivo ed a qualche urlaccio, i miei interventi non erano usciti da quei paletti.

L'inizio

"Il desiderio coscienzioso da parte del narratore di raccontare la sua storia in modo completo e a regola d'arte fin dall'inizio, pone come al solito l'inevitabile domanda: qual è stato il vero inizio? A questa domanda non è sempre facile rispondere così su due piedi, perché se riflettiamo su certi episodi della nostra esistenza e cerchiamo di ritrovarne il punto di partenza, accade spesso, ripensandoci successivamente, di scoprire dietro a quell'inizio degli antefatti ancora più remoti che hanno giocato un ruolo indispensabile nell'evoluzione degli eventi.

Per quanto riguarda la storia presente, l'intera sequenza di cause ed effetti che l'hanno determinata si può giustamente far risalire alla singolare scoperta che il signor Pottermack fece nel suo giardino. Eppure, se si osserva con più attenzione tutta la storia, è lecito dubitare che quella scoperta avrebbe mai avuto luogo se non fosse stato per la meridiana. Senza dubbio, non sarebbe avvenuta in quel momento critico della vita del signor Pottermack; e se non fosse stato per...ma sarà meglio non sprecare le nostre energie in vane speculazioni..Prenderemo la strada più semplice e sicura. Inizieremo dalla meridiana." R.Austin Freeman, La svista del signor Pottermack, iCdg,715,1994,13)

Si tratta di un giallo inverted.

In genere invece...

-Una vera weltanschauung?

Avevo usato quell'armamentario per dare con la maggior discrezione possibile un'idea della mia weltanschauung, ma qual'era la mia weltanschauung?

Come avevo fatto dire ad un mio personaggio.. "**Mi mancava, peraltro, la vocazione del pedagogo, che indica la sola strada possibile, proprio perché tutto cambia, le strade sono tante e non è possibile prendersi tanto sul serio da pretendere d'insegnare. Mostrare e non dimostrare. I vecchi dei e le nostre certezze erano ormai buoni appena per i compiti di scuola.**"

Qualcosa gliel'avevo fatta leggere, almeno al maggiore con Orazio.

"Non potevo fare il maestro ma avrei potuto almeno chiarire, in primo luogo a me stesso quel poco che ora mi appariva evidente come il cammino del sole nel cielo; che avevamo perso molto ma molto potevamo acquistare, sulle macerie del passato potevamo vivere continuamente acquistando, genitori di noi stessi."

In realtà non era proprio la mia concezione del mondo, perché per una parte sto continuando ad impegnarmi, come si diceva una volta, e non solo nello scrivere gialli, nel lavoro, in quel po' di politica che era ancora possibile. Poi c'era stato lo scoutismo, quel libro di Kung, e il Catechismo Olandese, il rispetto per la cultura degli altri, che era nato nel Südtirol, la tolleranza per le parolacce e i pruriti sessuali, la ricerca del buon gusto, le proposte letterarie, musicali, gastronomiche.

Introduzione in forma di acrostico

di L. Calcerano

E' un piacere giocare a scrivere così, quando la consegna è scrivere l'introduzione ad un testo che per il suo prezioso contenuto operativo, presto troverà una sua collocazione di un certo rilievo nella prospettiva controversa del contrasto tra necessità (del lavoro, dello studio) e libertà (del gioco, del tempo libero).

Un libro come "Giochi con le storie", rappresenta un fatto nuovo: sul serio si occupa del gioco, rigoroso, ricco, pieno di strumenti ed indicazioni e di suggestioni culturali, ma riesce a mantenere per tutto il suo distendersi, una ben sopportabile leggerezza dello scrivere che rende ludica e affascinante la lettura per tutti. Per chi vuole usarlo come un manuale e per chi si avvicina alla tematica per curiosità intellettuale, magari pieno di preconcetti e pregiudizi sul gioco. Il fatto è che un'opera così mi coinvolge sia come scrittore di gialli che come operatore della scuola, sicché, come il frà Cristoforo di manzoniana memoria, mi porta ad essere due uomini in un solo "introduttore". Cominciamo a dar la parola al giallista.

Non è molto diffusa la convinzione di uno dei maestri del giallo-enigma, John Dickson Carr, per il quale il poliziesco classico è il gioco più bello del mondo.

Per quel tipo di storie il rapporto ludico che si instaura tra lo scrittore e il lettore previsto si risolve in un duello intellettuale, in una sfida tra chi è più bravo a sorprendere o a non farsi sorprendere.

Il poliziesco di A. Conan Doyle, R. Austin Freeman, Ellery Queen e, appunto John Dickson Carr, si costruisce *ante litteram* come un gioco con le storie, una sorta di videogioco interattivo a tecnologia primitiva, una macchina per leggere (Narcejac).

Allo scrittore, in questo gioco, è riservato il piacere di attaccare confronti molto stimolanti coi (futuri) lettori secondo regole che sono state addirittura codificate più volte, quasi che per leggere un giallo fosse stato necessario costruire una sorta di codice di cavalleria e fair play, perché anche il lettore è previsto ed inserito in quello stesso schema compositivo, ed anzi ne è elemento essenziale.

Caparbiamente il lettore deve districare la soluzione/significato mediante il controllo del linguaggio, e reagire intellettualmente alla relazione che, attraverso lo spazio e il tempo, si instaura con l'autore. Uno schema relazionale che assume una valenza contrattualistica tra i due giocatori, autore e lettore; quest'ultimo risalirà la catena degli indizi che lo scrittore ha puntualmente prefabbricato per arrivare ad una soluzione data ma nascosta.

