

Indagini e Roosevelt

di Lidia De Federicis

STUART KAMINSKY, *Quel cane del presidente*, Il Giallo Mondadori n. 1937, Milano 1986, ed. orig. 1984, trad. dall'inglese di Luciana Crepax, pp. 175, Lit. 3.000.

ELLIOT ROOSEVELT, *In Hyde Park si muore*, Il Giallo Mondadori n. 1950, Milano 1986, ed. orig. 1985, trad. dall'inglese di Andrea Terzi, pp. 175, Lit. 3.000.

BEN HECHT, *Delitto senza passione*, Sellerio, Palermo 1986, trad. dall'inglese di Maria Martone, pp. 156, Lit. 5.000.

Quest'anno, a luglio, Stuart Kaminsky è stato l'autore di successo, protagonista del *Mystfest* (Festival internazionale del giallo e del mistero) di Cattolica e improvvisamente celebre. Come ora sappiamo, Kaminsky, americano di discendenza ebreo-polacca, laureato in giornalismo, studioso di cinema, insegnante alla Northwestern University e scrittore da sempre di romanzi polizieschi, ha raggiunto la notorietà a più di cinquant'anni (è nato nel 1934) grazie alla creazione di un personaggio, Toby Peters, e del suo mondo. Toby Peters, un piccolo (piccolissimo) investigatore privato, vive a Los Angeles nei primi anni Quaranta e campa risolvendo i casi improbabili in cui si trovano coinvolte note personalità dell'epoca, quasi sempre grandi divi e spesso anche registi, scrittori (Faulkner o Hemingway), campioni di boxe e ogni specie di figura rappresentativa (fino alla massima, la *First Lady*, Eleanor Roosevelt). Gli articoli su Kaminsky hanno assunto per lo più la forma dell'intervista, forma disinvolta e un po' elusiva che lascia all'autore la responsabilità dell'autocommento. Così abbiamo appreso molto sulla caratterizzazione del personaggio e sulla struttura delle storie: struttura elaborata e artificiosa, che si sviluppa per parallelismi, similarità, contrasti, e in cui prevale la regola dello sdoppiamento e della coppia, a cominciare dall'unità semantica principale, Toby, che ha un doppio nella figura del fratello poliziotto (ed è aiutato da due amici, uno nano e uno gigante, e pensa a due donne, eccetera). Restano però altri aspetti per cui vale la pena di interessarsi a questi libri. Anzitutto, la loro qualità di rifacimento, reinvenzione, mescolanza. I due filoni a cui Ka-

minsky attinge e che ripercorre e manipola vistosamente sono quello della narrativa poliziesca *hard-boiled* fino a Chandler e alla sua creatura, Philip Marlowe di cui Toby Peters è l'ultima variazione; e la storia del cinema hollywoodiano. Il primo effetto, che Kaminsky esplicitamente cerca, è ottenuto appunto con la mescolanza tra l'illusorietà del cinema e la quotidianità stracciona del *detective*. In più, egli reinventa tutto un periodo della cultura americana e

nostra. Il referente però non pretende di essere in nessun modo reale: non è l'America degli anni Trenta e Quaranta, ma è una sua immagine, un'altra immagine da aggiungere alle molte e varie che altri romanzi nel corso di mezzo secolo hanno via via esportato. Questa di Kaminsky è più dichiaratamente finta e ha una frequenza più alta di stereotipi, come il genere del giallo richiede, ma ci risulta pienamente plausibile e familiare. È infatti un'America, che ci siamo abituati a vedere al cinema e in televisione, o anche in fotografia e sulle copertine dei libri: Faulkner è un vero gentiluomo del Sud, magro e abbronzato, con i baffetti e la pipa, dignitoso e tragico; Hitchcock

