



La «giallista»
americana

da cui Hitchcock
trasse
uno dei suoi film
più riusciti,
ci dà la ricetta
della «suspense»:
attrarre il lettore
preparandogli
sotto gli occhi
il teatro
dei moventi,
per farlo entrare,
così, «in intimità»
con l'assassino

so. Perché lo scrittore – come dimostra Patricia Highsmith durante la puntuale autoanalisi del suo romanzo *L'alibi di cristallo* – può essere stato attratto da un particolare soggetto. E magari aver architettato, come nella fattispecie, «un libro con una prima metà ambientata in prigione e l'altra fuori», dove l'innocuo Phil Carter uccide un galeotto nel corso di una ingiusta carcerazione, e una volta rimesso in libertà assiste inerme all'assassinio del proprio avvocato, Sullivan, nel frattempo divenuto l'amante di sua moglie. Ma chi amministra un simile intreccio non può non accorgersi che l'eroe della storia, a conti fatti, risulta fiacco, «e piuttosto stupido», e in primo luogo incapace di produrre e sostenere con le proprie mosse la sensazione di serpegliante incombenza del crimine sui lettori. Senza rinunciare al tanto desiderato romanzo di prigione, bisognerà invece rassegnarsi a cambiare strada, ad ammettere – come ha fatto la Highsmith nella versione definitiva – che nella seconda tranche della storia deve essere lo stesso Carter a commettere il delitto: lasciar dunque da parte la «testarda insistenza» sulla scena in cui Carter ritrova il corpo di Sullivan, e trasformare Carter in un eroe «più attivo», per poi riuscire a giustificare la sua violenza omicida non soltanto attraverso la rabbia e il delitto in precedenza accumulati dietro le sbarre, ma anche appoggiandosi alla sua volontà di difesa del proprio matrimonio. In modo tale che, grazie

agli aggiustamenti e alla collaborazione attiva delle due sezioni di prigione e di libertà, il romanzo non si riduca a un privato capriccio, ma si impegni a recuperare ciò che Truffaut, elogiando (ancora una volta) Hitchcock, definiva la dimensione fondamentale della suspense: la costituzione di una partita «a tre», dove il progredire delle strutture si ingegna a preparare un determinato effetto sullo spettatore, e – ci dice la Highsmith – lo mette in condizione di attendere lo sprigionarsi delle efferatezze inizialmente garantite dal marchio di fabbrica.

Vale tuttavia la pena di far notare, a questo punto, che il compromesso col lettore rischia però di trasformarsi in una svalutazione delle sue facoltà, quando la Highsmith sembra costretta a seppellire l'analisi dei propri lavori sotto una farandola di riconosciute abilitazioni e massime generiche, dettate dal dichiarato intento mercantile di partire «dal basso» e di andare incontro alla più ampia fetta di pubblico. È vero che i suoi «consigli» – come afferma Camilleri – racchiudono spesso una preziosa sapienza artigianale in grado di valicare i confini del romanzo giallo; ma prendiamo il caso in cui la Highsmith, dissertando sulla trasposizione letteraria dell'esperienza personale, si sofferma sulle potenzialità narrative insite nel ricordo della sua defunta nonna: come non rammentare il fatto che un altro scrittore, con calcoli e risultati di ben diversa portata, ha fatto di quel modesto «germe» narrativo uno dei pilastri della sua *Recherche*? E come non spazientirsi se allora la semplicistica sbrighatività didascalica della Highsmith, in questa e in tante altre occasioni, avvicina il suo percorso teorico a ciò che ella avrebbe voluto scrupolosamente evitare, ovvero a un «manuale» di «formule fin troppo vaghe» per lo più inservibili e buone per qualsiasi evenienza?

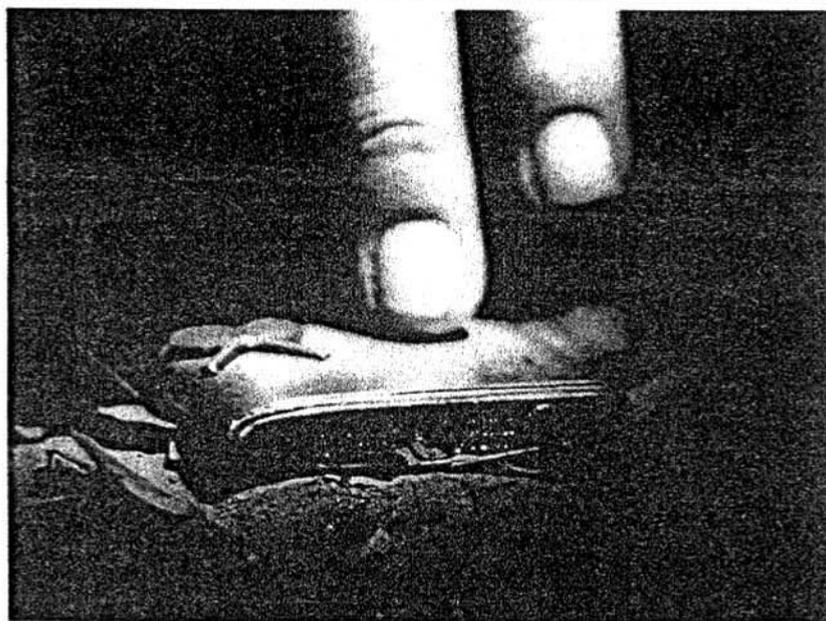
Eppure – ci avverte pateticamente Camilleri – il lettore che dopo tanta abnegazione non accetti il ruolo in cui è stato incastrato, si riesce per iscriversi a uno sconosciuto registro: quello degli «accademici micropi», «imparruccati», o dei «recensori da strapazzo» incapaci di apprezzare l'arrendevole maneggevolezza di certe massime di scrittura.