Enigma giallo a parte, divertirsi con le storie poliziesche comporta, volenti o nolenti l'esame del procedimento logico dell'investigatore e l'analisi di come l'autore ha strutturato la narrazione, disseminandola di informazioni, tracce, segni. Tutto ciò comporta una ricostruzione di un ambiente artificiale, cui ci si può avvicinare anche ludicamente, come con il gioco dei blocchi logici, o col materiale strutturato multibase, per accennare allo specifico scolastico. In questo senso il

testo di Sidoti è una vera miniera di opportunità, sino ad ora lasciate alla creatività dei docenti. E il discorso ci porta così, quasi naturalmente verso la scuola.

Restituire, nella scuola, al gioco la sua valenza educativa e pedagogica non è facile. Sia il gioco che il giallo, a scuola, sono considerati un po' come i cani in chiesa e il fatto che quest'ultimo non compaia, ad esempio, nei programmi della scuola media, dove pure è presente un cenno alla letteratura di fantascienza, è dovuto, pare, all'intervento personale dell'allora sottosegretario Falcucci, a dimostrazione del sospetto che le istituzioni hanno sempre avuto, per l'uno come per l'altro.

Effettivamente “dove inizi un rapporto fra attività ludica infantile ed apprendimenti scolastici è impossibile dirlo.(...)Il reciproco riconoscimento avviene gradualmente, man mano che l'educazione si diffonde...”¹

Giochi e didattica sono, ciononostante legati da una relazione complessa sperimentata fin dal mondo greco-romano. Con *scholé*, si designava, nell'antica Grecia, il tempo libero dagli affari e dalle occupazioni, (*l'otium*) e il divertimento. Per quanto riguarda i Romani, il Vocabolario Calonghi riporta tra i significati secondari di *ludus* (che ha per prima traduzione : gioco, passatempo ricreazione, occupazione dilettevole) anche scuola, in termini generici di luogo di apprendimento e addestramento (*ludus gladiatorius*) ed in termini particolari di scuola elementare (*ludus litterarius*).

Il ruolo che la tradizione classica assegnava al gioco, peraltro, durante il medioevo, perde di spessore e sino agli inizi del Quattrocento, il gioco comincia a non essere incoraggiato dalle istituzioni e tantomeno considerato portatore di valenza educativa.²

Occorre arrivare all'opera di Vittorino da Feltre³ per trovare la svolta. L'umanista nel creare per i Gonzaga 'Villa Giocosa', una scuola ispirata agli ideali della sua cultura fusi con i principi della morale cristiana, propugnava un insegnamento condotto sulle opere classiche e “costantemente unito all'esercizio fisico praticato come gioco o gara, in un'atmosfera di familiarità affettuosa.”⁴

Con le scuole dei Gesuiti, molto più tardi si registra la prima introduzione sistematica di giochi e degli sport nei curricoli; i Gesuiti che pubblicarono veri e propri trattati di ginnastica in cui si fissavano le regole dei giochi da loro raccomandati. Bisogna, peraltro ricordare anche i “Thoughts Concerning Education” di John Locke che costruiva una educazione “severa ma non autoritaria

¹ G.Staccioli, Il gioco e il giocare, Roma, Carocci, 1998,9.

² V.A.Rizzi, Ludus/ludere. Giocare in Italia alla fine del medio evo. Roma, Viella, 1995. G.Iaschi, Le ragioni del corpo, dall'educazione fisica all'educazione motoria, Palermo, Palumbo, 1995, 14.

³ Pseudonimo di Vittorino dei Rambaldoni (Feltre 1378- Mantova 1446). Sulla sua opera e la pedagogia del tempo v. E.Garin, Il pensiero pedagogico dell'umanesimo, Firenze, Giuntine-Sansoni, 1958.

⁴ M.Di Donato, Storia dell'educazione fisica e sportiva (introduzione di A.Teja) Roma, Edizioni Studium,, 1998,3^aed., 35. Un altro umanista che diede largo spazio agli esercizi corporei “per ragioni di igiene, “di gioconda ricreazione” e di preparazione alle armi, fu Pietro Paolo Vergerio il Vecchio (Capodistria 1370 - Budapest 1444) nel suo “ De ingenuis moribus et liberalibus studiis adulescentiae”.

e la valorizzazione delle attività ludiche, sotto forma di rappresentazioni e di giochi, che a loro volta dovevano esser liberi da ogni costrizione.”⁵

All’opera di Johann Bernhard Basedow, ⁶che si ispirò ai principi di Rousseau e dichiarò di avere opinioni comuni con Locke, si deve infine l’elaborazione di “una delle prime teorizzazioni coerenti del rapporto fra gioco infantile e didattica scolastica.”⁷

Rintracciabile da Niemeyer a Froebel a Hebert a Baden-Powell è, poi sempre il sia pur esiguo *fil rouge* della valorizzazione della funzione del gioco nell’educazione

E solo abbastanza di recente si arriva, fuori della scuola ma ben all’interno della storia dell’educazione, a Baden-Powell, il padre dello scoutismo, che definì il gioco il primo grande educatore.

