

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE DI MILANO

Scuola di Dottorato in Scienze Linguistiche e Letterarie

Ciclo XXX

S.S.D.: L-LIN/11

L-FIL-LET/14

Coordinatore: Chiar.mo Prof. Dante José LIANO

THE AMERICAN COMEDY. TEMI, INNOVAZIONI E RELIGIONE NELL'OPERA DI
ELMORE LEONARD

Tesi di Dottorato di:

Giulio SEGATO

Matr. N° 4411571

Anno Accademico 2016/2017



UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE DI MILANO

Scuola di Dottorato in Scienze Linguistiche e Letterarie

Ciclo XXX

S.S.D.: L-LIN/11

L-FIL-LET/14

Coordinatore: Chiar.mo Prof. Dante José LIANO

THE AMERICAN COMEDY. TEMI, INNOVAZIONI E RELIGIONE NELL'OPERA DI
ELMORE LEONARD

Tesi di Dottorato di:

Giulio SEGATO

Matr. N° 4411571

Anno Accademico 2016/2017

Abstract

(Versione italiana)

Il giudizio di molti critici e biografi nei confronti di Elmore Leonard è stato tanto positivo quanto un po' superficiale: è uno dei più validi scrittori di *crime fiction* americani grazie alla sua particolare 'prosa cinematografica' e al suo orecchio per i dialoghi dei personaggi. Credo che invece nelle narrazioni di Leonard ci siano molti altri aspetti degni d'interesse che il mio lavoro cercherà di indagare.

Prima di scrivere 'romanzi del crimine' (dal 1969, con la pubblicazione di *The Big Bounce*) Leonard si era specializzato in racconti e romanzi western con cui sperimentò la sua distintiva tecnica narrativa basata sul discorso indiretto libero e altre innovazioni tematiche.

Questa tesi esamina principalmente tre caratteristiche fondamentali dell'opera di Leonard. Anzitutto, nei suoi libri non c'è mai una vera e propria indagine. I lettori sanno già dalle prime pagine chi è il colpevole del crimine e il detective stesso lo scopre poco dopo. Tuttavia, l'eroe non riesce ad arrestare il responsabile a causa di continui impedimenti burocratici. La ricerca delle prove necessarie a incastrare il delinquente si trasforma quindi in una sfida personale che metterà a dura prova l'eroe e la sua coscienza.

La seconda caratteristica riguarda le scelte narratologiche dello scrittore, che ha sviluppato un uso singolare del punto di vista. Leonard racconta le sue storie attraverso un narratore onnisciente in terza persona, solo apparentemente neutrale. In realtà, il punto di vista della narrazione continua spostarsi durante la storia, per cui ogni capitolo può essere narrato dal punto di vista di ogni personaggio (anche di un morto, come avviene in *Glitz*). La scelta di usare un particolare punto di vista non è solo una mera faccenda tecnica ma è anche e soprattutto una questione morale, che rende i libri di Leonard piuttosto disturbanti per il lettore attento.

Infine, Leonard, che ha avuto un'educazione cattolica, tende a nascondere dilemmi teologici nelle intercedine delle sue storie grottesche. Ad esempio, nei suoi romanzi la violenza non è mai la soluzione più giusta – non si configura una violenza

necessaria – per cui i suoi eroi preferiscono dialogare con i criminali, o abbandonare la scena, piuttosto che sparare.

Abstract

(Versione inglese)

Critics and biographers have summarized Elmore Leonard's work too easily: he was one of the best crime novels writers in America because of his "cinematic" prose and his unerring ear for the voices of the characters. I think there are much more issues in Leonard's narratives, so my thesis is focused on investigating other distinctive traits of his novels.

Leonard actually wrote westerns for many years before first trying his hand at crime fiction (in *The Big Bounce* 1969), the genre that gave him great fame.

My thesis basically examines three distinguishing features. First, in Leonard's books there is almost never any process of detection. Readers generally know from the very beginning who the murderer is, and in many cases the detective finds out soon after, but he is always prevented from arresting or killing him at once. What prolongs his pursuit is generally not a process of investigation but rather a frustrating combination of legal procedural constraints that are often portrayed as arbitrary, and the killer's own animal willingness and absurd good luck.

Secondly, Leonard, in his narrative, develops a very distinctive point of view. The writer always tells his stories from the omniscient point of view in the third person, only apparently neutral. In Leonard's novels any chapter can be narrated from the perspective of any character (even a murder victim as in *Glitz*). This issue is not only a technical problem, it is a moral one, who makes Leonard's novels disturbing to the reader.

Finally Leonard, who had a catholic education and a deep knowledge of the Bible, hides theological issues in his grotesque crime stories. For example, in his novels violence is never the right solution, never necessary, as his heroes prefer talking with the villain or leaving, instead of shooting him.

I am a serious writer but I don't take it seriously

Elmore Leonard

INTRODUZIONE	11
1. GENERI ED ECCENTRICITÀ	17
1.1 Leonard prima di Leonard: le fonti dello scrittore	21
1.2 Prime sovversioni. Leonard e il western	45
1.3 Una <i>detection</i> senza indagine	61
2. NEI ROMANZI	81
2.1 Il western-eastern: <i>City Primeval</i> o della sconfitta del detective	83
2.2 <i>Glitz</i> o del detective insicuro	99
2.3 <i>Freaky Deaky</i> o del reduce ottimista	111
2.4 <i>Killshot</i> o della famiglia	123
3. RIFLESSI RELIGIOSI	141
3.1 L'educazione cattolica	145
3.2 Rileggere Leonard come autore di romanzi di formazione: dai racconti western ai 'romanzi cattolici'	153
3.3 Pistoleri esitanti. Violenza antisacrificale in Leonard	177
CONCLUSIONI	185
BIBLIOGRAFIA	189

INTRODUZIONE

La frase riportata in epigrafe è tratta da un'intervista di circa quindici anni fa,¹ una delle pochissime in cui Elmore Leonard non si sottrae alla necessità di esporsi in prima persona. D'altronde, che fosse 'uno scrittore serio' era ormai assodato. Altrettanto seri – in alcuni casi serissimi – sono i romanzieri e poeti che ne avevano apprezzato l'opera e lo stile: fra gli altri, Saul Bellow, Martin Amis, Robert Pinsky. E Walker Percy, il quale, in una recensione a *Bandits*, si era chiesto con una certa ironia (ma non troppa): «Why is Elmore Leonard so good?».²

Oggi quindi non sembrerebbe necessario difendere Leonard come fece il critico James Devlin quasi vent'anni fa, quando, nello scriverne la biografia, ebbe a rimarcare: «he is a serious writer».³ Eppure l'obiettivo di questo lavoro è proprio tentare di rispondere alla domanda di Percy, che quest'ultimo lascia sostanzialmente insoluta. Difficile biasimarlo: la risposta alla questione non è affatto semplice e non si può certo affrontare in una recensione, a maggior ragione poiché Leonard è un abilissimo dissimulatore: una qualità che si rivela sia nell'analizzare la struttura delle sue narrazioni, in cui evita di palesarsi, sia nel leggere le numerose interviste concesse nel corso della sua lunghissima carriera, interrotta solo dalla morte nel 2013.⁴ Ogni volta che qualche intervistatore prova a entrare nel merito di alcune sue scelte stilistiche o tematiche, Leonard risponde «I don't remember» oppure «That's not important»; se invece si tratta di rievocare aneddoti autobiografici, specie se umoristici, la sua memoria tende a dimostrarsi assai più puntuale, anche a dispetto della distanza temporale. Sbaglia però chi crede che questa scarsa propensione a manifestare le chiavi della propria opera sia un vezzo o un atteggiamento snobistico. Al contrario, si

¹ Lawrence Grobel, *Endangered Species: Writers Talk About Their Craft, Their Visions, Their Lives* (2001), p. 98.

² Walker Percy, *There's a Contra in My Grub*, «New York Times Book Review», 4 Jan. 1987, p. 7.

³ James Devlin, *Elmore Leonard* (1999), p. 129.

⁴ Leonard stava ancora lavorando poche settimane prima di morire, a 87 anni, come autore e produttore esecutivo della serie televisiva *Justified*, da cui lui stesso aveva tratto un romanzo nel 2012.

tratta solo di riservatezza. Leonard ha fatto dell'*understatement* il proprio tratto distintivo, nella vita così come nella scrittura.

Una delle espressioni predilette da critici e recensori che abbiano per le mani un testo di Leonard è 'the Dickens of Detroit'. Un epiteto la cui origine viene spesso ricondotta a J. D. Reed, autore di in un articolo apparso sul «Time» e intitolato appunto *A Dickens From Detroit*.⁵ In realtà, il titolo fu deciso da un caporedattore della rivista americana, Ray Cave, che però non aveva una gran dimestichezza con i romanzi di Leonard.⁶ Non sorprende, dunque, che l'espressione adottata, per quanto suggestiva e accattivante, sia piuttosto ingannevole. Certo, con un po' d'ingegno è possibile trovare qualche analogia tra i due scrittori – ad esempio la particolare attenzione per la caratterizzazione dei personaggi – ma se a un cultore del grande romanziere vittoriano si consegnasse un libro di Leonard difficilmente ne rimarrebbe soddisfatto.

Restando nell'Ottocento, però, c'è un altro scrittore che mi sembra più ragionevole accostare a Leonard, benché appartenga a una diversa tradizione letteraria: Honoré de Balzac con la sua *Comédie humaine*. Balzac, attraverso l'insieme delle opere che vanno a formare la *Comédie*,⁷ intendeva comporre un mosaico della società francese del proprio tempo, illustrandone tutte le figure, anche le più marginali, e mostrando l'uomo e la donna in tutte le trasformazioni morali del loro carattere. Questa sintesi, pur sommaria, potrebbe descrivere con buona accuratezza anche l'opera di Leonard. È pacifico che sussistano non poche difformità, e tutt'altro che trascurabili, come è inevitabile nel proporre la suggestione di un confronto fra autori il cui rispettivo contesto è radicalmente diverso, anzitutto in termini storici. Eppure, anche i quarantaquattro romanzi pubblicati da Leonard⁸ possono essere letti come un'unica grande narrazione che vuole seguire il groviglio di esistenze lungo le strade della provincia americana, attraverso gli occhi di detective disorientati e killer immaturi. Questo perché, come in Balzac, ogni romanzo di Leonard è plurale,

⁵ J. D. Reed, *A Dickens From Detroit*, «Time», 28 May, 1984, pp. 100-101.

⁶ Ringrazio Gregg Sutter per le preziose informazioni.

⁷ La *Comédie humaine*, titolo simbolico scelto dallo stesso Balzac attorno al 1840, raccoglie più di cento opere tra romanzi realistici, fantastici, novelle, saggi e racconti.

⁸ I libri pubblicati in realtà sono quarantacinque, se si considera anche quello per bambini *A Coyote's in the House* (2004).

contiene cioè molteplici storie che si intrecciano e si strecciano: vi ricorrono, e si rincorrono, personaggi che sembrano scomparire nel nulla per poi riemergere a distanza di molti anni.

Una puntualizzazione va fatta. La *Comédie américaine* di Leonard è effettivamente una commedia in cui l'ironia risulta meno acre che in Balzac e la vena comica strappa più d'una risata. Tuttavia, nonostante i romanzi spesso si concludano con un *happy ending*, il lettore attento rimarrà sempre un po' spaesato per via delle riflessioni fatte scivolare da Leonard nelle intercapedini della storia o per le sue particolari scelte narratologiche. Ed è proprio questa la tesi centrale presentata in queste pagine: che Leonard, attraverso un registro comico, peraltro non privo di occasionali inserti drammatici, vuole portare il lettore su un terreno molto serio, come pure indicava l'epigrafe da cui si è partiti.

La prima parte del presente lavoro intende fornire una panoramica delle innovazioni stilistiche, tematiche e narratologiche introdotte da Leonard, analizzando prima di tutto le fonti dello scrittore. Leonard è sempre stato piuttosto esplicito riguardo alle proprie influenze letterarie: i grandi registi del cinema western hollywoodiano, Ernest Hemingway e George V. Higgins ricorrono di frequente nelle interviste come sue principali fonti d'ispirazione. A questi, tuttavia, ho aggiunto altri due scrittori che hanno parecchi elementi in comune con Leonard: Richard Bissell e Dashiell Hammett. Se l'influenza del primo, divenuto famoso per il romanzo *7½ Cents*, è già stata accennata da tutti e tre i principali biografi di Leonard, sul secondo non v'è alcun riferimento. Ciò è abbastanza sorprendente se si considerano anche solo le vite dei due scrittori, davvero molto simili: un'educazione cattolica, il difficile rapporto con il padre, la guerra, un lavoro nella pubblicità e infine la scrittura di 'romanzi del crimine'. Non va comunque sottovalutata l'influenza sui biografi delle dichiarazioni di Leonard, il quale ha sempre sostenuto di non aver nulla da spartire con la scuola hard-boiled americana.

In seguito ho esaminato la prima fase della carriera letteraria dello scrittore, quella caratterizzata dai racconti e romanzi western. Già nelle prime narrazioni Leonard si mette in luce come un innovatore della letteratura popolare: una

propensione per nulla scontata, posto che di solito l'estrema prolificità di un autore, così come la debita considerazione verso la dimensione commerciale – due caratteristiche che accompagneranno Leonard per tutta la vita – difficilmente si accordano con l'innovazione. Per dirla in altri termini, se uno scrittore mira a vendere tanto, tende a trovare la propria formula vincente e a non cambiarla più. Molte narrazioni western di Leonard, invece, modificano il modello del western classico, mettendo al centro della storia una donna (con il cowboy a margine) o ridicolizzando il duello finale tra il cowboy e il *villain*.

Appartengono al periodo western anche le prime sperimentazioni narratologiche con cui Leonard cerca di trovare la propria cifra stilistica. Sarà però nei 'romanzi del crimine' – genere cui si dedicherà dal 1969, una volta percepita la fine del mercato dei western – che Leonard approfondirà la propria particolare tecnica narrativa attraverso cui racconta la storia dal punto di vista di più personaggi, mentre mantiene sempre una terza persona apparentemente neutrale. I *crime novels* di Leonard hanno delle caratteristiche peculiari che permettono al lettore di riconoscere l'autore dopo pochissime pagine. Ad esempio il rifiuto categorico della *detection*, che Leonard evita forse per chiarire fin da subito ai lettori che non si trovano davanti a un romanzo poliziesco convenzionale. Oppure la centralità dei dialoghi, privilegiati anche a scapito della trama e definiti dai critici come 'iperrealistici' e contraddistinti da un uso magistrale dello slang dei marginali (perlopiù degli afroamericani).

Nella seconda parte, invece, prendo in esame quattro romanzi particolarmente riusciti e provo ad analizzarli 'da vicino', cercando anche di tracciare alcuni collegamenti intertestuali con le altre narrazioni dello scrittore. Se alcuni personaggi tendono a ripetersi (il detective problematico, lo psicopatico immaturo e inconcludente), ogni romanzo sviluppa un tema particolare che trascende la trama: quest'ultima, lo si è già accennato, si conferma spesso come l'aspetto meno interessante nei libri di Leonard.

Nella terza e conclusiva sezione esamino l'influenza del pensiero cattolico nell'opera dello scrittore. Leonard per quasi cinquant'anni è stato molto religioso: ha studiato presso i gesuiti, ha collaborato coi francescani e andava a messa tutti i giorni,

senza contare che era un appassionato conoscitore della Bibbia (in particolare del Nuovo Testamento) e, in generale, dei testi dei padri della Chiesa. L'influenza di questa specificità è riscontrabile nella sua scrittura? Ho provato a rispondere a questa domanda incentrando la mia analisi dapprima su alcuni racconti western che mettono in scena la formazione di un ragazzo attraverso il rapporto con una figura paterna (non necessariamente il padre biologico); in seguito, ho rivolto l'attenzione alla cosiddetta 'trilogia cattolica' dello scrittore, gli unici tre romanzi in cui la questione religiosa è particolarmente esplicita. Infine ho indagato la singolare rappresentazione della violenza nelle narrazioni di Leonard, prendendo le mosse dagli studi compiuti dai due più importanti critici di letteratura popolare americana: John Cawelti e Richard Slotkin. A differenza dei propri colleghi coevi, Leonard non propone mai la rappresentazione di una violenza tanto tassativa quanto catartica. Il lettore, al contrario, si trova davanti eroi che fanno fatica a sparare. Se è pur vero che nella maggior parte dei casi alla fine premono il grilletto, quel semplice gesto viene nondimeno spogliato di ogni facilità.

1. GENERI ED ECCENTRICITÀ

Premessa

C'è un'immagine dell'infanzia di Elmore Leonard che ricorre in tutte le biografie dell'autore. Il piccolo Elmore, dopo aver visto un film, adorava raccontarlo agli amici, ricreandone la vicenda scena per scena: «He was a lot more adept to telling movies to his friends – after seeing one, he enjoyed re-creating it scene by scene for his pals. At an early age he was thus displaying the kind of cinematic imagination he would later put to such good use in his fiction».⁹ Il fascino di questo frammento biografico trascende l'aspetto meramente anedddotico: vi si intuisce quel che sarà il rapporto di Leonard con i prodotti della cultura di massa, dei cui schemi lo scrittore si appropria con innegabile abilità mimetica, ma sempre per rielaborarli in funzione del proprio personalissimo immaginario. Tra le righe si coglie anche un'altra dialettica che si confermerà cruciale per l'estetica di Leonard lungo la sua intera carriera: la questione della voce. Per un verso, il bambino che incorpora nel proprio resoconto individuale il ruolo di tutti gli attori del film sembra preconizzare l'attenzione dello scrittore nei confronti delle multiple voci che popolano i suoi romanzi, sia nella riproduzione quasi sociolinguistica del parlato in tutte le sue varietà, sia nel ricorso stilistico a una pluralità di punti di vista. Quest'ultimo aspetto può ricondursi all'altro versante fondamentale per la questione della voce leonardiana: il ritirarsi della figura autoriale dietro le quinte della storia. Proprio come durante l'infanzia Elmore nascondeva la propria creatività narrativa nel rifacimento di un discorso come quello filmico che sembrava dato, oggettuale, esterno alla sua persona (anche se naturalmente era lui a scegliere che cosa e come rimettere in scena), parimenti il Leonard autore adotta un ampio ventaglio di strategie per non esporsi direttamente in quanto sorgente del racconto.

In questa prima parte del libro verranno esplorati tali temi, recuperandoli però entro una disamina della formazione di Leonard come scrittore, cominciando dalle sue fonti e poi analizzando il rapporto che sviluppò con i suoi generi letterari d'elezione. Proprio la relazione con le fonti è caratterizzata dalla medesima ambiguità testé

⁹ Paul Challen, *Get Dutch: A Biography of Elmore Leonard* (2000), p. 8.

tratteggiata: talvolta Leonard ammette senza remore da dove provenga la sua ispirazione, come nel caso da cui prende avvio il presente studio, quello del western cinematografico; già quando si parla di western letterario, tuttavia, notiamo come ogni confronto con James Fenimore Cooper venga smentito dallo stesso Leonard, a dispetto non solo di chiare similitudini tematiche (i personaggi in qualche modo ibridi, a cavallo tra due identità), ma pure di un documentato e approfondito contatto con quel corpus per motivi foss'anche semplicemente di studio. Così, mentre il debito con Hemingway viene esplicitato dall'ammirazione espressa per *For Whom the Bell Tolls*, viceversa non verrà mai riconosciuto alcun legame derivativo con Hammett, a cui pure Leonard è avvicinato da circostanze biografiche, dal lavoro sul linguaggio e perfino dalla cruda morale che permea le opere di entrambi, tramite lo scontro fra un mondo caotico e la responsabilità individuale di matrice cattolica. Innegabile invece il valore formativo che per Leonard ebbe l'opera di George V. Higgins.

Il percorso di maturazione stilistica e tematica operato all'interno prima del western e poi del *crime novel* prevede, nel primo caso, una maggior carica innovativa affidata ai racconti rispetto ai romanzi: è già significativa, ad esempio, la mutata presenza di personaggi femminili, sia in termini quantitativi sia qualitativi. Leonard spesso sfida consapevolmente gli stereotipi razziali o il topos del protagonista laconico e deciso, ponendo l'accento sulle abilità comunicative o su vere e proprie infrazioni del codice dell'eroe, proponendo al lettore parecchi finali tutt'altro che convenzionali. Una lettura 'ravvicinata' di testi specialmente rivelatori caratterizzerà tanto il capitolo sul western quanto il successivo, in cui da un lato si ribadirà l'importanza dello slang per i dialoghi leonardiani, dall'altro lato si passeranno in rassegna le modalità con cui lo scrittore distorce determinate caratteristiche del poliziesco. Il ruolo a cui assurgono i media, la costruzione di duelli reiterabili all'infinito e risolti in ultima analisi dalla casualità, l'intrico di stereotipi sociali o razziali assunti e poi ribaltati: tutto ciò fornisce a Leonard la materia prima con cui restituirci la sensazione di una società la cui illusoria trasparenza è ormai definitivamente disgregata, come disgregato è lo sguardo narrativo su di essa. In tal senso, verrà analizzata con speciale dettaglio la metafora del vetro infranto, che di questa esplosione ottica diventa la figura più efficace.

1.1 Leonard prima di Leonard. Le fonti dello scrittore

Il western. Da (Gary) Cooper a (James Fenimore) Cooper

Fu al cinema, da bambino, che Leonard conobbe quegli eroi laconici e indipendenti, tipici della filmografia western hollywoodiana, che sarebbero diventati il primo modello per i personaggi memorabili dei suoi romanzi.¹⁰ Si è detto nella premessa di quanto fosse profonda la sua passione per il grande schermo: in piena sintonia con questa radicata inclinazione, Leonard ha riconosciuto più di una volta come per molto tempo fosse stato Gary Cooper a rappresentare, nel suo immaginario, il perfetto archetipo dell'uomo taciturno e dedito all'azione. Tra i film cui si dice più legato, quasi tutti interpretati da Cooper, lo scrittore cita *The Westerner* (*L'uomo del West*, W. Wyler, 1940), *For Whom the Bell Tolls* (*Per chi suona la campana*, S. Wood, 1943), *The Gunfighter* (*Romantico avventuriero*, H. King, 1950), *High Noon* (*Mezzogiorno di fuoco*, S. Zinnemann, 1952). L'unico di questi film senza Cooper è *The Gunfighter*, che ha Gregory Peck come interprete principale. Curiosamente sarà proprio questo film, unitamente alla sua star, a costituire l'esplicito sottotesto di *City Primeval: High Noon in Detroit*, il primo 'eastern-western'¹¹ (1980) nonché primo vero successo commerciale dello scrittore.

Leonard non cita quasi mai romanzieri western tra le sue fonti. Chi si aspettasse un qualche riferimento a Zane Grey, Owen Wister o Louis L'Amour rimarrebbe deluso. Lo scrittore, in effetti, menziona solo James Fenimore Cooper – l'autore dei *Leatherstocking Tales* da cui, secondo i critici, deriverebbe l'intero genere western – ma in termini piuttosto sbrigativi e finanche negativi («He was too much verbose»). Tuttavia, nel tratteggiare i propri personaggi western, Leonard sembra aver attinto,

¹⁰ D'ora in poi le citazioni tratte dai romanzi di Leonard saranno prese dall'edizione della Library of America, quando si parla dei romanzi compresi nei tre volumi. Per gli altri si fa riferimento all'edizione originale presente in bibliografia.

¹¹ Grobel, *Endangered Species* cit., p. 275.

almeno in una certa misura, giustappunto dalle pagine di Cooper. Ciò emerge soprattutto nella costruzione dei personaggi che vivono, in qualche modo, una condizione di meticciato; sono figure che ricorrono spesso nell'opera di Leonard e verso cui l'autore sembra nutrire una certa predilezione: messicani cresciuti da bianchi, neri cresciuti da indiani o, più correntemente, bianchi cresciuti da indiani. Quest'ultima è proprio la situazione familiare di Natty Bumppo, l'eroe più famoso di Cooper, e la troviamo riproposta ad esempio in *The Law at Randado* e in *Hombre*. Anche Roberto Valdez, il protagonista di *Valdez is Coming*, assomiglia molto a Natty Bumppo per la propria vicenda personale, per l'abilità nel seguire le tracce e infine per la particolare sensibilità nei confronti della natura che dimostra nel corso della storia (prefigurando una sorta di ecologismo ante litteram). Invece John Russell, protagonista di *Hombre*, adotta durante l'intreccio diversi nomi – Juan e Tres Hombres per i messicani, Ishkaynay per gli apache – proprio come Natty Bumppo, il quale nel susseguirsi dei racconti viene chiamato Hawkeye, Deerslayer e in molti altri modi.

Se Leonard ha sempre sostenuto di essersi disinteressato dei romanzi western e che, di conseguenza, questi non possono essere presi in considerazione come fonti dirette dei suoi primi romanzi e racconti, nondimeno le analogie con i racconti di James Fenimore Cooper sembrano troppo evidenti per essere solo un caso. Leonard, laureatosi con una tesi sulla letteratura americana del diciannovesimo secolo, probabilmente era davvero annoiato da Cooper, ma certamente lo aveva letto con attenzione e, con ogni probabilità, alcuni temi dei suoi racconti erano ormai stati più o meno coscientemente assimilati.

Hemingway

Nonostante la propria abituale reticenza a proposito delle questioni stilistiche, Leonard non ha mai nascosto nelle interviste di aver avuto come primo modello letterario Ernest Hemingway. Non sorprende, dunque, che le sue prime narrazioni mostrino alcune specificità che contraddistinguono la scrittura hemingwayana: uno stile diretto,

paratattico, descrittivo, in cui le osservazioni dell'autore sono ridotte al minimo e l'unico accesso all'interiorità dei personaggi è rappresentato da ciò che traspare nei dialoghi. Più precisamente, Leonard ha citato *For Whom the Bell Tolls* come una delle prime e più importanti influenze letterarie sulla propria scrittura: «*For Whom the Bell Tolls* taught me how to write westerns because I saw it as a kind of western». ¹²

Il modello di Hemingway sembra aver influenzato Leonard soprattutto per la tecnica narrativa: nei suoi primi racconti prova qui e là ad affidarsi a un discorso indiretto libero d'ispirazione hemingwayiana per trasmettere al lettore tutte le informazioni dell'intreccio; altre volte, più raramente, la narrazione viene impostata a partire dal punto di vista di un unico personaggio.

Si consideri per esempio il paragrafo d'apertura del primo racconto di Leonard, *Trail of the Apache* (1951). Qui la narrazione si allinea prestissimo allo sguardo del protagonista Eric Travin, agente in una riserva indiana:

Under the thatched roof ramada that ran the length of the agency office, Travin slouched in a canvas-backed chair, his boots propped against one of the support posts. His gaze took in the sun-beaten, gray adobe buildings, all one-story structures, that rimmed the vacant quadrangle. It was a glaring, depressing scene of sun on rock, without a single shade tree or graceful feature to redeem the squat ugliness. There was not a living soul in sight. Earlier that morning, his White Mountain Apache charges had received their two-weeks' supply of beef and flour. By now they were milling about the cook fires in front of their wickiups, three miles farther up the Gila, where the flat, dry land began to buckle into rock-strewn hills.

Il racconto prosegue descrivendo gli insediamenti degli apache e, all'improvviso, la narrazione cambia prospettiva, passando da quella del protagonista a un punto di vista esterno e impersonale che descrive la vita solitaria di Travin e ne tratteggia l'indole antisociale e le abilità di scout. Dopo pochi paragrafi, tuttavia, Leonard riconduce il lettore al punto di vista di Travin: «He looked at the harsh, rugged surroundings and liked what he saw». Eccetto che per questo giudizio riportato in conclusione, breve anche se significativo, a tutta prima non spicca alcuna ragione specifica per cui Leonard abbia ricalcato *gaze* e *sight* di Travin nel descrivere il paesaggio: ciò che

¹² C. Potter, *Elmore Leonard*, «Wichita Eagle Bacon», 22 June 1986, p. 21.

costui vede non ci rivela nessun aspetto che sia suo proprio e anzi la voce che sta parlando potrebbe essere di chiunque (alla fine scopriamo addirittura che gli apprezzamenti espressi sul paesaggio sono ben poco sovrapponibili al gusto di Travinin). L'unico motivo potrebbe essere che mostrarci il paesaggio attraverso gli occhi di Travinin permette a Leonard di non compromettersi in quanto osservatore, restando in tal modo fuori dal gioco incrociato delle 'visuali' (il narratore che si rappresenta, anche se implicitamente, come osservatore diventa proprio in ragione di ciò potenzialmente situabile sulla scena, e ricade così nel campo percettivo del lettore, sia pure in maniera del tutto virtuale). Anche parole cariche di emozione come *depressing*, *graceful* e *redeem* arriveranno a essere svincolate dal radicamento in un soggetto ben preciso: Travinin non considera il paesaggio deprimente, né pensa che esso abbia bisogno di essere 'redento'. Anzi, gli piace quello che vede. Insomma, quelle parole servono semmai per riflettere quello che noi lettori proveremmo presumibilmente se fossimo seduti dov'è Travinin e ci guardassimo intorno. In breve, non v'è niente di peculiare o personale nella trascrizione iniziale dello sguardo di Travinin perché non viene accompagnata né connotata dai suoi pensieri e sensazioni. Il suo sguardo rappresenta poco più che il vetro di una finestra attraverso il quale il lettore può sbirciare la versione che Leonard ci dà dell'Arizona del 1880 – una rappresentazione influenzata dalle foto che l'autore ebbe modo di scoprire sulla rivista «Arizona Highways». ¹³ Farci guardare attraverso gli occhi di Travinin, dunque, serve precipuamente a consentire che il suo creatore si defili.