si muove sornione e, per dir così, di profilo; Buster Keaton non perde mai l'imperturbabile fissità; Joe Louis ha la faccia bruna e tonda, con le labbra imbronciate e una sorta di malinconia; infine il riferimento a Pearl Harbor, che ricorre puntualmente, fa scattare nella nostra memoria una serie ancora diversa di immagini riconoscibili, altri film, altri luoghi comuni. Il mondo di Kaminsky sarebbe insopportabile, se non fosse raccontato con ironia, comicità, iperbole. I suoi romanzi presuppongono lettori smaliziati, e lo scrittore è abile: l'operazione però che egli sta compiendo non è eccezionale né isolata. L'intero settore della narrativa d'intrigo e mistero è

infatti orientato da anni verso il rifacimento e la citazione: si rifanno epoche, maniere (di un autore o di un particolare sottogenere), o si tenta il *remake* (come nel cinema) di singole opere. Qualche esempio recente. Di Raymond Chandler un nuovo autore poco noto imita a modo suo *Il grande sonno* (Doug Horning, *Il veleno dei Majors*, Il Giallo Mondadori n. 1949, Milano 1986), banalizzando psicologie e linguaggio ma senza rinunciare a un furbo gioco di allusioni per il lettore esperto. Di Rex Stout un altro americano cinquantenne e laureato in giornalismo riproduce minuziosamente e meccanicamente le invenzioni e i vezzi, aggiungendo un numero alla serie di Nero Wolfe, che credevamo terminata con la morte dell'autore (Robert Goldsborough, *Nero Wolfe: delitto in mi minore*, Il Giallo Mondadori n. 1957, Milano 1986). In Francia sotto lo pseudonimo di J.B. Livingstone un autore sconosciuto, o forse un gruppo, rifà (noiosamente) il poliziesco classico inglese, con luoghi e misteri d'una volta: il museo, il castello, la vita bucolica, la morte in palcoscenico (in traduzione italiana sono usciti per dall'Oglio nel 1985 tre titoli: *Delitto al British Museum*, *Il segreto dei Mac Gordon*, *Assassinio a Lindbourne*). Persino in Italia, dove il romanzo poliziesco ha una tradizione tanto meno consistente, c'è Corrado Augias che ha raccontato le indagini del commissario Giovanni Sperelli, fratello segreto di Andrea, in una Roma dannunziana e prefascista ricostruita con immaginazione e gusto da antiquario (tre titoli pubblicati da Rizzoli, e il giallo sconfinato nel romanzo storico: *Quel treno da Vienna*, 1981, *Il fazzoletto azzurro*, 1984, *L'ultima primavera*, 1985). È ovvio poi che si riscoprono volentieri i pezzi autenticamente datati: specialista è Sellerio, che ha già proposto il primo Stout, del 1929 (*Due rampe per l'abisso*), tre inediti in Italia dell'ignorato Glaser, morto nel 1938 (*Il grafico della febbre*, *Il tè delle vecchie signore*, *Il sergente Studer*), e ultimamente Ben Hecht, americano di discendenza ebreo-russa, morto nel 1964, soggetto e sceneggiatore a Hollywood dagli anni Trenta ai Cinquanta.

I romanzi che ho nominato sono di varia qualità. Nessuno è in sé importante, ma nell'insieme diventano un fenomeno che si fa notare. Qualcosa di simile è accaduto nel cinema, dove per effetto della fruizione televisiva ci pare di assistere a una proiezione ininterrotta, in cui possono comparire e mescolarsi tutti i film, vecchi e nuovi. Anche la narrativa poliziesca (un genere in cui scrittura

1946-1956

Gli anni in cui è nata,
nel bene e nel male, la nostra repubblica.
L'impegno di Calvino e il suicidio di Pavese.
Carte di giornale, d'archivio e private
Togliatti, Stalin, la crisi ungherese.

Paolo Spriano

LE PASSIONI DI UN DEGENNIO

Garzanti

Con il fiato sospeso

di Massimo Bacigalupo

DAVID MAMET, *Teatro: Il bosco, Una vita nel teatro, Glengarry Glen Ross*, introd. di Guido Almansi, trad. dall'americano di Rossella Bernascone, Roberto Buffagni, Luca Barbareschi, Costa & Nolan, Genova 1986, pp. 164, Lit. 20.000.