A J.Huizinga, profeta più fortunato, almeno dal punto di vista del riconoscimento dei maestri di pensiero, si deve l’affermazione per cui “il gioco è un’azione, un’occupazione volontaria, [...] secondo una regola volontariamente assunta, che ha un fine in se stessa, accompagnata da un senso di tensione e di gioia.”⁸ ma è sempre esistita ed esiste tuttora nella parola ‘gioco’ una polisemia molto indicativa. Si usano “ i termini ‘gioco ‘ e ‘giocare’ per indicare lo sport (i giochi olimpici), (...) i giochi di carte, le attività della vita civica (giocare un ruolo sociale, giocare in borsa) o quelle divinatorie (i giochi dei tarocchi) e tutta una tipologia di attività che sono diverse fra loro (i giochi dei bambini, i giochi degli adulti).”⁹

Semplice certamente non risulta, a chi lo desidera, chiarire il senso che assume oggi il gioco a scuola. E’ necessario innanzitutto guardarsi dal permanere di molti atteggiamenti pregiudiziali. Un diffuso pregiudizio tra gli operatori scolastici fa infatti ancora ritenere il gioco attività tollerabile ma non necessaria, in qualche modo una perdita di tempo utile tutt’al più a rilassare e far riposare gli studenti.

Convengono ora in molti, invece nel ritenere che il gioco è addirittura necessario nella formazione dell’uomo e, quel che è più importante, che il gioco è necessario come gioco, non come lavoro travestito: un’altra delle incongruenze didattiche e pedagogiche che si riscontrano tuttora nella scuola. Per alcuni docenti, infatti, il gioco è interessante non di per sé, ma per la sua valenza seduttiva che può favorire strumentalmente l’insegnamento o il passaggio di valori etici e morali. Il gioco potrebbe essere accolto a scuola, “ma solo se didatticamente utile e funzionale agli apprendimenti scolastici. E’ un lavoro vestito di ludicità, è un gioco ingannatore che induce a uno sforzo che non si vorrebbe compiere. E’ l’attività che Visalberghi ha chiamato ludiforme e che è già stata proposta da educatori antichi (da

⁵ G.Staccioli, Il gioco e il giocare, cit., 38.

⁶ Johann Bernhard Basedow (Amburgo 1723 – Magdeburgo 1790) fondò, tra l’altro il movimento pedagogico del filantropismo.

⁷ G.Staccioli, Il gioco e il giocare, cit., 58.

⁸ J.Huizinga, Homo ludens, Torini Einaudi, 1973.

⁹ G.Staccioli, Il gioco e il giocare, cit., 14.

Quintiliano a Erasmo). (...) Poiché i bambini non provano abbastanza interesse per lo studio in sé, bisogna che l'apprendimento (...) venga reso allettante, almeno in apparenza.”¹⁰ Il gioco allora è tutt'al più la sponda frivola di una cosa seria.

Rimarchiamo appena che questa non è certo l'idea che ha presieduto al notevole lavoro svolto dall'autore di “Giochi con le storie”. Un lavoro che sarà importante in quanto si presta ad essere fecondo di incidere, come pochi nella pratica didattica ed educativa.

Il gioco è infatti una attività autoremunerativa, gratificante e gioiosa che sviluppa tutte le potenzialità dell'uomo. Il testo che si introduce supporta delle necessarie competenze, anche pratiche, la “fiducia ‘pedagogica’ nel valore del gioco, nella sua importanza intrinseca per lo sviluppo del bambino, nella sua utilità funzionale che affianca l'esperienza del reale, nella sua ricchezza sul piano motorio, relazionale, cognitivo.”¹¹

V'è di più. Il gioco, a ben vedere, non è solo un'attività è “un'area d'esperienza un atteggiamento nei confronti di sé e del mondo che consente una presa di distanza dalla vita vissuta. La separazione del gioco dalla vita ordinaria ne è un carattere distintivo ma si tratta più di una circoscrizione mentale che fisica, un distanziamento che, paradossalmente, consente il contatto. Chi gioca si isola temporaneamente per entrare, del tutto coinvolto, in un'altra dimensione cui aderisce pienamente. Non si dà gioco senza partecipazione, concentrazione, coinvolgimento. (...) si è coinvolti perché si crede ma si crede nella misura in cui si finge.”¹²

E, contro il senso comune, la finzione ludica non è menzogna né falsità ma, all'opposto, una sintesi di volontà e intelligenza, ciò che consente di compiere una esperienza di intenzionalità allo stato puro.”¹³ Ce n'è per contentare anche gli animi più “economici”, saper giocare è una di quelle competenze “nobili” che possono perfino servire a creare una futura, competitiva, classe dirigente.

“**R**icorda - ci è stato detto- non devi giocare ma studiare, non devi giocare ma lavorare”. Fin da bambini siamo abituati ad individuare nel gioco qualcosa di diverso dall'impegno oneroso. E fin da bambini abbiamo sempre, quasi clandestinamente, introdotto appena possibile il gioco nei momenti lasciati liberi nella nostra vita. Quasi una trasgressione perseguita contro il comune sentire di tutti.”¹⁴

Epperò “L'uomo ha sempre accompagnato alla propria attività produttiva altre attività, prive di fine utilitario e atte a suscitare emozioni gioiose perché, compiute senza lo stimolo o il vincolo del bisogno e del dovere, consentono a ciascuno di

¹⁰

¹¹ G.Staccioli, *Il gioco e il giocare*, Roma, cit., 18. La caratteristica peculiare del gioco è quella di appartenere, quasi a due mondi, di essere azione reale e esperienza parallela al reale.

¹² Non bisogna mai dimenticare che condizione essenziale perché vi sia gioco è che il giocatore abbia coscienza di star giocando.

¹³ A.Bondioli, *Gioco e educazione*, Milano, Angeli, 1996, 13.