È interessante confrontare il passo appena citato con il seguente testo tratto da *For Whom the Bell Tolls*:

They had come through the heavy timber to the cup-shaped upper end of the little valley and he saw where the camp must be under the rim-rock that rose ahead of them through the trees.

That was the camp all right and it was a good camp. You did not see it at all until you were up to it and Robert Jordan knew it could not be spotted from the air. Nothing

¹³ David Geherin, *Elmore Leonard* (1989), p. 19.

would show from above. It was as well hidden as a bear's den. But it seemed to be little better guarded. He looked at it carefully as they came up.¹⁴

Come nella scena iniziale di Leonard, si passa quasi immediatamente da una descrizione libera e oggettiva – «They had come...» – a un punto di vista in particolare, marcato inizialmente da un «he saw» e fissato saldamente da un «Robert Jordan knew». Tuttavia Hemingway crea un maggiore senso di intimità con il lettore (attraverso Robert Jordan) in questo centinaio di parole rispetto a quanto ne crei Leonard con Eric Travin in sei paragrafi. L'intimità sta nei particolari che Jordan nota, nei pensieri che questi provocano e, soprattutto, nella voce con la quale sia i dettagli visivi sia i pensieri giungono all'attenzione del lettore. Che il ghiaione sia il punto di riferimento per la localizzazione del campo è una deduzione di Jordan, non del narratore, e indica che Jordan è abituato ad accamparsi di nascosto tra le montagne. Ciò viene confermato da alcune affermazioni: «You did not see it at all until you were up to it» e «it could not be spotted from the air» (Jordan sa che i bombardieri fascisti appaiono ogni giorno nel cielo, anche a poche ore di distanza). Ma il campo nascosto sembra non avere sentinelle e questo fa sì che Jordan si guardi intorno circospetto mentre avanza con i suoi compagni. Tutte queste informazioni ci dicono che quello che sembra solo un ex studente universitario è, in realtà, un combattente esperto e il paragone che avanza fra il nascondiglio e la tana di un orso suggerisce che potrebbe essere stato abituato a vivere all'aperto ancor prima di entrare a far parte del Fronte Popolare: conosce l'aspetto dei nascondigli degli animali selvatici, forse perché è stato a caccia di orsi da ragazzo.

Tuttavia, ciò che più rinforza il senso di intimità col lettore sono lo stile e il tono della narrazione. Si prenda la frase «That was the camp all right and it was a good camp». È il narratore che esprime questo giudizio ma, in questo caso, sembra un ventriloquo che parla con la voce del suo personaggio. Infatti, l'uso di «all right» e la congiunzione «and» rendono il tono della frase colloquiale, come fosse una frase che Jordan avrebbe potuto dire ad alta voce al suo compagno Pablo. Ma, d'altro canto, per

¹⁴ Ernest Hemingway, *For Whom the Bell Tolls* (1940), p. 21.

attribuire inequivocabilmente la frase a Jordan, Hemingway avrebbe dovuto ricorrere alle virgolette con il tempo presente, non con il passato («That is the camp all right and it is a good camp»), oppure introdurre un discorso indiretto esplicitato tramite un verbo dichiarativo («Jordan said...», «Jordan thought...»). L'uso di «all right» non solo allude a uno stilema del parlato, ma segnala la risoluzione di un dubbio che ha luogo d'essere solo nella mente del personaggio, attraverso gli occhi del quale anche noi proviamo a scorgere un campo nel luogo in cui egli ha la sensazione che debba trovarsi («he saw where the camp must be»). Il pronome dimostrativo «that» e il tempo passato, assieme all'assenza di virgolette, indicano che ci troviamo in presenza del discorso indiretto libero, una tecnica letteraria così diffusa nel romanzo moderno che molto spesso non ci accorgiamo neppure dell'effetto che ha sul lettore.

Le sfumature e le varietà del discorso indiretto libero sono oggetto di numerosi dibattiti tra gli studiosi di retorica e narratologia, sarà dunque opportuno cercare di far chiarezza sugli aspetti più importanti di questa strategia narrativa. La prima considerazione, e la più banale, è che il discorso indiretto libero, a differenza del discorso diretto, non prevede le virgolette. Rappresenta infatti una variazione del discorso indiretto che ha l'obiettivo di creare un'illusione di interiorità, cioè dare al lettore la sensazione di origliare i pensieri di una mente che parla a se stessa, interpretando quello che vede o sente, giudicando gli altri, richiamando ricordi o facendo piani. Il discorso indiretto libero, come abbiamo testé osservato nell'esempio di Hemingway, non è introdotto da elementi del discorso atti a segnalare che ci troviamo in presenza di una conversazione, viene di solito espresso al tempo passato, può essere sia in seconda sia in terza persona (come quando Jordan dice «You did not see it at all until you were up to it») e sembra rivolgersi a se stesso, silenziosamente o a mezza voce, come un soliloquio o un 'a parte' teatrale. L'impressione d'immediatezza è spesso rafforzata dalla deissi, cioè dall'uso di parole il cui significato dipende dal contesto del momento, con lo scopo di posizionare il lettore 'all'interno' della mente del personaggio per conoscerne pensieri e percezioni. Oltre ai pronomi dimostrativi come 'that' e 'this', i marcatori deittici includono avverbi di luogo e di tempo come 'here', 'there', 'now', e 'soon'.

Il discorso indiretto libero può per certi aspetti essere avvicinato al monologo interiore, in quanto anche quest'ultimo non è introdotto da verbi dichiarativi con cui la voce autoriale ne delimiti i confini, né da espedienti tipografici come le virgolette. La differenza più evidente che contraddistingue il monologo interiore rispetto al discorso indiretto libero è il tempo verbale, non di rado ricondotto al presente: questa caratteristica formale rispecchia una maggior distinzione rispetto alla voce del narratore esterno, che nel discorso indiretto libero continua a sussistere anche se viene per così dire contaminata o ibridata dai pensieri del personaggio (l'uso di un tempo passato marca una distanza fra momento della narrazione e ciò che si narra); invece nel caso del monologo interiore il discorso del personaggio occupa interamente lo spazio di enunciazione. Il monologo interiore esibisce talvolta l'assenza di filtri attraverso una costruzione disarticolata, per frammenti di frase, che aspira a simulare un accesso diretto al 'flusso di coscienza' del personaggio (si pensi alla tipica formula joyciana).

È comunque importante segnalare che il punto di vista che il narratore vada a riflettere non corrisponde necessariamente all'uso di una determinata tecnica narrativa, così come ne è svincolata la persona grammaticale impiegata (prima, seconda o terza). Ad esempio, anche se il discorso indiretto libero tende a inglobare il punto di vista di un personaggio dal momento che la sua individualità si proietta sull'enunciazione del narratore, ciò non pregiudica la contemporanea disponibilità di altri punti di vista garantiti dal narratore stesso; ciò nondimeno in ogni frammento di discorso indiretto libero tenderà ad esprimersi almeno un punto di vista particolare. Ovviamente, un punto di vista ben preciso può essere perfettamente reso senza far ricorso al discorso indiretto libero, come si è osservato nella descrizione del paesaggio di fronte a Travisin, riprodotto ricalcando il suo sguardo, ma all'interno di un discorso impersonale. C'è da considerare anche che, mentre il punto di vista ottico di Travisin nei primi paragrafi di *Trail of the Apache* viene incorporato dalla voce narrativa in terza persona («Travisin slouched», «His gaze took in»), una storia può essere narrata dal punto di vista di uno specifico personaggio anche in seconda persona, come avviene, ad esempio, nell'«autoriflessione» di Robert Jordan: «You did not see it at all [...]». La narrazione in prima persona, invece, trasmette implicitamente un punto di vista, anche se di solito

impedisce l'uso del discorso indiretto libero perché l'io che parla normalmente si preclude, in nome degli standard di realismo, la possibilità di 'origliare' quello che gli altri personaggi stanno pensando, vedendo o provando (al contrario del narratore onnisciente). Esistono anche in questo caso circostanze particolari in cui la prima persona si scinde in voce narrante e personaggio, ad esempio nel caso di autobiografie effettive o fittizie: la differenza di saperi che insorge grazie alla distanza temporale fra enunciazione ed eventi raccontati crea il margine perché si instaurino diverse dinamiche tra punti di vista, a loro volta traducibili in una gamma aperta di tecniche narrative.

Per chiarire come si articola la distribuzione del sapere rispetto alla voce narrativa, Gérard Genette ha introdotto il termine 'focalizzazione'. Esiste un narratore onnisciente in terza persona il cui punto di vista non si identifica con alcuna posizione fissa nel mondo fittizio in cui accadono gli eventi: questo mondo e i suoi personaggi possono venire percorsi e penetrati con piena libertà e trasparenza dal narratore; se quest'ultimo condivide il proprio sapere con i lettori, come suole accadere, essi godranno di un sapere maggiore che qualsiasi personaggio. Genette definisce questa condizione 'focalizzazione zero'. Quando invece la posizione del narratore si sovrappone al punto di vista di uno o più personaggi (adottando o meno il discorso indiretto libero), si parla di focalizzazione interna: il lettore potrà sapere ciò che sa il personaggio, in una sorta di parità o approssimativa equivalenza. La focalizzazione sarà invece esterna quando il punto di vista del narratore è astratto, non identificabile con alcun personaggio rilevante, e il mondo viene rappresentato senza penetrare l'interiorità delle figure che lo popolano. La sensazione resa è di oggettività, con il lettore meno consapevole degli elementi in gioco di quanto non siano i personaggi.

Si torni per un momento alla focalizzazione interna: se essa si incentra su un unico personaggio della storia, il punto di vista del narratore è assimilabile a quello del personaggio, e spesso è la finzione stessa a dar conto di questa identificazione con diversi dispositivi (diari, flusso di coscienza). Che dire, però, se essa è multipla? Da un lato si intuisce un avvicinamento alle pratiche della focalizzazione zero, dacché è pur sempre il narratore che, pur invisibile come tale, si muove da un punto di vista all'altro

come un regista (per naturalizzare questa sensazione, esistono espedienti finzionali come i romanzi epistolari che raccolgono il carteggio di diversi personaggi). Al contempo però tutte le informazioni a disposizione si limitano a ciò che solo i personaggi in scena possono vedere e sentire. Questo tipo di narrazione incrementa l'impressione di oggettività rispetto alla focalizzazione interna singola: cambiando punto di vista durante l'intreccio, si crea una triangolazione fra i testimoni più o meno numerosi di qualsiasi cosa accada.

Precisamente la focalizzazione interna multipla è quella che Leonard impiega con abilità tale che in certe occasioni può risultare difficile rilevare lo spostamento del punto di vista nelle sue storie. Tuttavia, può capitare, in rarissimi casi, che lo scrittore faccia qualche passo falso. Ad esempio in *The Hunted* (1977), all'inizio del ventiquattresimo capitolo, quando Leonard deve staccarsi dal punto di vista del fuggitivo in fin di vita, Al Rosen, fin lì espresso per mezzo del discorso indiretto libero. L'autore si trova nella circostanza per lui così poco comune e, viene da dire, quasi imbarazzante di doversi manifestare in quanto tale, per spiegare al lettore che cosa stia succedendo nel frattempo al di là del punto di vista dello stesso Rosen: «(Two things were happening at the same time)» (247), «(The other thing that was happening...)» (247-48). Poiché i due eventi stanno avvenendo contemporaneamente, all'insaputa di Rosen e da due punti di vista differenti – quello dell'eroe, il sergente della marina David Davis, e quello dei tre gangster di Detroit all'inseguimento di Rosen – Leonard stenta a usare il suo tipico punto di vista 'multiplo ristretto', cioè quella tecnica narrativa che, dietro a un'apparente neutralità, cela un punto di vista particolare. Lo scrittore deve ricorrere a un punto di vista onnisciente 'neutro' in terza persona – peraltro goffamente inserito tra parentesi – per gestire le transizioni. Questo, come detto, è uno dei rarissimi casi in cui è possibile scorgere nella narrazione la presenza dell'autore.

Il riferimento metaforico di cui sopra alla figura del regista cinematografico era tutt'altro che casuale: l'uso da parte di Leonard del punto di vista 'multiplo ristretto' sembra essere una scelta influenzata proprio dal cinema. Come se stesse dietro la macchina da presa, Leonard non vuole (quasi) mai mostrarsi per fornire informazioni

non rilevanti, e non c'è alcun passo che abbia lo scopo di chiarire fatti dell'intreccio tramite un'ingombrante voce fuoricampo, come quella del capitolo ventiquattresimo di *The Hunted*. Dato l'enorme impatto che i film hanno avuto sulla sua infanzia, non sorprende che Leonard preferisca trasmetterci solo quegli aspetti del suo mondo fittizio che i personaggi possono vivere entro ogni singola scena, sia come singoli, sia come gruppo (con la moltiplicazione dei punti di vista). È opportuno ricordare, tuttavia, che il fitto intreccio tra scrittura e cinema non è certo una prerogativa di Leonard ma riguarda diversi grandi autori statunitensi. Molti critici, infatti, concordano nel ritenere in generale il romanzo americano del Novecento debitore del cinema, soprattutto per quel che riguarda la costruzione del racconto.¹⁵

Sono in particolare alcune soluzioni tecniche a provenire dal cinema. Lo sguardo dell'autore che cerca di percepire gli oggetti e le persone dall'esterno, come farebbe una telecamera, è certamente quella più evidente.¹⁶ Si pensi a *Manhattan Transfer* (1925) di John Dos Passos – romanzo che oggi ha cessato di stupire ma fondamentale nel contesto degli anni Trenta – e a come l'autore per descrivere la complessità della vita newyorkese tratteggia simultaneamente la carriera di una decina di cittadini rappresentativi, attraverso la successione di sintetici episodi drammatici che vengono raccontati 'oggettivamente'.

Oppure, e l'occasione è propizia per riprendere il discorso riguardante Hemingway, si prendano ad esempio *Farewell to Arms* o *Fiesta*, due opere in cui l'autore non fornisce ai lettori i pensieri e i sentimenti dei suoi personaggi bensì la descrizione più oggettiva possibile delle loro azioni, così come li percepirebbe un osservatore esterno. In questo modo la realtà psicologica è relegata a una dimensione implicita, manifestata da una sequenza di comportamenti e azioni.

D'altro canto, in *For Whom the Bell Tolls* Hemingway predilige il monologo interiore al presente, rispetto al discorso indiretto libero; tuttavia si trovano nel romanzo anche alcune pagine rivelatrici del mondo interiore di Robert Jordan che alternano le due tecniche narrative. La dimestichezza con cui Hemingway gestisce

¹⁵ A proposito dell'influenza del cinema hollywoodiano sulla letteratura angloamericana rimando all'ottimo, anche se datato, Claude Edmonde Magny, *L'âge du roman américain* (1948).

¹⁶ Secondo la terminologia di Genette, si tratta appunto di focalizzazione esterna.

questa alternanza non si riscontra nei primi racconti western di Leonard, e men che meno in *The Trail of the Apache*. Nelle sue prime narrazioni, Leonard tende ad andare sul sicuro, al di là di qualche esperimento puntuale, e pertanto preferisce riportare quello che un personaggio prova o pensa attraverso la mediazione del discorso diretto – dunque usando i dialoghi – oppure è il narratore stesso a dichiararlo al lettore, esplicitamente: «Travisin liked what he saw»; «To Eric Travisin [...] it was bound to be amusing»; «De Both was surprised, and disturbed. He fidgeted in his chair, trying to feel official» (6-7).

È interessante notare che le poche righe in cui Leonard usa il discorso indiretto libero in *Trail of the Apache* tendono a focalizzarsi sui pensieri di William de Both, un giovane appena uscito dall'accademia militare di West Point cui viene dato il compito di aiutare Travisin a dare la caccia agli apache traditori e a riportarli nella riserva. De Both è perciò un osservatore ingenuo della storia in quanto allievo dell'abile ma impenetrabile agente governativo: riproduce, in un certo senso, la posizione del lettore. L'innocenza di de Both riguardo alla vita nella riserva ci viene trasmessa nel momento della sua prima apparizione, all'inizio del secondo capitolo. Dirigendosi verso l'ufficio di Travisin per la prima volta, de Both «had the distinct feeling that he was entering a hostile camp [...] As he drew nearer to the agency office, the figures in front of it appeared no friendlier. Good God, were they all Indians?» (4). Più tardi, cavalcando con Travisin e gli altri esploratori tra le colline torride, de Both si fa vigile perché percepisce la circospezione dei suoi compagni; eppure sembra anche avere altre cose in mente:

That damned stifling heat and the dazzling glare were enough for a white man to worry about. [...] He could feel the Apache scouts laughing at him. How could they remain so damned cool-looking in this heat? (17)

In questi passaggi, le esclamazioni e le imprecazioni «Good God», «damned», gli interrogativi «were they all...?», «How could they...?», così come l'uso ininterrotto di una narrazione in terza persona al tempo passato, sono tutti elementi che determinano quel particolare tono colloquiale che caratterizzerà tutta la *crime fiction* futura di

Leonard (analizzata nei prossimi capitoli). Questi elementi indicano inoltre che siamo passati da una descrizione onnisciente degli eventi a una focalizzazione interna annunciata dal discorso indiretto libero (è come se il lettore stesse ascoltando de Both che parla a se stesso, ma senza che l'istanza narrativa del testo manifesti la propria intermediazione).

Nonostante l'apparizione sporadica di passaggi come quello appena descritto, e per quanto rimanesse ben presente il paradigma di Hemingway, agli inizi della sua carriera Leonard non amava molto sperimentare l'uso del discorso indiretto libero, che sarebbe diventato invece una delle sue principali tecniche narrative a partire dalla fine degli anni Settanta. Tuttavia qualche abbozzo, ancora embrionale, si può scorgere altresì nelle prime narrazioni successive a *Trail of the Apache*. Per esempio nel racconto intitolato *Blood Money* (1953), dove i rapinatori di banche Rich Miller e Eugene Harlan, un ex carcerato, sono stati messi all'angolo da una gang di delinquenti:

Rich Miller watched Eugene move back to the table along the rear wall and pick up the whiskey bottle that was there. The boy passed his tongue over dry lips, watching Eugene drink. It would be good to have a drink, he thought. No, it wouldn't. It would be bad. You drank too much and that's why you're here. That's why you're going to get shot or hung. (269)

Come Hemingway, dunque, Leonard si azzarda a sfiorare il crinale del discorso indiretto libero e del monologo interiore – sia al presente sia al passato – non solo per trasmettere delle informazioni sulle percezioni di un personaggio, ma anche per evidenziarne particolari caratteristiche psicologiche.

La caratteristica distintiva che accomuna molti eroi di Leonard è la *coolness*, cioè quella capacità di restare calmi e imperturbabili anche nelle situazioni più complesse e pericolose. Nella seconda sezione di questo studio, quella destinata all'analisi testuale dei romanzi più rappresentativi dello scrittore, tornerò su questa specificità.¹⁷ È tuttavia interessante notare come la concezione di *coolness* di Leonard

¹⁷ Per un'analisi approfondita, anche se a tratti discutibile, del concetto di *coolness* in Leonard rimando a Charles Rzepka, *Being Cool. The Work of Elmore Leonard* (2013).

somigli molto alla famosa definizione di coraggio formulata da Ernest Hemingway e contenuta in una lettera del 20 aprile 1926 a Francis Scott Fitzgerald. Il coraggio, nell'accezione hemingwayiana, è «grace under pressure»¹⁸ e, in questa prospettiva, Robert Jordan incarna perfettamente il ruolo dell'eroe coraggioso. È un giovane americano, esperto di esplosivi, che combatte i fascisti durante la guerra civile spagnola. Il suo unico obiettivo, in un mondo di ufficiali burocrati e incompetenti, alleati esitanti e spietati fascisti, è far saltare in aria un ponte. Come direbbe Leonard, «It's what he does»: uno slogan ricorrente nelle interviste allo scrittore, con il quale Leonard intende indicare l'importanza decisiva di far bene il proprio mestiere, che si tratti di far saltare in aria un ponte o di scrivere un romanzo («Yeah, this is what I do»).¹⁹ Questa particolare concezione del lavoro deriva probabilmente dall'educazione gesuita ricevuta fin dalle scuole medie, un'educazione che ha in seguito portato a una personale visione morale che analizzerò nella sezione conclusiva della tesi.

Le qualità che contraddistinguono gli eroi di Hemingway e Leonard – il coraggio per il primo e la *coolness* per il secondo – richiedono autocontrollo, determinazione e abilità nell'uso delle armi (tutte virtù convenzionalmente maschili). Le due qualità, inoltre, producono un'eccellente capacità d'improvvisazione, che permette agli eroi di applicare i propri talenti e capacità se a un tratto si presentano sfide inaspettate. In *For Whom the Bell Tolls*, ad esempio, quando i detonatori di Jordan vengono rubati, l'eroe è abilissimo nell'assemblare velocemente delle granate a mano per far esplodere i candelotti di dinamite nel momento esatto in cui i carri armati fascisti aprono il fuoco. Non sono da meno i protagonisti di Leonard: tanto Raymond Cruz in *City Primeval* quanto Vincent Mora in *Glitz* dimostrano straordinarie doti di adattamento di fronte agli ostacoli e tranelli che il *villain* o la burocrazia – spesso alleati contro l'eroe di turno – oppongono loro nel corso della storia.

Il coraggio, tuttavia, è caratterizzato anche da una dimensione morale – nonostante il noto disprezzo di Hemingway per gli imperativi morali astratti – mentre il fatto di 'essere *cool*' è essenzialmente amorale. Il coraggio insegue una sorta di gloria

¹⁸ Ernest Hemingway, *Ernest Hemingway: Selected Letters, 1917-1961* (1981), p. 200.

¹⁹ Challen, *Get Dutch* cit., p. 91.

esistenziale, dando significato alle azioni umane in un mondo reso altrimenti insensato dalla morte; la *coolness*, invece, indica nel complesso un freddo distacco da ciò che ha significato. La versione di Hemingway del coraggio, dunque, non è *cool*; piuttosto, la sua «grace under pressure» è una forma di resilienza che si oppone ostinatamente alle circostanze che portano l'eroe alla scelta tra il disonore o la morte. Il coraggio è dunque consapevole, può svilupparsi all'improvviso e si attiene a un riconoscibile 'Hemingway code'. La *coolness*, invece, è differente. È una resistenza involontaria perché connaturata nell'eroe e, di conseguenza, si manifesta sempre, anche in situazioni non particolarmente pericolose. C'è infine un aspetto cruciale che differenzia le due caratteristiche: la *coolness* di Leonard ha tra le proprie dotazioni principali uno spiccato senso dell'umorismo, che invece è quasi totalmente assente nel coraggio hemingwayano. Proprio la scarsa sintonia sul versante dell'umorismo fu, con ogni probabilità, una delle ragioni principali per cui Leonard, all'inizio degli anni Cinquanta, iniziò ad allontanarsi dal modello di Hemingway, concentrandosi piuttosto sulla propria cifra stilistica. La lezione di Hemingway ormai era acquisita e superata: Leonard cominciava a guardare ad altri autori che condividessero il suo senso dell'umorismo. Tra questi, tutti e tre i biografi di Leonard citano come prima fonte di ispirazione Richard Bissell, uno scrittore che negli anni Quaranta aveva pubblicato alcuni romanzi sulle vite tragicomiche di barcaioli del Mississippi settentrionale (e per questa scelta tematica, influenzata dalla propria biografia, è stato definito da alcuni critici il Mark Twain del ventesimo secolo). Leonard non cita tanto *7½ Cents*, il romanzo più conosciuto di Bissell, bensì *A Stretch on the River*, la sua prima opera.²⁰ Di Bissell, Leonard apprezzava il particolare senso dell'umorismo che puntava tutto sulla caratterizzazione dei personaggi marginali, nonché la rappresentazione delle fragilità umane, verso le quali i protagonisti si dimostrano sempre molto tolleranti e, infine, la disinvoltura nella rappresentazione del sesso.

²⁰ Richard Bissell (1913-1977) non ha avuto quasi nessuna ricezione in Italia, se si esclude l'opera teatrale tratta da *7½ Cents* e intitolata *The Pajama Game*, tradotta in italiano nel 1958 come *Il giuoco del pigiama* (Baldini & Castoldi).

Hammett e il cinema noir

Leonard ha sempre ammesso di aver letto durante il college i grandi autori hard-boiled, Chandler su tutti: d'altro canto, però, non ha mai perso occasione di sottolineare come la sua scrittura si allontanasse marcatamente da quella tradizione («I don't write hard-boiled fiction. I write crime fiction»). Ma Leonard, come abbiamo visto fin dal primo momento, fa parte di quella nutrita schiera di scrittori che tendono a essere evasivi – quando non mistificatori – nei confronti dell'intervistatore e delle sue domande.

Se i romanzi di Chandler sembrano piuttosto lontani dalle narrazioni di Leonard, sia nello stile sia nell'organizzazione dell'intreccio, Dashiell Hammett risulta invece ben più affine, a cominciare dalla biografia. Hammett era infatti un giovane di educazione cattolica che, dopo essersi arruolato nell'esercito durante la Seconda guerra mondiale (sul fronte del Pacifico), trovò lavoro come copywriter per una società di pubblicità. Solo in seguito, dopo aver avuto a che fare con il mondo dei detective privati, iniziò a scrivere romanzi e racconti polizieschi. Questa biografia ridotta ai minimi termini sarebbe perfettamente compatibile con entrambi gli scrittori. Indubbiamente vanno fatte delle precisazioni, che tuttavia non modificano la curiosa analogia. Hammett lavorò solo un anno in una piccola agenzia pubblicitaria mentre Leonard si dedicò a questa professione per quasi vent'anni e in una delle agenzie più importanti. Inoltre, Hammett fu un vero detective privato presso Pinkerton per sette anni, mentre l'esperienza di Leonard è solo indiretta, poiché si è servito dei racconti e delle confidenze del suo grande amico ed ex compagno di università Bill Marshall, che era diventato un poliziotto privato a Miami.²¹

Le analogie non si esauriscono con la vicenda biografica, anzi si rafforzano se si osservano le rispettive peculiarità letterarie. Anzitutto, entrambi decisero di iniziare la propria carriera di romanzieri con dei western. Su quelli di Leonard mi soffermerò tra breve, nel capitolo 1.2; per quel che riguarda Hammett, invece, è opportuno

²¹ Per un resoconto approfondito dell'amicizia tra i due rimando a Challen, *Get Dutch* cit.

sottolineare che *Red Harvest* è un western atipico che coniuga una trama western con stilemi del romanzo poliziesco hard-boiled, di cui lo stesso Hammett diventerà illustre rappresentante.²² Hammett, infatti, è considerato il padre della hard-boiled fiction anche dallo stesso Chandler, soprattutto per questioni stilistico-tematiche:

Hammett gave murder back to the kind of people that commit it for reasons, not just to provide a corpse [...] He put these people down on paper as they are, and he made them talk and think in the language they customarily used for these purposes [...] and he demonstrated that the detective story can be important writing.²³

Tra le novità che Chandler riconosce a Hammett, per come le troviamo riassunte in questo passo, una è assai significativa ed è chiaramente associabile alla scrittura di Leonard; anzi, forse ne rappresenta il tratto distintivo: «he made them talk and think in the language they customarily used for these purposes». La capacità di far parlare ai personaggi una lingua vera, ricca cioè di espressioni gergali e regionalismi, è infatti la principale caratteristica riconosciuta a Elmore Leonard.²⁴ Fu però Hammett il primo autore a lavorare sul linguaggio dei personaggi all'interno di un romanzo di *crime fiction*:

What distinguishes it from the work of Hammett's predecessors is the lightness of the writing, the way he starts in midstream, the use of colloquial language as the fundamental idiom rather than as something added for 'color' or humor. Above all, there is the command of syntax that enables him to hit the essential details without getting bogged down in the needless ones.²⁵

²² Che il romanzo appartenga al genere del western mi sembra sia cosa ormai assodata, visti anche i film da esso tratti liberamente: *La sfida del samurai* di (Akira Kurosawa, 1961), *Per un pugno di dollari* di Sergio Leone (1964) e *Last Man Standing (Ancora Vivo)*, 1996), un western di Walter Hill.

²³ Raymond Chandler, *The Simple Art of Murder*, in: <http://www.en.utexas.edu/amlit/amlitprivate/scans/chandlerart.html>
Ultima consultazione 25 aprile 2017. Nella visione di Chandler, Hammett può addirittura essere definito uno scrittore realista, al pari di Theodore Dreiser e Erskine Caldwell.

²⁴ Di questa specificità parlerò più approfonditamente nel terzo capitolo (1.3) di questa medesima sezione.

²⁵ Geoffrey O'Brien, *Hardboiled America. Lurid Paperbacks and the Masters of Noir* (1997), p. 65.

