

## URBAN BLUES E GIALLI METROPOLITANI

*Il disagio dell'urbanizzazione.* Comincerò con qualche numero. Nel 1656 la piú grande città dell'Europa occidentale era Napoli con trecentosessantamila abitanti, ma proprio in quell'anno un'epidemia di peste ne dimezzò la popolazione, che avrebbe recuperato le precedenti dimensioni soltanto un secolo dopo. A quest'altezza cronologica – metà del Settecento – Londra contava il doppio di abitanti (circa settecentomila), e nel 1801 era diventata la prima città in Europa a raggiungere quella soglia di un milione a cui Roma era arrivata nel I-II sec. d.C., cioè nel momento culminante della sua potenza, prima di ridursi a un ventesimo di quella cifra in età medievale. Nel corso del diciannovesimo secolo la popolazione di Londra continuò a crescere con grande rapidità: nel 1841 era raddoppiata sfiorando i due milioni; quarant'anni dopo, nel 1881, era di nuovo raddoppiata collocandosi poco al di sotto dei quattro. L'espansione demografica di Parigi ebbe invece un punto di partenza piú modesto, ma subì un incremento non meno rapido: nel 1801 la sua popolazione ammontava a cinquecentomila abitanti, la metà di Londra; nel 1871 questa cifra era quadruplicata toccando il milione e ottocentomila; soltanto otto anni piú tardi, nel 1879, la città arrivò a due milioni e duecentomila, e alla fine del secolo a piú di due milioni e mezzo.

I numeri non parlano mai da soli, ma bisogna interpretarli se se ne vogliono carpire i segreti. In questo caso, però, per farli parlare sarà sufficiente uno sforzo interpretativo minimo. Essi mostrano con chiarezza, infatti, che un aspetto fondamentale del processo di modernizzazione subito dal vecchio continente a partire dall'inizio dell'Ottocento fu una rapida e capillare urbanizzazione. Nell'arco di qualche generazione, l'Europa da realtà a carattere prevalentemente rurale, nella quale la maggior parte degli abitanti viveva in piccoli villaggi o cittadine, si trasformò a poco a poco in una società industriale e metropolitana, in cui fette sempre piú consistenti di popolazione avevano cominciato a vivere in una sola grande città, la capitale. Lo sviluppo demografico di tutti i maggiori centri urbani europei nel

corso dell'Ottocento è troppo rapido e massiccio per poter essere ricondotto soltanto a ridefinizione dei loro confini spaziali dovuta all'inglobamento delle aree rurali, o a un incremento del tasso di natalità; basti pensare a quest'ultimo riguardo che la dissenteria infantile, ancora molto diffusa, e le periodiche epidemie di colera, influenza e di varie altre malattie continuarono a uccidere milioni di persone anche nel Novecento. Il fenomeno andrà piuttosto imputato, in larga misura, all'afflusso nelle grandi città di giovani e di famiglie alla ricerca di nuove opportunità economiche. In tutta Europa, a partire all'incirca dal 1800, milioni di persone abbandonarono le campagne in cui le loro famiglie avevano vissuto per secoli svolgendo, generazione dopo generazione, sempre la stessa attività lavorativa o quasi, e si trasferirono nelle grandi città.

Cosa vi trovarono? Le prime, e non solo le prime, descrizioni del fenomeno offerte da romanzi, lettere, diari e articoli di giornale suggeriscono che fu un misto di stupore e paura la reazione emotiva con la quale quanti arrivarono nelle nuove città vissero il primo contatto con le loro enormi dimensioni, i loro numeri giganteschi, la velocità impressionante dei loro ritmi e i loro rumori assordanti. Nel villaggio rurale la presenza di stranieri aveva sempre rappresentato un fatto eccezionale, immediatamente riconoscibile come tale, che di solito provocava nella popolazione diffidenza e curiosità; nella moderna metropoli, invece, gli abitanti si videro costantemente circondati da stranieri, nelle strade brulicanti come nei dormitori affollati, al lavoro e nei negozi come sul tram e nella metropolitana. Nel villaggio rurale la vita era stata fortemente prevedibile, e le sorprese erano rare; nella metropoli, al contrario, le novità inattese divennero la regola, e sorsero vere e proprie industrie deputate a produrre e mettere sul mercato la 'sorpresa' nelle forme più svariate. Nel villaggio il lavoro era un'eredità che, all'interno delle famiglie e di ristretti gruppi di famiglie, ogni generazione lasciava alla successiva (così si spiegano alcuni dei cognomi europei più diffusi, per esempio Smith, Schmidt, Lefèvre, Fabbri); nella metropoli, invece, gli individui, usciti ormai dall'ambiente familiare, dovevano sgomitare per ritagliarsi uno spazio nelle nuove professioni, cercando di prevalere sui loro concorrenti con ogni mezzo, lecito o meno. Enorme, minacciosa, all'apparenza incomprensibile, una fonte di pericolo tanto quanto di salvezza, la grande città del diciannovesimo secolo assumeva agli occhi del suo pubblico ansioso e attonito di abitanti le sembianze del «sublime metropolitano», un sublime non meno inquietante di quello «naturale», che aveva così tanto affascinato il secolo precedente.