¹⁴ E' è emblematico, per la giocosa letteratura «minore» il racconto autobiografico di Jean-Paul Sartre ne *Le parole*, Milano, Saggiatore, 1964, 55.

sviluppare la propria personalità sia fisicamente sia intellettualmente e offrono, a tutti e sempre, l'illusione (parola la cui etimologia indica precisamente l'essere in gioco) di potere un po' ri-creare se stessi."¹⁵ Il gioco offre, infatti "l'occasione di vivere una metafora del mondo, di comprendere se stessi in un contesto 'protetto', di provare dei *come se* sempre più ampi, di essere e non solo di prepararsi ad essere."¹⁶ Come non offrire agli studenti questa opportunità, come non accogliere l'opera di Sidoti come un passo avanti verso una nuova educazione che inglobi la possibilità di giocare ed esser liberi nell'unico modo in cui forse ci è possibile?

Ci sono forme originarie, primordiali, e in qualche modo perenni del gioco, "le diverse abilità di usare il proprio corpo per tentare di forzare i limiti naturali, come avviene nell'atletica e nel nuoto; o per trarre la misura di se stessi dalla competizione con gli altri, dal confronto diretto, dal combattimento sia fisico sia intellettuale (...)." ¹⁷

Originariamente il gioco di movimento, perché è a questo che in particolare si accenna, si presenta spesso come mero saggio dell'energia, misura e allenamento delle potenzialità, o scarica dell'irrequietezza del soggetto, spinta all'attività per l'attività, in maniera disorganizzata e non sociale. Poi, **e per qualcuno è il passaggio che segna la nascita della civiltà occidentale**, il gioco si socializza, assume valenze rituali, diventa contemporaneamente sport e cultura, nascono le Olimpiadi.

Significati la parola gioco ne ha tanti, tali da giustificare alcuni fraintendimenti, ma a ben pensare apparentemente contraddittori sono sempre stati anche i predicati del gioco che è "contemporaneamente libero e regolato, gratuito e produttivo, adattivo e trasgressivo."¹⁸

Il gioco proprio per questo, forse, può rappresentare l'elemento portante e il comune denominatore di tutte le attività d'insegnamento e di educazione che, senza snaturarlo, devono accogliere il gioco e cercar di "rilanciarlo, valorizzando certe situazioni ludiche (come alcuni giochi di tradizione i quali presentano connotazioni insolite o in genere ignorate dalla cultura degli adulti), potenziando determinati scambi relazionali o specifiche prestazioni cognitive."¹⁹

¹⁵ AA.VV., *Il gioco e gli sport*, Bologna, Zanichelli, 1958, 6.

¹⁶ G. Staccioli, *Il gioco e il giocare*, Roma, cit., 193.

¹⁷ AA.VV., *Il gioco e gli sport*, cit., 6

¹⁸ A. Bondioli, *Gioco e educazione*, Milano, Angeli, 1996, 17.

¹⁹ G. Staccioli, *Il gioco e il giocare*, Roma, cit., 18

Raccontarsi male

(di Luigi Calcerano)

Deve esistere una stagione della vita in cui molti provano il desiderio di raccontarsi. Per qualcuno dev'essere anzi un bisogno. Raccontarsi, anche per resistere all'oblio della memoria. In un racconto concorrente la protagonista prima di abbandonare la sua casa, alla fine di un trasloco, incide le sue iniziali su un muro. Quella casa che era stata sua per tanto tempo ormai non manteneva alcun ricordo di lei. Forse è una sensazione che tutti hanno provato, lasciando un lavoro, una città, terminando la scuola, e ci lascia attoniti: "Non siamo niente" "Siamo polvere" "Tutto passa".

Il pensiero autobiografico, e il racconto autobiografico, allora non deriva dal piacere esibizionista di parlare di sé, è il tentativo di ridare, con la narrazione, senso alla nostra vita. (Sul tema Duccio Demetrio, *Raccontarsi*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1996).

Raccontarsi dunque "anche laddove si volga verso un passato doloroso di errori o occasioni perdute, di storie consumate male o non vissute affatto, è pur sempre un ripatteggiamento con quanto si è stati." (Demetrio, cit., 10).

Spesso ho notato nei racconti che ho esclusi una sincerità dolorosa, una impietosa e severa analisi, una dimensione morale raggiunta a prezzo di esperienze a volte tragiche, sempre coinvolgenti e degne di rispetto. E' la vita di un essere umano quella che il velo della fiction fatica a camuffare.

Non sempre però mentre, come dice Proust, "sviluppiamo i negativi della nostra vita", costruiamo un buon racconto.

Perché per fare un bel racconto non basta una bella idea o un bel pezzo di vita. Quante volte ho sentito dire: "M'è capitata una cosa che dovresti farci un giallo" oppure il più diffuso "La mia vita è un romanzo". Ma certe vicende stupende da vivere, traslate nella *fiction*, possono essere scontate, risapute, adombrano libri già fatti o luoghi comuni millenari. O anche, al contrario risultare inverosimili. La vita non si preoccupa di essere inverosimile, ma uno scrittore non può non farlo. Per questo, amici, (ed ecco la predica ed il messaggio) attenzione a raccontare il vostro piccolo grande amore o di quella volta in cui lei vi ha lasciato oppure quella ragazza splendida e apparentemente inavvicinabile (o quel ragazzo scontroso e tenebroso) vi ha detto di sì.

Attenti però anche, amici scrittori, a non credere che un giurato venuto da chissadove, possa aver giudicato la vostra vita o gli esiti sapienziali cui vi ha portato.

Il giurato di un concorso è costretto a leggere diverse centinaia di racconti, spesso in poco tempo, spesso in condizioni difficili. Potrà svolgere bene o male la sua funzione, ma il suo giudizio sommario sarà comunque limitato alla riuscita letteraria di un testo. Nulla più.

Non solo il vostro piccolo grande amore o la storia di quella volta in cui lei vi ha lasciato continuano ad essere importanti. Ripensandoci certamente siete cambiati, scrivendone avete imparato ad apprendere da voi stessi, a prendervi in carico intenzionalmente, a dare un finale diverso che non è detto non possa realizzarsi fuori dalla virtualità della carta stampata.