C'è anche un'altra specificità che accomuna i due scrittori e che trascende la cifra stilistica: entrambi vedono la vita come lo scorrere continuo di vicende casuali,²⁶ non di rado insensate, a cui l'uomo non può far altro che opporre un lavoro ben fatto, qualsiasi esso sia, e una condotta morale cristallina. La visione di Leonard, cui si è già fatto cenno discriminando fra coraggio hemingwayano e *coolness*, è assai prossima a quella di Hammett, il quale ha sempre coscienza della totale insensatezza della vita umana e della

assoluta casualità con cui colpisce, somministrando dolore e sofferenza in modo anomico, privo di qualsiasi rapporto con la colpa [...] Non va dimenticato, del resto, che Hammett era nato in una famiglia cattolica – e per il Cattolicesimo il disegno divino è imperscrutabile, paradossale, inaccessibile alla mente del singolo.²⁷

Se la vita è frutto del caso, allora per Hammett nessuno è innocente. Anche il detective può essere colpevole senza saperlo e, di conseguenza, ogni punto di vista è degno di essere esplorato, anche quello del criminale. Questa è forse la lezione cruciale che Leonard ha assorbito da Hammett, più o meno consapevolmente: e di qui muoverà per sviluppare la propria particolare tecnica narrativa che analizzerò nel capitolo 1.3, quando prenderò in esame la fenomenologia del *crime novel* leonardiano.

George V. Higgins

Dopo oltre vent'anni di carriera come scrittore, Leonard aveva appreso diverse importanti lezioni sulla scrittura. Da Hemingway aveva imparato l'importanza dei dialoghi e di un linguaggio semplice e disadorno, nonché lo stimolo a impraticarsi progressivamente nell'impiego del discorso indiretto libero fino a sfruttarne impeccabilmente il potenziale; grazie ai film hollywoodiani aveva capito che una

²⁶ Una casualità che, dunque, si contrappone alla causalità della detective fiction classica di Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle e tutti gli altri scrittori di questa tradizione.

²⁷ Roberto Barbolini, *Mai mollare la presa*, in *Dashiell Hammett. Romanzi e racconti*, a cura di Franco Minganti (2004), p. XVIII.

storia costruita come una sequenza di scene si muove con un ritmo più serrato, che risultava funzionale al suo stile. Da Hammett aveva appreso che il realismo della narrazione è più efficace se si padroneggia lo slang dei criminali. Nel 1972, su suggerimento del suo agente, Leonard lesse il nuovo romanzo poliziesco di George V. Higgins, un autore che non conosceva, e imparò un'ultima lezione che lo avrebbe aiutato a trovare la propria cifra stilistica definitiva.

The Friends of Eddie Coyle narra la storia di un goffo criminale di Boston ed è strutturato in gran parte attraverso dialoghi brillanti o estesi monologhi. Il cospicuo uso del dialogo non era sicuramente una novità per Leonard ma Higgins dimostrò quanto efficace potesse essere un dialogo esplicitamente realistico e finanche osceno. Inoltre, i monologhi – intrinsecamente soggettivi – dei personaggi di Higgins diedero nuova conferma a Leonard che descrivere gli eventi dal punto di vista del personaggio, invece che da quello di una voce autoriale esterna, potenzia il realismo del romanzo. Una questione va però chiarita: la lettura di *The Friends of Eddie Coyle* non portò Leonard a modificare radicalmente il proprio modo di scrivere. Il romanzo di Higgins lo incoraggiò invece a insistere sui propri punti di forza già acquisiti, attuando al contempo un sottile spostamento di accento per andare a enfatizzare alcuni elementi specifici. Ad esempio, Leonard non aveva mai amato i monologhi – non a caso aveva sempre cercato di evitare la narrazione in prima persona – e non cominciò certo a usarli dopo aver letto Higgins. Prediligeva invece il discorso indiretto libero (che, per contro, Higgins non amava) e continuò a usarlo con rinnovata convinzione, arricchendolo con gli elementi narrativi che lo avevano colpito in *The Friends of Eddie Coyle*: lunghe digressioni spesso caratterizzate da un linguaggio colorito, dettagli apparentemente slegati dalla storia e l'uso di termini dialettali, tesi a rafforzare la caratterizzazione dei personaggi.

La lettura del romanzo di Higgins può dunque essere considerato l'evento che ebbe l'impatto più significativo sulla scrittura di Leonard dopo gli anni Sessanta.²⁸

²⁸ Un'opinione condivisa anche da Rzepka, *Being Cool* cit., p. 99. Gregg Sutter corrobora personalmente questa affermazione.

Infatti, tutti e tre i biografi di Leonard concordano nel considerare *The Friends of Eddy Coyle* un punto di svolta nell'evoluzione estetica dello scrittore, tanto che perfino Leonard stesso, pur solitamente restio a riconoscere determinate influenze stilistiche, non smette di elogiarlo nelle interviste. David Geherin cita proprio un'intervista esclusiva a Leonard, in cui l'autore riassume efficacemente il proprio pensiero su Higgins: «I became more mature as a writer after I read Higgins [...] His casual use of obscenities and true dialogue impressed me».²⁹ James Devlin vede *The Friends of Eddy Coyle* addirittura come il nuovo *enchiridion* di Leonard, cioè un vero e proprio manuale di stile che lo scrittore prese a riferimento esordendo come autore di *crime novel*, così come usò *For Whom the Bell Tolls* per scrivere i suoi primi western: «*The Friends of Eddy Coyle* became what had been *For Whom the Bell Tolls* for so many years, another *enchiridion*».³⁰

Mr. Majestyk, il primo libro pubblicato da Leonard dopo aver letto Higgins, mostra in effetti un utilizzo più disinvolto del turpiloquio, in particolare nei dialoghi del killer Frank Renda e nei discorsi indiretti liberi; inoltre il numero dei dialoghi è nettamente aumentato rispetto a *The Moonshine War*, il romanzo precedente, così come, più in generale, rispetto ai romanzi degli anni passati. Tuttavia, è opportuno puntualizzare che *Mr. Majestyk* fu in realtà la *novelization* di una sceneggiatura originale, che, come molti *script*, proponeva naturalmente per una struttura drammaturgica ricca di dialoghi. È possibile che questo sia anche il motivo per cui i cambiamenti di punto di vista dall'uno all'altro protagonista si succedono con un ritmo più veloce in *Mr. Majestyk* che non in opere precedenti dello stesso Leonard.

La scrittura di Higgins è composta perlopiù da lunghe storie ingarbugliate che i personaggi principali si raccontano a vicenda, interrotte solo da risposte o rimbeccate che le trasformano all'improvviso in dialoghi. Sono narrazioni ricche di digressioni articolate, spesso (volutamente) senza senso, e caratterizzate da una profusione di dettagli tecnici sulle modalità del traffico d'armi, sulle norme dei patteggiamenti o sui

²⁹ Geherin, *Elmore Leonard* cit., p.10.

³⁰ Devlin, *Elmore Leonard* cit., p. 16.

costumi dei criminali, tutti argomenti che lo scrittore aveva mutuato dalla propria personale esperienza come pubblico ministero. *The Friends of Eddy Coyle* è raccontato quasi interamente dalla voce di svariati delinquenti, con l'eccezione di tre brevi momenti narrati in terza persona e focalizzati sui banchieri costretti a collaborare con i rapinatori. Leonard, dalla metà degli anni Settanta, riprende questo gusto per la digressione disseminando la storia di 'trame secondarie': fili all'apparenza slegati uno dall'altro ma che, come si scopre solo in conclusione, sono in realtà annodati, per quanto sottilmente, alla storia principale. In molti romanzi ci si imbatte in veri e propri racconti nel racconto: magari il detective riferisce il contenuto di un rapporto a un collega, il quale a propria volta lo racconta poi a un terzo poliziotto, aggiungendovi nuovi elementi. In mezzo si insinuano aneddoti, barzellette e storie svariate che tendono a distogliere l'attenzione del lettore, il quale, se è ai primi approcci con l'universo leonardiano, facilmente rimarrà spaesato e si chiederà il senso di tali proliferanti digressioni. Ma la narrazione non rimarrà comunque monca, anche se il lettore non dovesse cogliere tutti i collegamenti:

Dutch [Leonard] non è Oliver Stone, non gli importa sottolineare, non produce ridondanza. Al contrario, segue la sottotraccia, gioca la partita sulla base del principio 'se non te ne accorgi, pazienza; se te ne accorgi, ti godi di più il libro e resti in attesa del prossimo link'.³¹

Un'altra caratteristica di *The Friends of Eddy Coyle* che ebbe un certo impatto nella narrativa di Leonard riguarda la particolare resa delle ambientazioni in cui si svolge la storia. Higgins aveva un modo singolare di restituire il senso di un luogo: lo dava per scontato, continuando costantemente a chiamarlo in causa senza mai nominarlo realmente o descriverlo nel dettaglio.³² Boston e il Massachusetts dell'est sono per *The Friends of Eddy Coyle* quello che Detroit sarebbe diventato per i primi romanzi polizieschi di Leonard: un'ambientazione reale con un ethos geografico specifico che emerge gradualmente, in assenza di lunghi passaggi descrittivi che se ne facciano

³¹ Wu Ming I, *Postfazione a Mr Paradise* (2005), p. 231.

³² Si trova un'efficace analisi di questa modalità descrittiva in Rzepka, *Beeing Cool* cit., p. 101.

espressamente carico. Higgins orchestra con eccezionale discrezione questo affiorare dello sfondo locale. Nella prima pagina del romanzo, quando Eddie lascia che il proprio caffè diventi freddo mentre sta negoziando l'acquisto di una pistola con la giovane Jackie Brown,³³ la calca dell'ora di punta gli passa attorno e «crippled man hawk[s] *Records*, annoying people by crying at them from his skate-wheeled dolly».³⁴ Questi sparsi ma vividi dettagli ci dicono solo che la scena si svolge in un bar urbano, probabilmente nel quartiere di una grande città americana ricco di gente povera e invadente. Nella pagina seguente, Coyle parla di un suo cliente che «went to M. C. I. Walpole for fifteen to twenty-five»,³⁵ cioè passò dai quindici ai venticinque anni nella prigione chiamata Massachusetts Correctional institute a Walpole, un sobborgo di Boston. Nella stessa pagina Coyle racconta, con un lessico tipico della *working class*, la storia della suora cattolica che lo accudì da bambino. Tutti questi elementi possono costituire altrettanti indizi per il lettore: suggeriscono che il romanzo è ambientato in una città di lavoratori cattolici del Massachusetts. Inoltre, nonostante Coyle non venga apertamente nominato all'inizio del romanzo (al momento viene chiamato «the stocky man», e se ne svelerà il nome solo due capitoli dopo), il titolo già allude alle sue origini irlandesi. Il lettore attento e conoscitore della cultura statunitense può dunque intuire ben presto che ci troviamo nell'area di Boston; tuttavia, solo dal secondo capitolo, in cui i personaggi fanno riferimento a un altro paio di posti, Burlington e Wrentham, possiamo essere sicuri che la storia sia ambientata proprio presso la capitale del Massachusetts. È interessante notare, però, che la parola Boston non appare per altre venti pagine: e fino a quel momento – fatta eccezione per la scena di apertura – nessuna azione si svolge effettivamente a Boston.

Per Higgins, dunque, il luogo è dato per scontato. I personaggi lo conoscono bene, non c'è necessità di descriverlo minuziosamente: è una presenza forte che viene evocata per sprazzi da questo o quel dettaglio isolato, oltretutto dalle azioni e dai

³³ Il nome del personaggio del romanzo di Higgins sarà ripreso da Quentin Tarantino per la protagonista dell'adattamento del leonardiano *Rum Punch*, curato dallo stesso Tarantino (*Jackie Brown*, 1998). È uno dei numerosi collegamenti sotterranei che legano il regista californiano a Leonard.

³⁴ George V. Higgins, *The Friends of Eddie Coyle* (1972), p. 3.

³⁵ Ivi, p. 4.

dialoghi dei personaggi. In *Fifty-two Pickup*, Leonard mostra quello che ha appreso da Higgins sul creare una *mise-en-scène* metropolitana attraverso frammenti di informazioni. Il primo capitolo ha luogo fuori dal centro urbano, in una casa che potrebbe trovarsi in un qualsiasi sobborgo americano. Un rapido riferimento alla residenza del protagonista Harry Mitchell, a Bloomfield Hills, o un cenno al suo passato di operaio nell'impianto Dodge Main aiuta però il lettore informato (o che ha voglia di informarsi) a collocare la scena nella zona di Detroit, sebbene la città non venga citata espressamente fino al quarto capitolo, quando lo stesso Mitchell veste il panni del detective e inizia a indagare per scoprire l'identità dei tre delinquenti che lo ricattano. Nello stesso capitolo, il protagonista attraversa la Woodward Avenue di Detroit. La storia è narrata in terza persona dal punto di vista di Mitchell e sembra così ricalcare quella che era la prospettiva dei tre manager ricattati da Eddie nel romanzo di Higgins. Leonard capisce che, descrivendo la scena dal punto di vista del personaggio piuttosto che porsi come narratore onnisciente, avrebbe permesso al lettore non solo di riconoscere l'ambientazione ma anche di imparare qualcosa sul personaggio stesso, poiché era attraverso i suoi occhi che la scena veniva presentata. Ricordando che Cini, la sua amante rapita dai tre criminali, aveva posato nuda per uno squallido studio di modelle, Harry si ritrova davanti a un edificio che era una volta un negozio di sport. Si ricorda molto bene di quel fabbricato perché una volta:

he had stolen a baseball glove from the place when he was in the seventh grade and his dad was working at the Ford Highland Park. It was on Woodward six miles from downtown in a block of dirty sixty-year-old storefronts. The showcase windows of the sporting goods store were painted black now and whitewash lettering four feet high read, nude models.³⁶

In quei pannelli di vetro colorati di bianco e nero c'è in realtà una storia intera di collasso civile: la situazione sociale ed economica precipitò dopo le rivolte di Detroit, che furono in un certo senso il culmine di quelle susseguitesesi per tutti gli Stati Uniti nella seconda metà degli anni Sessanta, in special modo nella 'lunga estate calda' del

³⁶ Elmore Leonard, *Fifty-two Pickup* (1974), p. 36.

1967. È proprio questa la *history* cui Leonard si riferisce un paio di pagine dopo, quando Bobby Shy, uno dei ricattatori, dirotta un autobus turistico e dice al conducente di portare i suoi clienti a vedere «those places you see boarded up? Historic remains of the riot we had a few years ago»,³⁷ mentre i passeggeri consegnano i propri averi alla sua partner Doreen. Per il lettore americano degli anni Settanta non c'è bisogno di spiegare di quali rivolte stia parlando Bobby. Leonard vuole che il lettore richiami alla mente i filmati violenti visti in televisione, i titoli dei giornali e le foto in prima pagina di sette anni prima. La città di Leonard è già un luogo emblematico per l'immaginario grazie ai media. Inoltre, la scena fuori dall'ex negozio di sport ha anche un significato privato per Leonard, che in *Fifty-two Pickup* configura una sorta di chiusura del cerchio, anzi un vero e proprio 'ritorno a casa', visto e considerato che giunge a rappresentare la città della propria giovinezza dopo più di due decenni di lavoro come scrittore professionista. L'episodio di Mitchell che ruba il guantone da baseball ricalca infatti la scena del primo e unico crimine commesso dall'autore: il furto di un guantone da baseball di cui la sua squadra aveva bisogno,³⁸ proprio come Jack Ryan in *The Big Bounce*.

Leonard, dunque, riprende l'abilità di Higgins nell'evocare il senso di un luogo attraverso una specie di economia delle descrizioni nonché accrescendo il realismo delle voci che raccontano la storia. I personaggi danno per scontato il proprio ambiente senza alcun bisogno di verbalizzare informazioni che, di fatto, gli interlocutori intradiegetici già conoscono, e che pertanto sarebbero unicamente strumentali a guidare il lettore distratto. Invece, come in un puzzle, i dettagli sparsi offerti da Leonard incoraggiano un lettore attivo a riempire gli spazi vuoti con le proprie esperienze personali di un bar, un centro commerciale, un parcheggio di treni per pendolari, uno stadio in disuso. In questo modo, una mente indagatrice potrà risalire all'effettiva ambientazione attraverso gli indizi forniti, mentre chi fosse meno attento avrebbe

³⁷ Ivi, p. 49.

³⁸ Geherin, *Elmore Leonard* cit., p. 23.

comunque la possibilità di ricreare un'ambientazione mediata principalmente dalla propria immaginazione.

1.2 Prime sovversioni. Il western di Elmore Leonard

Negli anni appena successivi alla Seconda guerra mondiale il mercato letterario statunitense era ancora dominato dalle riviste *pulp*,³⁹ che continuavano a registrare ottime vendite grazie alle narrazioni western e, in percentuale minore, ai racconti polizieschi.⁴⁰ Le storie di queste riviste, tuttavia, continuavano a riproporre vecchie formule affermatesi agli inizi del Novecento grazie a scrittori divenuti in breve tempo assai famosi come Owen Wister e Zane Grey.⁴¹ La letteratura, dunque, non sembrava seguire l'esempio del cinema hollywoodiano che, col contributo decisivo di registi e produttori eclettici e visionari, aveva preso nuove direzioni rinnovando i *cliché* western consolidatisi nei precedenti vent'anni.⁴²

Nel 1951 «Argosy» pubblica *The Trail of the Apache*, quello che secondo la maggior parte delle biografie di Elmore Leonard è il primo racconto western dello scrittore: lo possiamo considerare un sintomo di come, di lì in avanti, anche il western letterario sembra cambiare progressivamente rotta per allontanarsi dai modelli precedenti.⁴³ Leonard ben presto raggiunge una certa fama grazie ad altri racconti western – ventinove tra il 1951 e il 1961 – che mettono in scena cowboy e allevatori,

³⁹ Le riviste *pulp* nascono negli Stati Uniti alla fine dell'Ottocento, quando l'editore Frank Munsey riconobbe delle potenzialità editoriali nelle pubblicazioni a basso costo. Nel 1896 creò «Argosy Magazine» a cui seguirono decine di altre riviste che promuovevano e riproducevano lo stesso formato. Il termine *pulp* sta a indicare l'uso di una carta scadente, che vale pochi centesimi. Per metonimia, dunque, è una rivista da pochi soldi. Si veda, tra i numerosi studi, Robert Lesser, *Pulp Art: Original Cover Paintings for the Great American Pulp Magazines* (2003).

⁴⁰ Per un approfondimento sul ruolo delle riviste *pulp* sulla seguente nascita dei paperback nella cultura americana degli anni Cinquanta rimando a O'Brien, *Hardboiled America* cit.

⁴¹ Zane Grey, assieme a Mickey Spillane e Louis L'Amour, è lo scrittore americano che ha venduto più libri nella storia degli Stati Uniti. Le sue opere hanno venduto complessivamente più di duecentocinquanta milioni di copie. Si veda Christine Bold, *Selling the Wild West: Popular Western Fiction, 1860–1960* (1987).

⁴² Mi riferisco soprattutto a registi come Delmer Daves (1904-1977) e Nicholas Ray (1911-1979). Si pensi a film come *Broken Arrow* (*L'amante indiana*, 1951) del primo e *Johnny Guitar* (i.d. 1954) del secondo.

⁴³ In realtà è il primo pubblicato. In precedenza Leonard aveva già scritto e venduto almeno un altro racconto western (non pubblicato): *Tizwin*, titolo cambiato in seguito dal direttore di «Argosy» in *Red Head Hit Canyon Diablo*. Si veda Gregg Sutter, *A Conversation With Elmore Leonard* in Elmore Leonard, *The Complete Western Stories of Elmore Leonard* (2004).

messicani gentiluomini, banditi indecisi, soldati distaccati nel West e scout bianchi, donne messicane astute e risolte, apache ragionevoli e feroci. Tutti questi racconti sono ambientati in New Mexico, Arizona o in località non ben identificate al confine tra Messico e Stati Uniti (probabilmente in Texas).⁴⁴

Il primo modello che rende il western riconoscibile al lettore e poi allo spettatore di inizio Novecento prevede: un cowboy solitario come protagonista; quindi, un'ambientazione caratterizzata dalla *wilderness* dei deserti tipici del West; infine, uno scontro tra la cultura dell'Est – di solito rappresentata come pacifista nonché effeminata – e quella propria dell'Ovest. Questo scontro termina con la vittoria dell'Ovest, rappresentato attraverso la mitica formulazione di Frederick Jackson Turner come il luogo delle grandi possibilità, che ha forgiato un progresso fondato su un'idea positiva di individualismo.⁴⁵ Questa sorta di mito del progresso individualista permane in forme contenute nel western del periodo del New Deal, una fase storica carica di speranza in un futuro migliore per un paese dilaniato dalla crisi. Dopo la Seconda guerra mondiale, con l'avvento del maccartismo, lo scenario politico-culturale muta radicalmente e di conseguenza tanto la letteratura quanto il cinema subiscono importanti cambiamenti.⁴⁶ In questo contesto, il western diventa un luogo narrativo ideale e apparentemente neutrale dove nascondere contenuti sgraditi alla cultura dominante ma soprattutto agli strumenti repressivi della nuova severa censura governativa.

È precisamente all'inizio degli anni Cinquanta che Leonard inizia a prendere in considerazione la possibilità di pubblicare i propri racconti che, in realtà, aveva già iniziato a scrivere almeno cinque anni prima, durante il periodo passato in Marina. Ad accogliere per prime i suoi testi sono già le riviste più importanti, almeno per quel che riguarda il genere western e la letteratura popolare in generale: di «Argosy» si è già detto, ma anche «Western Story Magazine», «Dime Western», «Zane Grey's Western»

⁴⁴ Fanno eccezione *The Tonto Woman* e *Hurrah for Captain Early!* pubblicati per la prima volta rispettivamente nel 1982 e nel 1994.

⁴⁵ Per un'analisi approfondita della tesi della frontiera di Turner rimando a Bruno Cartosio *La tesi della frontiera tra mito e storia* in Stefano Rosso (ed.), *Le frontiere del Far West* (2008).

⁴⁶ Per un approfondimento sulle dinamiche socioculturali americane degli anni Cinquanta rimando a John Stoner, Alice George, *Social History of the United States: The 1950s* (2006).

e molte altre.⁴⁷ Nel 1956, quando è ancora nel pieno della propria attività di copywriter per la Chevrolet, un suo racconto viene pubblicato addirittura nel prestigioso «Saturday Evening Post», grazie soprattutto al lavoro della sua agente, Marguerite Harper, che era specializzata nel rappresentare scrittori di western.⁴⁸

All'inizio degli anni Cinquanta la narrativa western gode ancora di buona salute e Leonard, abile nel percepire e assecondare il gusto del grande pubblico americano grazie anche alla sensibilità acquisita nel suo lavoro di pubblicitario, scrive e pubblica numerosi racconti senza particolari difficoltà (ventisette racconti e tre romanzi pubblicati in cinque anni, dal 1951 al 1956): arriva così a una fama che verrà presto accresciuta dai numerosi successi cinematografici dei film tratti dalle sue opere. I primi due arrivano nelle sale nel 1957: *Three-Ten to Yuma* (*Quel treno per Yuma*, Delmer Daves), dal racconto omonimo del 1953, e *The Tall T* (*I tre banditi*, di Budd Boetticher) tratto da *The Captives*, del 1955.

Già leggendo anche solo i primissimi racconti western di Leonard il lettore attento si accorgerà di alcune caratteristiche particolarmente stravaganti, soprattutto se confrontate con le canoniche storie western del tempo. Prima di prendere in esame queste peculiarità, è opportuno sintetizzare le caratteristiche che contraddistinguono una narrazione western.

Secondo John Cawelti, il critico più autorevole di letteratura popolare americana, il western può generalmente essere definito in base a tre aspetti fondamentali: l'ambientazione, l'insieme dei personaggi e i modelli di azioni in cui i personaggi sono coinvolti.⁴⁹ Il concetto di ambientazione per Cawelti comprende sia i luoghi geografici sia, ad esempio, l'abbigliamento ma, precisa in seguito il critico, essa deve essere sempre definita anche in senso storico e sociale, non solo paesaggistico. Il western deve infatti riguardare un paese o una città di frontiera – non importa in realtà se si tratta di un territorio della costa dell'Est – in un periodo molto preciso, compreso

⁴⁷ Il prezzo medio che chiedeva Harper, l'agente letterario di Leonard, per i racconti dello scrittore era di circa 100 dollari a storia.

⁴⁸ Cfr. Challen, *Get Dutch* cit., p. 16.

⁴⁹ Sono i diversi gli studi in cui Cawelti ha affrontato l'argomento. Quelli più importanti sono: *The Six-Gun Mystique*, 1971, *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, 1976 e *The Six-Gun Mystique Sequel*, 1999.

tra gli anni successivi alla Guerra Civile e la fine del territorio di frontiera, quindi tra il 1865 e il 1885 circa:

Tentatively we might say that the Western setting is a matter of geography and costume; that is, a Western is a story that take place somewhere in the western United States in which the characters wear certain distinctive styles of clothing. However, this formulation is clearly inadequate since there are many stories of the American West we would not call Westerns under any circumstances—for example [...] the detective stories of Raymond Chandler [...] set in California. Moreover, there are novels set in the eastern United States that are really Westerns, for example, the *Leatherstocking Tales* of James Fenimore Cooper. Our geographical definition must immediately be qualified by a social and historical definition of setting: the Western is a story which takes place on or near a frontier and consequently the Western is generally set at a particular moment of the past.⁵⁰

Per quel che riguarda l'ambientazione Leonard non sembra molto originale. Tutti i suoi racconti e romanzi sono ambientati in terre di frontiera nel periodo storico appena indicato. Tuttavia i tipici paesaggi del West, sempre presenti nelle storie dello scrittore, non vengono mai contemplati dai protagonisti o sublimati attraverso vivide descrizioni, come avveniva nei racconti western degli anni Quaranta, ma vengono evocati solo attraverso brevissime carrellate che appaiono più cinematografiche che romanzesche.⁵¹

Seguendo pedissequamente il modello dei romanzi western precedenti, Leonard si disinteressa degli aspetti puramente storico-economici della vita del West, scegliendo di concentrare la propria attenzione sui numerosi conflitti (tra indiani e *ranchers*, tra soldati e indiani, tra fuorilegge e cowboy) che affliggevano le cittadine di frontiera. In effetti, lo scrittore sembra essere molto più interessato alla rappresentazione dei personaggi coinvolti nel conflitto che alla descrizione del conflitto stesso, il quale, non di rado, viene solo tratteggiato. Questa caratteristica, che contraddistinguerà anche la *crime fiction* di Leonard, è già evidente nei primi racconti, piuttosto insoliti rispetto al modello western tradizionale che, è opportuno sottolinearlo, vedeva nello *shootout* finale il momento chiave della narrazione.

⁵⁰ John Cawelti, *The Six-Gun Mystique Sequel* (1999), pp. 19-20.

⁵¹ A questo proposito va ricordato che il giovane Leonard è stato più un frequentatore del western cinematografico che di quello letterario. Per informazioni dettagliate sulla giovinezza di Leonard rimando al capitolo precedente e alla biografia scritta da James Devlin (*Elmore Leonard* cit.).

Una delle peculiarità più rilevanti di Leonard riguarda la rappresentazione degli indiani. Questi, infatti, pur essendo protagonisti di numerosi racconti, ben di rado vengono incasellati dallo scrittore attraverso i tipici stereotipi razzisti, ancora molto diffusi negli anni Cinquanta. Leonard evita anche i *cliché* opposti, che proprio in quegli stessi anni cominciavano gradualmente a prender forma, quelli cioè che rappresentavano gli indiani come nobili e puri selvaggi, in perfetta sintonia con la natura e incapaci di azioni malvagie. Gli indiani di Leonard sono quasi sempre apache,⁵² presentati talvolta come onesti lavoratori, coscienti di una storia del West ingiusta e sbilanciata ma non per questo carichi di rancore. Talvolta, invece, vengono descritti come dei guerrieri sanguinari, rispettando dunque il tipico modello presente in tanti film hollywoodiani. Altre volte, infine, sembrano padroneggiare più la grammatica e la sintassi della lingua inglese che non le armi. In questa prospettiva, Leonard in alcuni racconti sembra voler sovvertire sistematicamente lo stereotipo, rappresentando gli indiani in modi molto diversi e spesso sorprendenti. Un ottimo esempio è rappresentato dal racconto *Trouble at Rindo's Station* (*Stazione di cambio*, 1953). Ross Corsen, il protagonista del racconto, è un agente di una riserva apache che è stato licenziato per aver denunciato le attività fraudolente di Sellers, il nuovo responsabile governativo della riserva. I due uomini si trovano presto minacciati da una coppia di rapinatori, i quali vogliono impadronirsi del denaro sottratto da Sellers agli approvvigionamenti per gli indiani. Poco dopo sulla scena compaiono anche gli apache defraudati, capeggiati da Bonito, un guerriero ribelle che all'inizio del racconto dimostra di avere un rapporto di amicizia privilegiato con Corsen. A questo punto il lettore si aspetterebbe una qualche forma di giustizia sommaria da parte degli indiani nei confronti di Sellers. Gli apache, invece, si dimostrano minacciosi ma allo stesso tempo molto ragionevoli: vogliono riavere i soldi destinati alla riserva e solo a tal fine vorrebbero prendere Sellers come ostaggio. Anche lo stesso Corsen non si rivela particolarmente astioso nei confronti del funzionario truffaldino. Si limita a umiliarlo

⁵² Leonard ha spiegato i motivi della propria predilezione per gli apache nell'intervista rilasciata a Gregg Sutter, che svolgeva il lavoro di ricerca e documentazione per lo scrittore: venne pubblicata come introduzione a *The Complete Western Stories of Elmore Leonard* volume del 2004 che raccoglie tutti i racconti western dello scrittore.

pubblicamente, quindi convince gli apache – dopo una lunga scazzottata con Bonito – a tornare pacificamente nella riserva e, addirittura, lascia andare i rapinatori. Il finale del racconto svela la vera anima di Corsen, in quanto l'uomo vi appare molto più interessato a una ragazza del villaggio che non a proporsi come raddrizzatore di torti, attività che in effetti svolge, ma su cui nutre un certo scetticismo:

The others were standing almost in a line. Teachout and Ernie Ball, Ed Fisher and his partner and Verbiest. Maybe this will straighten Fisher out, Corsen thought. He's a man you'd buy a drink for, even after he's robbed you. Verbiest made a mistake, but he knows it and he won't make it again. . .
And then he did not think of them anymore. Katie was in the doorway and he walked toward the house.⁵³

In questo racconto, dunque, vengono stravolti due *cliché*. Anzitutto gli apache non sono affatto feroci e vendicativi: sono anzi rappresentati come un popolo rispettoso e ragionevole; in secondo luogo, il protagonista, nonostante possieda eccellenti abilità di combattimento e la tipica fiducia in se stesso del cowboy virginiano,⁵⁴ non condivide affatto la visione del mondo dicotomica in cui si inserisce l'eroe del western classico. Quest'ultimo, infatti, è un personaggio che molto spesso assurge a mediatore, se non perfino a nume tutelare, interponendosi tra gli interessi e l'ideologia degli abitanti della cittadina del West da una parte e i potenziali antagonisti dall'altra, siano essi fuorilegge, possidenti o indiani: immancabilmente, riuscirà nell'intento di salvare la cittadina. L'eroe dei western di Leonard, invece, il più delle volte fallisce nell'impresa di mediazione, abbandonando il conflitto o scegliendo soluzioni perdenti. Il caso di Corsen testé esaminato non è specialmente illustrativo da questo punto di vista, per quanto il finale disimpegnato resti comunque ben lungi dai toni epici di molti western tradizionali. Vale la pena di analizzare in dettaglio un altro caso che invece incarna alla perfezione la parabola dell'eroe leonardiano.