Dietro la sovrumana immensità del sublime naturale l'Illuminismo aveva sempre scorto il mistero della potenza di Dio; e anche nel caso del sublime artistico, suo corrispettivo umano, la voce da cui esso sembrava ani-

mato non era considerata puramente umana, ma vi si riconosceva l'ispirazione e la legittimazione di una forza trascendente. In questo modo, quel misto di fascino e paura che il sublime sapeva suscitare finiva per assumere, nel Settecento, una funzione consolatoria: l'uomo poteva non comprendere fino in fondo il disegno divino celato dietro di esso e sentirsene persino schiacciato, ma mai, nemmeno per un solo momento, poteva dubitare del fatto che un tale piano esistesse davvero e avesse come finalità il bene. Ma gli abitanti delle grandi città dell'Ottocento e del Novecento come dovevano porsi di fronte alla nuova torre di Babele che si presentava loro nelle vesti del sublime metropolitano? Le grandi città erano troppo umane e profane da tutti i punti di vista perché i loro abitanti potessero considerarle espressione del sublime divino; eppure, abbandonare del tutto il tentativo di comprenderne la natura avrebbe significato soccombere a un tipo di nichilismo intellettuale e morale dagli effetti potenzialmente devastanti. Così, l'indagine sul mistero continuò: ma ora i misteri su cui si poteva indagare non erano più divini, trascendenti, e finalizzati al bene, ma umani, occulti, e inevitabilmente consacrati al male. E se il sublime naturale poteva svolgere un ruolo consolatorio anche quando non era compreso del tutto (le strade di Dio non sono, in fin dei conti, nascoste anche alle anime più pie?), il sublime metropolitano, invece, poteva arrivare a consolare le sue vittime, soltanto se, e nella misura in cui, esse riuscivano a penetrarlo e comprenderlo.

La vita nella metropoli rappresentava un'autentica avventura epistemologica, appassionante ma rischiosa, e poteva trasformarsi in una questione di vita o di morte.

### *I misteri di Parigi*

Il titolo del romanzo di Eugène Sue *Les mystères de Paris* (1842-43; Mondadori '96), uno dei maggiori successi editoriali di tutto l'Ottocento, è già molto significativo da questo punto di vista. Sotto la superficie di Parigi si nascondono vaste profondità sotterranee a cui soltanto l'occhio esperto dell'autore può avere accesso. La Parigi di Sue non è città da ospitare un solo e grande mistero divino (il suo romanzo non s'intitola infatti *Le mystère de Paris*), ma un numero infinito di misteri piccoli e umani, troppo umani... Ogni personaggio in questa città ha un segreto, un passato che cerca ansiosamente di nascondere, un'identità che affonda le sue radici in una menzogna o in un crimine, o, più spesso, in entrambi. Anche Rodolfo, l'arcigno moralista personaggio centrale del romanzo, si è trovato nel ruolo di giudice e carnefice per effetto della cattiva coscienza che gli hanno pro-

curato i suoi peccati giovanili. Tutti i personaggi sono legati tra loro da una rete di connivenze, complicità e passioni di cui loro stessi sono spesso del tutto inconsapevoli. Alla fine, il fallimento non soltanto di alcune delle imprese più malvagie, ma anche di quasi tutti i più nobili progetti di Rodolfo lascia il lettore con il senso della terribile tragedia a cui conduce inevitabilmente la rete sociale che avvolge in maniera inestricabile tutti i personaggi. Ma di questa rete soltanto il lettore e l'autore sanno riconoscere la vera natura: la consolazione che deriva da un tale privilegio sembra, dunque, negata a chiunque si trovi all'interno della finzione romanzesca. I personaggi non possono sfuggire al passato e a se stessi, e spesso la scoperta di verità nascoste ha conseguenze letali. Il tentativo di Rodolfo di distruggere il passato si arena nell'incapacità da parte della ritrovata figlia Fleur-de-Marie di dimenticare i suoi trascorsi di prostituta: la sua cattiva coscienza, infatti, la rinchiude prima in un convento, e poi la spinge nelle braccia della morte. Ma noi lettori ne ricaviamo una lezione importante: nella Parigi di Sue come nella nostra c'è un segreto mortale nascosto nel cuore di ognuno, e ogni tentativo di occultarlo è inesorabilmente punito, alla fine, dal suo svelamento.

In Sue, quel segreto cela quasi sempre una morte, e sa esercitare un fascino che in determinate circostanze assume una dimensione irresistibilmente erotica. È proprio questo che si ricava dalla grande poesia di Baudelaire *A une passante*, pubblicata per la prima volta soltanto quindici anni dopo il romanzo di Sue:

Ero per strada, in mezzo al suo clamore.  
Esile e alta, in lutto, maestà di dolore,  
una donna è passata. Con un gesto sovrano  
l'orlo della sua veste sollevò con la mano.

5 Era agile e fiera, le sue gambe eran quelle  
d'una scultura antica. Ossesso, istupidito,  
bevevo nei suoi occhi vividi di tempesta  
la dolcezza che incanta e il piacere che uccide.

10 Un lampo... e poi il buio! – Bellezza fuggitiva  
che con un solo sguardo m'hai chiamato da morte,  
non ti vedrò più dunque che al di là della vita,  
che altrove, là, lontano – e tardi, e forse *mai*?  
Tu ignori dove vado, io dove sei sparita;  
so che t'avrei amata, e so che tu lo sai! (trad. Raboni).