Il limite delle opere da segnalare, poi, costituisce spesso una costrizione odiosa.

Tra i brani da me esclusi, ad esempio, ce n'è uno, una sorta di acquerello oraziano, che rispecchia molto, tra l'altro, la mia weltanschauung. Fresco, condivisibile e saggio, molto saggio ma... purtroppo non ho potuto, in coscienza, segnalare. Se l'editore me lo permetterà riporterò, ora, al termine di queste mie poche righe, premio di consolazione e bonario monito ai lettori.

Momenti (239)

Sto andando verso il mare per prendere un po' di sole. Mi piace sentirne il calore sulla pelle, mi entra nelle ossa e si fa largo fra i pensieri allontanando la tristezza. La sabbia calda mi rilassa.

Cammino lungo la riva e l'acqua fredda mi fa correre brividi lungo la schiena. Raccolgo una conchiglia, faccio saltare un sasso piatto tra le onde ricordandomi di quando venivo qui da bambino con i miei amici.

E' tutta qua la vita. Una giornata di sole, il profumo del mare, le piccole cose che rendono ogni giornata speciale.

E' questo il trucco: godersi ogni momento della propria vita, senza pensare al domani, al futuro./Sentirsi felice e tranquillo assaporando ogni momento.

Lentamente mi tolgo la sabbia dai piedi, rimetto le scarpe e mi avvio verso la macchina parcheggiata lungo la spiaggia. Accendo la radio e danno una canzone che mi piace.

Quale modo migliore di concludere che una canzone che ti piace?

Cari amici della I Media sezione A,
ci ha fatto molto piacere l'arrivo di questa lettera , dato che siamo alla nostra prima esperienza di scrittura in coppia; il fatto che a voi sia piaciuto ci fa sperare in un successo più esteso.

L'aspetto che vi è piaciuto del libro ci è stato suggerito dal luogo delle nostre vacanze, dove "tedeschi" e italiani dovrebbero vivere una situazione di pacifica convivenza .

L'Alto Adige (o Südtirol) è il nostro piccolo paradiso: ogni estate in agosto, come la famiglia Gasparoni, trascorriamo lì le nostre ferie e ci riposiamo dallo stress e dalla fatica della vita in una città come Roma. Forse è vero che gli "interni" non li abbiamo molto descritti, ma alla pensione Moharof di S.Pietro Mezzomonte ci stiamo davvero poco in camera...e non dimenticate che il narratore, il nostro Mac, è un gatto che ama gli spazi liberi!

Anche per le parole straniere abbiamo comunque preso nota delle vostre osservazioni. A dire la verità ci sembravano necessarie per dare un po' di colore tedesco alla storia, ma probabilmente abbiamo esagerato.

Quello che ci avete detto del linguaggio ha dato la risposta a un nostro dubbio: saremmo riusciti a mescolare il modo di scrivere di un padre e di un figlio? Pare che ce l'abbiamo fatta.

Dato che siete i nostri primi estimatori, e dato che la parte "vecchia" della coppia viene qualche volta a Firenze per lavoro, forse ci potremmo vedere.

Se avete voglia di scrivere qualcosa, potremmo anche offrirvi un po' di assistenza...per esempio, sareste capaci di scrivere un racconto con Waudi e Mac come protagonisti? Magari la storia del veterinario che non abbiamo potuto raccontare?

Per ragazzi, Luigi Calcerano ha scritto, con Giuseppe Fiori, "La professoressa e l'ippopotamo" (S.E.I.), l'antologia di polizieschi "Uno studio in giallo" (Nuova Italia) e un giallo d'appendice "Filippo e Marlowe indagano" (Valore Scuola editrice).

Noi due stiamo scrivendo un altro libro, ovviamente...parla di ciberspazio e di magia...ma ancora non riusciamo a sistemare alcuni punti dell'intreccio...così non abbiamo potuto ancora spedirlo per una pubblicazione.

Un cordialissimo saluto

Il giallo d'appendice

Intervista a Luigi Calcerano e Giuseppe Fiori

Ci siamo incontrati con gli autori e hanno loro rivolto domande su come è stato scritto *ClanDESTINI*. Ecco l'intervista che ne è scaturita.

Domanda: Scrivere è difficile talvolta anche da soli. La sola presenza di qualcuno può essere di disturbo. Si può davvero scrivere in due? E soprattutto, si può scrivere un romanzo, che è un'opera creativa?

Risposta: E' certamente possibile. Specialmente per i libri in cui ha una prevalente importanza il plot. Infatti la trama è un percorso complesso che ha bisogno anche di abilità diverse. Così nella realtà il romanzo poliziesco annovera molte celebri coppie: Fred Dannay e Manfred B. Lee (che firmavano i loro gialli col nome di Ellery Queen), Richard Wilson Webb e Hugh Cullingham Wheeler (che firmavano i loro gialli come Patrick Quentin, Quentin Patrick o Jonathan Stagge), Robert Wade e Bill Miller (che avevano assunto uno pseudonimo derivante dall'unione dei due cognomi, Wade Miller) E naturalmente ve ne sono tante altre, alcune sono anche italiane, come Carlo Fruttero e Franco Lucentini, Massimo Felisatti e Fabio Pittorru, di recente Loriano Macchiavelli e Francesco Guccini.

Domanda: Quindi con un romanzo poliziesco è più facile...