Il racconto *Only Good Ones* (*Buoni e cattivi*, 1961) esemplifica l'eccentricità a

⁵³ Leonard, *Complete Western Stories* cit., p. 307.

⁵⁴ Il cowboy virginiano, protagonista del romanzo di Owen Wister (*The Virginian*, 1902), è considerato il primo eroe di un racconto western moderno, da cui tutti gli altri autori, in misure differenti, hanno attinto a piene mani.

cui può giungere Leonard. Il vicesceriffo Bob Valdez, di origine messicana, è stato assunto con lo scopo di arginare gli ubriachi del sabato sera. Tuttavia, quando un ex soldato afroamericano si barricata assieme alla propria donna apache in una casupola vicino al bosco, anche il vicesceriffo vuole dare il suo contributo provando a risolvere la complessa vicenda. Un ossuto e inquietante ex militare, un certo signor Tanner, è convinto che l'uomo di colore sia in realtà un disertore che anni prima gli ha ucciso un amico. Presto entra in scena anche l'autorevole e ricco possidente locale che ha predisposto diversi collaboratori lungo il perimetro della baracca con i fucili pronti a colpire. Valdez invece non si fida molto della memoria visiva di Tanner:

Bob Valdez, somewhat behind Mr. Tanner and to the side, moved in a little closer.
«You know this is the same man, uh?»
Mr. Tanner looked around. He stared at Valdez. That's all he did— just stared.
«I mean, we have to be sure,» Bob Valdez said. «It's a serious thing.»
Now Mr. Malsom and Mr. Beaudry were looking up at him. «We,» Mr. Beaudry said.
«I'll tell you what, Roberto. We need help we'll call you. All right?»

Al contrario, il prepotente proprietario terriero locale crede alle parole di Mr. Tanner e contemporaneamente sminuisce i dubbi di Valdez, esautorandolo attraverso due strategie. La prima, più esplicita, consiste nel dichiarargli che non si deve immischiare e che sarà contattato solo in caso di bisogno; la seconda, implicita ma forse ancor più efficace, passa per storpiare il nome di battesimo del vicesceriffo, in modo da renderlo esotico (da Robert a Roberto), evidenziandone così l'origine messicana. Inoltre, Leonard sembra fornire al lettore anche un indizio sulla reale incertezza di Tanner, attraverso la reiterazione del verbo 'to stare' («He stared at Valdez. That's all he did— just stared»): alla domanda chiara e diretta di Valdez, se è sicuro che l'uomo asserragliato nel capanno sia davvero il disertore assassino che aveva visto anni prima, Tanner non risponde nulla e si limita a fissare il giovane vicesceriffo, il quale, probabilmente, in quel momento intuisce che la memoria di Tanner è influenzata da pregiudizi razzisti.

La situazione non si sblocca, cosicché Valdez decide di agire anche senza l'accordo di Tanner e compagni. Si avvicina alla baracca per negoziare con l'uomo

afroamericano, che, fin da subito, si rivela molto ragionevole: nega comunque ogni accusa, sostenendo di essere in congedo, non un disertore, e di non aver ucciso nessuno. Racconta di essersi rintanato nella capanna con la compagna solo perché aveva paura di essere linciato. A questo punto ci si aspetterebbe che Valdez risolva l'intreccio, salvando l'uomo dalle accuse false e ingiuste. Invece un agitato e incapace collaboratore del ricco proprietario terriero inizia a sparare all'impazzata verso la catapecchia, inducendo il giovane nero a difendersi e obbligando Valdez a ucciderlo. Appena concluso lo scontro a fuoco si scopre che Tanner aveva sbagliato persona («'It looked like him', Mr. Tanner said. 'It sure looked like him'»), ma la responsabilità per la morte dell'afroamericano ricade totalmente sul volenteroso vicesceriffo. Un esito sorprendente e intriso di pessimismo, che peraltro pone diversi dubbi sul concetto di giustizia. Leonard, inoltre, chiude con un finale che rende il racconto ancor più inquietante, con non pochi echi melvilliani.⁵⁵

Some three years later there was a piece in the paper about a Robert Eladio Valdez who had been hanged for murder in Tularosa, New Mexico. He had shot a man coming out of the Regent Hotel, called him an unprintable name, and shot him four times. This Valdez had previously killed a man in Contention and two in Sands during a bank holdup, had been caught once, escaped from the jail in Mesilla before trial, and identified another time during a holdup near Lordsburg.⁵⁶

Anni dopo si viene a sapere che Valdez è diventato un fuorilegge e che è stato impiccato per aver commesso diversi omicidi. In questa appendice finale emerge un punto di vista che, non di rado, risulterà decisivo anche nella *crime fiction* successiva della scrittore: ciò che divide il *lawman* dal fuorilegge è un crinale sottile da cui è facile scivolare, per cui basta un niente per oltrepassare il limite e mutare radicalmente i propri fini.

Dare ampio spazio a insolite caratterizzazioni di personaggi femminili è un'altra innovazione dei western di Leonard. Ovviamente le donne erano presenti anche nel western classico ma avevano sempre un ruolo subalterno: la pacifista ragazza dell'Est

⁵⁵ Mi riferisco in particolare all'ultimo testo di Melville, *Billy Budd*, in cui il Capitano Vere 'è costretto' a mandare a morte Billy Budd pure sapendo della sua innocenza.

⁵⁶ Leonard, *Complete Western Stories* cit., p. 501.

innamorata del cowboy, la prostituta, la maestrina. Donne protagoniste (o comunque con un ruolo di primo piano) compaiono in diciassette racconti di Leonard, quindi in più della metà della raccolta. Al di là del numero considerevole, già di per sé indicativo, il dato interessante è l'assoluta varietà dei personaggi femminili messi in scena dallo scrittore: miti donne apache, afroamericane dalla battuta tagliente, mogli molto più scaltre e violente dei mariti. In *The Colonel's Lady* (*La moglie del colonnello*, 1952), ad esempio, la moglie di un colonnello viene rapita da un malvagio apache; tuttavia, la donna riesce a ucciderlo, dopo averne fronteggiato la violenza e i tentativi di stupro. Leonard, però, informerà il lettore solo alla fine del racconto che Amelia, la moglie del colonnello, ha accoltellato l'indiano proprio mentre questi era quasi riuscito a immobilizzarla per violentarla. Il dialogo più interessante del racconto è quello conclusivo, tra la donna e il giovane ufficiale che la stava cercando per salvarla e che la trova seduta per terra di fianco al corpo senza vita dell'apache. Amelia non si mostra molto provata dall'accaduto e anzi si lamenta solamente dell'avvento tardivo del soldato:

«You're late, Mr. Street. I've waited a good many hours.»

The scout was momentarily stunned. He knew his face bore a foolish expression, but there was nothing he could do about it.

The woman's face regained its composure quickly and once again she was the colonel's lady. Though there was a drawn look and a darker shadow about the eyes that could not be wiped away with a polite smile.

Then Street saw the Apache. He was lying belly down in the short grass, close behind Mrs. Darck. Street took a step to her side and saw the handle of the skinning knife sticking straight up from the Apache's back. The cotton shirt was deep crimson in a wide smear around the knife handle.

He looked at her again with the foolish look still on his face.

«Mr. Street, I've been sitting up all night with a dead Indian and I'm almost past patience. Would you kindly take me to my husband».⁵⁷

La donna non palesa disperazione o shock ma, al contrario, estrema tranquillità. In questo dialogo la moglie del colonnello esprime, in fase germinale, quella *coolness* che caratterizzerà molti eroi nei romanzi di *crime fiction* dello scrittore: la capacità, cioè, di non perdere mai il controllo, nemmeno nelle situazioni più gravi.

⁵⁷ Ivi, p. 101.

Un altro racconto interessante è il tardo *The Tonto Woman* (*La donna apache*, 1982), in cui una donna, rapita dalla tribù apache dei tonto, è stata sfregiata con un evidente tatuaggio sul viso e, a causa di ciò, il marito la tiene segregata in una casa nel deserto, lontano da lui e da qualsiasi altra persona. Un giorno il giovane cowboy e ladro di bestiame Ruben Vega, messicano, nota la donna mentre si sta facendo un bagno. Quando lei si avvicina, nonostante rimanga colpito dal volto interamente tatuato, inizia a parlarle assumendo un tono seduttivo. Vega, in seguito, viene a sapere la storia della donna tramite un amico ma non cessa di tornare a salutarla settimanalmente, nonostante sia stato avvertito che alcuni uomini armati e pericolosi, collaboratori del marito, passino di tanto in tanto a controllarla. L'incontro tra Vega e questi tre uomini, capeggiati da un tal Bonnet, avviene poco dopo e, nonostante le spaccchiere verbali di Vega, è la donna a impugnare la pistola e a far fuggire i tre arroganti dipendenti del marito:

A man on a claybank and two young riders eating his dust, finally separating to come in abreast, reined to a walk as they reached the pump and the irrigation ditch. The woman, walking from the corral to the house, said to them, «What do you want? I don't need anything, Mr. Bonnet».

[...]

Bonnet said to him finally, «You made a mistake».

«I don't know the rules,» Ruben Vega said.

«She told you to leave her be. That's the only rule there is. But you bought yourself a dandy new hat and come back here». [...]

It's a show, Ruben Vega thought. He said to Bonnet, «I was leaving».

Bonnet said, «Yes, indeed, you are. On the off end of a rope. We're gonna drag you so you'll know the ground and never cross this land again». [...]

Ruben Vega said to Bonnet, «Do you know who I am?»

«Tell us,» Bonnet said, «so we'll know what the cat drug in and we drug out».

And Ruben Vega said, because he had no choice, «I hear the rope in the air, the one with the rifle is dead. Then you. Then the roper».

His words drew silence because there was nothing more to be said. In the moments that Ruben Vega and the one named Bonnet stared at each other, the woman came out to them holding a revolver, an old Navy Colt, which she raised and laid the barrel against the muzzle of the foreman's claybank.

She said, «Leave now, Mr. Bonnet, or you'll walk nine miles to shade».⁵⁸

In questa scena si manifesta una caratteristica piuttosto eclatante, non di rado presente

⁵⁸ Ivi, pp. 510-511.

anche in altri racconti western di Leonard: la laconicità e la prontezza d'azione, due specificità tipiche dell'eroe del western classico, appartengono molto più alla donna che al cowboy messicano. La moglie è la prima a parlare e anche l'ultima, quando minaccia con una pistola Bonnet e gli altri due giovani, che dunque desistono e se ne vanno. La scena finale è forse ancor più indicativa di questa peculiarità. Vega, attraverso dialoghi articolati e brillanti – ancora una volta dimostra di essere più bravo con la parola che con la pistola – convince la donna a uscire dalla sua casa-prigione per andare a mangiare in un locale della cittadina vicina. Qualche istante dopo essersi seduti al tavolo, i due vengono però raggiunti dal marito della donna che minaccia di uccidere Vega se non lascia la città entro un minuto («Mr. Isham said, 'You have one minute to mount up and ride out of town'»).⁵⁹ A questo punto, il lettore abituato al western tradizionale si aspetterebbe la resa dei conti tra il cowboy e il marito della donna attraverso lo *shootout* finale; invece Vega prima chiacchiera pacificamente e non senza ironia col marito, poi dice:

«He's a generous man» Ruben Vega said, pushing up from the table. He saw her smile fade, though something warm remained in her eyes. «I'm sorry. I have to leave. I'm going on a trip tonight, south, and first I have to pick up a few things.» He moved around the table to take one of her hands in his, not caring what the husband thought. He said, «You'll do all right, whatever you decide. Just keep in mind there's no one else in the world like you.»⁶⁰

Vega se ne va, peraltro lasciando la donna con una frase che dimostra una notevole sensibilità, senza dubbio inusuale per un cowboy e ladro di bestiame. E proprio il linguaggio brillante e articolato di Vega riconduce a un altro aspetto innovativo della prosa western di Leonard, quello linguistico.

Alcuni eroi dello scrittore non adottano il tipico linguaggio laconico ed essenziale dei cowboy dei western (letterari e, soprattutto, cinematografici) degli anni Trenta e Quaranta,⁶¹ anzi usano termini ricercati e, soprattutto, dimostrano di amare la

⁵⁹ È interessante notare come questa frase, un vero e proprio *cliché* dei western classici, ritornerà ciclicamente e forse in modo un po' didascalico anche in numerosi romanzi di *crime fiction* di Leonard oltreché nella serie Tv prodotta e scritta dall'autore, *Justified*.

⁶⁰ Leonard, *Complete Western Stories* cit., p. 114.

⁶¹ E non solo quelli. Si pensi anche agli eroi western di Sergio Leone o Sam Peckinpah.

conversazione. Inoltre, questi eroi «non escludono le donne dallo scambio verbale: non ripropongono un'opposizione netta fra maschile/femminile sancita dal *male bonding* [caratteristica della letteratura di genere precedente]. [...] Non di rado i protagonisti maschili condividano la loro dimensione eroica con le proprie compagne [...] dando vita, in alcuni casi, a un eroismo di coppia»,⁶² che sarà in seguito ripreso da Leonard anche in diversi romanzi di *crime fiction*.⁶³

Se sin qui si sono messe in luce le innovazioni e le piccole sovversioni che lo scrittore ha inserito nei suoi racconti, bisogna tuttavia sottolineare che altri racconti – e, soprattutto, molti dei primi romanzi western dello scrittore – rispettano perfettamente il modello classico. Leonard infatti ha fin da subito piena consapevolezza del gusto e dell'orientamento dei lettori americani, per cui gli sarebbe parso impensabile stravolgere completamente, in modo brusco, le regole del genere e, contemporaneamente, sperare di vendere le proprie storie alle principali riviste dell'epoca. Dunque, il suo approccio consisterà semmai nello «spostare di tanto in tanto l'accento del racconto, ristrutturarne l'economia interna, attraverso qualche lieve modifica sulle forme, sui temi e sui personaggi».⁶⁴

The Body Hunters (1953), il suo primo romanzo, tratta di un tema molto frequentato anche nei suoi racconti (ad esempio in *Only Good Ones* e *The Boy Who Smiled*): il conflitto tra una tribù apache e alcuni agenti governativi addetti alla riserva indiana. In questo caso la narrazione rispetta perfettamente la formula western tradizionale. È ricca di azione, ci sono diversi momenti di contemplazione elegiaca e i protagonisti sono unidimensionali: o chiaramente buoni o cattivi.

Il secondo romanzo, *The Law at Randado* (1954), è decisamente meno stereotipato. Anzitutto le scene di azione si sono notevolmente ridotte; inoltre, le caratterizzazioni dei personaggi appaiono assai più accurate e realistiche. Il libro si apre con una tipica situazione western: un giovane sceriffo, Kirby Frye, torna alla sua cittadina dopo una breve assenza e scopre che un ricco proprietario terriero, un certo Sundeen, ha preso il potere in modo autoritario e, assieme ad alcuni cittadini suoi

⁶² Stefano Rosso, *Rapsodie della frontiera. Sulla narrativa western contemporanea* (2012), p. 49.

⁶³ Si pensi a *Killshot* (1989) o a *Out of Sight* (1996).

⁶⁴ Rosso, *Rapsodie della frontiera* cit., p.52.

complici, ha fatto impiccare due messicani che erano in prigione in attesa di processo. La storia procede senza particolari colpi di scena: Frye, aiutato da altri cittadini che non si erano compromessi con il malvagio proprietario terriero, uccide tutti i membri della gang criminale e giunge allo scontro decisivo con Sundeen. A questo punto Leonard inserisce uno dei finali 'anomali' già sperimentati in alcuni racconti precedenti. Il duello conclusivo all'ultimo sangue si trasforma in una sfida a chi beve più whisky. Sundeen perde, Frye lo arresta e il romanzo finisce lasciando il lettore spaesato. Con *The Law at Randado* Leonard fa dunque un ulteriore passo avanti nel suo processo di trasformazione da narratore *plot-oriented* a scrittore *character-oriented*.

Escape From Five Shadows (1956), il terzo romanzo dell'autore, prosegue la tendenza raccontando una storia che sostanzialmente non si sviluppa mai e che invece si concentra sulla caratterizzazione dei personaggi nonché sui loro rapporti. Inoltre, è l'unico dei cinque romanzi western in cui sono attive diverse donne che rivestono ruoli fondamentali per l'evoluzione della storia, come più spesso accade nei racconti. Col quarto romanzo, *Last Stand at Saber River* (1959), Leonard fa invece un passo indietro e torna a una narrazione che si potrebbe definire canonica, costruendo cioè numerose scene d'azione attraverso lo scontro di personaggi monodimensionali.

Hombre (1961), il quinto romanzo della prima fase della carriera dello scrittore, rappresenta forse lo snodo più originale della narrativa western di Leonard. Fu scritto all'inizio del 1959, ma ci vollero più di due anni per trovare un editore disposto a pubblicarlo a causa della profonda crisi che il genere stava attraversando sul finire degli anni Cinquanta.⁶⁵ Il romanzo narra la storia di John Russell, conosciuto come 'Hombre', un ragazzo taciturno di ventiquattro anni, cresciuto in una tribù di apache. Russell è uno dei passeggeri di una carrozza diretta in una cittadina dell'Arizona. Lungo il percorso la carrozza è attaccata da una gang di fuorilegge che intendono impossessarsi dei dodicimila dollari contenuti nella valigetta di uno dei viaggiatori, un tal Favor. I delinquenti non riescono nel proprio intento e allora prendono in ostaggio la moglie di Favor per ottenere il denaro. In questa prima parte del romanzo sono

⁶⁵ Fu Ballantine a pubblicare il romanzo direttamente in edizione paperback, vendendolo a 1.25 dollari a copia. Si veda: Challen, *Get Dutch* cit.

presenti già due elementi degni di interesse. Il più evidente è che *Hombre* si annovera fra le rarissime narrazioni di Leonard scritte in prima persona.⁶⁶ La storia viene infatti raccontata dalla voce di un giovane passeggero, Carl Allen. Inoltre, il romanzo mette in luce la specificità di un personaggio che ricorrerà in diverse altre occasioni nella fiction successiva dello scrittore: qui è il bianco addestrato e cresciuto dagli apache, nei *crime novel* sarà l'eroe 'cool' con alle spalle un passato (spesso proprio gli anni dell'educazione) segnato dalla delinquenza o da gravi traumi. Non è questa una peculiarità di Leonard, anzi appartiene a pieno titolo alla tradizione letteraria americana. Basti pensare al Natty Bumppo di James Fenimore Cooper – un bianco cresciuto e addestrato da una famiglia indiana – o ai personaggi dei racconti di guerra e di prigionia ('war and captivity narratives') del Settecento: si tratta dei primi esempi di letteratura autoctona statunitense, i cui protagonisti, dopo le torture subite durante la prigionia indiana, tornavano al villaggio puritano rigenerati e con nuove abilità di combattimento.⁶⁷

Dal punto di vista di Allen, Russell appare fin da subito come una figura enigmatica. In una scena centrale, il capo dei rapinatori, Braden, sale sulla collina per negoziare con Russell il riscatto della donna. Quando sembra che la discussione sia finita e che il delinquente stia tornando nel suo nascondiglio, Russell interviene:

«I got a question,» Russell said.

[...] How are you going to get down that hill?»

Braden knew what he meant. He stood there a moment, then came around slowly to face the shack again, showing us he wasn't afraid.

[...] He started running, starting so far across the slope toward the crushing mill that he fell within four or five steps, falling just as Russell pressed his face to that Spencer and fired. Maybe that he fell saved Braden's life; for certain it hurried Russell's second shot, trying to get Braden while he was down.⁶⁸

L'impressione del narratore, che questi condivide con il lettore, è che Russell, sparando all'improvviso a Braden, si comporti male quasi quanto lo stesso malvivente. Il punto di

⁶⁶ In tutta l'opera di Leonard, composta da quarantacinque romanzi e una trentina di racconti, solo un romanzo e un racconto sono narrati in prima persona.

⁶⁷ Per una accurata disamina sulla letteratura dell'età coloniale rimando a Paola Cabibbo (a cura di), *La letteratura dell'età coloniale* (1993). In particolare il capitolo sesto.

⁶⁸ Elmore Leonard, *Hombre*, 2002, p. 87.

vista di Allen, quindi, riprende quello del western classico, in cui l'eroe, a differenza del *villain*, deve 'giocare secondo le regole'. In seguito, quando i rapitori minacciano di uccidere la moglie di Favor, Russell si rifiuta inizialmente di portar loro il denaro, provocando lo sdegno di tutti gli altri viaggiatori. Alla fine però entra in azione con una strategia che a tutti sembra avventata, ma che in effetti li salva, seppur conducendo l'eroe alla morte. Solo in ultimo Carl Allen capisce come quella che sembrava indifferenza da parte di Russell fosse in realtà una dimostrazione di pazienza: l'abilità di saper aspettare il momento giusto. Ed è emblematico, in questo senso, il commento finale del narratore che ha il tono dell'epitaffio: «He did what he felt had to be done. Even if it meant dying».⁶⁹

Se Leonard è stato spesso lodato da critici e recensori per il suo particolare uso della terza persona apparentemente neutra, ma che in realtà assume i punti di vista di molti personaggi della storia, anche la rarissima prima persona usata in *Hombre* appare non priva d'interesse. Infatti, la voce narrante tende a presupporre ipotesi e giudizi che in seguito vengono spesso confutati: una strategia che riesce utile per porre l'accento sull'enigmaticità e problematicità dell'eroe. Sebbene in seguito tale strategia venga sostanzialmente abbandonata dallo scrittore, rappresenta nondimeno un apprendistato necessario per lo sviluppo della cifra stilistica sua propria.

Scoraggiato dalle enormi difficoltà di trovare un editore per *Hombre*, Leonard decise che era tempo di seguire nuove direzioni e così, alla fine del 1961, lasciò il suo lavoro di pubblicitario per la Campbell-Ewald. Tuttavia, invece di dedicarsi interamente alla scrittura come aveva pianificato, si trovò a comporre soggetti di film educativi per l'Encyclopædia Britannica e a collaborare con lo studio pubblicitario come *free lance* a causa della grave condizione economica in cui versava. Paradossalmente fu proprio *Hombre* a salvarlo da questa complessa situazione: nel 1965 la Twentieth Century Fox gli pagò diecimila dollari per i diritti cinematografici del romanzo. Il film omonimo, diretto da Martin Ritt e con Paul Newman nei panni di Russell, uscì nelle sale cinematografiche nel 1967 e riscosse un ottimo successo di pubblico. Tuttavia, la pessima vicenda editoriale di *Hombre* convinse Leonard ad

⁶⁹ Ivi, p. 190.

abbandonare quasi definitivamente il western per dedicarsi alla *crime fiction*, il genere letterario più venduto alla fine degli anni Sessanta e, fino ad allora, mai frequentato dallo scrittore.⁷⁰

⁷⁰ Le tre isolate riprese del romanzo western avvengono nel 1970, nel 1972 e nel 1979 con i romanzi *Valdez is Coming*, *Forty Lashes Less One* e *Gunsights*. È opportuno ricordare, ancora una volta, che la notorietà internazionale di Leonard, almeno inizialmente, è anche e soprattutto il frutto dello straordinario successo dei film tratti dalle sue opere. Leonard tornerà in due occasioni anche al racconto western, con *The Tonto Woman* (*La donna apache*, 1982) e *Hurrah for Capt. Early* (*Il ritorno dell'eroe*, 1993), testi che verranno inclusi nella già menzionata raccolta completa dei racconti western dello scrittore (curata da Gregg Sutter), *The Complete Western Stories of Elmore Leonard*.

1.3 Una *detection* senza indagine

Cenni stilistici

Tutti i recensori e i critici concordano nell'indicare il dialogo come l'elemento più immediatamente distintivo dei romanzi di Leonard.⁷¹ I dialoghi dello scrittore, infatti, sarebbero in grado di raggiungere un grado di autenticità raramente ottenuto prima,⁷² al punto che qualcuno ha parlato di 'iperrealismo'.⁷³ Per conseguire questo risultato, Leonard riproduce l'inglese parlato dai criminali della provincia americana, facendo soprattutto riferimento a due zone molto lontane tra loro, l'area metropolitana di Detroit e la Florida: ricorre dunque a un ampio armamentario stilistico composto principalmente da ellissi, anacoluti e dall'uso di particolari forme gergali. Inoltre, lo scrittore gioca molto con la grammatica e il lessico inglese grazie al suo particolare 'orecchio' (Reed parla ironicamente di 'Panasonic ear')⁷⁴ per la lingua dei marginali e, soprattutto, per il vernacolo afroamericano.

Per quel che riguarda proprio lo slang afroamericano, Leonard si dimostra a suo agio con l'uso di espressioni come 'man' (prima della frase),⁷⁵ 'shit', 'gonna' (al posto di 'going to'), 'gotta', 'nigger' (ovviamente solo pronunciata da afroamericani verso afroamericani) o 'how you doing?', per citare quelle più ricorrenti.⁷⁶ Si prenda questo stralcio da *Rum Punch*:

⁷¹ Mi riferisco ai tre biografati di Leonard (David Geherin, James Devlin e Paul Challen), a Martin Amis (autore di una famosa recensione per il «The New York Times Book Review»), a J. D. Reed (per il «Time») nonché ai recensori Christopher Lehmann-Haupt (del «New York Times») e Don Campbell (del «Los Angeles Times»).

⁷² Si veda Rzepka, *Beeing Cool* cit., in special modo il primo capitolo: *Learning Authenticity*.

⁷³ Geherin, *Elmore Leonard* cit., p. 75.

⁷⁴ J. D. Reed, *A Dickens of Detroit* cit., pp.100-01.

⁷⁵ Wu Ming traduce 'man' con il suo significato letterale 'uomo'. Una scelta discutibile perché nell'italiano parlato 'uomo' non funziona come interiezione. Mi sembra più puntuale la scelta di altri traduttori come Luca Conti di tradurlo con 'amico'.

⁷⁶ Oggi questi termini sono usati frequentemente anche al di fuori della comunità nera. Per analisi più approfondite su ogni singolo termine rimando a Roberto Cagliero e Chiara Spallino, *Dizionario di slang americano* (2007).

'Young skinhead Nazis,' Ordell said. 'Look, even little Nazigirls marching down Worth Avenue. You believe it? Coming now you have the Klan, not too many here today. Some in green, must be the coneheads' new spring shade. Behind them it looks like some Bikers for Racism, better known as the Dixie Knights. We gonna move on ahead, fight through the crowd here,' Ordell said, bringing Louis along. [...] 'Man, all the photographers, TV cameras. This shit is big news, has everybody over here to see it. Otherwise, Sunday, what you have mostly are rich ladies come out with their little doggies to make wee-wee. I mean the doggies, not the ladies.' A girl in front of them smiled over her shoulder and Ordell said, 'How you doing, baby? You making it all right?' (231)

Siamo all'inizio del romanzo e Ordell, trafficante d'armi afroamericano, mostra all'amico Louis Gara una parata di suprematisti bianchi. Alle espressioni tipiche della cultura afroamericana già citate, Ordell affianca un cospicuo uso di ellissi che danno un contributo decisivo nel rendere i suoi dialoghi perfettamente naturali. Esempi di ellissi sono le frasi interrogative (o affermative) prive dall'ausiliare 'do' («You believe it?»), o 'are' («you making it all right?», «We gonna move ahead»). In realtà, quasi tutti i romanzi di Leonard sono ricchi di forme ellittiche. Si prenda *Get Shorty*: «I go home, she's gonna want to know it's at» (5) è una proposizione temporale priva della congiunzione 'when'; «You want to check out, go ahead» (10) è un altro esempio di proposizione, stavolta una condizionale, parimenti priva di congiunzione. A volte Leonard fa dell'ellissi un uso molto sofisticato. Ancora da *Get Shorty*: «Yeah? What about stoned they might» (18). In questo caso la frase corretta sarebbe presumibilmente: 'Yeah? What if they're stoned? If they're stoned, they might'; ma poiché a parlare è un 'uomo del ghetto', Leonard omette tutti gli ausiliari e le ripetizioni dei soggetti. Oppure in *Tishomingo Blues*: «We out there talking I feel you hanging back» (679). In questo frangente, oltre a tagliare congiunzioni e connettivi, Leonard gioca con la sintassi, stravolgendo il corretto ordine delle parole e creando un anacoluto, anch'esso una costante delle narrazioni leonardiane. In *Mr. Paradise*, in cui agiscono diversi 'marginali', gli anacoluti si ripetono pagina dopo pagina: «I said, 'What you doing that for?' Val goes, 'Make sure the parts match.' Hey shit, huh?» (12); più avanti, «I want the reward's all» (78). Ne troviamo senza difficoltà in *Rum Punch*: «You from Dee-troit with these homeboys, you it» (76); oppure in *Gold Coast*: «You

mean like Sea World, they put on the porpoise show, a guy rides a killer whale, Shamu?» (30). Com'è facile immaginare, un'esuberante casistica di queste espressioni è ricostruibile anche attraverso molti altri romanzi.