di Ivan Tassi

Com'è fatto un romanzo «di suspense»? Se cercassimo una risposta al quesito nell'agile vademecum di Patricia Highsmith, *Come si scrive un giallo. Teoria e pratica della suspense* (prefazione di Andrea Camilleri, minimum fax, pp. 152, € 9,00), approderemmo fin dall'inizio a una constatazione limitante, e allo stesso tempo decisiva. I racconti di suspense, per la Highsmith, sono quelli «che contengono una minaccia di azione fisica violenta, e di pericolo, oppure pericolo e azione veri e propri», e qualsiasi suggerimento, analisi o eventuale legge di funzionamento li riguarda non può prescindere dalla considerazione del lettore: un lettore che, manifestandosi sotto diverse lesionomie, si staglia sul cammino del testo e gli impone una lotta fatta di previsioni, adescamenti e contromosse.

Non si tratta soltanto di domandare le aspettative di un pubblico che i romanzi della Highsmith dimostrano di saper coinvolgere attraverso una storia in cui non ci sarà da scoprire «chi è il colpevole». Secondo un meccanismo che – diceva già Todorov – la distanza dalla grammatica di base del genere poliziesco, la Highsmith dichiara di voler «tirarsi dietro» il lettore preparando sotto i suoi occhi il teatro dei moventi, in una sorta di intimità premeditata con l'io dell'assassino, ci spinge infallibilmente a interrogarsi sul momento e sul modo in cui la furia del delitto si scatenerà fuori di controllo su una precisa «atmosfera», illuminata – dall'esterno e dall'interno – attraverso la scelta del più complicato, funzionale punto di vista narrativo. Così, come ebbe a dire Hitchcock – che a partire dal romanzo della Highsmith *Strangers on a Train* (Sconosciuti in treno) ricavò il bellissimo film omonimo (distribuito in Italia col titolo *L'altro uomo*, poi mutato, nella riedizione, in *Delitto per delitto*) – lo spettatore al corrente di ogni (mis)fatto potrà beneficiare di una tra le forme più pure di suspense, sussultando impotente e consapevole davanti alla realizzazione di un errore preannunciato, drammaticamente ineluttabile, e alle inquisizioni della non sempre trionfante giustizia che tenta di smascherarlo.

Il problema risiederà semmai nelle difficili «revisioni» che lo scrittore, preservando il beneficio della suspense, sarà costretto a effettuare a seconda del verdetto sindacabile di un precedente lettore.



«COME SI SCRIVE UN GIALLO»: UN VADEMECUM DI PATRICIA HIGHSMITH (1921-95)

Intimità premeditata

Mi riferisco ai tagli, alle soppressioni di personaggi, alle modifiche (anche ingenti) della trama sollecitate dall'editor del testo, pronto ad avanzare sul tavolo delle trattative esigenze pecuniarie di produzione e questioni di mercato. E anche a rimanere vittima di clamorosi abbagli: senza i quali non si giustificerebbe il fatto – più volte testimoniato in una serie di sorprendenti aneddoti – che molti manoscritti della Highsmith in un primo tempo respinti, successivamente, persino im-

mutati, non hanno faticato a trovare accoglienza presso un nuovo indirizzo letterario, regalando per giunta la soddisfazione di un decoroso successo.

Proprio per questo motivo – insiste la Highsmith – chi scrive farebbe meglio a non lasciarsi abbarbire tanto dai rifiuti quanto dagli «intoppi», dai «fallimenti» e dagli errori periodici che verranno ad affliggere la sua carriera, ma dovrà piuttosto ostinarsi a confidare nei giudizi intuitivi formulati, in prima istanza, da un terzo e

più importante critico-lettore: se stesso. Se infatti è vero che «la prima persona a cui dovete pensare di fare piacere, nello scrivere, siete voi», il principale giudice dell'adeguato funzionamento del testo coincide col suo costruttore, che si rivela disposto sia a credere nei propri accurati calcoli di ingegneria, sia a rimettere in discussione le tecniche di progettazione, a non innamorarsi in maniera caparbia delle proprie idee, a ritrasformarle, se necessario, in virtù di un ragionevole compromes-

Due dettagli da «Strangers on a Train» di Alfred Hitchcock, 1951, dal libro di Bill Krohn «Alfred Hitchcock al lavoro», Rizzoli