Risposta: Un pregiudizio, i pregiudizi si rafforzano spesso fra di loro, è quello per cui si arriva ad ammettere che sia possibile scrivere in due un romanzo poliziesco solo perché è un genere letterario inferiore. Ma non è così. Come un film può giovare di contributi diversi (l'autore della storia, lo sceneggiatore, il regista, eccetera), lo stesso può avvenire per un romanzo, senza che venga compromessa la sua qualità. Scrivere insieme non compromette affatto la qualità di un'opera (anche se ovviamente non la garantisce). Scrivere è un'attività come un'altra e può essere svolta a due come a quattro mani. Naturalmente nella pratica l'impresa può essere più o meno facile per il carattere dell'uno o dell'altro e occorre trovare un ritmo comune, entrare in sintonia, altrimenti c'è il rischio di andare fuori tempo e in quel caso si che ne risente la qualità dell'opera.

Domanda: E poi voi considerate la scrittura un gioco...

Risposta: Il più bel gioco del mondo secondo John Dickson Carr, e certo in due si gioca meglio che da soli.

Domanda: Ma in pratica come vi organizzate il lavoro? Vi suddividere le parti e poi le confrontate oppure scrivete insieme, l'uno accanto all'altro?

Risposta: Le parti ce le suddividiamo quando dobbiamo scrivere un saggio. Come per esempio Teoria e pratica del giallo, che uscirà, in autunno, per Edizioni Conoscenza, Quando dobbiamo scrivere un racconto o un romanzo preferiamo scrivere insieme, scriviamo l'uno accanto all'altro, anche se la tecnologia moderna ci ha ampliato le opportunità di lavoro e ci ha permesso di lavorare anche quando abbiamo vissuto e lavorato a notevole distanza. E-mail, e-mail! Abbiamo scritto comunque e dovunque! In cucina, in tram, in treno, in una mansarda, al mare, in montagna... Tuttavia prima della fase direttamente operativa c'è quella, importantissima, della preparazione. Si parte da un'idea, da uno spunto, quello che tra noi chiamiamo un 'uovo'. Per Ladri e Guardie (Editori Riuniti), ad esempio, la prima idea è stata quella di un gruppo di malviventi che ricorrono ad un Commissariato finto per svaligiare una banca. L'idea ci è sembrata originale e divertente e così abbiamo cominciato a parlare dell'ambiente, dei personaggi, eccetera. Molte sono le cose che abbiamo detto e come sempre molte le abbiamo scartate e solo alcune le abbiamo realizzate. Comunque è parlando che

viene fuori l'idea generale del romanzo, una specie di scaletta in cui, dall'idea di partenza, si passa all'articolazione del racconto in parti, in scene, in capitoli.

Solo quando abbiamo sufficientemente chiara la struttura, generale del romanzo passiamo alla scrittura dei vari capitoli. In genere partiamo dall'inizio e procediamo regolarmente, ma potrebbe anche accadere che, scritto il primo capitolo, si decida di scrivere non il secondo, ma il decimo o il ventesimo, o addirittura il finale, perchè ce lo abbiamo più chiaro o perchè, non avendolo abbastanza chiaro, speriamo di chiarircelo attraverso la scrittura.

Insomma il capitolo, la pagina e la frase vengono scritti preferibilmente insieme, o si procede per bozze successive che passano da un autore all'altro come la pallina nelle partite di ping pong...

Domanda: Come vi regolate se uno dei coautori non è d'accordo con qualcosa che ha proposto l'altro?

Risposta: Vigè un assoluto diritto di veto per ciascuno. Un diritto che si estende a ogni singola parola. Intendiamoci, questo non avviene spesso. In genere, anche quando si scrive insieme, chi sta al pianoforte, come diciamo, cioè al computer o di fronte al fascino della pagina bianca, quello che è temporaneamente delegato alla stesura dice una frase, una parola e l'altro la modifica o la accetta. Solo più raramente se ne propone un'altra. Qualche volta ognuno prepara pezzi interi, ma anche per essi vale la regola dell'approvazione parola per parola.

Domanda: E con l'onomastica come vi comportate?

Risposta: Un romanzo giallo ha di regola molti personaggi e non è facile seguirli tutti. In particolare è difficile ricordare i nomi e a quale personaggio quel nome si riferisce. Questa difficoltà riguarda chi scrive, ma anche chi legge. Per questo occorrono nomi 'forti', che colpiscano. I nomi comuni, come Mario Rossi o Giuseppe Bianchi, come Jim o John, si dimenticano e si confondono. Nomi che invece corrispondono alla tipologia del personaggio, come Giacca a quadri o Doppiopetto a righe, come il Piromane o lo Scrittore sono anche connotazioni che danno immediatamente un'immagine visiva o concettuale dei personaggi e quindi si ricordano meglio.

Inoltre, quando i personaggi entrano in scena, chiamarli con una serie di nomi particolari, corrispondenti alle loro caratteristiche fisiche o alla loro funzione nella scena stessa, non solo alleggerisce la memoria del lettore, ma consente allo stesso tempo allo scrittore di essere discreto, di restare fuori scena, come è opportuno.

Domanda: E un metodo inventato da voi? O è praticato anche da altri scrittori?

Risposta: È praticato anche da altri scrittori. Si tratta una tecnica narrativa antica anche se in qualche caso il suo uso è avvenuto in maniera particolarmente felice. Un maestro di questa tecnica è il grande scrittore americano di gialli umoristici, Donald Edwin Westlake, che consideriamo, per *Ladri e Guardie*, un po' il nostro maestro.

Domanda: Come i personaggi, anche gli ambienti hanno una loro importanza. Anch'essi sono studiati con attenzione?

i

Risposta: Certamente. L'ambiente è così importante che noi lo definiamo "azione di sfondo". L'ambientazione in una scuola in ospedale italiana rende *ClanDESTINI* un giallo

con una struttura totalmente diversa da quella di una ambientazione in un ospedale del Ruanda o dello Zaire. .