Lo scrittore dimostra di avere altresì acquisito un'ottima dimestichezza col vernacolo ispanoamericano (di solito portoricano, domenicano o cubano). In questo caso Leonard si preoccupa soprattutto della resa fonetica dei diversi accenti e delle pronunce – spesso frettolose – dei parlanti ispanofoni. In *Get Shorty*: «Why chew make me do thees» (20) che sarebbe 'Why do you make me do this' pronunciata con un accento portoricano; oppure «How about, you happen to have a hunnerd and fifty big ones on you?» (22) in cui «hunnerd» è una forma modificata di 'a hundred and'. Per riprodurre la parlata latinoamericana, Leonard tende inoltre a eliminare le 'd' o 'ed' dei verbi al passato. Ad esempio in *Glitz*, il tassista Isidro, alla domanda dello psicopatico Teddy camuffato da turista, risponde: «Tha' was the old jail of the city, call La Princesa». (448) D'altro canto, tende a non ricorrere molto allo spagnolo, come invece fanno altri scrittori,⁷⁷ inserendo soltanto una o due espressioni puntuali in ogni romanzo in cui agiscono personaggi ispanofoni, una scelta forse dettata anche dalla sua scarsa padronanza della lingua.

Leonard usa costantemente questi espedienti stilistici per riprodurre la lingua dei criminali, degli afroamericani, degli immigrati latinoamericani e di altri gruppi linguistici. Sarebbe tuttavia un errore credere che sia sufficiente un orecchio ipersensibile – 'stereofonico' – come quello dell'autore per ricreare una particolare parlata, come conferma Reed Farrel Coleman:⁷⁸

I teach my writing students some tricks to help readers differentiate between their characters. The best trick is to try not to imitate real speech. No one in books speaks as they do in real life. In real life, people speak over each other all the time. They interrupt one another. They don't finish sentences, speak tangentially. So the idea is to

⁷⁷ Si pensi a Cormac McCarthy, che inserisce interi paragrafi in spagnolo in alcuni suoi romanzi 'della frontiera'.

⁷⁸ Reed Farrel Coleman è uno scrittore americano di romanzi polizieschi e professore di scrittura creativa alla Hofstra University di Long Island (New York). È inedito in Italia.

establish a believable sort of para-speech with a pleasing rhythm that readers accept as real speech.⁷⁹

Dietro la scrittura di Leonard c'è in realtà un lavoro sulla lingua serio e rigoroso, fatto di studio, ricerca e continuo *labor limae*, come ha sottolineato anche Paul Challen nella sua biografia.⁸⁰

Di nuovo, si attaglia perfettamente a Leonard la frase che Raymond Chandler scrisse a proposito di Dashiell Hammett nel proprio famoso saggio *The Simple Art of Murder*, peraltro già citata *supra* proprio per evidenziare le affinità fra Hammett e Leonard: «He put these people down on paper as they were, and he made them talk and think in the language they customarily used for these purposes».⁸¹ In questa prospettiva, non mi sembra peregrina la valutazione di Devlin che giudica Leonard come uno degli scrittori più abili nel rappresentare lo slang della marginalità della tradizione letteraria americana, accostandolo a Twain e, ancora una volta, a Hammett: «He captures black speech as few writers since Mark Twain have, catching its lyric quality, its volubility, and its streetwise cadences unfailingly».⁸²

L'originalità di Leonard: un esempio

All'inizio di *Split Images* si assiste a una scena piuttosto insolita. Un miliardario di nome Robbie Daniels ha ucciso, sparandogli, un rifugiato haitiano che gli era entrato in casa furtivamente. Non si registra, fin qui, alcuna anomalia rispetto alla tipica trama leonardiana, sempre ricca di omicidi. In effetti, il quadro appena descritto molto sinteticamente non stonerebbe affatto in qualunque altro degli oltre trenta romanzi di *crime fiction* scritti dall'autore nativo di New Orleans.⁸³ La stranezza, in realtà, si manifesta poche righe dopo. Gary Hammond, il giovane poliziotto in divisa che

⁷⁹ Giulio Segato, *Interview With Reed Farrel Coleman*, «Iperstoria», III, Marzo 2014.

⁸⁰ Challen, *Get Dutch* cit., pp. 22-54.

⁸¹ Chandler, *The Simple Art of Murder* cit.

⁸² Devlin, *Elmore Leonard* cit., p. 102.

⁸³ È opportuno ricordare che i romanzi di *crime fiction* di Leonard sono trentasei e coprono quasi quarantacinque anni di carriera, dal 1969 alla morte dell'autore (2013).

interroga Daniels sull'omicidio appena avvenuto, chiede al miliardario se la donna che lo accompagnava fosse entrata in casa assieme a lui e Daniels risponde: «'Yeah, but when I realized someone had broken in, the way the place was tossed, I told Miss Nolan, stay in the foyer and don't move'. The squad-car officer paused. One of Mr. Daniels's words surprised him, bothered him a little» (6). Il lettore a questo punto non può far altro che chiedersi quale sia questa parola sospetta e, soprattutto, quale sia il suo significato all'interno dell'intreccio. Leonard non lo rivela subito: bisogna aspettare parecchie pagine perché questo mistero linguistico possa trovare una soluzione.

La perplessità del poliziotto appena descritta è, in effetti, l'unico vero mistero all'inizio del romanzo e ciò è piuttosto sorprendente, considerando che la prima frase del libro annuncia che è stato commesso un omicidio e, di solito, un omicidio prevede l'immediata ricerca dell'assassino. Tuttavia, chi sia l'autore dell'omicidio che apre *Split Images* non è mai in discussione: non ci sono dubbi infatti che sia stato il miliardario a uccidere l'haitiano. Viceversa le circostanze cominciano a sembrare via via meno chiare. Daniels sostiene di aver sparato al presunto ladro mentre quest'ultimo stava minacciando di colpirlo con un machete; al contrario l'haitiano, prima di morire in ospedale, ha sostenuto che il miliardario, dopo avergli ordinato di avvicinarsi, gli avesse sparato a sangue freddo e senza un vero motivo, dato che lui era invece disarmato. Una volta ascoltate le due differenti versioni della dinamica del crimine, il detective Walter Kouza – che è il superiore di Hammond – non ha dubbi su quale meriti di essere creduta: non è per nulla sorprendente, secondo lui, che l'haitiano fornisca una versione diversa dell'accaduto: «'I bet he did,' the detective said. 'I bet he said he was fucking assaulted'» (18). D'altronde il ragionamento di Kouza è cristallino: che un haitiano senza permesso di soggiorno forzi la serratura della casa di un miliardario e cerchi di uccidere il proprietario con un'arma esotica non è un avvenimento affatto strano in una città come Miami. Seguendo questa prospettiva, un evento assai più inusuale sarebbe che un ricco *businessman* bianco uccidesse a sangue freddo un immigrato clandestino solo per un macabro e malato istinto violento. Il detective Kouza ragiona con le statistiche e queste, nella sua *forma mentis*, non lasciano margine a dubbi.

Tuttavia, le statistiche senza interpretazioni non solo non aiutano, ma rischiano di alimentare stereotipi e pregiudizi, o questo sembra suggerire Leonard in diversi momenti del romanzo. Gary Hammond, si diceva nel dialogo sopra menzionato, è stato disturbato da qualcosa nella ricostruzione fornita dal miliardario e dopo alcune pagine riferisce al superiore i propri sospetti:

Gary Hammond was patient. He was going to say what was bothering him.
«He said something to me, Mr. Daniels. He said he come in—he realized somebody was there from the way the place was tossed.»
«Yeah?...»
«He used the word *tossed*.»
«So?»
«I don't know, it seemed weird. Like he used the word all the time, Mr. Daniels.»
The detective said, «He say it was going down when he got home? How about, he looked at the guy but couldn't make him? TV—all that kind of shit come out from TV. They get to be household words. *Tossed*, for Christ sake» (16-17)

Ciò che ha insospettito il poliziotto è stata insomma un'anomalia del discorso, o più precisamente una variante sociolinguistica che stonava nella ricostruzione del miliardario, il quale, secondo il pregiudizio di Hammond, quantomeno ha avuto una buona educazione, se non eccellente, e da un ex studente di un'università appartenente alla Ivy League non ci si aspetterebbe l'uso di un lessema appartenente allo slang della strada. 'To toss', infatti, è una parola del vocabolario inglese che normalmente significa 'lanciare', 'tirare' ma anche 'mescolare'. In un contesto di gergo marginale – quello dei ragazzi del ghetto, dei delinquenti, dei vagabondi⁸⁴ – significa invece 'rovistare'. È interessante notare come l'intuizione, peraltro corretta, di Hammond sia figlia di una serie di presupposti che si potrebbero ricondurre a uno stampo classista se non razzista: in un certo qual modo, vi si riflette il modo di ragionare per stereotipi che sembra permeare un po' tutto il romanzo. Ad esempio, qualche pagina prima è ancora una volta il pregiudizio a fare da punto nodale nel dialogo tra il poliziotto e la vedova dell'haitiano, che era andata a trovare il marito in ospedale poco prima che morisse:

⁸⁴ Si veda Robert Chapman, *New Dictionary of American Slang* (1986).

The woman told him her husband had no *mashe*. She said her husband run. The man say to him to stop. Her husband stop. The man say to him to come back with his hands in the air. Her husband does this. The man shoots him and *li tomber boum*, her husband falls with a great crash.

Gary said, «You believe that?»

The Haitian woman said, «If he lie he could tell a good lie, he can tell grand stories. But I don't know.» She said, «I go home tonight and fetch a white chicken and kill it.»

Gary said, «Yeah? Why you gonna do that?»

The woman said, «Because I'm hungry. I don't eat nothing today coming here.»

Gary said, «Oh.» (14)

Lo scambio di battute più interessante e, a una lettura distratta, più oscuro, avviene verso la fine del dialogo. Perché Gary Hammond chiede alla moglie dell'haitiano morente che cosa intende fare con il pollo bianco? Leonard non lo dice, ma non ci sono dubbi che il poliziotto immagini che la signora intenda praticare un particolare rito vudù – usanza tipica della cultura haitiana – che prevede l'uccisione di un pollo bianco. Tuttavia, la risposta della signora smentisce subito quel pregiudizio inconsciamente razzista, indicando che la morte del pollo non serve a null'altro che a soddisfare un normalissimo bisogno di cibo. Dunque, la moglie della vittima, nonostante parli un inglese bizzarro e allevi polli vivi invece che comprarli già confezionati al supermercato, non è poi così diversa dal poliziotto.

Il dialogo riportato rivela un meccanismo narrativo tipico di Leonard: forzare i lettori a collegare elementi cruciali per la comprensione della storia – di solito racchiusi nei dialoghi – senza che questi elementi siano mai resi espliciti dall'autore. Nel caso di *Split Images*, Leonard ci introduce surrettiziamente all'interno dei nostri reconditi stereotipi razzisti e ci mostra come questi siano perlopiù infondati. Ma se l'haitiano non è così diverso dal poliziotto, e se il miliardario utilizza lo slang dei criminali, ci sono davvero le basi per credere ciecamente alla versione dell'omicida? La risposta del detective Kouza è affermativa: infatti, rifiutando l'intuizione di Hammond, accetta la versione di Daniels, convinto com'è che la cultura di massa abbia ormai compromesso i confini linguistici tra le diverse classi sociali. Alla fine del romanzo Kouza pagherà caro questo errore di valutazione, quando Robbie Daniels, il miliardario, via via rivelatosi come uno psicopatico che sogna di commettere omicidi in diretta tv (e che in realtà ha sparato all'haitiano solo per

allenare la mira), lo ucciderà selvaggiamente. Gary Hammond, invece, sospetta che Daniels, come molti personaggi leonardiani, sia stato influenzato dalla cultura popolare e dai media fino al punto di iniziare a mettere in atto le proprie fantasie violente, prima soltanto immaginate. Gary aveva ragione a sospettare di Daniels ma questa sua intuizione non riuscirà a prevenire altri omicidi e rimarrà solo un'impotente consapevolezza.

La struttura narrativa leonardiana

Un'altra caratteristica propria dei testi di Leonard riguarda l'architettura narrativa dell'intreccio. Lo scrittore, infatti, tende a costruire storie rette dall'alternanza di duelli – cadenzati regolarmente – tra l'eroe e il *villain*.⁸⁵ I due personaggi antitetici spesso appaiono uniti da un legame intimo, quasi esclusivo, nato da esperienze comuni in prigione o in situazioni estreme (guerre, lavori in miniera, e così via).⁸⁶ Questi continui duelli, che molto spesso restano solo verbali ma che possono diventare anche violenti, condizionano significativamente il flusso del racconto, introducendovi la sensazione che tali sequenze narrative andrebbero iterandosi in un ciclo infinito. Senza un *telos*, dunque, i romanzi di Leonard potrebbero non finire mai: in questo quadro, non sorprende che i romanzi vengano spesso interrotti da un improvviso quanto inaspettato colpo di fortuna che rende i finali dei romanzi artificiosi e non particolarmente soddisfacenti per il lettore. *Split Images* è un esempio calzante di questa specificità. Nonostante il miliardario Daniels possieda un'invidiabile collezione di pistole, composta da alcune decine di modelli, nell'ultimo omicidio del romanzo decide di utilizzarne una già usata in precedenza, per l'assassinio dell'uomo haitiano dell'incipit,

⁸⁵ Questo è un tipico elemento che caratterizza in generale i romanzi western degli anni Trenta, nonché i film western degli anni Quaranta. Si veda Cawelti, *The Six-Gun Mystique Sequel* cit.; non ha tutti i torti, dunque, chi come Gregg Sutter sostiene che in realtà Leonard ha scritto sempre e solo romanzi western. È della stessa opinione anche Luca Conti, ex traduttore Einaudi di Leonard.

⁸⁶ I romanzi di Leonard appartengono a una tradizione tematica, solidamente attestata nella letteratura americana, che fa derivare il legame tra i personaggi principali della storia da un trauma comune. Si veda Kalí Tal, *Worlds of Hurt. Reading the Literatures of Trauma* (1995).

permettendo così a un poliziotto (ma non si tratterà di Hammond) di ottenere la prova risolutiva per l'arresto.

Interessante è anche il caso di *City Primeval*, il quarto romanzo di Leonard, pubblicato nel 1980. Uno dei due protagonisti, Raymond Cruz, è un poliziotto che per tutto il romanzo cerca di catturare Clement Mansell, un killer psicopatico. Cruz non riesce mai ad arrestare l'omicida perché è sempre intralciato da continui impedimenti legali e, soprattutto, dalla sfortuna. La storia si conclude con un classico *showdown* durante il quale il poliziotto uccide il *villain*, ma solo quando quest'ultimo cerca di raggiungere un apriscatole. Questa breve scena riproduce perfettamente la tipica formula leonardiana: quando il romanzo sembra concludersi con il successo del *villain*, Leonard inserisce un finale imprevedibile in cui l'eroe riesce a neutralizzare il bandito, essenzialmente grazie a un repentino evento fortunato.⁸⁷ "Stick", il protagonista dell'omonimo romanzo, uccide e rimane quasi ucciso in una vicenda di ritorsioni con in ballo 73.000 dollari: quest'ultima è proprio la somma sufficiente per coprire il debito che aveva contratto, ma il personaggio lo apprenderà solo alla fine del romanzo.

I finali delle opere di Leonard, dunque, possiedono caratteristiche specifiche che tendono a replicarsi, narrazione dopo narrazione: ma come sono strutturati i romanzi dello scrittore prima di questi «twisting» conclusivi? I critici concordano nel sostenere che la più importante innovazione che Leonard ha portato alla *crime fiction* è l'ironia prodotta dal narratore in terza persona,⁸⁸ che continua a modificare il punto di vista da cui la storia è raccontata. Leonard dimostra di poter incentrare l'uno o l'altro capitolo dei propri romanzi sulla prospettiva di qualunque personaggio, perfino la vittima di un omicidio, come avviene ad esempio in *Glitz*. Leonard, tuttavia, predilige i punti di vista dei detective e dei criminali e difatti le sue narrazioni oscillano spesso tra queste due rispettive focalizzazioni.

È opportuno analizzare più nel dettaglio questa strategia narrativa, tanto originale quanto efficace. Nel romanzo poliziesco tradizionale – sia quello di tradizione britannica sia il filone americano dell'*hard-boiled* – l'autore articola l'uso del

⁸⁷ Questa formula si ripete in quasi tutti i romanzi finora esaminati, trentadue.

⁸⁸ Si vedano Rzepka, *Beeing Cool* cit. e Devlin, *Elmore Leonard* cit.

punto di vista nei termini di una promessa al lettore: nonostante i misteri e le incertezze necessari alla *suspense*, esiste un soggetto che si farà carico di tirare le fila e, almeno in chiusura, l'intelligibilità della storia sarà garantita da una voce fededegna, com'è quella del narratore in quei testi. Ci sono ovviamente delle rare eccezioni – si pensi a *The Murder of Roger Ackroyd* (1926) di Agatha Christie – ma si trattava di esperimenti irripetibili che, in una certa misura, servivano a confermare la formula codificata che momentaneamente violavano.⁸⁹ Eccezioni più sistematiche si registrano quando l'*hard-boiled* tende a sconfinare nel noir, sfumando sempre di più il rapporto con il poliziesco tradizionale.⁹⁰ In generale, comunque, l'uso di un unico punto di vista – narrato da un personaggio intra o extra diegetico – serviva a instaurare una complicità tra il narratore e il lettore, il quale tendeva inoltre a sviluppare una sorta di solidarietà nei confronti dell'eroe; quando il detective veniva rappresentato attraverso un personaggio di accompagnamento, era l'ammirazione espressa da quest'ultimo a poter contagiare il lettore.

Leonard, attraverso l'uso di una terza persona apparentemente neutrale, alterna molteplici punti di vista – dell'eroe, del *villain*, ma anche di personaggi secondari – frantumando la solidità del punto di vista unico. Nei suoi romanzi manca una voce che 'garantisce per tutti' e di conseguenza viene meno nel lettore la sensazione di una conoscibilità totalizzante.

Si è già sottolineata a più riprese la relazione privilegiata tra Leonard e il cinema, una relazione che non a caso è bidirezionale: da un lato la sua scrittura si nutre di film, fin dall'immagine simbolo della sua infanzia; dall'altro il grande schermo attinge a romanzi il cui taglio, già di per sé, non è distante da una sceneggiatura. Per comprendere meglio il funzionamento del punto di vista multiplo in Leonard sembra dunque opportuno fare ricorso a un testo filmico, cronologicamente prossimo all'inizio

⁸⁹ Si veda Charles Rzepka, *Detective Fiction* (2005), primo capitolo. Il finale di *The Murder of Roger Ackroyd* rivela che il colpevole è il narratore nonché assistente del detective.

⁹⁰ Per un'analisi più dettagliata del complesso trattamento che il noir, specialmente cinematografico, riserva all'attendibilità dell'enunciazione, è opportuno rimandare a Gabriele Bugada, *Uno sguardo nella notte: liminarità e onirismo nel cinema noir*, «Nuova Corrente», 139, gennaio-giugno 2007.

della carriera dello scrittore: *Rashômon* (1950), una delle opere più apprezzate di Akira Kurosawa, è un film che esemplifica molto bene le specificità leonardiane.⁹¹

Il film è tratto da due racconti di Ryunosuke Akutagawa (a propria volta ispirati a un'antologia di narrativa tradizionale): l'omonimo *Rashômon* del 1915 e *Nel bosco*, successivo di sei anni. La vicenda segue l'indagine sulla misteriosa morte di un samurai. I testimoni del delitto, il bandito accusato dell'omicidio, la moglie del samurai ucciso e la vittima stessa (il cui spirito viene evocato da una maga), raccontano tre differenti versioni dei fatti, accollandosi la responsabilità del crimine ma scaricandone l'effettiva colpa morale sugli altri due. Un boscaiolo riferisce infine una quarta versione, che pare sconfessare le dichiarazioni dei precedenti tre testimoni. Kurosawa, dunque, presenta una storia composta da pochi elementi chiave e caratterizzata da una notevole carica emotiva, riproponendola però da quattro punti di vista – e in quattro versioni – differenti, senza pretendere in alcun modo di risolvere lo spaesamento dello spettatore alla fine del film. Prestandoci gli occhi dei diversi interpreti della vicenda, Kurosawa rievoca quattro volte lo stesso nucleo di eventi, proponendoci tuttavia delle variazioni così seducenti da indurci a credere che si tratti di quattro storie radicalmente diverse. La realtà ontologica sottostante rimane inaccessibile. Un processo simile compare in molti dei romanzi di *crime fiction* di Leonard. Lo scrittore, coinvolgendo il lettore in storie raccontate da diversi punti di vista – tutti credibili – insinua il dubbio che ogni prospettiva possa essere in realtà una menzogna.⁹²

Se si ragiona in termini di storia del romanzo poliziesco, la strategia narrativa introdotta da Leonard non ha un'importanza minore di quella sviluppata da Raymond Chandler e dai suoi epigoni a partire dalla fine degli anni Trenta, quando l'autore di *The Long Goodbye* (1952) introdusse una narrazione in prima persona ironica che commenta in modo sarcastico la storia. Anche Jim Thompson e Patricia Highsmith negli anni Cinquanta hanno dato un contributo cruciale all'evoluzione della letteratura

⁹¹ Film con cui vinse il 'Leone d'oro' al Festival del cinema di Venezia nel 1951 e l'Oscar come miglior film straniero nel 1952.

⁹² Un esempio molto citato di questa struttura narrativa è *The Ring and The Book*, poema narrativo di Robert Browning, pubblicato tra il 1868 e il 1869.

del crimine, affidando la narrazione in prima persona a killer schizofrenici.⁹³ In particolare, i romanzi di Highsmith appaiono particolarmente disturbanti perché non offrono al lettore una scelta: il punto di vista è quasi sempre quello di un omicida malato i cui fini sono immancabilmente deplorabili.⁹⁴

La scelta del punto di vista da cui la storia viene raccontata, come si intuisce da quanto fin qui spiegato, raramente si riduce a un mero tecnicismo espositivo: è anche e soprattutto una questione morale. Il modello introdotto da Leonard appare dunque assai radicale e per certi versi ancor più disturbante di quello introdotto da Patricia Highsmith. Leggendo un qualsiasi romanzo di *crime fiction* della scrittrice, si ha l'impressione che il ristrettissimo punto di vista da cui la storia è raccontata non sia altro che un'emanazione della squilibrata schizofrenia posta, come tale, a oggetto precipuo del romanzo. In questa chiave, l'obbligo di immergere il lettore in un punto di vista patologico rappresenta il nodo centrale di quel processo di catarsi caratteristico della letteratura popolare e ancor prima del teatro, sia classico sia elisabettiano.⁹⁵ In altre parole, il lettore assume per tutto il romanzo il punto di vista di uno psicopatico ma, una volta conclusa la storia, avrà comunque la consapevolezza di aver esperito una visione distorta della vicenda. In questo modo la rappresentazione della violenza messa in scena da Highsmith rimane socialmente ammissibile perché sempre rinchiusa all'interno di un conflitto dicotomico fra 'buoni' e 'cattivi', tracciato e sviluppato in termini inconfondibili, per quanto nel caso di Highsmith il lettore venga collocato in corrispondenza del punto di vista dei 'cattivi'. Nella società prospettata da Leonard, invece, il bene e il male sono due punti di vista equamente validi e rispettabili, per cui il lettore alla fine del romanzo rimane disorientato da una prospettiva narrativa mutevole e dunque spaesante.

Fra le specificità della narrativa di Leonard appena descritte manca ancora quella che è forse la più interessante e, allo stesso tempo, la più enigmatica. Nei

⁹³ Si veda, tra gli altri studi sul poliziesco americano degli anni Cinquanta, O'Brien, *Hardboiled America* cit.

⁹⁴ Per un approfondimento di questo tema rimando all'ottimo John Cawelti, *Mystery, Violence and Popular Culture* (2004).

⁹⁵ Sul pubblico del teatro elisabettiano rimando, tra gli altri, a Loretta Innocenti (ed.), *I contesti culturali della letteratura inglese. Il teatro elisabettiano* (1994).

romanzi dello scrittore le sparatorie decisive ai fini della conclusione della storia sono quasi sempre accompagnate dal suono di un vetro che si infrange. *Glitz* inizia e si conclude con Vincent, il detective protagonista del romanzo, ferito mentre trasporta dei sacchetti contenenti bevande e salse di vario tipo: la prima volta «Hearty Burgundy, prune juice and spaghetti sauce», la seconda «J&B Scotch, Puerto Rican rum and a family-sized bottle of Coca-Cola» (349). In entrambe le occasioni le bottiglie cadono frantumandosi in mille pezzi. Lo psicopatico Clement, in *City Primeval*, compie il primo omicidio del romanzo sparando a un giudice attraverso un parabrezza: «the windshield taking on a frosted look with the hard, clear hammer of the evenly spaced gunshots, until a chunk fell out of the windshield» (17). In *Split Images*, il miliardario Daniels spara a Curtis in un garage per fare pratica di tiro finché uno dei colpi infrange il parabrezza di un'automobile parcheggiata (88). Alla fine del romanzo, invece, quando spara a Chichi, un proiettile inavvertitamente colpisce una bottiglia distruggendola e disperdendone numerosi frammenti per terra. In *Unknown Man No. 89*, la scarica di proiettili di Virgil uccide Lonnie «making a terrible noise and shattering a fulllength mirror, wiping it from the wall» (69-70). In *Gold Coast*, uno dei romanzi meno famosi di Leonard – e forse il meno convincente – Ed Grossi osserva la propria morte nel riflesso deformante di uno specchio infranto:

In his mind, in that moment, Grossi heard Vivian saying, «You're getting old,» and his own voice saying, «oh my God,» and heard the heavy muffled gunshot hard against him, jabbing him, and saw in the mirror blood coming out of his shirt front and on the mirror itself, his blood sprayed there as from a nozzle, seeing it in the same moment the sunburst pattern of lines exploded on the glass, his image there, his image gone. (147-48)

Anche *Fifty-two Pickup* fornisce un caso esemplare di vetri infranti. Bobby, uno dei personaggi principali, esce di casa per sparare al complice Leo. Il dettaglio significativo è che, in completa assenza di qualsiasi spiegazione narrativa esplicita per questa peculiare scelta, Bobby si dà pena di sparare al compare attraverso una finestra di vetro (peraltro oscurato!) che, ovviamente, si rompe in mille pezzi. Il gesto è tanto deliberato quanto gratuito. Bobby andava spesso a trovare Leo nel suo studio di modelle, dunque

avrebbe potuto ucciderlo in diverse maniere, magari scegliendo accuratamente il momento giusto per rischiare il meno possibile, e invece:

Bobby steered Leo over to the desk and gently, with his hand on his shoulders, sat him down [...] Bobby walked away from the desk to the front door counting one, two, three, four and half steps. He opened the door, gave Leo a nod and a little smile and walked outside [...] Glancing at the street, at the few cars going by but not studying them or worrying about them, he walked back to the front door of the model studio, counted one, two, three, four and a half steps past it, stopped, faced the black-painted plate glass in front of the 'D' in NUDE MODELS, raised the revolver belt-high and fired it at the glass, getting the heavy report and a hundred and twenty square feet of shattering glass and the 'D' disappearing in front of him, gone, all at the same time. (166-67)

Perché, dunque, nei libri di Leonard c'è quasi sempre un qualche vetro spaccato dai proiettili? La spiegazione più semplice – e tutt'altro che priva di suggestione – riconosce in queste scene di vetri in frantumi uno strumento drammatico il cui lo scopo sarebbe fornire un'amplificazione sia acustica sia visiva dello sparo, arricchendolo di echi sinestesici; un accorgimento narrativo quindi, abbastanza comune nella letteratura europea dalla fine dell'Ottocento.⁹⁶ Dovremmo credere che non ci sia altro al di là dell'intensificazione sensoriale del colpo sparato? A livello simbolico, non sembra fuori luogo pensare ad una sorta di metafora ironico-morale che alluda alla caducità e fragilità della vita dei personaggi leonardiani. Se tutti questi aspetti sembrano giocare un ruolo, tuttavia mi pare che il centro della questione risieda in un'altra peculiarità che esaminerò a seguire.