Un incontro di questo tipo, tra un uomo e una donna apparentemente legati solo dalla mera casualità di ritrovarsi a camminare sullo stesso mar-

ciapiede nello stesso momento, è inconcepibile in un villaggio, dove sarebbe impensabile che la *persona loquens* della poesia possa non conoscere l'identità della donna, e non sapere se mai la incontrerà ancora. Soltanto nella confusione della metropoli due sconosciuti possono incontrarsi, o quasi, in questo modo. Sullo sfondo rumoroso e indistinto della strada affollata, la donna sembra isolarsi dal resto della folla grazie a un'aura di splendore che la rende simile a una divinità: la sua grazia e la sua gravità trasformano il poeta in un invasato di Dioniso che trae dai suoi occhi celestiali un'ispirazione sovrumana e ferale. La donna è sicuramente un'immagine della Musa poetica che ispira creazioni letterarie (romantiche e figlie del Romanticismo...) come questa poesia, una mirabile costruzione verbale che registra e riesce quasi a catturare le grida inarticolate ed effimere della strada urbana moderna. Baudelaire rappresenta questa Musa in termini fortemente erotici, riallacciandosi così a una tradizione, risalente per lo meno agli elegiaci latini, in cui il poeta trova direttamente nella donna amata la propria Musa ispiratrice: «quaeritis unde mihi totiens scribantur amores, / unde meus veniat mollis in ora liber, / non haec Calliope, non haec mihi cantat Apollo / ingenium nobis ipsa puella facit» («Voi mi chiedete donde io tragga tanti versi d'amore, / da dove venga alle mie labbra questo tenero libro. / Non è Calliope che canta, e non è Apollo: / è solo la mia donna che mi ispira» Properzio 2.1. 1-4, trad. Gazich).

Ad affascinare il poeta è, assai significativamente, il fatto che la sconosciuta sia in lutto: sappiamo che è alta e magra, ma per il resto non ci viene detto niente di lei se non che è «in lutto, maestà di dolore». Per chi è in lutto? Chi è morto? Cosa è capitato alla donna, o, com'è più verosimile supporre, all'uomo che è morto? Quali erano i rapporti tra di loro? Possiamo del tutto escludere che non abbia in qualche modo quell'uomo sulla coscienza? Forse è stata proprio lei a ucciderlo? E se è così, come e perché? Gli ha forse inflitto un piacere mortale, come il poeta spera che farà con lui (v. 8)? Non avremo mai risposta a queste domande. Ma questo non importa: quello che conta è invece che la donna è completamente protesa verso un passato che non potrà mai dimenticare e che noi non potremo mai conoscere, e nasconde dentro di sé un segreto che le avvelena il presente. Così, infatti, il poeta può non solo ritagliarsi uno spazio in ciò che immagina essere la vita di lei, ma anche considerarla una sua perfetta simile. Il suo aspetto di donna alta, scura e anonima e la sua grazia statuaria la trasformano in una figura sublime, o piuttosto in una figura del sublime, nel simbolo cioè di un'immaginazione fuggita in lutto dal presente, o, se si vuole, nell'emblema di un passato irrimediabilmente perduto che il presente non può in alcun modo compensare. È una di quelle

tipiche immagini di esilio e perdita che affollano il genio malinconico di Baudelaire: «penso al mio grande cigno ... / [...] / e a te, / Andromaca!... / [...] / a chi ha perduto ciò che non si trova / mai piú, mai piú!... / ... / ...ad altri ad altri ancora» (*Il cigno*). Per il poeta, cosa potrebbe esserci di piú seducente del sublime metropolitano?

La lezione di Sue e Baudelaire è che, in fin dei conti, ogni mistero urbano contiene sempre per lo meno una morte e un segreto. Ebbene, questa è una delle regole anche del romanzo giallo, il genere letterario che si è in larga parte dedicato a indagare l'esperienza moderna della grande città. Quando introduco questo nesso tra romanzo giallo e mondo della metropoli, non intendo in alcun modo sostenere (1) che tutti i lettori di gialli vivano in grandi città, né (2) che soltanto i gialli siano ambientati in grandi realtà urbane, né tanto meno (3) che tutti i gialli abbiano un'ambientazione metropolitana. Infatti (1) bastano un po' di aneddotica e i rilevamenti sulle vendite dei gialli contemporanei a dimostrare con sicurezza che questi romanzi non vengono letti soltanto dai lettori delle grandi città – non si deve necessariamente abitare in una metropoli per sentire le gelide correnti della modernizzazione, e per provare terrore e insieme compiacimento di fronte a ciò che ci viene raccontato della vita metropolitana. Inoltre (2) c'è sí un forte legame storico tra il genere romanzo e la grande città, che risale per lo meno al primo Ottocento (si pensi soltanto a Balzac, Dickens, Joyce, Proust e Döblin), ma, d'altro canto, la metropoli è un fenomeno così complesso da offrire ampio materiale a una vasta gamma di espressioni artistiche, e consentire quindi al genere del giallo di concentrarsi su aspetti della moderna esperienza urbana differenti da quelli toccati da altri sotto-generi romanzeschi. Infine (3) l'esempio di Agatha Christie dovrebbe essere sufficiente a provare che il romanzo giallo non vive necessariamente sulle spalle della grande città. La Christie, infatti, è riuscita a diventare una delle autrici piú popolari nel mondo grazie a numerosi racconti nei quali tendeva perlopiú a isolare un ristretto gruppo di personaggi dal resto del mondo (su un treno, su un'isola, in una casa di campagna) e affidava poi all'abilità del *detective* e del lettore il compito di scoprire chi tra i meno sospettabili era il vero colpevole. L'esempio di Agatha Christie ben dimostra che i romanzi gialli possono essere ambientati sull'Orient Express, sul Nilo, in Mesopotamia o anche in una casa di campagna inglese, senza per questo votarsi a un successo inferiore a quello delle storie che si svolgono nella periferia di Parigi o nei sobborghi di Detroit. Eppure, nonostante tutto il loro concentrato di crimine e investigazione, i romanzi della Christie sembrano piú che altro esercizi di ragionamento e intuizione, e si avvicinano quasi al genere dell'enigmistica: non riescono infatti a suscitare quel profondo senso d'ansia e di soddisfazione