Cosa succede nel teatro americano? Nella prefazione a Sam Shepard, *Scene americane* (Costa & Nolan, Genova 1985, pp. 185), Paolo Bertinetti compie un'istruttiva carrellata dal 1960 a oggi: se, specie all'inizio, alcune delle cose migliori si affidavano alla gestualità, allo *happening*, non è mai mancato un "teatro di parola" di buon livello. Ma per copioni come *The Connection*, *America Hurrah*, *Papà povero papà* e persino

Chi ha paura di Virginia Woolf? è il caso di parlare di buoni testi, non di grandi drammaturghi: Gelber, Van Itallie, Kopit e Albee sono autori che fanno centro poche volte per poi ripetersi o scomparire.

Diverso, suggerisce Bertinetti, è il caso del frivolo Neil Simon (*La strana coppia*, *California Suite* ecc.), che il nostro acuto critico ritiene "l'autore che ha saputo offrire del suo paese il ritratto più fedele e più attento", contrariamente a quanto di solito si pensi. Come diverso è il caso di Sam Shepard, ormai salutato anche da noi come grande autore nonché rinnovatore paradossale del mito americano: drammaturgo a tempo perso, afferma di cercare soprattutto il successo come attore e *rock star*, figura *cult* dei media. Trasformazione in uomo di spettacolo

che, avverte sempre Bertinetti, "in pratica è quanto hanno fatto e fanno tutti i letterati americani di successo". Viene in mente Mark Twain che affermava di non essersi mai preoccupato di scrivere per i raffinati ma di aver cercato pascoli molto più ampi, "le masse", trasformandosi appunto da scrittore di alcuni capolavori in mito personale alla Buffalo Bill. Come faranno, che so, Hemingway, Robert Frost, persino Gertrude Stein, tutte figure che sfuggono alla verifica del libro (verifica che spesso darebbe risultati deludenti).

Un terzo drammaturgo a tutto tondo della scena americana è David Mamet, arrivato da poco in Italia con la felice proposta dello Stabile di Genova del suo testo di maggior respiro, *Glengarry Glen Ross*, che sono

nomi di proprietà immobiliari scendenti o inesistenti vendute a caro prezzo dai rappresentanti di un'agenzia con tecniche pubblicitarie totali, consistenti nel tempestare il cliente di perorazioni alternativamente violente e insinuanti fino a strappargli la firma che gli costerà i suoi risparmi, e che guadagnerà all'agente immobiliare un premio in denaro o oggetti di consumo dal proprietario dell'agenzia.

Come Shepard, Mamet sa coniugare una scrittura avanguardista, minimale, con il "grande teatro" e una buona contenuta vena lirica, tenendo il pubblico col fiato sospeso per la non lunga durata dell'opera. Impossibile era trovare un biglietto per *Glengarry* a New York e Londra nel 1983, e la cosa si è pressoché ripetuta a Genova, certo sorprendendo la brava compagnia diretta da Luca Barbareschi. Ora la pubblicazione in volume di questo e altri due testi, nella benemerita collana teatrale della Costa & Nolan, permette anche a chi non ha potuto entrare di verifi-

care da vicino la scrittura di Mamet. Rendendosi appunto conto di quel suo carattere minimale, programmaticamente ridotto all'osso, che l'illusione scenica può far quasi dimenticare.

Le scene di *Glengarry* presentano a turno pochissimi personaggi, di solito due (agenti che si confidano, agente che fa la corte al cliente), per giungere a una scena d'insieme solo più avanti, quando l'edificio della compravendita pare a un tratto vacillare. Elemento vistoso è l'oscenità abituale ed eccessiva del linguaggio degli agenti, trascrizione della violenza che essi vivono, del carattere sessuale del possesso che è l'oggetto del contendere (possesso del bene, plagio del cliente, affermazione del capobanda fra gli altri agenti), e della ripetitività degradata di quell'universo. Che è poi per metafora la società americana e moderna in genere, ma anche il teatro con le sue vio-