Il vetro si è rotto. Altre innovazioni di Leonard

In molti romanzi e racconti del XIX secolo, la figura più utilizzata per descrivere la relazione tra l'autore e la società da lui messa in scena chiamava spesso in causa uno specchio o vetro. Che fosse l'immagine di un uomo che guarda la folla dal suo studio

⁹⁶ Secondo Pisanti lo specchio è addirittura un'immagine topica della letteratura americana delle origini. Si veda Tommaso Pisanti, *Lo specchio e il ragno. La letteratura americana delle origini* (1977).

attraverso la finestra, oppure quella di un uomo che cammina sul marciapiede tenendo in mano uno specchio, il contatto tra il romanziere e la società non si rappresentava come uno sguardo diretto ma veniva mediato da uno specchio o da un vetro.⁹⁷ Da un lato la barriera imposta da tale *medium* sottintendeva la distanza estetica necessaria a creare un'opera d'arte, almeno entro un paradigma che privilegia la soggettività creativa di contro alla riproposizione di modelli già socialmente condivisi e normati; dall'altro lato, la logica interna di questa metafora ha finito per rafforzare una relazione diretta tra la cosiddetta sovranità del punto di vista dell'autore e l'unità della società che lo stesso autore rappresenta.

Nel momento in cui l'autore si pone di fronte alla cornice di una finestra, tutti gli eventi che egli osserva, per quanto sconnessi e assai variegati, si ricongiungono andando a comporre quella singola immagine che è visibile attraverso il vetro. In questo senso, due eventi che nella realtà avvengono simultaneamente per puro caso possono comunque sembrare reciprocamente collegati grazie alla visione complessiva che il vetro offre, diventando così parte di un tutto.

L'incessante controllo del narratore sul punto di vista sottintendeva pertanto il sogno di una società unitaria e, in questa maniera, lo scopo del romanzo poteva diventare quello di scoprire le connessioni nascoste presenti all'interno di detta società. Il romanzo poliziesco classico non solo ha seguito pedissequamente questa formula,⁹⁸ ma l'ha anche perfezionata e, in una certa misura, portata alle sue estreme conseguenze. Si pensi alla stereotipica immagine di Sherlock Holmes che cerca per mezzo di una grossa lente d'ingrandimento (di vetro, *ça va sans dire*) gli indizi che porteranno alla ricostruzione di una storia unitaria. Per i grandi autori del romanzo poliziesco classico – Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle e Agatha Christie – la *detection* è dunque un imprescindibile strumento di conoscenza.

I romanzi di Leonard, invece, sembrano procedere in una direzione diametralmente opposta rispetto al modello del poliziesco classico. Quest'ultimo

⁹⁷ Si veda l'introduzione di Henry James a *Portrait of a Lady*. Rimando anche alla prefazione di George Becker in Id. *Documents of Modern Literary Realism* (1963).

⁹⁸ Il poliziesco classico può esser definito anche come poliziesco a enigma, poliziesco britannico o *puzzle tradition*. Si veda, tra gli altri, Stephen Knight, *Form and Ideology in Crime Fiction* (1980).

possiede infatti quattro ingredienti fondamentali che Leonard modifica in maniera più o meno radicale. Anzitutto c'è il delitto che, scoperto nelle prime pagine, nel poliziesco classico dà l'avvio a un'inchiesta che si concluderà alla fine della narrazione. Anche in Leonard il crimine, di solito un assassinio, viene scoperto quasi subito ma, a differenza della tradizione a enigma, anche il colpevole dell'omicidio viene rivelato nelle prime pagine del romanzo; inoltre il crimine iniziale è molto più frequentemente il primo elemento di una serie di eventi delittuosi piuttosto che il nucleo focale della storia. Il secondo ingrediente è rappresentato dai sospetti che, nella tradizione classica, servivano a modificare ripetutamente la direzione dell'indagine, incrementando così la *suspense* (e la lunghezza del romanzo). In Leonard i sospetti sono ridotti al minimo, sia numericamente sia quanto a influenza sulla trama: addirittura, mancando una vera *detection*, possono giungere a essere del tutto assenti. Terzo elemento fondamentale è il colpevole, cioè l'assassino. Nel poliziesco classico spesso è una figura non professionale che ha commesso il crimine attraverso un piano ingegnoso e complesso, non di rado ai limiti dell'inverosimile. Nei romanzi dello scrittore americano, invece, i criminali spesso sono killer psicopatici che tendono molto più all'improvvisazione che non a elaborare piani articolati. Il motivo di questa particolarità non è di facile interpretazione, ma può essere ricondotto a una propensione più generale da parte di Leonard, il quale per celare questioni morali non banali ricorre a storie cariche di violenza e popolate da personaggi grotteschi: si tratta di una peculiarità su cui mi concentrerò nella terza e ultima sezione di questo lavoro. Il quarto ingrediente che caratterizza il poliziesco classico è la figura del detective dilettante che considera i delitti da un punto di vista intellettuale e non morale. A partire da Dupin, il detective creato da Poe, gli investigatori saranno prevalentemente individui eccentrici e straordinari, la cui eccezionalità è spesso sottolineata da un narratore intradiegetico – un uomo comune – che li accompagnerà nell'inchiesta senza però riuscire a collegare gli indizi in modo adeguato. I detective di Leonard, invece, non solo non sono persone eccezionali ma spesso manifestano pienamente la propria fallibilità umana, con cui dovranno convivere nel corso della narrazione.⁹⁹

⁹⁹ Se si esclude la *coolness*, l'unica caratteristica positiva che sembra contraddistinguere tutti gli eroi

Mentre il poliziesco formulaico continuava a consegnare ai lettori società organiche, punti di vista unitari e una *detection* condotta attraverso l'analisi di indizi che incarnassero il prototipo del 'collegamento nascosto', invece la cosiddetta letteratura 'alta' andava frantumando tutte queste caratteristiche a partire dal Modernismo. Chi ha ancora fiducia nel punto di vista unitario dopo James Joyce? O nella piena scoperta dei collegamenti nascosti dopo Joseph Conrad? Se confrontati con i romanzi del primo Modernismo, i romanzi polizieschi coevi sembrano assai più artificiali e distanti dalle realtà sociali che spesso si proponevano di analizzare.

I romanzi di Elmore Leonard rappresentano il tentativo più convincente di trasformare il poliziesco dal basso e il primo passaggio di tale trasformazione deve necessariamente passare per la distruzione del tradizionale simbolo del vetro o specchio nei termini in cui ce l'aveva consegnato il romanzo realistico. Leonard rappresenta nei propri romanzi la cultura popolare in quanto forza agente: un enorme deposito simbolico le cui dinamiche e i cui effetti sono un elemento essenziale nel determinare la realtà che il romanzo sta ricreando. La realtà intradiegetica di Leonard si alimenta cioè di tutte quelle rappresentazioni che i media o la letteratura mettono in circolo, proprio come accade nella realtà exradiegetica. Ciò è tutt'altro che scontato, specialmente in testi che in qualche modo siano 'di genere': per banalizzare una questione complessa, possiamo osservare che i protagonisti di testi narrativi o cinematografici destinati al consumo di massa spesso e volentieri si dimostrano del tutto all'oscuro della mole di informazioni che una persona comune conosce *grazie alla tradizione di genere*. Si lasciano così ingannare (sempre provvisoriamente) dal malvagio di turno o si espongono a rischi inutili e via dicendo. Il lettore esperto di un genere suole essere più ferrato che i relativi personaggi, ma ciò si basa sulla generale convenzione che nel mondo diegetico esista una sostanziale cecità rispetto all'informazione che la stessa cultura popolare produce e riproduce.¹⁰⁰ Quando, come

leonardiani, e che il presente studio ha modo di discutere *passim*.

¹⁰⁰ Un altro esempio emblematico tratto dal cinema concerne il fatto che quando un personaggio comune è interpretato da un attore famoso (nella realtà extradiegetica), si deve normalmente assumere che tale attore famoso non esista nel mondo diegetico, altrimenti tutti sarebbero quantomeno sorpresi dalla 'straordinaria somiglianza'. I termini più generali, va da sé che esistano opere specifiche pensate per giocare proprio con queste convenzioni, inaugurando una riflessione metalinguistica grazie

avviene in Leonard, si fa scattare il cortocircuito, decadono le solide e rassicuranti barriere che permettono di classificare in due categorie ben distinte le immagini, da una parte, e dall'altra 'il vero' che esse rifletterebbero: il vetro o lo specchio erano figura di questa barriera, ed è quindi inevitabile che, significativamente, se ne manifesti ora la spaccatura.¹⁰¹

Leonard attraverso i propri romanzi prende coscienza delle crepe apertesi lungo questo confine. Si pensi al miliardario Robbie in *Split Images*: ha letto così tanti romanzi polizieschi e visto così tante serie televisive da aver assimilato il linguaggio dei criminali; è così influenzato dalla saturazione mediatica di delitti che fa assurgere a proprio sogno l'esecuzione di un omicidio in diretta televisiva. Oppure si prenda Jean Shaw in *La Brava*: la donna organizza una rapina uguale a quelle che di solito cerca di impedire nei film in cui è protagonista e usa per il suo scopo un uomo che si è innamorato di lei proprio grazie al suo ruolo fittizio di poliziotta coraggiosa. In questi romanzi, e in molti altri, Leonard ci mostra come la realtà stia imitando l'arte e come, nella circolarità così instauratasi, non sia più possibile scorgere la linea di separazione tra ciò che si inscena *entro* una finzione e ciò che invece venga trasposto sulla scena del reale.

Il rapsodico spostamento del punto di vista nei romanzi di Leonard, l'enorme importanza che lo scrittore attribuisce alla fortuna e all'arbitrarietà della vita, ma soprattutto la rinuncia a considerare la *detection* come strumento per acquisire conoscenza, sono tutti elementi innovativi che concorrono nel creare romanzi polizieschi le cui storie e dialoghi sono così vicini alle nostre vite di tutti i giorni – vite irrimediabilmente immerse e influenzate dai mass media – come mai era successo nella storia della *detective fiction*.

all'introduzione, nel mondo diegetico, delle relative conoscenze extradiegetiche: è ormai classica l'operazione realizzata nel cinema horror da Wes Craven con *Scream*.

¹⁰¹ Quanto precede discende dalle riflessioni sul rapporto fra rappresentazione del reale o dell'irreale (con diversi riferimenti alle operazioni metalinguistiche nel linguaggio cinematografico) che vengono sviluppate in un saggio il cui titolo risulta già decisamente pertinente nel contesto del presente capitolo: Gabriele Bugada, *Lo specchio del sogno: lo statuto della rappresentazione in Mulholland Drive di David Lynch*, «Paragrafo», I, 2006.

Non bisogna però farsi ingannare dal successo commerciale dei romanzi di Leonard che, dietro a storie grottesche, personaggi bizzarri e dialoghi brillanti nascondono un *côté* morale molto forte. La lastra vitrea che nel romanzo tradizionale separava il lettore dalla finzione narrativa aveva anche una funzione pratica: serviva infatti a proteggerlo da una possibile complicità morale nei confronti del male rappresentato nel romanzo. Insomma, l'autore parla al lettore del male attraverso gli occhi e le parole di personaggi reietti ed estremi ma, allo stesso tempo, attraverso la figura del vetro, della finestra, dello specchio gli fa capire che la rappresentazione si genera grazie a un filtro: così, è sempre possibile rifugiarsi nella certezza consolatoria che, in fin dei conti, sia tutta finzione. Nelle narrazioni di Leonard, invece, il vetro viene infranto e la linea che separa la fiction dalla realtà diventa labile e confusa. Entrando nel mondo leonardiano condividiamo a intermittenza – e questa intermittenza è proprio la grande eredità dello scrittore – i punti di vista di eroi *cool* ma anche di killer psicopatici: di conseguenza, prendiamo coscienza della possibilità del male presente in ognuno di noi. In questa prospettiva, i romanzi di *crime fiction* di Leonard non portano a una catarsi ma a un'inquietante riflessione sul male: forse è propria quest'ultima, in definitiva, il fine ultimo delle narrazioni dello scrittore.

2. NEI ROMANZI

2.1 Il western-eastern: *City Primeval* o della sconfitta del detective

City Primeval, il cui titolo completo è *City Primeval: High Noon in Detroit*, rappresenta il punto di svolta del decennio di sperimentazione inaugurato da Leonard dopo la prima fase caratterizzata dal western. Allo stesso tempo è il romanzo che dà avvio a una serie di altre opere che tendono a ripetere tipologie di personaggi, di temi e di ambientazioni che domineranno la scrittura di Leonard per il resto della carriera. In esso, la geografia di Detroit diviene talmente esplicita da permettere al lettore di seguire ogni spostamento strada per strada, come se avesse davanti una mappa dettagliata della città. Il romanzo costituisce una sorta di laboratorio in cui Leonard testa differenti tonalità e stili, incluso quell'uso particolare del punto di vista mutevole di cui si è già parlato e, come suggerisce il sottotitolo, porta a compimento l'interesse per l'ibridazione dei generi attraverso l'inserimento di situazioni (come il duello) e personaggi western in contesti urbani contemporanei. In realtà, il sottotitolo *High Noon in Detroit* venne aggiunto dall'editore senza che Leonard fosse troppo d'accordo. Arbor House, infatti, cercò di sfruttare la fama di grande 'autore western' che Leonard si era costruito in più di vent'anni di carriera e, dunque, ritenne opportuno chiarire al lettore fin dal titolo che il romanzo era un western urbano, o per usare una definizione proposta dallo stesso Leonard, un 'eastern western'.¹ *City Primeval* rappresenta infine la penultima opera per cui lo scrittore ha compiuto ricerche per il romanzo autonomamente. Dopo *Gold Coast* (1980), infatti, Leonard iniziò la sua lunga e fruttuosa relazione lavorativa con Gregg Sutter che da *Split Images* è proseguita fino alla morte dello scrittore.

In *City Primeval*, si diceva, Leonard introduce molti di quelli che saranno i temi portanti della sua narrativa successiva: il rapporto tra le donne e il lavoro, la storia sentimentale tra una donna e un uomo, vista però dal punto di vista femminile, e il

¹ Si veda Devlin, *Elmore Leonard* cit., p.87.

ruolo della cultura popolare e dei mass media nella formazione della personalità e del comportamento, che sarà al centro di tanti romanzi di successo come *Split Images*, *Get Shorty* e *Be Cool*.

Il romanzo mostra una notevole varietà di stili e strumenti narrativi. Leonard inizia con un prologo di quattro pagine che ha la forma di un rapporto tecnico-scientifico della 'Judicial Tenure Commission' che investiga su «the matter of Alvin B. Guy, Judge of Recorder's Court» (7). Adottando il tono, il lessico e la sintassi formale e impersonale di un funzionario governativo che esamina i maltrattamenti arbitrari del giudice Guy nei confronti di prigionieri, impiegati di tribunale, avvocati e poliziotti, il prologo ci presenta la maggior parte dei personaggi principali che appariranno nella storia, ognuno con una ragione diversa per desiderare la morte del giudice. In *City Primeval*, il linguaggio burocratico, la trascrizione di una testimonianza oculare e la prosa giornalistica si uniscono alle voci colloquiali – lo slang del Sud, quello di Detroit, il gergo dei poliziotti – rappresentate attraverso il discorso indiretto libero che Leonard ormai padroneggia molto bene, per produrre il più grande ventaglio stilistico mai visto nei suoi libri. Tutte queste tonalità rappresentano un mosaico testuale di voci dietro al quale l'autore rimane sempre nascosto.

I personaggi principali del romanzo sono Raymond Cruz, un investigatore della squadra omicidi di Detroit, Clement Mansell, un killer psicopatico conosciuto anche come Oklahoma Wildman e Carolyn Wilder, l'avvocata che inizialmente difende Mansell e che avrà una relazione sentimentale con Cruz. Subito dopo l'omicidio del giudice Guy, l'investigatore cerca di raccogliere le prove per arrestare Mansell. Sa che è stato Mansell a commettere il crimine ma non ha abbastanza elementi per incastrarlo. Il romanzo, dunque, inizia come un poliziesco classico, con Cruz e i suoi colleghi che lavorano per trovare gli indizi decisivi che possano incastrare il killer. Tuttavia, dopo poche decine di pagine, il romanzo si trasforma in un duello personale tra Cruz e Mansell fino allo scontro finale.

Per la prima volta Leonard pone un poliziotto come protagonista di un romanzo. Questa novità è stata influenzata senza dubbio da un episodio particolare della vita dello scrittore. Nel 1978 Leonard aveva accettato l'incarico dal «Detroit News» di

redigere un profilo della polizia locale per un reportage giornalistico.² Trascorse molti giorni seduto nella stanza dell'unità specializzata in omicidi, osservando la polizia in azione e soprattutto parlando ogni giorno con i detective dei casi più curiosi in cui erano stati coinvolti e ascoltandone gli aneddoti. Il biografo Paul Challen riporta un episodio emblematico di queste settimane; ogni tanto qualche detective entrava in ufficio e chiedeva: «What's Dutch doing here?», e i poliziotti rispondevano: «Leave him alone. He's listening».³ Questa opportunità gli permise di accedere alle procedure, alle strategie, ai rituali, al folclore criminale e, soprattutto, al gergo della polizia,⁴ tutti elementi che contribuirono a creare il crudo realismo di *City Primeval*, e del romanzo successivo, *Split Images*, anch'esso basato su un caso autentico.

Raymond Cruz, tenente trentaseienne della sezione omicidi della polizia di Detroit è, almeno all'apparenza, un uomo calmo, riflessivo e competente: «You don't let things bother you [...] You observe, you make judgments and you accept what you find» (126), nota uno dei suoi colleghi. Come molti altri eroi di Leonard, Cruz è un uomo pragmatico e di poche e puntuali parole. Nel caratterizzare Cruz, Leonard si è ispirato a uno degli investigatori della squadra omicidi che incontrò nella stanza 527, l'ufficio della Squad Seven al 1300 di Beaubien Street a Detroit, la sede centrale della polizia alla fine degli anni Settanta.⁵ Nonostante la sua quasi totale assimilazione della cultura bianca del ceto medio americano, l'etnicità di Cruz lo pone sullo stesso piano di personaggi ispanici della fase western di Leonard, come il calmo e modesto Robert Valdez, il sottovalutato vicesceriffo di *Valdez Is Coming*. Diversamente da Valdez, tuttavia, Raymond non è affatto sottovalutato dai colleghi, i quali in diverse occasioni dimostrano di ammirare le sue qualità. Eppure, nonostante il suo intuito per le indagini, gli anni di addestramento, e una recente promozione dovuta alla sua abilità di detective, il personaggio dimostra una certa insicurezza dopo aver assunto nuovi compiti come temporaneo tenente responsabile della squadra e, soprattutto,

² Cfr. Challen, *Get Dutch: A Biography of Elmore Leonard*, cit., p. 102.

³ Arnold Sanoff, *A Taste for Life's Seamy Side*, «U.S. News & World Report» 102, p. 64.

⁴ Leonard descrive gli uffici della Squad Seven – addirittura la disposizione delle scrivanie – usando gli stessi esatti dettagli e l'insegna sulla parete che dice: «Do something – either lead, follow, or get the hell out of the way!».

⁵ Cfr. Challen, *Get Dutch: A Biography of Elmore Leonard*, cit., p. 94.

un'esagerata preoccupazione per la sua immagine: Cruz, infatti, vuole assomigliare a Jimmy Ringo, il pistolero interpretato da Gregory Peck in *The Gunfighter* (*Romantico avventuriero*, Henry King, 1950).

Il primo riferimento esplicito al film avviene durante una conversazione con Maureen Downey, una collega di Cruz, che sottolinea come i baffi del poliziotto siano identici a quelli di Gregory Peck in *The Gunfighter*. La risposta laconica di Cruz – «Kind of» – suggerisce che la somiglianza non è casuale. A metà romanzo, quando Sandy Stanton, la ragazza di Mansell, gli dice che lui le ricorda il giovane Gregory Peck, Cruz sorride compiaciuto. Infine, una giornalista che intervista Cruz per il «Detroit News», Sylvia Marcus, lo accusa perfino di essersi fatto crescere la barba solo per assomigliare a Wyatt Earp:⁶ «You relate to that, don't you? The no-bullshit Old West lawman [...] I'm not playing the role, you are. Like John Wayne or somebody. Clint Eastwood» (36). Le pagine che raccontano l'intervista della giornalista a Cruz sono più importanti e interessanti di quanto possa sembrare. In esse Leonard, proponendo solo il punto di vista di Cruz attraverso il caratteristico discorso indiretto libero, obbliga il lettore a condividere l'irritazione del suo protagonista nei confronti della giornalista – «The girl from the News kept punching at him» (25) – e le sue superficiali chiacchiere pseudo-psicologiche non fan altro che peggiorare ulteriormente l'opinione che il lettore ha di lei. Ma la giornalista non è stupida quanto sembra, come osserva più tardi il supervisore di Cruz, l'ispettore Herzog, commentando il suo reportage sull'omicidio del giudice Guy: «Sylvia's a very bright girl» (153), dice a Cruz, che risponde con scetticismo: «You think so?» «Well», risponde Herzog, «she asks good questions» (153). Quel che è certo è che Sylvia Marcus fa le domande giuste.

L'accesso diretto che Leonard ci offre alla mente dei suoi eroi può dare l'impressione che essi risultino sempre sinceri con se stessi. Ma talvolta ciò è solo un'illusione. Un caso interessante di questa specificità si può osservare in *Unknown Man No. 89*, un romanzo in cui Leonard fa capire chiaramente che l'eroe Jack Ryan pensa che Jay Walt sia così brillante che «he must still have his bar mitzvah money.

⁶ Wyatt Earp è un famoso sceriffo americano divenuto in seguito un mito del West. A lui sono ispirati diversi romanzi, racconti e film.

Ryan didn't know he was being a smart-ass when he thought this; he believed he was being funny» (11). Questa frase rappresenta una variazione piuttosto rara nella prosa di Leonard, è cioè un momento in cui l'autore esplicita una descrizione di un comportamento o di una caratteristica del suo eroe senza far in modo che ciò traspaia attraverso dialoghi di altri personaggi o contraddizioni verbali e di comportamento dell'eroe. Se Ryan stesso non sa quando sta facendo il gradasso e nessuno glielo dice, Leonard sembra pensare che l'unico modo in cui il lettore può scoprirlo è che l'autore lo espliciti. Il punto debole dell'autocoscienza di Raymond Cruz è il suo pensare costantemente a Sylvia Marcus in modo sdegnoso, come «the girl writer» (21) o semplicemente «the girl» - «I have a name» (22), gli ricorda la giornalista quando lui evita di usare il suo nome proprio a proposito – e la continua preoccupazione per la propria immagine, che cura in maniera maniacale.

Se Cruz è l'eroe del romanzo, Mansell è il personaggio più vivace. Come Raymond Gidre di *Unknown Man No. 89*, è un uomo del Sud che vive in una grande città del Nord di cui fa fatica a comprendere regole e consuetudini. Al contrario di Cruz, Mansell è un uomo loquace e di molte opinioni – anche se spesso confuse – che ama esprimere attraverso un linguaggio colorito e bizzarro (ecco, ad esempio, come descrive una giacca sportiva a fiori: «like a camouflage outfit in the war of the fairies»). L'*offender* dimostra anche una sorta di goffa tenerezza; ad esempio, si fa tatuare sul braccio il nome della madre, che diversi anni prima era stata risucchiata da un tornado in Oklahoma. Mansell, però, è anche un uomo molto pericoloso e violento. Nel corso degli anni ha accumulato uno straordinario record di crimini: quasi trecento auto rubate, innumerevoli rapine e nove omicidi, incluso quello del giudice Guy, che dà il via al romanzo. Mansell, in realtà, non ha la minima idea che sta uccidendo un giudice. Gli spara solo perché gli è venuto addosso con l'auto mentre stava uscendo dallo stadio di Detroit. Per il killer, quell'uomo era solo «some spade with a little fag mustache» (14). Il giudice non è molto amato a Detroit, in particolare dalla polizia. Una volta accusò lo stesso Cruz di oltraggio alla corte poiché questi aveva criticato la pena molto severa che Guy aveva inflitto a un ragazzino che aveva rubato una merenda durante una gita. Cruz, dunque, non vorrebbe affannarsi troppo nella ricerca

del colpevole. Tuttavia, quando capisce che il killer è Mansell, Cruz concentra tutte le sue energie nell'indagine, poiché tre anni prima era stato beffato dallo stesso killer, che era sfuggito a un'accusa di omicidio grazie ad alcuni cavilli legali. Come in molti altri romanzi di Leonard, anche in *City Primeval* la burocrazia, o meglio l'apparato normativo, sembra più un complice del *villain* che un alleato dell'eroe.

Clement è il doppio oscuro di Cruz e, in un certo senso, il suo segreto confidente: «Everybody [...] has to have somebody to tell secrets to» (57), dice Cruz a Carolyn Wilder, inconsapevole del fatto che il suo confessore più informato è l'avvocato di Mansell. Di fatto, Cruz sente «a strange rapport» (77) con il killer, il quale, a sua volta, riconosce una certa affinità con il detective già al suo primo interrogatorio: «Me and you [...] we're sitting here looking at each other, sizing each other up, aren't we?» (91). Poco prima, alludendo al fallimento di Cruz nel mandarlo in prigione tre anni prima, Mansell, aveva detto: «See, now it does get personal. Right? [...] Well... a game» (88). La risposta di Cruz è evasiva: «Some other time – I mean a long time ago – we might have settled this between us. I mean if we each took the situation personally». Nonostante il suo atteggiamento calmo e pacato, Cruz sta covando molta rabbia dentro di sé. Una rabbia che in realtà viene anche da questioni di carattere personale. Si è separato da poco dalla moglie e una delle ragioni per cui ha rotto con lei è che non poteva raccontarle nulla del suo lavoro. I dettagli di ogni giorno erano troppo brutali e spaventosi. Quando prova a illustrare il problema alla giornalista condividendo uno dei suoi casi, la Marcus è così disgustata che termina la loro intervista, come Cruz si era immaginato. Questa rabbia repressa inizialmente si esprime attraverso metafore pugilistiche. La prima volta gli viene molto facilmente mentre parla con la Marcus. Riaffiora poco dopo in una conversazione con Carolyn Wilder (95), con cui ha una discussione sulla ex moglie: «Raymond stepped quickly, quietly, inside her guard» (95). Nella pagina successiva la metafora svanisce e l'espressione diventa letterale («to punch Carolyn Wilder» 97) poiché la donna si è rifiutata di «quit being the lawyer» (98) e di rispondere francamente alla sua preoccupazione per la sua salute e sicurezza a causa delle imminenti violenze perpetrate dall'uomo che sta difendendo. Il desiderio ricorda a Cruz i tempi in cui voleva prendere a pugni giudici come Alvin

Guy, il quale interferiva con ciò che lui vedeva come il corso della giustizia o il mantenimento della sicurezza pubblica. La costante repressione della violenza di Cruz facilita uno 'Wildman' come Clement Mansell che riesce a provocare il detective portandolo a perdere la testa.

Già dalle prime righe appare evidente che *City Primeval* non è un poliziesco classico, 'a enigma', in cui lo sviluppo della storia è teso a scoprire chi è l'assassino. Come spesso accade nei romanzi di Leonard, tutti – inclusa polizia e lettore – sanno fin dalle prime pagine chi ha compiuto l'omicidio che dà avvio alla vicenda. Lo stesso Mansell sa che la polizia è a conoscenza dei suoi crimini ma, allo stesso tempo, sa anche che non può provarlo. La suspense nasce dal duello ripetuto, che alla fine assumerà le sembianze del tipico *shootout* da western, tra Mansell e Cruz. I due personaggi sviluppano una relazione che trascende i loro ruoli di poliziotto e assassino. È Mansell a stuzzicare per primo il poliziotto, il quale però dimostra di non rifiutare del tutto la sfida lanciata dal killer:

«You don't set out to uphold the law any more'n I set out to break it [...] What happens, we get in a situation like this and then me and you start playing a game. You try and catch me and I try and keep from getting caught and still make a living». «Some other time – I mean a long time ago, we might have settled this between us. I mean if we each took the situation personally». «Or if we thought it'd be fun». (88).

La preparazione al duello finale tra i due ricorda da vicino alcune scene di *Gunsights*, romanzo di Leonard del 1979, che era un vero e proprio western. Anche in *Gunsights*, la rivalità personale tra Phil Sundeen e Dana Moon sembra destinata a sfociare in un duello mortale. Ma grazie a una svolta inaspettata, la moglie di Moon tira fuori una pistola e spara lei stessa a Sundeen, in una scena mirabile che, a sua volta, ricorda il finale di *High Noon* (*Mezzogiorno di fuoco*, Fred Zinnemann, 1952). L'azione della donna non solo smorza il dramma ma sembra anche voler dire, implicitamente, che i giorni eroici del West sono finiti. *City Primeval*, invece, propone una visione opposta: ben lontani dall'essere terminati, i duelli classici esistono ancora, solo si sono spostati dai deserti dell'Arizona al contesto urbano di Detroit. Il Vecchio West se ne sarà pure

andato, ma ci sono ancora dei pistoleri d'altri tempi che ripropongono stili e tradizioni del XIX secolo.

In una postfazione a *Gunsights*, Leonard osserva che vivere a Detroit non dovrebbe favorire la scrittura di western, eppure: «There sure aren't any buttes or barrancas out the window [...] But if you squint hard enough...you can see riders coming with Winchesters and Colt revolvers, and watch them play their epic roles in a time that will never die».⁷ In queste poche righe della postfazione lo scrittore sembra quasi anticipare le atmosfere di *City Primeval*, che sarà pubblicato solo l'anno seguente.