che molti lettori sembrano pretendere da un giallo. Possiamo considerare la Christie come un eloquente controesempio, un'importante eccezione che conferma la regola generale secondo cui i gialli tendono a favorire l'ambientazione metropolitana.

Infatti, solo per nominarne alcuni, il Dupin di Poe è inseparabile da Parigi, lo Sherlock Holmes di Conan Doyle da Londra, il Maigret di Simenon, di nuovo, da Parigi, il Philip Marlowe di Raymond Chandler e il Lew Archer di Ross MacDonald da Los Angeles. Capovolgendo la prospettiva, si potrebbe dire che per molti di noi l'immagine di queste città è profondamente condizionata dalla lettura dei romanzi gialli che vi sono ambientati. Senza dubbio un modo sicuro per testare l'appartenenza di una città al gruppo delle realtà urbane di scala mondiale è verificare se vi si possano ambientare dei gialli: Richmond in Virginia, per esempio, ha raggiunto questo *status* proprio grazie ai romanzi di Patricia Cornwell, e così è successo a Edinburgo per merito di Ian Rankin, o a Gaborone in Botswana grazie a Alexander McVall Smith. Alcuni gialli recenti diffidano a tal punto della natura ambigua e ingannevole tipica delle strutture politico-economiche urbane da dovere, a un certo punto della loro trama, abbandonare la città per trasferirsi in un luogo desolato, e scoprire solo lì la verità. Questi romanzi possono essere considerati però un controesempio soltanto parziale: anche qui, infatti, la metropoli è pur sempre un indispensabile punto di partenza. Così in *Gorky Park* di Martin Cruz Smith (1981; Mondadori '86) l'ostinata indagine di Arkady Renko su un brutale triplice omicidio avvenuto in un parco giochi della più grande città russa conduce il personaggio attraverso le roventi torbiere di Shatura, fino a raggiungere una sanguinosa *climax* nelle terre desolate del New Jersey settentrionale; invece, in *Frøken Smillas Fornemmelse for Sne* di Peter Høeg (1992; Mondadori '94) la tenace riluttanza di Smilla ad accettare la spiegazione più facile per la morte di un ragazzo avvenuta nella capitale danese la obbliga a intraprendere un pericoloso viaggio nel Nord dell'Atlantico che tocca il suo momento culminante su un'isola al largo della costa della Groenlandia: sarà proprio qui, infatti, che (purtroppo) l'impalcatura della trama si sgretolerà miseramente.

In effetti, la grande città offre allo scrittore e al lettore di gialli così tante opportunità che non è difficile capire perché queste due realtà si siano così spesso incontrate.

Cominciamo con i vantaggi pratici per il romanziere: una grande città gli mette a disposizione un'inesauribile quantità d'individui e avvenimenti interessanti, e gli consente così di esplorare i suoi personaggi e la società in cui vivono non soltanto entro lo spazio di una singola storia, ma anche nell'arco di un'intera serie di romanzi e racconti. La lunga serie delle storie

di Conan Doyle o di Simenon avrebbe potuto essere ambientata in un piccolo villaggio soltanto se una sequenza di delitti, oggetto ciascuno di un singolo racconto, l'avesse decimato pezzo per pezzo fino quasi ad annientarlo, cosa che sarebbe risultata di per sé implausibile e avrebbe, tra l'altro, improvidamente ridotto il numero dei possibili sospettati. Il romanzo giallo, infatti, per esistere ha bisogno non soltanto di un *detective*, di un criminale, e di una o più vittime, ma anche e soprattutto di un gran numero di superstiti (che sotto certi aspetti rappresentano noi lettori), e ovviamente una grande città ne può offrire molti di più di una piccola. Una serie di racconti come quelli su Sherlock Holmes o Maigret presenta ai suoi lettori un affascinante ritratto a tutto tondo del *detective* e dei suoi affiliati, un catalogo di personaggi più o meno colpevoli, o più o meno innocenti, e una graduale descrizione della Londra e della Parigi in cui tutti vivono ormai da tanti anni. L'alternativa più semplice alla grande città o al piccolo villaggio come scenario per questi cicli di racconti è un'ambientazione di volta in volta diversa: è quanto accade nella serie di Poirot di Agatha Christie. In questo caso, però, il personaggio carismatico del *detective* deve portare su di sé tutto il peso della creazione di quell'unità e continuità narrativa che il costante cambiamento d'ambientazione per forza di cose non può realizzare. In definitiva, il *detective* lavora meglio in una grande città, soprattutto perché, come vedremo in seguito, i romanzi gialli tendono ad articolarsi in serie, piuttosto che in singoli racconti conclusi in se stessi. C'è da dire però che non tutti i gialli assumono un andamento seriale: dobbiamo andare alla ricerca, pertanto, di una spiegazione migliore.

