



solo alla luce riflessa del più precario cambiamento d'umore, nella giustizia se non addirittura nella palpabilità della propria causa, battersi donchisciottesca per un principio, per qualsiasi principio, e innalzare al livello di una finalità quello che in ultima analisi è solo ciò che determinate personalità, più o meno alla moda, più o meno mondanamente congelate in una pura e semplice istantanea di aggiornamento stagionale, percepiscono come bellezza?

L'unica cosa di cui si può parlare, infatti, è l'estetica, è lo stile, e qualsiasi citazione è una citazione in giudizio. Perché le idee sono ancora più rare di quei leggendari due o tre intrecci base, di quelle leggendarie due o tre battute fondamentali, e l'arte in sostanza è un ideale di fuga — tessuto di lana caprina, genere che gira su se stesso, riflesso del riflesso, come frammenti di vetro colorato in un caleidoscopio.

Perché anche i romanzi non sono forse, gratta gratta, tutti uguali, così come tutti i gialli sono uguali agli altri gialli, e la letteratura poliziesca non è che un lembo di questo vasto continente? Non solo il "chi è stato", ma anche come sono andate le cose, come sono *sempre* andate, il "chi è stato" ortodosso e ritualizzato come le posizioni del balletto, da cui, come dal *do-re-mi*, trae origine ogni musica, dalle Alpi alle Piramidi, dal Manzanarre al Reno. Quasi che le stringenti, incessanti domande dell'investigatore lungo le tappe della sua indagine, la marcia forzata della sua retorica condensata e inquisitoria fossero la musica naturale del mondo, come se quegli uomini fossero insensibili alle sfumature di tono dell'intrusione, di tutto l'opprimente socratismo della loro ricerca. E al diavolo questo gingillarsi col carattere, tutta la retorica trita e ritrita dell'ossessione, il guscio incallito dell'anima, la melensa tirannia della personalità. Per non parlare, poi, delle altre parti in causa, delle loro vite rese passive e invase, delle loro sospette e angosciose evasioni. La forma, insomma, crea cliché. Produce stereotipi. Pensate al tenente Colombo di Peter Falk e avrete un campionario quasi enciclopedico dei limiti finiti del genere — nient'altro che quel suo impermeabile spiegazzato e quel suo untuoso imbarazzo, quella sua aria e quelle ingenuità da semplicità solo parzialmente simulate, solo l'ostentato scompiglio del suo personale bucato umano, solo quella domanda finale formulata sulla porta, scaturita, si direbbe, dal frutteto dorato della mitica fronte battuta da innumerevoli manate, studiate idiosincrasie in cui consiste tutto il suo carattere, non vita, fascino e volontà, ma una macchietta, non spessore ma tic nervosi, come se alla fine dei conti Hercule e Sherlock Holmes, l'ispettore Dagleish e le Miss Marple fossero in realtà, eccentricità più eccentricità meno, lo stesso personaggio invulnerabile, la loro stessa invulnerabilità quasi un prodotto non tanto del loro fiuto di segugi, quanto della loro autorevolezza, della componente fascista del loro essere e della loro riciclabilità come personaggi, della loro essenza seriale e tribale, mentre non cambiano neppure i moventi dei criminali — brama di amore o di denaro — ma solo e sempre le vittime e i casi, a volte le armi. A testa bassa, diletta o meno, professionalmente, vale a dire obiettivamente, vale a dire marginalmente, indifferenti e ciechi come la Giustizia stessa, senza provare più interesse per chi ha fatto cosa a chi, di quanto, in teoria, dovrebbero provarne i giurati chiamati a stabilire la colpevolezza o l'innocenza dell'arrestato. [...] Anche i vari Mike Hammer e Sam Spade (travestiti da personaggi dalla retorica della prima persona) e i laconici duri del mestiere, in definitiva, sono un po' una razza di cascatori, con le spalle coperte dall'angolazione della telecamera, cosicché nonostante tutte le botte in testa che ricevono, nonostante il loro interventismo da cavalieri erranti, anche a loro viene garantita la sopravvivenza, come se gli accordi sulla vita e sulla morte del loro furioso, spurio pericolo altro non fossero che una specie di sportività truccata, come pescare con la rete, o sparare ai tordi dal finestrino di un aeroplano.