Cruz e Mansell sono degli anacronismi, degli uomini dell'Ottocento, ma il romanzo suggerisce che la società contemporanea mette ancora al mondo uomini del genere perché, in effetti, non è così lontana da quella passata. La Detroit degli anni Ottanta appare infatti come una terra di frontiera in cui le leggi non hanno alcun valore. Non a caso, quelli che dovrebbero essere i più strenui difensori della legge si rivelano in realtà disonesti. Il romanzo si apre con una lista di imputazioni nei confronti del giudice Guy, che viene accusato di aver abusato della sua posizione in più occasioni e di ignorare la norme costantemente. In seguito, quando lui e Mansell hanno una lite poiché la sua macchina ha tagliato la strada a quella del killer, il giudice si aspetta che la legge lo protegga: ha intenzione di catturare Mansell minacciandolo con un'arma fino all'arrivo della polizia. Mansell però apre il tettuccio della sua auto, si alza in piedi e gli spara cinque volte mentre Guy è ancora seduto in auto. Inoltre, sequestra la sua fidanzata per usarla come ostaggio nel caso arrivasse la polizia e, poco dopo, ormai certo di non avere inseguitori, le spara brutalmente in pieno centro abitato. Oltre a dimostrare la natura violenta di Mansell, la scena vuole anche enfatizzare l'illegalità che pervade le strade della metropoli del Michigan. A ben guardare, anche lo stesso Cruz, il detective-cowboy, infrange la legge in ben due occasioni nel finale del romanzo; la prima volta accetta, in accordo con un collega, di chiudere per sempre Mansell nel rifugio sotterraneo di un faccendiere albanese. La storia degli albanesi rappresenta una sorta di trama secondaria del romanzo che è

⁷ Leonard, *Gunsights* cit., p. 184.

opportuno spiegare. Quando Mansell viene coinvolto nell'incidente stradale con il giudice Guy, in realtà stava seguendo certo Skender Lulgjaraj, un imprenditore albanese, per derubarlo con l'aiuto della propria fidanzata Sandy, di cui Skender era innamorato. Dopo aver capito che non poteva venir accusato dell'omicidio del giudice, Mansell torna a pianificare l'aggressione nei confronti dell'albanese. Tuttavia, quando scopre che Skender non ha con sé quella grande somma di denaro che pensava avesse, si arrabbia e sfoga la frustrazione sullo stesso Skender rompendogli una gamba selvaggiamente. Venuto a sapere dell'aggressione al cugino, Toma reagisce chiedendo a Cruz di uccidere Mansell. Per l'albanese, ancora molto sensibile alle proprie tradizioni nazionali, l'onore personale ha la precedenza sulla legge civile. Ecco perché Toma non riesce a capire perché Cruz non può semplicemente uccidere Mansell:

«If you know he kills people, why do you let him?».

«It takes time».

«No, it doesn't. It takes only a few minutes».

Cruz è diviso tra l'obbligo professionale per cui ha fatto un giuramento e la tentazione di seguire la semplicistica soluzione prospettata da Toma. Alla fine, con l'aiuto di quest'ultimo, della ragazza di Mansell e con la tacita approvazione di Carolyn e di uno dei suoi colleghi, Cruz attira Mansell con l'inganno nel seminterrato insonorizzato segreto di Skender e lo chiude dentro. Come Fortunato in *The Cask of Amontillado* di Edgar Allan Poe, Mansell verrebbe imprigionato nella sua stessa tomba e lasciato morire. Poche ore dopo, però, Cruz cambia repentinamente il suo piano. Decide di liberare Mansell dalla sua prigione privata ma solo per poterlo sfidare in un duello finale. Cruz, infatti, dopo aver aperto la porta del seminterrato va ad aspettarlo a casa, dove sapeva che Clement l'avrebbe raggiunto. Il detective mette a disposizione del killer una pistola carica e pronta all'uso. Tuttavia, le cose non vanno secondo i piani. Mansell, sospettoso, ora non è più così sicuro di voler sfidare il poliziotto a duello. Cruz, però, non ha intenzione di tirarsi indietro e incalza Clement, il quale all'improvviso si dirige verso la cucina per prendere da bere e ritorna con una bottiglia

di birra che porge a Cruz. Quando Mansell si mette le mani in tasca per cercare un cavatappi, il detective gli spara tre volte pensando che stia tirando fuori un'arma nascosta. «Clement said... hooked edge [...] I don't believe it...What did you kill me for?» (222).

Il gesto finale di Cruz imita la conclusione di una scena di *The Gunfighter*, il film che il poliziotto ha amato da ragazzo (e a quanto dicono i biografi anche Leonard) e a cui si è già accennato: quando uno sbruffone locale trova Gregory Peck, un famoso ma ormai riluttante pistolero, seduto in silenzio al tavolo di un bar e lo sfida a duello. Peck, che è disarmato, lo inganna simulando di avere un'arma sotto il tavolo già puntata verso il giovane uomo. Il ragazzo cade nel tranello del cowboy e fugge. Nella scena successiva si scopre che Peck si stava solo tagliando le unghie con un apriscatole. Come accade spesso nei romanzi di Leonard, lo scrittore sovverte i riferimenti legati alla cultura popolare. Anche in *City Primeval* stravolge il significato della scena appena descritta. In *The Gunfighter* Peck, che interpreta un pistolero che prova a rigare dritto, ha ingannato il cattivo (il bullo del paese) fino a farlo cedere, salvando così due vite. In *City Primeval*, al contrario, l'eroe cede alle provocazioni del *villain* e finisce per uccidere un uomo disarmato a causa di un malinteso, favorito dalla sua ossessione per gli stereotipi hollywoodiani. In questo nuovo quadro il buono finisce per interpretare il cattivo dal grilletto facile, e il cattivo diventa la vittima disarmata. Lontano dall'essere *cool*, sparare a un uomo che sta tirando fuori un cavatappi dai pantaloni mostra quanto Cruz abbia perso il controllo sulla realtà.⁸ Quando si sistema le unghie dopo aver ucciso Clement a sangue freddo, ricalcando la scena del film di King, il suo comportamento imitativo da un lato sembra voler sopprimere la coscienza e le proprie responsabilità personali, dall'altro appare come un puro gesto di spavalderia, una mera imitazione dell'archetipico cowboy hollywoodiano. Le due varianti sono in realtà la faccia della stessa medaglia. Scegliendo di imitare l'arte, Cruz ha deciso di seguire la sua debolezza e il risultato non può che essere drammatico. Non a caso non è in grado di rispondere alla domanda, legittima, di Mansell («What did you kill me for?»). L'uccisione di Mansell è un fallimento per Cruz, che ha

⁸ Il finale di *Gran Torino*, film di Clint Eastwood del 2008, sembra ricalcare questa scena.

gravemente tradito la condotta morale personale e della propria professione. Il killer viene consegnato alla giustizia, ma grazie a metodi più affini al mondo della frontiera che alla contemporaneità civilizzata.

Cruz aveva un'altra scelta? La risposta è affermativa. I personaggi di Leonard possono sempre scegliere. Poteva continuare a lavorare al caso con pazienza e incastrare Mansell: la pistola che Cruz ha messo sul tavolo della sala da pranzo affinché Clement la prendesse era l'arma del delitto originale, che Sandy (la fidanzata di Mansell) aveva deciso di consegnare alla polizia prima di lasciare la città. Il detective avrebbe potuto mettere quell'arma nell'appartamento di Clement, dove peraltro l'aveva sempre tenuta, e tornare con dei rinforzi un minuto dopo che il killer fosse arrivato a casa. Cruz ha fatto una scelta diversa, preferendo la vendetta personale. Così per il lettore si prospetta un finale di romanzo per nulla consolatorio.

Come si è già detto, i ricchi dettagli procedurali di *City Primeval* sono dovuti all'estesa ricerca condotta da Leonard mentre osservava il dipartimento di polizia di Detroit da vicino. Leonard inserì nel suo romanzo anche molto del materiale usato in 'Impressions of Murder'.⁹ L'accusa di omicidio nei confronti di Mansell è infatti basata su un omicidio reale avvenuto a Detroit nell'appartamento di un drogato, raccontato all'inizio dell'articolo di giornale. Le descrizioni della stanza dell'unità di polizia sono identiche a quelle dell'articolo: sette telefoni, la macchina del caffè Norelco e le centinaia di foto segnaletiche incollate al muro.

Da *Fifty-Two Pickup* in poi Leonard ha dedicato un'attenzione sempre maggiore al modo di parlare dei suoi personaggi. Grazie al nuovo materiale raccolto lo scrittore raggiunge un realismo ancor più credibile rispetto le opere precedenti. Il ritratto degli agenti della squadra omicidi e le loro relazioni sono molto convincenti nella loro autenticità, proprio perché ogni scena del romanzo è costruita attraverso una sorta di realismo documentario. Leonard vendette i diritti di produzione di *City Primeval* alla United Artists e venne ingaggiato per scriverne la sceneggiatura. Nel 1981, Sam Peckinpah venne scelto per dirigere il film. Il regista volò a Detroit (dove il film sarebbe

⁹ Pubblicato sul «Detroit News Sunday Magazine» il 12 novembre 1978.

stato girato) per incontrare Leonard e andare alla ricerca delle giuste *location* per il film. Tuttavia, il progetto non andò oltre la fase iniziale e il film non venne realizzato.¹⁰

Leonard, tuttavia, offre a Cruz una possibilità di redenzione, una rivincita che possa rimediare al suo fallimento professionale, con il romanzo successivo. *Split Images*, infatti, doveva essere un sequel di *City Primeval*. L'investigatore protagonista dell'opera, Bryan Hurd, originariamente si chiamava Raymond Cruz – ha anche i baffi alla *Gunfighter* di Cruz – e, come il suo predecessore, avvolge l'impugnatura della sua pistola di servizio con elastici di gomma.¹¹ Leonard dovette però cambiare il nome del suo eroe quando scoprì che la United Artists aveva pagato anche per avere l'esclusiva del personaggio di Raymond Cruz. *Split Images* è ambientato in due città che torneranno di continuo nella narrativa di Leonard: metà dell'azione si svolge a Palm Beach, Miami, dove inizia il libro; l'altra metà nella giurisdizione di Bryan Hurd a Detroit, dove l'intreccio termina. Hurd, come Cruz, affronta un esasperante e arguto psicopatico, Robbie Daniels, al quale piace uccidere ed essere filmato mentre lo fa. Mentre la fidanzata di Cruz, Carolyn Wilder, viene picchiata malamente da Clement Mansell, Leonard aumenta il desiderio di vendetta di Hurd facendo in modo che la sua donna, Angela Nolan, venga uccisa da Daniels; un omicidio raccapricciante che Leonard descrive attraverso l'obiettivo di una videocamera.

Mentre il libro si avvicina alla sua conclusione, Daniels è ancora a piede libero e le scene precedenti all'ultima vengono preparate come una replica dello scontro finale di *City Primeval*. «I'm trying to keep from killing people» (260), dice Hurd ai suoi colleghi. Il suo superiore, Elijay Ayers, percepisce la pressione cui è sottoposto il suo tenente e lo mette in guardia dal prendere in mano la situazione personalmente. Tuttavia, invece di minacciarlo tirando in ballo l'investigazione degli affari interni, Ayers fa appello alla sua professionalità: «the best homicide dick I know doesn't fuck up» (266-67). Nel parlare a Hurd, Ayers ha in mente il disgraziato e corrotto ex poliziotto Walter Kouza, l'attuale autista, guardia del corpo e operatore video di Robbie Daniels, che era solito piazzare delle armi addosso alle persone sospettate a cui

¹⁰ Si veda Devlin, *Elmore Leonard* cit., pp. 83-87.

¹¹ Si veda Gregg Sutter, *Getting it Right: Researching Elmore Leonard's Novels*, *Armchair Detective* 19.1, 1986, pp. 4-19.

in seguito sparava per giustificare l'uso della forza. Hurd prende a cuore le parole di Ayers e usa la sua esperienza di detective per battere Daniels con l'astuzia, inchiodandolo non per l'omicidio della propria compagna, che Daniels aveva commesso senza lasciare alcuna prova, ma per l'omicidio dello stesso Kouza, che il ricco psicopatico aveva ucciso frettolosamente perché questi lo ricattava.

Split Images, come suggerisce il titolo, mette in primo piano l'interesse crescente di Leonard per l'alienazione dell'identità causata dalla tecnologia, che di solito ha le sembianze della televisione, della fotografia, della videoregistrazione e della riproduzione del suono. Un interesse che risale addirittura al capitolo d'apertura di *The Big Bounce*, con il racconto del filmato che documenta l'assalto di Jack Ryan a Luis Camacho. Per Leonard queste tecnologie sono delle macchine narcisistiche, delle protesi posticce della personalità umana. Come dimostra Cruz stesso, avere coscienza di imitare qualcuno o qualcosa indica sì una giocosità infantile, ma anche, una perversione che non porta a nulla di buono. Robbie Daniels può raggiungere veramente la sua reale identità solo guardandosi nell'atto di recitare la persona che pensa di essere, vale a dire, una sorta di vendicatore che sa «who the bad guys are» (164). Daniels è ossessionato dalla propria immagine ripresa dalla videocamera mentre recita il suo ruolo di fantasia e questa perversione è sostanzialmente la stessa che affligge di Raymond Cruz nel voler essere un poliziotto 'alla *Gunfighter*'.

Questo tema non è confinato ai romanzi di *crime fiction* di Leonard. Il suo ultimo romanzo western, *Gunsights*, già introdotto in precedenza, ha tra i suoi temi portanti proprio l'influenza dei mass media sull'identità e sulla realtà storica. Il libro è ambientato nel 1893, l'anno in cui, secondo lo storico Frederick Jackson Turner, la frontiera americana è terminata. All'inizio della storia ci viene ricordato che la lotta tra gli occupanti abusivi di Rincon Mountain, che stanno combattendo per difendere le loro case e famiglie, e le compagnie minerarie, che stanno pagando delinquenti e poliziotti ferroviari per cacciarli, ha provocato una competizione tra i reporter dei giornali della costa Est che gareggiano per trasformare il conflitto in uno scoop giornalistico, confezionandolo come un momento epico della scomparsa del vecchio West. Due protagonisti del romanzo sono Dana Moon e Bren Early, due leggende della

frontiera ed ex colleghi che si sono trovati a combattere su fronti opposti ma che, prima che la situazione si calmi, diventano alleati. La 'The Rincon Mountain War' come l'hanno ribattezzata i giornalisti, raggiunge il momento di svolta quando il proprietario e la star di un 'Wild West show', offrono a Moon ed Early dei contratti per far parte della loro squadra di attori. A questo punto, Phil Sundeen, il cowboy capo dei cattivi, sfida Dana Moon a prendere la sua pistola, ma viene ucciso improvvisamente dalla moglie di Moon, Kate, che per tutto il tempo si trovava dietro a un muro con il suo «big Henry rifle at her shoulder» (500). Alla fine tutti tornano nella propria casa.

Kate Moon, il cui cognome verrà utilizzato da Leonard per altri due brillanti personaggi femminili (in *Glitz* e in *Be Cool*), è una versione più giovane e *cool* di donne come Martha Cable, l'assennata moglie di Paul Cable in *Last Stand at Saber River*, e come Kay Lions, l'amante di Son Martin in *Moonshine War*. Sono donne pazienti e scaltre, i cui uomini spesso si rivelano infantili, istintivi e vendicativi. Queste donne amano i loro uomini ma, allo stesso tempo, sono capaci di riprenderli con forza quando commettono sciocchezze e, come Janet Pierson, l'amante di Bren Early in *Gunsights*, possono anche cercare un amante maturo se il marito non si comporta bene. Kate Moon non ha intenzione di lasciare che il suo uomo perda la vita in un gioco infantile – il classico 'cowboy contro indiani', ma con armi vere – peraltro iniziato per futili motivi (Bren Early parla di «a question of honor» 490). Quando Kate preme il grilletto non lo fa per difendere l'onore di nessuno ma per evitare che suo marito venga ucciso. E diversamente da Raymond Cruz, che si attiene al codice del West anche nella moderna 'città primordiale' di Detroit, la donna non ha intenzione di avvantaggiare il suo nemico offrendogli una possibilità di lotta: gli spara ancor prima che lui possa capire cosa lo ha colpito.

Carolyn Wilder, l'avvocato di Clement Mansell (rispettata dai suoi colleghi e ribattezzata 'the Iron Cunt') sembra avere l'autocontrollo di Kate Moon: padroneggia i segreti del suo mestiere complesso e talvolta pericoloso e perfino quando si innamora di Cruz e delle sue maniere da ragazzino, non vede nessuna ragione, inizialmente, di smettere di difendere Mansell. Tuttavia, dopo che viene picchiata violentemente dal killer, si adegua 'alle leggi della frontiera' del tenente abbandonando l'etica della sua

professione e acconsentendo tacitamente alla prigionia forzata di Mansell nel seminterrato di Skendar.

City Primeval dà quindi ai lettori una doppia delusione: perde l'eroe e perde anche la sua amante, che era partita con i migliori presupposti. I lettori potranno comunque rincuorarsi non solo con i personaggi analoghi di *Gunsight*, ma anche con la detective Maureen Downey, la calma e imperturbabile collega di Raymond Cruz, che riapparirà in *Split Images* con il nome di Annie Maguire e la cui successiva morte lascerà suo marito, il detective Frank Delsa, allo sbando ed emozionalmente vulnerabile in *Mr. Paradise* (2004). È dunque Kate Moon e non Carolyn Wilder che diventerà il modello per le future protagoniste femminili *cool* nella narrativa di Leonard – una serie che va dalle già citate Sylvia Marcus e Maureen Downey, passando per le ambiziose omonime di Kate in *Glitz* e in *Be Cool*, alla US Marshall Karen Sisco in *Out of Sight* (1996) e Dara Barr, la coraggiosa documentarista di pirati somali di *Djibouti* (2010), per finire con la giovane esperta di poker Jackie Reno in *Raylan* (2012).

City Primeval fu il primo romanzo di Leonard pubblicato dalla Arbor House, casa editrice che apparteneva Donald Fine, il redattore di Leonard alla Dell negli anni Cinquanta. Sebbene Fine fosse il primo editore a promuovere seriamente Leonard, *City Primeval* non fu un grande successo commerciale (persino Newgate Callendar, il critico del «New York Times» che aveva elogiato Leonard in ogni recensione dal 1974, l'aveva ignorato). Ciononostante, non passerà molto tempo prima che le opere di Leonard inizino a raggiungere un pubblico molto ampio.

2.2 *Glitz* o del detective insicuro

La stesura di *Glitz* ha avuto una genesi curiosa. Dopo aver terminato la sceneggiatura tratta dal suo *LaBrava*, Leonard ricevette dal produttore Walter Mirish un'altra bozza di sceneggiatura su cui lavorare,¹ quella del sequel di *In the Heat of the Night* (*La calda notte dell'ispettore Tibbs*, Norman Jewison, 1967). Leonard dunque si concentrò sul nuovo *script*, cercando prima di tutto l'ambientazione giusta per un secondo film con l'ispettore Tibbs. La scelta cadde su Atlantic City, città luccicante e volgare, spesso popolata da giocatori d'azzardo incalliti e loschi personaggi. Così lo scrittore inviò il suo assistente, Greg Sutter, per una prima ricognizione. Sutter tornò dopo qualche settimana con molto materiale, raccolto perlopiù dagli archivi della biblioteca, dalle centrali di polizia e da interviste a privati cittadini. Sidney Poitier, però, la star prevista anche per il sequel, abbandonò improvvisamente il progetto e film non venne più prodotto. Leonard decise quindi di usare gli appunti e le interviste raccolti dal proprio assistente per scrivere un nuovo romanzo. Sutter trovava la città «not much different from Detroit [...] Glitter and flash covering up a lot of decay, poverty and despair».² Non stupisce quindi che a Leonard, vero e proprio cultore di Detroit, piacesse molto il materiale raccolto: «There are wild things going on over there. I know just from skimming what my researcher brought in there's my kind of book in it».³ Fu così attratto dal dossier consegnatogli da Sutter che lui stesso partì per Atlantic City per raccogliere informazioni ancora più dettagliate sulla vita dei numerosi frequentatori dei casinò. Una volta finita la ricerca, lo scrittore decise che sì, Atlantic City era un ottimo *setting*, ma che non era sufficiente; bisognava aggiungere un'altra ambientazione.

¹ Walter Mirish è un produttore cinematografico americano divenuto famoso per aver prodotto *The Magnificent Seven* (*I magnifici sette*, John Sturges, 1960) e *In the Heat of the Night*. Lavorò ancora con Leonard per produrre il film *Mr. Majestik* (*A muso duro*, Richard Fleischer, 1974), da cui Leonard ha tratto il romanzo omonimo.

² Gregg Sutter, *Advance Man*, «Armchair Detective», Spring 1986, p. 163.

³ Geherin, *Elmore Leonard* cit., p. 106.

In questo caso la scelta fu influenzata da motivi contingenti. Era fine autunno e Leonard voleva passare alcuni giorni al caldo, così decise di andare in vacanza a San Juan in Portorico, una città che esplorò con sincero interesse e che decise dunque di inserire nel nuovo romanzo. Le ambientazioni di *Glitz* rappresentano quindi una variazione rispetto alle solite *location* messe in scena da Leonard, la sua Detroit e Miami. Anche se, a ben guardare, lo schema che abbina una fredda città del nord (non importa se costa ovest o est) con una calda città di mare rimane invariato.

Tutti e tre i biografi di Leonard sono d'accordo nel ritenere *Glitz* il vero spartiacque della carriera dello scrittore. Anzitutto è il primo romanzo che diviene quasi subito un best-seller (oltre 200 mila copie vendute nei primi quattro mesi, otto settimane in classifica del «New York Times»). Inoltre, le numerose recensioni dei giornali e delle riviste più importanti sono quasi sempre eccellenti, anche quelle scritte da critici spesso severi ed esigenti. David Lehman, ad esempio, sulle pagine di «Newsweek» dice: «Stylishly, and in a manner all his own, gives us the best the genre has to offer».⁴ Christopher Lehmann-Haupt del «New York Times» invece scrive: «His latest novel, *Glitz*, is a jump to a higher caliber of entertainment. It's more intense and inevitable. You almost have to read it twice, the first time fast to find out what happens, the second time to savor it [...] And we want as much of him as we can possibly get».⁵ Anche gli scrittori dimostrano di apprezzare molto il romanzo di Leonard. Ad esempio, i biografi di Leonard spesso citano la recensione – ottima – di Stephen King pubblicata sul «New York Times». King descrive il romanzo come «the kind of book that if you get up to see if there are any chocolate chip cookies left, you take it with you so you won't miss anything [...] After finishing *Glitz*, I went out to the bookstore at my local mall and bought everything by Elmore Leonard I could find».⁶ *Glitz* rese Leonard una vera e propria celebrità, al punto che il suo viso apparve sulla copertina di «Newsweek», un riconoscimento non così frequente per uno scrittore, spalancandogli ulteriormente le

⁴ David Lehman, *Playing for Keeps*, «Newsweek», 105, p. 80.

⁵ Christopher Lehmann Haupt, *Glitz*, «New York Times», 4 February 1985, p. C20.

⁶ Stephen King, *What Went Down When Magyk Went Up*, «New York Times», 10 February 1985, p. 7.

porte del cinema. Nel giro di poche settimane, infatti, riuscì a vendere i diritti per la trasposizione cinematografica del romanzo a 450 mila dollari.⁷

Come molti altri romanzi di Leonard, western compresi, anche *Glitz* è una storia di vendetta. I protagonisti sono Vincent Mora, un mite poliziotto di Miami Beach che all'inizio del romanzo viene ferito in uno scontro a fuoco con un rapinatore, decidendo di passare il suo periodo di convalescenza in Portorico, e Teddy Magyk, uno psicopatico che ha da poco finito di trascorrere sette anni mezzo di prigione per stupro, una condanna a cui ha contribuito la testimonianza dello stesso Mora. Come sempre nei romanzi di Leonard ci sono anche molti personaggi femminili con ruoli di primo piano. Sono tre le donne veramente importanti nel romanzo. La prima a comparire è Iris, una giovanissima ragazza portoricana, tanto bella quanto sprovveduta, con cui Vincent ha una breve relazione durante la convalescenza. Poco dopo la fine del loro breve rapporto sentimentale, Iris, contro il consiglio di Mora, si trasferisce negli Stati Uniti, ad Atlantic City, per far carriera nel mondo dello spettacolo. In seguito entra in scena Nancy Donovan, l'intelligente, ambigua e sensuale moglie di Tommy Donovan, ricchissimo proprietario di casinò. Molto presto la signora Donovan dimostra una certa attrazione per Vincent, il quale è indeciso se cedere alle avances della signora. Infine Linda Moon, una giovane pianista e cantante da pianobar, di cui Vincent s'innamora, ricambiato, e che salverà il poliziotto alla fine del romanzo. In realtà ci sarebbe anche una quarta donna, che però ha un ruolo molto limitato nella narrazione, nonostante sia tratteggiata con estrema abilità da Leonard, tanto che Stephen King dice di apprezzarla più di qualsiasi altro personaggio secondario del romanzo, dedicandogli molto spazio della sua recensione:

My favorite woman – and the book's best supporting character – is LaDonna Holly Padgett, a one-time Miss America contestant who lost the big brass ring but who was picked as Miss Congeniality. Now she lives with Jackie Garbo, drinks a lot of what she calls 'bloodies' and has developed a phobia about Italian restaurants. «You know what I'm scared the most of?» she asks Vincent «We're having dinner at Angeloni's or one of those places and somebody comes in with a machine gun to kill one of those

⁷ Challen, *Get Dutch: A Biography of Elmore Leonard* cit., p. 86.

guys like you see in the paper? You see 'em lying on the floor with blood all over...I think about it, I get petrified»⁸

Un altro personaggio importante è il marito di LaDonna, Jackie Garbo, il volgare e scurrile direttore del principale casinò di Donovan, che ha una vera passione per le foto con i personaggi famosi. Ne colleziona diverse decine nel suo ufficio e si diverte a sfidare ogni suo interlocutore: se farà il nome di un VIP non presente nella raccolta riceverà cento dollari.

Se anche *Glitz*, come *City Primeval* e *Split Images*, è un romanzo basato sulla vendetta, allo stesso tempo è anche un romanzo poliziesco incentrato sulla ricerca dell'assassino di Iris. Il lettore scopre solo a metà romanzo che è stato Magyk a uccidere la giovane portoricana, mentre Vincent Mora lo scopre addirittura alla fine della storia. Questa è un'eccezione piuttosto rara nella narrativa di Leonard, una particolarità che merita ulteriori riflessioni. Come si è già detto nei capitoli precedenti, nei suoi romanzi lo scrittore tende a limitare, se non proprio ad azzerare, l'indagine poliziesca, favorendo invece la caratterizzazione dei personaggi soprattutto attraverso i dialoghi. In *Glitz*, invece, la *detection* è ben presente e, nota non casuale, è condotta da un poliziotto ufficiale ma che agisce al di fuori del suo ruolo istituzionale. Mora, infatti, ci tiene a sottolineare che l'indagine che sta portando avanti è a titolo personale, perché è in malattia e, inoltre, in agire in veste ufficiale lo limiterebbe troppo, come spiega al collega Dixie Davis, della polizia di Atlantic City:

«That's good,» Vincent said. He watched Dixie shut off the machine. «What would you say, I have a talk with Ricky? Ask him a few questions of my own».
«As what?» Dixie came back to the conference table. «Cop or civilian?»
«An interested party. I wouldn't show him a badge, try and bullshit him and it comes back, jams you up. But I wouldn't have to be as nice to him as you are, would I? Read him his rights, anything like that». (540)

La scelta di Vincent di agire come un poliziotto privato si può leggere in tanti modi, non ultimo come una circostanza casuale; mi sembra però che la lettura più pertinente sia un'altra: è un omaggio di Leonard alla tradizione hard-boiled americana e, nello

⁸ *Ibid.*

specifico, un riferimento a *The Maltese Falcon*, il romanzo più celebre di Dashiell Hammett (a sua volta considerato il padre del poliziesco americano).⁹ Ci sono almeno due indizi a supporto di questa tesi. Il primo è una citazione del nome del detective creato da Hammett, Sam Spade. Il casinò (e hotel) del signor Donovan, citato diverse volte nel corso del romanzo, si chiama 'Spade's Isla Verde Resort'. Il secondo indizio è meno visibile ma forse ancor più interessante e riguarda l'intreccio del libro. In effetti, tra i due romanzi sembra esserci una reale analogia. Sam Spade inizia a indagare dopo l'uccisione di Miles Archer, suo socio dell'agenzia investigativa Spade & Archer. L'indagine di *Glitz* prende avvio con l'omicidio di Iris, ex amante di Vincent durante il periodo di convalescenza in Portorico. Spade si muove tra tre donne: Iva, moglie di Archer e sua amante, la segretaria di buoni sentimenti Effie Perine e Brigid O'Shaughnessy, la donna di cui il detective è innamorato ma che alla fine si rivela essere l'assassina di Archer. Tutte e tre sono personaggi importanti per l'intreccio al punto che Hammett intitola un capitolo del romanzo proprio «Three Women».¹⁰ Nonostante i capitoli siano senza titoli, anche in *Glitz* sono tre le donne che gravitano attorno al protagonista (se si esclude LaDonna Padgett, che, come si è detto, ha un ruolo davvero marginale): due lo attirano sessualmente – Iris e la signora Donovan – ma solo di una s'innamora, la giovane pianista Linda Moon. Qui sta la grande differenza tra i due romanzi. Spade s'innamora della donna sbagliata, la *femme fatale* Brigid (anche se i sentimenti per la donna non gli impediscono di denunciarla alla polizia) che stava per condurlo alla rovina; Vincent invece sceglie la donna giusta che, non a caso, gli salverà la vita nel duello finale con Magyk. In questa scelta opposta risiede anche la differente visione del mondo di Hammett e Leonard. Gli eroi del primo – Spade su tutti – sono dei nichilisti che usano il cinismo per difendersi dall'insensatezza dell'esistenza. Gli eroi di Leonard, invece, per i quali la vita è tutt'altro che insensata, vivono l'indagine come un percorso formativo che, se anche non sempre si compie (si pensi al detective Cruz in *City Primeval*), li coinvolge inevitabilmente in scelte importanti. Quella di Leonard è dunque una visione

⁹ Il romanzo fu pubblicato nel 1929 a puntate su «Black Mask», la più importante rivista americana di letteratura di genere degli anni Venti. In volume fu pubblicato nel 1930.