La preferenza per ambientazioni metropolitane potrebbe avere, tuttavia, anche un'altra ragione. In una grande città, piena di gente sconosciuta e avvenimenti strani, un delitto non può che diventare molto più complesso e richiedere quindi da parte del *detective* un impegno intellettuale maggiore: tutto ciò ne aumenta chiaramente, dal punto di vista del lettore, l'interesse e il fascino. Anche questa spiegazione però non basta. Infatti, se è vero che il genere fondato da E. T. A. Hoffmann e E. A. Poe trovava la propria essenza nella combinazione di un *detective* dalle straordinarie capacità razionali e intuitive con un contesto urbano complesso e imprevedibile, non ci volle molto tempo perché la tradizione rappresentata principalmente da Agatha Christie e dai suoi successori (per esempio Ruth Rendell nella serie dell'ispettore Wexford) capisse che il livello di difficoltà dell'enigma posto al centro della storia era largamente indipendente dal numero dei possibili sospettati o persino inversamente proporzionale a esso. Già i dieci sospettati di *And Then There Were None* di Agatha Christie, pubblicato per la prima volta nel 1939 col titolo di *Ten Little Niggers* (Mondadori 2002) avevano messo in difficoltà molti lettori; la vicenda era tra l'altro ambientata nel-



l'unico palazzo di un'isola disabitata, una specie di preziosissimo campione di laboratorio di cui preservare la purezza contro ogni possibile pericolo di contaminazione. Ma nonostante tutti i mezzi escogitati nel romanzo dal misterioso U. N. Owen per privare le sue vittime del benché minimo contatto con il mondo esterno, non si può comunque fare a meno di percepirvi la forte pressione che sui personaggi esercita la città da cui sono stati chirurgicamente separati.

Per motivare in maniera piú soddisfacente l'indissolubile legame tra grande città e romanzo giallo si dovrà notare invece che è proprio lo scenario urbano a distinguere fortemente i romanzi gialli moderni dai loro predecessori pre-moderni. Certo, di delitti e assassini è piena tutta la letteratura mondiale, dall'*Edipo Re* all'*Amleto*, a molti altri testi premoderni: in questi casi, tuttavia, la città non gioca alcun ruolo, o ne gioca uno assolutamente marginale, e quello cui siamo di fronte qui è essenzialmente un intrigo di famiglia o di corte che sfocia in una conclusione catastrofica. All'inizio del dramma di Sofocle, è sí il coro di cittadini a chiedere a Edipo aiuto contro la pestilenza, ma il delitto sul quale egli indaga finisce per coinvolgere soltanto lui e i suoi familiari piú prossimi. Al contrario, nel primo romanzo giallo moderno, *Das Fräulein von Scuderi* (1820) di Hoffmann, l'ambientazione cittadina è già segnalata dalla frase incipitaria attraverso l'indicazione precisa del nome di una strada (*La donna vampiro e altri racconti*, a cura di Claudio Magris, Sansoni 1966). Tale indicazione, che diventerà poi un tratto convenzionale del genere, serve a specificare con esattezza non soltanto uno sfondo geografico, ma anche una realtà sociale, economica e culturale: «La casetta abitata da Madeleine de Scudéry, nota per i suoi versi amabili e per il favore di cui godeva presso il re Luigi XIV e la Maintenon, era situata nella Rue Ste-Honoré» (trad. Spaini).

La serie di delitti che questo romanzo racconta sarebbe inconcepibile al di fuori di una grande città, e senza dubbio Hoffmann indugia con notevole compiacimento sul terrore che essi suscitano nella massa anonima degli abitanti:

I parigini, quando seppero che quel mostro che poteva ugualmente dirigere le sue mani assassine contro amici e nemici, non era piú di questo mondo, dettero in un gran respiro. Ma presto si scoprí che la tremenda arte di quel folle di Sainte Croix aveva messo radici. Come uno spettro invisibile e insidioso, l'assassino si insinuava nella cerchia piú intima, quale può essere costituita dall'amore, dalla parentela, dall'amicizia e rapido e sicuro mieteva le sue vittime infelici. Quel tale che si era visto oggi fiorente di salute domani andava attorno vacillando, mal fermo e malato, e non c'era arte di medico che potesse salvarlo. Ricchezze, un impiego redditizio, una bella moglie, forse troppo giovane, bastava questo per essere perseguitati e uccisi. I piú santi legami eran di-

visi dalla piú crudele diffidenza. Il marito tremava dinanzi alla moglie, il padre dinanzi al figlio, la sorella dinanzi al fratello.

Non si osava piú toccar cibo: il vino che l'amico offriva agli amici restava lí sul tavolo; e dove prima avevano regnato allegria e scherzi, non c'erano che sguardi truci a spiare dove si nascondeva l'assassino camuffato. Si vedevano padri di famiglia, impensieriti, andare in cerca di viveri in paesi lontani e cucinarli da sé in sudice osterie, temendo di essere diabolicamente traditi nella loro stessa casa. Eppure, talora, anche la piú attenta precauzione riusciva vana.