Perché gli altri romanzi sono come tutti i romanzi. I miti preconfezionati e tutti gli archètipi e le forme prescritte, fissati come stampi d'ordinanza, concepiti come paradigmi sigillati, ermetici, tutti i dati preordinati e incrementali di un genere simili al tracciato, segnali e pietre miliari di una geografia prigioniera. Come le invariabili inevitabilità dei noi sbarchiamo lassù o dei loro sbarcano quaggiù della nostra fantascienza rifrangente, rigorosamente sociale. Perché gli altri romanzi *sono* davvero come tutti i romanzi. Non solo il mezzogiorno di fuoco del balletto del duello finale di un racconto western o l'allegro carosello della sistemazione generale dei libri per bambini, il progressivo

trambusto delle loro mini-crociate — con o senza uomo di latta, con o senza spaventapasseri, con o senza leone fifone — con il livello di difficoltà sempre crescente, accelerato, dei problemi da risolvere, proprio come se, sviscerata e ridotta ai minimi termini, la dinamica di base della narrativa fosse una specie di tasso di tensione composto (e lo è, lo è), un crescendo teso più teso tissimo superteso di strepito e schermaglie che si gonfia ed esplosione come un bolero dalla bonaccia della quiete apparente alla fragorosa realtà di una perturbazione disturbata che giace appena un decimo di millimetro sotto la calma impeccabile della superficie, come se l'altra dinamica della narrativa fosse (e lo è, lo è) strettamente religiosa — ogni difficoltà (ogni intreccio, voglio dire) un monito, una pena intenzionale (perché il libro di Giobbe è l'unico libro) con cui Dio mette l'uomo alla prova, come se questo fosse il giorno deciso dal Signore per romperti le ossa, per fregarti e rapinarti e prendersi gioco di te e lasciarti sanguinante per la strada più morto che vivo (altrimenti perché la posta della prosa drammatica sarebbe così alta, perché allora alzarla al di sopra della sistole e della diastole del semplice rischio normale e ordinario, compreso entro termini accettabili? e perché mai la narrativa non dovrebbe consistere semplicemente in storie a lieto fine, vittorie condensate, compresse, anzi, *neppure* vittorie, dati, dati dell'essere, la vita una passeggiata con uomini in condizioni eccellenti, che incassano l'ennesima vincita ottenuta a caso, pioggia sul bagnato, uomini compiaciuti dell'alta società, tronfi come pavoni nella loro grazia agile e dotata, senza mai verificare, mettere alla prova, esaminare il carattere dei personaggi, ma dandolo sempre per scontato e concedendogli, assieme ai proventi del banco saltato di Montecarlo e a tutto il resto, il beneficio del dubbio?), convalidando il loro cuore come un biglietto del parcheggio timbrato dal dentista, cenando a base di aria fritta, come se l'unica dimensione reale dell'uomo fosse la botta e risposta del quiz televisivo? Come se, inoltre, dovessimo capire fin dall'inizio — stiamo parlando ancora di libri per bambini — quello che certamente sapremo alla fine — che nella storia non si ottiene niente per niente, che essa si presenta gravida di sfide alla grazia, all'onore e all'eroismo del protagonista e che bisogna rischiare le penne, qualità decorative e ornamentali come i lumini su un albero di Natale.

Perché McLuhan aveva ragione, e non solo il *medium* è il messaggio, anche il genere lo è. Chiaro e limpido, sicuro e elementare. Quel duello finale in quella strada del Far West sotto le finestre dell'unico albergo della città, poco lontano dal suo unico stallaggio, di fronte al saloon principale, accanto all'unico negozio, vicino al giornale, alla baracca del telegrafo, alla prigione, alla banca e all'ufficio per l'analisi dell'oro, alla fermata della diligenza, a uno sputo spirituale, insomma, a portata d'orecchio della sacra pubblica opinione, di quell'*agorà* di sterpaglie in cui si svolge l'agone finale, il centro di legno della città di legno in cui il destino precipita la faticosa resa degli inevitabili conti, non semplice convenzione del western, o del *solo* western, o neppure della stessa letteratura, ma le regole del gioco, non semplice cenno regolamentare del capo nella direzione prevista ma inchino ortodosso e preliminare dei lottatori di Sumo, diciamo, primario nella storia come il rosso e il blu e il giallo nello spettro — mitico in qualche senso specifico, ermetico del termine, un rituale della chimica, della fisica, di qualche suprema matematica. Proprio come ad affrontarsi in quel duello finale non ci mandano dei ragazzi — a meno che non siano dei ragazzi predestinati, apostolici — a fare un lavoro da uomini, ma devi mandare a scontrarsi solo i principali antagonisti di persona — il Buono dal Paradiso, l'Imbroglione dall'Inferno. Quasi — è una legge, valida come la gravità, certa come la navigazione celeste; puoi regolare l'orologio sui suoi movimenti, i suoi esatti battiti atomici al quarzo — come se potessi dire quanto *resta* da raccontare in una storia in base a chi è ancora vivo — nella narrativa come negli scacchi; l'oppositore leale e i principali scagnozzi del cattivo contro gli alleati senza volto dell'eroe e tutti gli altri, su su fino ai suoi intimi amici e fedeli compagni. Tuttavia nessun compagno che si sia scontrato in duello con il capo dei cattivi, per quanto coraggioso o esperto, è mai riuscito a raccontarlo in giro. Perché non ci sarebbe nulla da raccontare, capite, perché un racconto dice cosa fanno i protagonisti o non dice niente [...] La storia, in sostanza, si riduce alla fedeltà del ruolo alla sua natura, lungo un itinerario programmato che porta alla redenzione [...]

(trad. dall'inglese di Luca Tomasi)