In *Ladri e Guardie* e in *Un delitto elementare* (Sovera), lo sfondo delle scene è costituito dalle grandi periferie romane, dove già i nomi richiamano situazioni paradossali:

Dragoncello, Tor Bella Monaca, Serpentara. A volte in realtà basta un nome...

Per i cultori del giallo (un testo ha sempre diversi livelli di approccio, da quello ingenuo, a quello da appassionato, a quello professionale e critico) la collocazione geografica dell'ospedale di ClanDESTINI richiama molte cose; secondo noi per gli appassionati del genere il sapore della Sicilia viene molto caratterizzato dalla collocazione dell'ospedale nella provincia immaginaria di Montelusa, di camilleriana memoria.

E poi la scuola, per noi la scuola, nell'ultima produzione è un ambiente ricco di suggestioni criminali, o quasi. In ClanDESTINI, per esempio c'è la scuola in ospedale.

Il concetto di azione di sfondo è molto chiaro se pensiamo a un inseguimento o a una fuga. Inseguimento e fuga senza l'ambiente in un romanzo sono inesistenti, sono un'idea astratta, campata per aria, perché l'ambiente costituisce lo sfondo, il punto di riferimento che ci consente di far muovere davvero i personaggi (in un cartone animato, addirittura, è spesso lo scorrere dello sfondo che dà l'illusione del movimento dei personaggi). Un inseguimento assume significato e spessore se avviene al luna park, (Luna Parco per *Un delitto elementare*) sui tetti, allo stadio, nella metropolitana, durante una processione

Lo sfondo, una volta scelto, interagisce con l'azione in un primo tempo pensata, creando particolari incidenti, opportunità narrative e di dialogo. Poi, per dare profondità alla scena, occorre, come a teatro, accendere le luci su questo o su quel particolare dell'ambiente...

Domanda: Come si accendono le luci sulla pagina?

Risposta: Sulla pagina le pennellate di colore sono rese da parole-riferimenti. Le parole devono essere in qualche modo connotanti, perciò, spesso, devono essere usate quelle più precise, meno generiche. Un buon vocabolario o una raccolta di sinonimi e contrari contengono in genere tutto ciò di cui avete bisogno, ma potete anche procurarvi, se volete andar forte, il Premoli o un depliant che contiene istruzioni tecniche per l'uso. Scoprirete che una pistola può chiamarsi in cento diversi modi e che i vari aggeggi che la compongono hanno tutti nome e cognome. Il lettore ha l'impressione vaga di vedere un'arma se gli dite che qualcuno impugna una pistola; immagina un'automatica se gli parlate di una Beretta extrapiatta o di una Glock; passa al microscopio uno strumento di morte se gli fate sapere che si tratta di una Colt (sapore di western) Python 357 Magnum (sapore ispettore Callaghan/Clint Eastwood). Certo, non bisogna esagerare, perché non si può scrivere: "Il commissario Martini estrasse una Beretta 92 FS Inox cal. 9 Parabellum dalla fondina".

Così un'impronta sulla sabbia assume suggestione e corpo se fate dire a qualcuno che se ne intende che la volta del piede risulta leggermente abbassata, l'avampiede è troppo largo, le ultime tre dita a martello.

In tutti i casi citati solo pochissimi lettori possono sapere (e vedere) l'oggetto che si definisce, non è questo che è importante. La definizione precisa evoca più di quella imprecisa, crea una diversa immagine mentale, più reale, dai contorni più netti, maggiormente soddisfacente, consente suggestione, evocazione dello scenario.

Domanda: Voi, ad un certo punto in Ladri e Guardie per uno snodo della trama parlate del MacGuffin. Che cos'è?

Risposta: Ci siamo permessi di chiamare MacGuffin il MacGuffin, che è uno "strumento" individuato da Hitchcock.

Secondo Hitchcock il narratore non ha bisogno di trovare un pretesto particolare come motore di una trama gialla o una avventura. Quante storie di pirati hanno alla base una mappa di un tesoro? Quanti racconti o fumetti di spionaggio trovano i loro protagonisti impegnati a ritrovare una misteriosa formula? E i western, con l'eroe che deve ritrovare gli ha sterminato la moglie, i figli, i nonni, i cognati e chi più ne ha più ne metta. Mappe, formule e tesori sono pretesti, espedienti e MacGuffin è il nome che Hitchcock trovò per definire la scarsa importanza della precisa definizione di quel *qualcosa* per cui tutti nella storia si affanna: si ingannano, soffrono e uccidono. «Nel mio lavoro sempre pensato che le carte, o i documenti, o i segreti della costruzione della fortezza debbano essere estremamente importanti per i personaggi del film, ma di nessun interesse per me, il narratore»

Truffaut commenta: «Ci dev'essere una specie di legge drammatica che entra in azione quando il personaggio è realmente in pericolo; strada facendo diventa talmente grande la preoccupazione per la sopravvivenza del personaggio principale che ci si dimentica completamente del MacGuffin.

Non è solo questo. Dietro c'è probabilmente il del rapporto di compiacenza tra narratore e lettore.

Hitchcock sottolinea più volte che il MacGuffin non è niente.

Un altro strumento che ci piace usare nel nostro laboratorio è il tormentone.

Domanda: Che cos'è il tormentone?

Risposta: Nel teatro, nel cinema e in letteratura il tormentone è una battuta ripresa con ossessionante ripetitività, in modo da creare nello spettatore un godimento derivante non dalla battuta, ma proprio dall'evidenza del gioco della sua continua riproposizione.