La stessa enfasi su una Parigi terrorizzata da strani e inspiegabili omicidi compare nelle storie di Auguste Dupin raccontate da Poe, con l'aggiunta di altri elementi che da quel momento in poi diventeranno canonici: la descrizione, attenta ai dettagli piú cruenti, di brutali violenze fisiche; il giornale come voce quasi sempre depistata e depistante dell'opinione pubblica; la polizia che in quanto istituzione statale è tenuta a occuparsi dei vari crimini, ma seguendo, per abitudine e naturale inclinazione, sempre le solite procedure non si rivela quasi mai adeguata al compito; il confidente del detective, che rappresenta la controfigura di un lettore sconcerato e pieno d'ammirazione. Saranno proprio questi gli elementi caratterizzanti del genere che verranno ereditati da Arthur Conan Doyle e poi trasmessi all'intera tradizione successiva.

Uno straordinario romanzo poliziesco recente di Fred Vargas, *Pars vite et reviens tard* (2001; Einaudi 2004), riproduce nello stesso contesto della Parigi metropolitana («la capitale del diciannovesimo secolo», come diceva Walter Benjamin) tutti questi ingredienti che il romanzo giallo ha sempre molto amato. Vargas ricrea in maniera estremamente efficace la tradizionale figura dell'investigatore capriccioso, intuitivo e carismatico, quella del suo assistente cocciuto, leale e un po' ottuso, l'inestricabile sequenza di delitti, e soprattutto il progressivo addensarsi su una popolazione attonita di spaventose nubi di terrore isterico. Ma aggiunge allo schema tradizionale non solo un grande senso dell'umorismo e una raffinata sensibilità poetica per le *nuances* della lingua francese e i palpiti dell'animo umano, ma soprattutto una capacità «archeologica» d'indagare i fenomeni di stratificazione temporale intrinseci a ogni cultura: l'autrice mostra, in altre parole, di comprendere finemente come ogni cultura nasca dall'ironico sedimentarsi delle piú disparate esperienze storiche in una forma immediata e inevitabilmente problematica di coesistenza. Nella maggior parte dei romanzi di Vargas è proprio la sopravvivenza di stili di vita antiquati all'interno di una modernità che ha cercato con troppa determinazione di dimenticarli, a produrre i risultati narrativi piú ingegnosi e memorabili. Il cadavere della vittima assassinata, circondato da una folla di superstiti che non riesce a distogliere da esso il proprio sguardo stupito, e l'indagine di un *detective*

convinto che la società potrà sopravvivere soltanto venendo a patti con i delitti del passato, sono per Vargas il simbolo di un fondamentale anacronismo che potrebbe essere tipico di tutte le culture ma che si manifesta nella maniera piú violenta nella moderna metropoli. «La vecchia Parigi è sparita (piú veloce d'un cuore, / ahimè, cambia la forma d'una città)» (Baude-  
laire, *Il cigno*).

### *Anamorfosi dell'anacronismo*

Possiamo usare il panico degli abitanti della grande città e lo stupore del confidente del *detective* come chiavi interpretative per svelare il mistero del grande fascino che la metropoli esercita sul romanzo giallo; entrambi rappresentano, infatti, due espressioni complementari (una piú disperata, l'altra piú razionale) della stessa fondamentale ansia indotta dal sublime metropolitano. Il fatto che il crimine indagato sia un omicidio fa rientrare direttamente negli ambiti estremi di vita e morte le oscure minacce alla sicurezza e alla prosperità che accompagnano e mettono in ombra le speranze di progresso della città. Inoltre, la statutaria inspiegabilità del delitto porta inevitabilmente a concludere che dopo Marie Roget e l'ingegnere, con o senza pollice, le prossime vittime saremo noi. Così, il terrore prodotto negli abitanti della città dai delitti commessi tra le sue mura li getta in uno stato di malessere generale, che porta con sé forme estreme di atomismo, diffidenza, individualismo, apprensione, e la rottura di tutti i vincoli di sangue e amicizia. Questa condizione aveva sempre caratterizzato il mondo urbano rispetto a quello rurale pre-moderno, ma fino a quel momento una sottile patina di abitudine era riuscita a coprirla.

Contro questo anonimo e invincibile terrore urbano il romanzo giallo offre spiegazioni, soluzioni e conforto. L'autore, come il *detective*, che ne è la controfigura, si rivela un imbattibile conoscitore di tutti i piú piccoli dettagli della metropoli: ne conosce le strade e i quartieri, le regole e le eccezioni, la lingua e le abitudini; dagli un indirizzo, e ti saprà dire esattamente non solo dove sia ma anche che tipo di gente ci abiti, come si guadagni da vivere e quali siano i suoi sogni e i suoi vizi piú segreti. Il crimine non rappresenta soltanto una rottura dei meccanismi che egli ha interiorizzato grazie alla sua esperienza, alla sua intelligenza, e soprattutto ai molti anni di vita trascorsi in città, ma è esso stesso parte di un meccanismo piú generale di violenza e brutalità del quale il *detective* non è meno esperto.

Si potrebbe dire che la mappa stradale della città è stampata sulla corteccia cerebrale del *detective* ed è riprodotta all'interno della sua coscienza

sotto forma d'infalibile conoscenza geografica. La città è d'altra parte uno spazio ampio e ricco di attività, e il *detective* deve quindi muoversi costantemente al suo interno per scoprire crimini, perlustrare luoghi, intervistare testimoni e sospettati, inseguire, arrestare e uccidere. L'incessante movimento del *detective* crea e disvela legami tra le zone piú disparate della città, che viene così a ritrovare inaspettatamente la sua unità grazie a una serie di vettori dinamici. Ecco perché il *detective* si ritrova quasi sempre a camminare (non per niente è un *gumshoe*), o, nei gialli del Novecento, a guidare: persino una deliberata eccezione alla regola come il detective Nero Wolfe di Rex Stout, grasso oltre ogni limite e ostinatamente attaccato alla sua lussuosa casa, ha in Archie Goodwin un segretario e investigatore motorizzato su cui poter sempre contare. Le notizie a disposizione del *detective* si moltiplicano grazie ai suoi numerosi informatori e assistenti, ma sembrano essere, in ultima analisi, il frutto della sua virtuale ubiquità; dopo tutto, è anche lui spesso un maestro di travestimenti, e proprio perché è capace di guardare dietro tutti gli stereotipi di cui si compone la città non ha difficoltà ad assumere la loro maschera, se è necessario. Si potrebbe trovare questa idea inquietante, eppure nel romanzo giallo tradizionale il *detective* è senza ombra di dubbio dalla parte degli angeli, o per lo meno lo è piú di quanto lo siano i criminali. Forse è una versione profana del nostro angelo custode, che ci protegge non soltanto dai malvagi, ma anche da noi stessi.

Il romanzo giallo europeo e quello americano si differenziano sotto molti aspetti – per lo meno fino al momento della pervasiva americanizzazione della cultura europea che ha segnato la seconda metà del ventesimo secolo –, e le differenze non sono meno evidenti per quanto concerne il ruolo giocato nelle due tradizioni dalla metropoli.<sup>1</sup>

Il *detective* europeo si sente a casa nella sua città: ammira l'immagine di ordine con cui essa gli si presenta, e ogniqualvolta riesce a risolvere un crimine, crede, con suo personale sollievo, di restituirle proprio una parte di quell'ordine. Dal suo punto di vista i crimini, per quanto frequenti possano

<sup>1</sup> Glenn W. MOST, *The Hippocratic Smile: John Le Carré and the Traditions of the Detective Novel*, in G. W. Most-William W. Stowe (a cura di), *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory*, San Diego (Ca.), Harcourt Brace Jovanovich, 1983, pp. 341-65 (= *The Hippocratic Smile: Le Carré and Detection*, in Alan Bold, *The Quest for Le Carré*, London-New York, Vision-St. Martin's Press, 1988, pp. 144-68). Si veda anche G. W. Most, *Elmore Leonard: Splitting Images*, «Western Humanities Review», 41, 1987, pp. 78-86 ripubblicato in Barbara A. Rader-Howard G. Zettler (a cura di), *The Sleuth and the Scholar: Origins, Evolution, and Current Trends in Detective Fiction*, New York, Greenwood Press, 1988, pp. 101-10.

diventare, rappresenteranno sempre e solo delle eccezioni, fastidiose ma comunque rimediabili. Potremmo dire che è prima di tutto un amante della città, e solo in seconda istanza un *detective*; gli capita di fare questo lavoro, ed è così che dichiara il suo amore per la città in cui vive. Il racconto delle avventure londinesi di Sherlock Holmes è affidato perlopiù a storie brevi: ciascuna risolve con successo una singola vicenda. La città, qui, è lo scenario necessario di avvenimenti dalle conseguenze mortali, ma non ne è complice; non a caso, nel racconto *L'avventura dei faggi rossi*, durante una famosa, paradossale conversazione che si svolge su un treno diretto in campagna, Holmes si sente in obbligo di correggere l'ingenuo errore di Watson (e senza dubbio di molti lettori) secondo cui la campagna sarebbe più tranquilla della città. Holmes ritiene che la folla urbana con la sua massiccia onnipresenza eserciti sulla città una forma di pressione che funziona da deterrente contro il crimine, e trema invece al pensiero degli orrori commessi in una casa di campagna, isolata e quindi difficilmente controllabile.

I rapporti di Maigret con Parigi sono ancora più stretti e intimi di quelli di Holmes con Londra. La Parigi di Simenon è una città di atmosfere e abitudini. Accurate notazioni sul clima della città (le primavere miti, le estati torride, gli autunni piovosi) e suggestive descrizioni delle luci e dei vapori che si addensano sul fiume e sui marciapiedi si alternano a scene conviviali collocate nelle case, nei ristoranti e negli uffici: sono questi quadri d'ambiente che costruiscono il ritmo narrativo. Madame Maigret obbliga suo marito al rispetto di una routine quotidiana fatta di negozi, pranzi, cene e cinema, che si scontra con la sua dedizione ossessiva al lavoro, ma che nella realtà lo aiuta a comprendere meglio le vittime e i criminali con cui ha a che fare:

La piccola macchina nera della polizia criminale attraversò Place de la République e Maigret si ritrovò nel proprio quartiere, un intrico di strade strette, affollate, che delimitavano da una parte il Boulevard Voltaire, e dall'altra il Boulevard Richard-Lenoir.

Maigret e sua moglie percorrevano a piedi queste piccole strade ogniqualvolta andavano a cena dai Pardon, e spesso Madame Maigret faceva la spesa nella Rue du Chemin-Vert.