In *Ladri e Guardie* abbiamo voluto inserire la tecnica etormentone attraverso la ricomparsa ossessiva degli sventurati autisti della Croce Rossa. E poiché il giallo è un romanzo a sorpresa, gli autisti della Croce Rossa sono stati utilizzati persino nell'ultima scena per la sorpresa finale. Si tratta dell'applicazione del tormentone a quella che nel gergo di bottega degli sceneggiatori viene chiamata rimonta. Un seme narrativo viene interrato come indizio enigmatico nella trama di un giallo per poi potersi ad esso agganciare al momento opportuno per uno svolgimento che sembri il meno gratuito possibile.

Domanda: Nella stesura dei vostri romanzi avete privilegiato una scrittura rapida senza fronzoli. Perché?

Risposta: Quando si scrive si deve scegliere uno stile e noi, per questo testo, abbiamo scelto uno stile che ci ha sempre affascinato: è lo stile dei gialli d'azione americani, quelli denominati della *hard-boiled school* (la 'scuola dei duri, secondo la libera traduzione di Oreste del Buono). Questo modo di scrivere ha un'origine molto singolare. I primi gialli d'azione venivano pubblicati nei *pulp magazine*, nelle riviste che stampano su carta di giornale. Ebbene, gli editori dei *pulp magazine* pagavano gli autori un tanto a parola e quindi cancellavano tutte le parole e le descrizioni superflue alla storia per pagare di meno. D'altra parte gli autori, per guadagnare di più, inserivano incisi di conversazione che erano essenziali allo sviluppo della storia.

Nacque così uno stile che è molto efficace: da una parte la rapidità del linguaggio, dall'altra la ricchezza di dialoghi e di incisi operazionali.

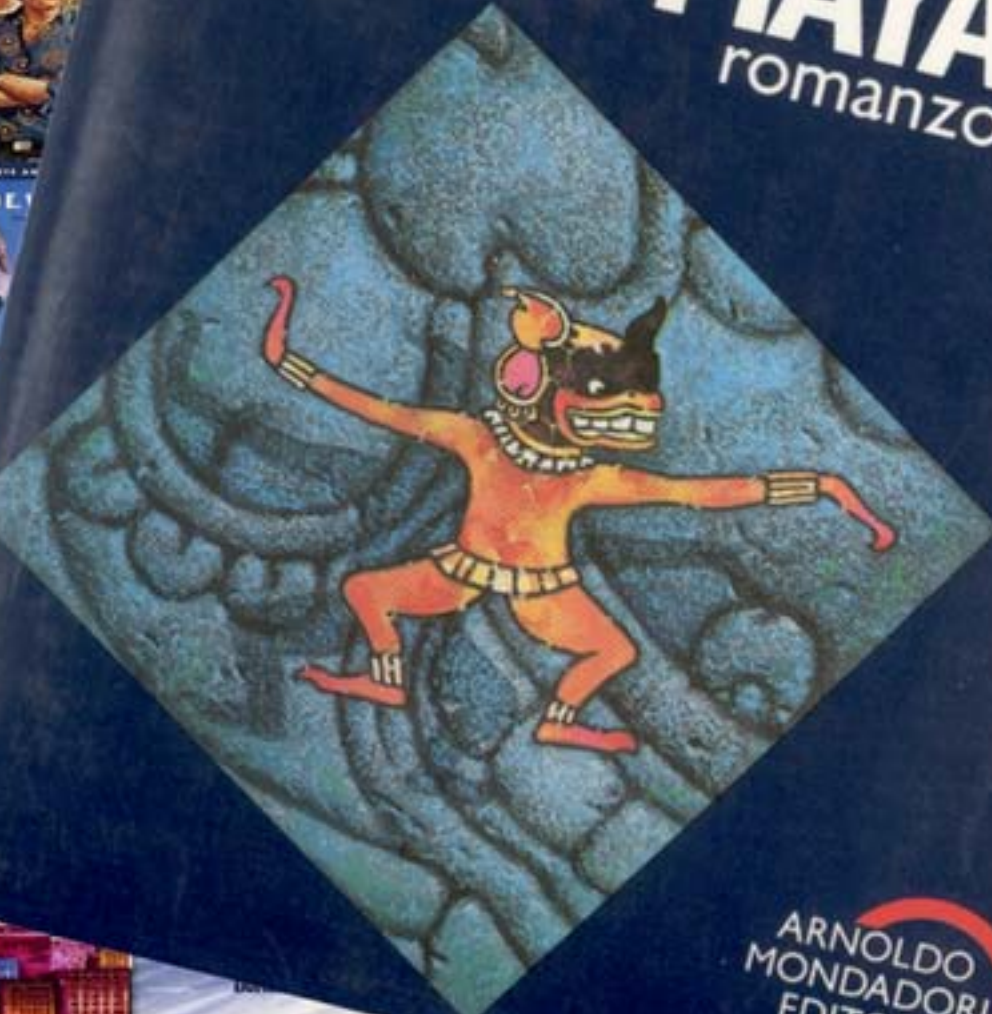
La loro disseminazione nella storia costituisce una sorta di accompagnamento alla struttura centrale della narrazione. Un nostro amico che suona la chitarra basso ci stupì un giorno in cui si parlava dell'importanza della struttura dell'intreccio in un romanzo

osservando che sì, la melodia è importante, ma che in definitiva era lui che, con la chitarra basso all'accompagnamento, faceva ballare la gente.

DONALD E. WESTLAKE

LA DANZA DEI MAYA

romanzo



ARNOLDO
MONDADORI
EDITORE