Era da Gino (questo era il nome con cui il posto era comunemente noto) che la donna comprava non solo la pasta, ma anche la mortadella, il prosciutto di Milano e l'olio d'oliva in grandi taniche color oro. I negozi erano piccoli, profondi, e male illuminati. Oggi, a causa del cielo basso, le luci delle strade erano accese quasi dappertutto, creando così l'effetto di un sole artificiale che faceva sembrare di cera i volti dei passanti.

Molte donne anziane. Anche molti uomini anziani, solitari, con un cestino della spesa in mano. Volti rassegnati. Qualcuno di tanto in tanto si fermava e portava la propria mano sul cuore aspettando la fine di uno spasmo.

Donne di tutte le nazionalità, con in braccio un piccolo bambino, e un ragazzino o una ragazzina attaccati alle sottane (*Maigret et le tueur*, 1969, tradotto dallo scrittore).

Dov'è che Sam Spade o Philip Marlowe o Lew Archer vanno a comprare i generi alimentari? Dobbiamo solo porci questa domanda per renderci conto immediatamente di come il *detective* americano sappia senza dubbio muoversi nella propria città con la stessa destrezza del suo corrispettivo europeo, ma come, d'altra parte, non vi sia integrato in maniera altrettanto piena. Possiamo immaginarci un *detective* americano mentre fa una passeggiata nella sua città per puro piacere e curiosità? Usa la sua città, ma nutre diffidenza nei suoi confronti e non la ama. E ha tutte le ragioni per non farlo: ha capito infatti che la città altro non è che una trama di complicità colpevoli che lega i suoi abitanti in un'inestricabile rete di crimine, vergogna e dissimulazione. Lui stesso non si sente, in fondo, meno colpevole delle vittime che con una certa esitazione difende e dei criminali che perseguita senza entusiasmo, sempre ammesso e non concesso che le prime possano essere chiaramente distinte dai secondi. La macchina del *detective* americano lo porta avanti e indietro dai sobborghi più malfamati ai palazzi più lussuosi. La lezione che impara nei suoi tortuosi viaggi è sempre la stessa: non esiste nessuna ricchezza al di fuori di ciò che è stato rubato, nessuna povertà che non sia la conseguenza di un furto, nessun delitto che non serva da copertura a un altro delitto, nessuna vittima totalmente innocente, e nessun assassino che si possa facilmente distinguere dalla polizia e dal *detective*, o da te e da me. Parigi può essere costruita sul sudore, Los Angeles è costruita, invece, sul sangue. In conclusione, la città americana non è soltanto lo scenario del delitto: è il delitto stesso.

In entrambe le tradizioni di romanzi gialli, ma soprattutto in quella americana che, insieme a Mac Donald, ai Levis e alla Coca-Cola, si è progressivamente imposta da circa mezzo secolo anche in Europa, la città si presenta con le caratteristiche tipiche della modernità *in toto*. Il terrore urbano è una forma particolarmente acuta di un più generale malessere sociale e psicologico sperimentabile anche al di fuori della grande città, e tipico di una cultura che ha ormai perso il suo originario ancoramento a certezze religiose e filosofiche pre-moderne, senza riuscire d'altra parte a darsi basi più solide della fragile percezione di quanto i propri valori possano essere costantemente messi in discussione. Città più o meno grandi sono sempre esistite nel corso della storia dell'umanità, dai regni mesopotamici in poi. Ma la metropoli europeo-americana dell'Ottocento e del Novecento non è soltanto un prodotto specificamente moderno: è anche un emblema della modernità, ormai lontana dalle sue origini ma ossessionata dalle loro

tracce. Per quasi due secoli il genere letterario nel quale la grande città ha scelto perlopiú di rispecchiarsi è stato quell'altro tipico prodotto e emblema della modernità che è il romanzo giallo. Nei delitti che questo genere descrive con compiacimento si percepisce tutto il terrore unito a stupore tipico della modernità, e nelle soluzioni che non manca quasi mai di proporre l'amara nostalgia di una sicurezza pre-moderna.

Forse il conflitto tra queste due dimensioni temporali opposte può aiutare a spiegare perché i gialli tendono ad assumere forme seriali. Essi riproducono in maniera ossessiva quel tipo di oscillazione compulsiva *Da-Fort* che Freud individua in *Al di là del principio di piacere*: la componente d'inevitabile frustrazione insita nel gioco implica che ogni mossa al suo interno sia almeno parzialmente fallimentare, e, in questa prospettiva, il piacere che deriva dal gioco dovrà di necessità consistere in un meccanismo di ripetizione infinita. Eppure dei due poli, terrore e nostalgia, delitto e soluzione, *Fort* e *Da*, è indubitabile che sia il secondo il piú indispensabile. È infatti l'effetto di compensazione offerto dal secondo che riscatta e rende tollerabile, e quindi piacevole, il primo. Quindi, lasciamo pure che il male esista, abbondante e ben visibile, purché si tratti di *fiori* del male.

La nostalgia potrebbe essere dopo tutto una caratteristica tipica della modernità non meno della sua naturale spinta verso il cambiamento: questi due impulsi non solo sono inseparabili l'uno dall'altro, ma si rafforzano e nello stesso tempo s'insidiano a vicenda. Questo spiega non solo perché era il lutto della donna ad aver affascinato il *flâneur* di Baudelaire, ma anche perché il romanzo giallo, dopo due secoli di vita, sembra l'unica moda a non essersi ancora estinta.