¹⁰ È il terzo capitolo.

teleologica che si distanzia parecchio dal mondo hard-boiled di Hammett e Chandler. In questi ultimi, infatti, è tutta la società endemicamente e strutturalmente corrotta, nessuno escluso; per Leonard invece è l'uomo che, se vuole, può compiere il male, non la società. Su questo argomento mi soffermerò più dettagliatamente nell'ultimo capitolo, tuttavia è interessante notare che l'omicidio che dà avvio alla storia, la morte di Iris, è compiuto da Teddy solo per attirare Vincent nella sua città, cioè per personalizzare la questione. È insomma una libera scelta di una singola persona. In Leonard non ci sono città corrotte, si pensi alla Personville di *Red Harvest* o alla Los Angeles di *The Big Sleep*; ci sono solo scelte individuali sbagliate.

Rispetto ai protagonisti dei tre romanzi precedenti, *City Primeval*, *Split Images* e *Cat Chaser*, quelli di *Glitz* sono estremi, quasi manichei. Terry Magyk è forse il *villain* più efferato della narrativa dello scrittore: la commistione tra crudeltà degli omicidi compiuti – tutti presentati dal suo punto di vista malato – e la personalità infantile, lo rendono un personaggio tanto terrificante e brutale quanto memorabile. Inoltre, Magyk uccide sempre persone innocenti e per futili motivi, a differenza di quanto avviene in *City Primeval* e *Split Images*.¹¹ Anche Vincent Mora è estremo, nella sua pacatezza. È infatti un eroe molto più quieto e composto dei colleghi Raymond Cruz e Brian Hurd. Anzitutto, non ama usare la pistola. La prima volta che uccide qualcuno è per legittima difesa quando, all'inizio del romanzo, un ladro gli spara da pochi metri, ferendolo. Ha anche una particolare sensibilità, del tutto estranea ai suoi predecessori: ci tiene a riportare le ceneri di Iris ai familiari, facendo un ulteriore viaggio da Atlantic City a San Juan; o ancora, nella scena in cui dialoga con la moglie del tassista assassinato, dimostra un tatto straordinario, sia nei modi, sia nella scelta delle parole. Mora è anche un uomo molto vulnerabile. Anzitutto è vedovo e non divorziato, a differenza della maggior parte degli eroi leonardiani. Anche se il lettore non saprà mai quando e in quali circostanze la moglie è morta, il trauma emerge ripetutamente lungo il romanzo, conferendo all'eroe un'evidente fragilità interiore. Come si è anticipato, Vincent spara due volte in tutto il romanzo, uccidendo sempre, ma in entrambi i casi anche lui viene

¹¹ In *City Primeval*, ad esempio, la vicenda prende avvio con l'omicidio del perfido giudice Guy. In *Split Images*, il miliardario Daniels uccide diversi uomini dalla moralità discutibile, non ultimo l'ex poliziotto Walter Kouza.

ferito e la seconda volta, a fine romanzo, piuttosto gravemente. Nello *shootout* finale con Magyk il poliziotto è senza pistola e comunque ha le mani occupate con i sacchetti della spesa. È quindi Linda a sparare allo psicopatico (anche se il colpo di grazia glielo infligge Mora in un secondo momento). Si ripropone qui la scena finale di *Gunsights*, l'ultimo romanzo western di Leonard già citato nel capitolo precedente, in cui la moglie dell'eroe, che non a caso si chiama Kate Moon, risolve la situazione attraverso un atto violento e inaspettato – spara al *villain* – una volta accortasi che il proprio uomo è in difficoltà. Siamo quindi di fronte a uno dei tanti rimandi intertestuali presenti nei romanzi di Leonard. Lo scrittore, infatti, dissemina i suoi libri di nomi che ricorrono, anche se all'interno di storie e personaggi diversi. Apparentemente possono sembrare ricorrenze casuali, un mero gioco dell'autore che magari non ha sempre voglia di trovare nomi originali per i suoi personaggi. In realtà, queste (auto)citazioni servono a modificare o ampliare il significato del testo. In questo caso, il lettore che ha già letto *Gunsights*, quando incontra per la prima volta Linda Moon sa che probabilmente avrà un ruolo decisivo all'interno dell'intreccio. Vincent, si diceva, è un personaggio problematico e piuttosto insicuro. Non ha le idee chiare ma si confronta sempre con un mondo popolato da persone con le idee all'apparenza chiarissime. Si prenda la prima scena del romanzo:

The night Vincent was shot he saw it coming. The guy approached out of the streetlight on the corner of Meridian and Sixteenth, South Beach, and reached Vincent as he was walking from his car to his apartment building [...] Vincent turned head to look at the guy and there was a moment when he could have taken him and did consider it, hit the guy as hard as he could. But Vincent was carrying a sack of groceries. He wasn't going to drop a half gallon of Gallo Hearty Burgundy, a bottle of prune juice and a jar of Ragú spaghetti sauce on the sidewalk. Not even when the guy showed his gun, called him a motherfucker through his teeth and said he wanted Vincent's wallet and all the money he had on him. (445)

Mora si presenta come un detective indeciso. Non sa se affrontare subito il rapinatore con violenza o se tergiversare («there was a moment when he could have taken him and did consider it»). (Non) decide per la seconda opzione e prova a dialogare con il delinquente, sperando che si arrenda. Le cose però non vanno come sperato dal

detective. Il rapinatore non ha alcuna intenzione di parlare e gli spara, colpendolo in due diverse parti del corpo, per poi darsi alla fuga. Una volta a terra, Vincent gli intima di fermarsi ma il delinquente si gira e gli spara di nuovo, così il detective risponde al fuoco, uccidendolo. Una volta ripresa conoscenza in ospedale, Vincent rimane scioccato dalla morte del rapinatore cui aveva sparato ed è preda di sensi di colpa che un collega prova a mitigare senza successo:

«I didn't scare him enough,» Vincent said.

He told this to his closest friend on the Miami Beach Police, Buck Torres.

Torres said, «Scare him? That what you suppose to do?»

Vincent said, «You know what I mean. I didn't handle it right, I let it go too far».

Torres said, «What are you, a doctor? You want to talk to the asshole? You know how long the line would be, all the assholes out there? You didn't kill him somebody else would have to, sooner or later».

«Don't you know what I'm talking about?» Vincent said. «If I'd scared him enough he'd still be alive. I mean scare the guy so bad he stops and thinks, he says, man, no more of this shit».

Torres said, «Yeah? How do you know when you scared him enough or you have to shoot him to save your own life? Right in there, that moment, how do you know?»

That was the question. (447)

Mora si sente in colpa, anche se al lettore appare evidente che nella sua situazione non aveva altra soluzione che sparare. Tuttavia, la morte del delinquente lo perseguiterà per tutta la storia e, in una certa misura, lo farà crescere. La scena della sparatoria finale, infatti, sembra ricalcare quella appena descritta. Magyk continua a perseguire il poliziotto (e Linda) seguendolo in macchina e sparandogli in casa di notte, Vincent però non risponde mai alle provocazioni. L'intenzione dell'assassino è di sorprendere Mora, far in modo che il detective lo guardi in faccia e quindi sparargli in fronte. Il piano di Teddy sembra funzionare quando Vincent lascia Linda, la sera prima del suo rientro a Miami, per andare a fare la spesa. Il poliziotto però, pur conscio di avere lo psicopatico sempre alle calcagna, esce disarmato e appena vede Teddy subito ricorda di aver già vissuto una scena del genere:

Vincent saw it coming and thought, Not again. Carrying the groceries reminded him of that other time. Hearty Burgundy, prune juice and spaghetti sauce. This time chablis, J&B scotch, Puerto Rican rum and a family-size bottle of Coca-Cola, carrying

the sack in front of him, both arms around it. That other time he thought he might have seen the guy before, in a holding cell. This time he knew the guy quite well and knew the guy was not going to tell him to drop the groceries and hand over his wallet. This guy's only intention was to shoot him dead. What had he learned that other time that might help him now? Absolutely nothing. This time he had learned, so far, never go to the store without your gun. But even if he had it . . . (677-678)

Leonard non dice al lettore se quella di Vincent è una dimenticanza voluta o se è solo una circostanza casuale, tuttavia il dubbio rimane, soprattutto cercando di dare un senso all'ultima frase («But even if he had it . . .»). Anche se Vincent avesse avuto la pistola cosa sarebbe cambiato? La prima possibilità, la più semplice, è che non sarebbe riuscito a usarla perché impegnato con il sacchetto della spesa. La seconda, assai meno evidente ma forse più suggestiva, è che il trauma dell'ultima sparatoria sia stato talmente forte, che anche avesse avuto la pistola non sarebbe riuscito a sparare. Quando Magyk avvicina Mora comincia un dialogo che ancora una volta ricorda quello di inizio romanzo, con il detective che cerca in tutti i modi di tergiversare ed evitare lo scontro:

Teddy said, «Well well well,» coming out of the dark to smirk at him, holding the bright-metal piece low, elbow tight against his side. Vincent looked him in the eye, trying for an expression that would show honest surprise. What's going on? What is this? He didn't want to look threatening. He didn't want Teddy to take anything the wrong way and all of a sudden empty the gun. He wanted to reason with Teddy, at least try. The trouble was, Vincent had to concentrate so hard on appearing harmless, surprised—while hiding the fact he was scared to death—he couldn't think of anything to say. [...]

Teddy said, «I want to be looking in your eyes as I pull the trigger».

«Why, Ted?»

«I'm not Ted, I'm Teddy».

Shit. «Okay. Would you tell me—see, I don't understand— why you want to do that?»

«You don't know what I feel or anything about me. You think you do».

«I give you that impression?»

«Cut the bullshit. Time you busted me seven and a half years ago, I could tell. Like you thought you could see inside me. Well, you can't».

«No, I'd be the first to admit that. I think what we have here is a misunderstanding . . .». Jesus Christ, did they. (678)

La tattica di Vincent in questo caso sarà vincente, ma solo perché non è più solo, c'è Linda ora, che sparerà a Teddy giusto in tempo. Ed è sempre per Linda che Vincent decide di sparare di nuovo, uccidendo Magyk e salvando se stesso e la ragazza. L'ultima scena è ancora all'ospedale,¹² ma questa volta c'è Linda con Vincent, il quale scopre che in realtà il colpo che l'ha ferito è partito dalla pistola della ragazza.

Come Franny Kaufmann di *LaBrava*, Linda Moon è una ragazza spigliata con le idee molto chiare: sa cosa vuole fare (la cantante di piano bar di brani scritti da lei) e sa anche che per fare carriera nel suo lavoro deve accettare dei compromessi (per una serata deve vestirsi da banana gigante). Tuttavia, evita qualsiasi facile scorciatoia; ad esempio rifiutando categoricamente il ricco contratto che Jackie Garbo le offre per suonare pezzi di altri. In breve, da un punto di vista formale si adegua a qualsiasi situazione, anche la più spiacevole – come il vestirsi da banana per una serata – ma sulla sostanza (come il cantare brani scritti da altri) non si piega. Linda è soprattutto una ragazza che non perde mai la calma, rimane 'cool' in qualsiasi situazione. Ad esempio, quando esce dal bagno nuda pensando di trovarsi di fronte solo Vincent (e questa scena potrebbe essere un'altra citazione da *The Maltese Falcon*, quando Brigid si spoglia davanti a Spade) e invece inaspettatamente si trova davanti due donne, la reazione è brillante. Oppure quando è a letto con Vincent in intimità e Magyk spara tre colpi nella loro camera: dopo alcuni secondi di spavento e analisi della situazione, la ragazza torna a fare quello che stava facendo senza troppa paura, coccolando il poliziotto:

Linda came back in the room, put on her coat and hugged it to her, shivering, telling herself there was nothing to be afraid of. But it was so quiet now. She stood close to the broken window to look down at the street, the light reflecting on wet pavement. [...]

Linda got back in bed, pulled the covers up against the chill in the room and watched the crack of light along the edge of the partly open door. She tried to guess what he would do. Phone someone, the police. Get dressed. Pack his bag ...

He came in and got in bed with her making sounds to let her know he was cold, shivering, making his teeth chatter, overdoing it. She pressed her body against his, a leg between his legs and moved her hand over him. (581-582)

¹² Le scene dell'ospedale rappresentano senza dubbio una citazione di *A Farewell to Arms* di Hemingway. Ringrazio Francesco Rognoni per la segnalazione.

Infine, nella penultima bella scena del romanzo, quando si accorge che Magyk sta seguendo Mara per ucciderlo mentre questi sta andando a fare la spesa, non esita un attimo nel prendere la pistola del poliziotto, togliere la sicura, e scendere in strada ancora in vestaglia per sparare allo psicopatico:

Even before the car passed and he continued across and she recognized him she knew it was Teddy coming. Teddy concentrating on the liquor store, cautious, keeping beyond the edge of light on the pavement, walking in a peculiar way. [...] [she] wanted to call out –gripping the balcony rail as hard as she could. Yell for help, yell at Teddy, yell at Vincent the moment he came out – and it could be a moment too late. [...] Linda let go of the rail, aware that she had to run but remain calm, hurry without losing her head and do something dumb.

Vincent's gun was on the dresser.

It was heavy and her hand was wet. There were catches and strange little knobs, numbers and names etched in the metal. She saw someone in a movie, in a hundred movies, slide the top part of the barrel back and she did it and jumped as a cartridge ejected and the slide clicked back into place. Vincent would keep the safety on.

Come un grande film western, il romanzo contiene più di cento 'cambi scena'.¹³ Il punto di vista continua a spostarsi – come sempre nei romanzi di crime fiction dello scrittore – da un personaggio all'altro, mostrando la storia via via attraverso angolazioni differenti. Leonard spesso riscrive le scene per testare come funzionerebbero narrate da un diverso punto di vista.¹⁴ Ad esempio, una conversazione telefonica tra Jackie Garbo e un gangster locale, era stata pensata inizialmente come un dialogo diretto. Insoddisfatto della resa, Leonard decise di ristrutturare la scena come un dialogo ascoltato di nascosto dalla guardia del corpo di Jackie, l'etiope ex giocatore di football DeLeon Johnson. Nella nuova scena il lettore poteva beneficiare di un punto di vista più interessante e divertente, quello cioè di uomo che parla lo slang del ghetto e ha poca dimestichezza con il linguaggio tecnico del business.

La sala di sorveglianza del casinò dove lavora la signora Donovan contiene più di venti monitor che registrano, da diverse prospettive, tutte le attività delle sale da gioco. Qui si può leggere, forse, un'analogia con il lavoro di Leonard che, in *Glitz*

¹³ Esattamente 113 cambi scena.

¹⁴ Si veda Geherin, *Elmore Leonard* cit., p. 112.

come in molti altri romanzi, diventa una sorta di regista/montatore che siede nella 'sala di sorveglianza' del romanzo, aggiungendo, tagliando e modificando scene e ritmo del racconto. Leonard svolge il suo lavoro così bene e in modo così naturale che riesce (quasi) sempre a rimanere invisibile al lettore. Inoltre, il continuo spostamento del punto di vista fornisce alla narrazione una dinamicità a tratti spaesante ma molto originale. Anche in *Glitz*, dunque, Leonard conferma un assunto fondamentale per comprendere la sua scrittura: in un romanzo la storia, cioè la trama, non è così importante. Quello che conta è come quella storia viene narrata e la caratterizzazione dei personaggi.

Si è iniziato dicendo di come *Glitz* sia nato sulle ceneri di un progetto di sceneggiatura mai portato a termine. Oltre ai numerosi cambiamenti, talvolta anche importanti, apportati al *plot* durante la stesura (ad esempio, i coniugi Donovan dovevano aver un ruolo di primo piano, mentre Jackie Garbo e Linda Moon dovevano essere personaggi secondari), Leonard aveva pensato a un titolo diverso: *Boardwalk*. Molto presto, però, scoprì che esisteva già un libro con quel titolo e dovette quindi pensarne uno nuovo. Quando l'agente letterario Harold Swanson (che fu agente, tra gli altri, di F.S. Fitzgerald, al quale, avrebbe suggerito il titolo *The Great Gatsby*) gli disse: «You'll come up with something with a lot of glitz and pizzazz»,¹⁵ Leonard ebbe l'illuminazione e trovò il titolo giusto.

¹⁵ *Ibid.*

2.3 *Freaky Deaky* o del reduce ottimista

*Freaky Deaky*¹ viene pubblicato nella primavera del 1988. È il decimo romanzo degli anni Ottanta, una decade particolarmente fortunata per Leonard, sia dal punto di vista quantitativo – undici romanzi pubblicati – sia da quello critico (diversi famosi recensori ormai si sbilanciano positivamente nell’analizzare i suoi libri). Se il romanzo precedente, *Bandits*, narra in forma romanzesca un episodio criminale di stretta attualità, *Freaky Deaky* racconta invece una storia legata all’inizio degli anni Settanta, durante il periodo delle rivolte studentesche.

Dopo alcune deviazioni di *setting* – cinque romanzi ambientati in Florida, uno ad Atlantic City (*Glitz*) e uno a New Orleans (*Bandits*) – lo scrittore ritorna alla sua Detroit, riprendendo atmosfere e anche alcuni personaggi di *City Primeval*, cui però riserva un ruolo marginale.² Come molti altri romanzi di Leonard anche *Freaky Deaky* doveva iniziare in modo diverso.³ Nei piani originali la storia doveva cominciare con una giovane cantante cui la mafia locale fa esplodere la macchina, apparentemente senza motivo. Per scoprire l’autore del crimine e capirne i fini, la donna assume un poliziotto sospeso dal servizio, con cui la cantante in breve tempo inizia una storia d’amore. È lo stesso Leonard, in un’intervista a David Geherin, a spiegare perché abbia deciso di eliminare questo incipit: «I didn’t feel I had enough room to roam around in and let things happen».⁴ Le parole dell’autore sono particolarmente interessanti perché evidenziano una caratteristica peculiare della sua scrittura: non iniziare mai un romanzo con una bozza di trama già pronta. Leonard parte invece dalla caratterizzazione di uno o due personaggi cruciali, che dovranno ‘creare la trama’

¹ Il titolo del romanzo si riferisce a un particolare tipo di ballo, molto sensuale, piuttosto popolare negli anni Ottanta e che, secondo il capo del protagonista, aveva provocato la morte di diversi criminali (ballando il ‘Freaky Deaky’ con la ragazza di un altro delinquente, spesso si veniva uccisi). Si veda Gregg Sutter, *Elmore Leonard. Four Novels of the 1980s: City Primeval, LaBrava, Glitz and Freaky Deaky* (2015), p. 956.

² Incluso un cameo del protagonista di *City Primeval*, Raymond Cruz.

³ Sull’incipit dei romanzi di Leonard rimando a Devlin, *Elmore Leonard* cit., secondo capitolo.

⁴ Geherin, *Elmore Leonard* cit., p. 120.

strada facendo. Al contorno del romanzo penseranno le ricerche sul campo compiute dall'assistente personale o da lui stesso: «Most thrillers are based on a situation, or on a plot, which is the most important element in the book. I don't see it that way. I see my characters as being most important, how they bounce off one another, how they talk to each other, and the plot just sort of comes along».⁵

Il protagonista del libro è Chris Mankowski, un sergente della squadra artificieri della polizia di Detroit e reduce della Guerra del Vietnam. Mankowski è al suo ultimo giorno di lavoro negli artificieri perché ha chiesto il trasferimento per motivi familiari (la compagna Phyllis vive con troppa apprensione il suo lavoro quotidiano). Spera quindi di essere trasferito alla squadra omicidi e invece viene assegnato all'unità specializzata nei reati sessuali. Altri due personaggi fondamentali sono Robin Abbott, un'attraente quarantenne scrittrice di romanzi rosa e Skip Gibbs, un sudicio ex hippy esperto di bombe che lavora come addetto alle esplosioni in film di second'ordine. I due erano stati amanti negli anni Settanta, quando entrambi si erano resi protagonisti di alcune proteste violente nei confronti della polizia e delle istituzioni cittadine. Erano anche stati condannati a tre anni di carcere per aver fatto esplodere l'ufficio federale di reclutamento di Detroit, senza però che vi fossero state vittime. Ancora una volta, dunque, i *villain* sono ex carcerati, anche se in questo caso condannati per crimini commessi (apparentemente) per ragioni politiche e questa è una novità per Leonard.

Nonostante siano passati quasi vent'anni dal periodo delle lotte radicali e abbia un buon lavoro, Robin è una donna rancorosa. In particolare vuole vendicarsi di due vecchi compagni di università, i miliardari Mark e Woody Ricks che, a suo dire, l'avevano denunciata (assieme a Skip) alla polizia per evitare il carcere. Mark ora è un impresario teatrale di successo (al punto che «People» ha scritto un articolo su di lui dal titolo 'Yippie Turns Yuppie'). Le sue produzioni sono finanziate dal fratello Woody, un tonto alcolista obeso, amante dei musical di Busby Berkeley,⁶ che ha ereditato tutta

⁵ Walker Percy, *There's a Contra in My Gumbo*, «New York Times Book Review» (4 Jan 1987), p. 7.

⁶ Interessante la coincidenza che vede Busby Berkeley come uno dei registi più apprezzati dai fratelli Coen, al punto che alcune scene di *The Big Lebowski* (*Il grande Lebowski*, 1998) rappresentano un omaggio al cineasta americano, secondo gli stessi Coen. I due fratelli hanno inoltre dichiarato di aver amato *Freaky Deaky*. Si veda Vincenzo Buccheri, *Joel e Ethan Coen* (2002), gli stralci di interviste a fine volume.

la fortuna della madre (oltre cento milioni di dollari). Robin convince Skip, ancora sensibile al fascino della donna, a estorcere del denaro ai due fratelli, minacciandoli con le bombe. In realtà il piano, fin da subito, si dimostra confuso e precario e, non a caso, cambierà forma diverse volte durante la storia. Come Lucy Nichols in *Bandits*, Robin è una donna benestante con un passato da rivoluzionaria. A differenza di Lucy, tuttavia, il radicalismo di Robin non è genuino ma ostentato, anche se lei non vuole ammetterlo: «Skip said [...] 'You gonna tell me we were trying to change the world? We were kicking ass and having fun'» (715). Il suo piano di estorsione non ha nulla a che vedere con la politica, e assai poco anche con la vendetta. Chris capisce subito che il desiderio che muove la donna non è in realtà nemmeno il denaro, nonostante le sue dichiarazioni. Robin vuole solo tornare ai tempi passati in cui credeva di dominare la scena cittadina e manipolava le persone attorno a lei.

All'inizio del romanzo Leonard descrive Robin intenta a rileggere il suo diario di quando era studentessa al college e sul quale appuntava in modo dettagliato le giornate delle rivolte studentesche, tra azioni violente, droghe e amori fugaci. Il lettore, dunque, sa fin da subito che Robin è una donna ancora legata al passato. Un passato che cerca di far riemergere coinvolgendo Skip – stuzzicato attraverso la droga e la sua passione per le bombe – nel suo piano criminale. E Skip non si tira indietro: «'Dynamite and acid, man, that'll Star Trek you back to good times. The way it was.' Robin was smiling at him, raising her arms, and her arms reached him way before she did» (717).

Il romanzo si apre con una scena (molto apprezzata della critica)⁷ che descrive una esplosione di cui Mankowski è testimone nel suo ultimo giorno da artificiere. Il sergente viene chiamato da un certo Booker, un giovane ma già conosciuto trafficante di droga, che ha ricevuto una telefonata dalla fidanzata che l'avvisava di avere una bomba sotto la sedia e che questa sarebbe esplosa non appena si fosse alzato. Il criminale si presenta molto agitato e per nulla collaborativo; Chris invece, essendo all'ultimo incarico nell'unità artificieri, non ha alcuna intenzione di fare mosse azzardate che possano metterlo in pericolo. I dialoghi tra Booker, che parla lo slang dei

⁷ Si veda Christopher Lehmann-Haupt, *Elmore Leonard's New Thriller, Freaky Deaky* (May 2, 1988) e Geherin, *Elmore Leonard* cit., p. 122.

criminali di strada, e Mankowski sono molto divertenti e rivelano alcune caratteristiche dell'eroe, peraltro ricorrenti nelle narrazioni leonardiane: è un uomo che conosce bene il suo mestiere, che sa fare le domande giuste, che ha uno spiccato senso dell'umorismo e, infine, è *cool*, cioè riesce sempre a mantenere la calma anche nelle situazioni più difficili. In questa prospettiva, particolarmente significativo appare il finale del primo capitolo che descrive la conclusione della scena che vede protagonista Booker, Mankowski e Jerry, un collega del poliziotto. Chris e Jerry hanno ispezionato la poltrona su cui è seduto il delinquente e che dovrebbe nascondere al suo interno diversi chili di esplosivo. I due poliziotti non sono riusciti a capire però se questo esplosivo c'è realmente o è solo un bluff architettato dalla fidanzata e dalla guardia del corpo dello spacciatore. Dopo un fitto dialogo con Booker, si allontanano dalla poltrona e dalla stanza, verosimilmente per andare a prendere altri strumenti di lavoro:

Booker's head turned to follow Chris. «Where you going? Hey, motherfucker, I'm talking to you!» Chris stepped out and closed the door. He moved with Jerry to the far edge of the slate patio before looking back at the French doors in the afternoon sunlight. They could hear Booker in there, faintly. They crossed the yard, Jerry offering Chris a cigarette [...] He said, «Well, they're finally starting to bud. I thought winter was gonna run through May». [...] Jerry said, «Why don't you and Phyllis buy one?»

«She likes apartments. Goes with her career image». [...]

They drew on their cigarettes. Chris looked at his, about to say something, working the butt between his thumb and second finger to flick it away, and the French doors and some of the windows on this side of the house exploded out in a billow of gray smoke tinged yellow. They stood looking at the shattered doorway, at the smoke and dust thinning, settling over glass and wood fragments, shreds of blackened green-and-white debris on the patio, silence ringing in their ears now. After a few moments they started down the drive, let the people waiting in front know they were okay. Chris said, «Yeah, the twinkie comes up to the table, says he's gonna be our waitperson. But you have to understand, Phyllis wasn't trying to be funny, she was serious. That's the way she is». (690-692)

I due poliziotti sono in giardino e stanno parlando del tempo e di Phyllis, la fidanzata di Chris, quando la stanza dove è seduto Booker esplose improvvisamente – con ogni probabilità lo spacciatore si è alzato nonostante gli fosse stato detto di non muoversi – lasciando del tutto indifferenti i due. Anzi, Chris ci tiene a terminare il discorso sulla propria compagna come se non fosse successo nulla.

Un altro personaggio cruciale del romanzo è Donnell Lewis e anche lui, come Robin, è una figura del passato. Ex membro delle Black Panthers,⁸ Donnell conobbe Robin, Skip, Mark e Woody all'inizio degli anni Settanta, durante una festa organizzata a casa dei due fratelli Ricks per raccogliere fondi proprio a favore dell'organizzazione rivoluzionaria afroamericana. Quindici anni dopo Donnell incontra per caso Woody e, venuto a sapere della ricchezza dell'uomo, si fa assumere prima come *chauffeur* e poi, pian piano, come cuoco, maggiordomo e, infine, come tuttodore e consigliere personale. Apparentemente non c'è nulla di altruistico nel comportamento di Donnell ma solo opportunismo. In Woody l'ex pantera nera vede l'unica possibilità credibile di diventare ricco. Tuttavia, il modo in cui l'uomo afroamericano accudisce Woody – svestendolo quando è troppo ubriaco per riuscirci da solo e preparandogli pranzi e cene – rivela anche una certa tenerezza d'animo oltre a creare scene comiche molto efficaci. Questa sensibilità del corpulento afroamericano non è casuale. Infatti, quando militava nelle Pantere Nere uno dei suoi compiti era quello di preparare i pasti per i bambini del ghetto e accudirli dopo il pranzo. Con Woody, Donnell sembra dunque proseguire il lavoro del passato. In questa prospettiva, non sorprende che Donnell a parole (attraverso numerosi discorsi indiretti liberi) si organizzi per derubare Woody e lo derida quando parla di lui con qualsiasi interlocutore, nei fatti però continua a servirlo, a preparargli da mangiare e a salvarlo dalle continue sbronze, mentre il momento della truffa sembra non arrivare mai (alla fine arriverà, ma solo perché provocato da Robin). Come altri personaggi di Leonard particolarmente azzeccati (ad esempio Linda Moon, nominata in *Glitz* e *Riding the Rap*; Mr. Walker, nominato in *Rum Punch* e *The Switch*), anche Donnell in un certo senso 'ricompare' da un altro romanzo precedente. In *Stick* (1982), infatti, c'è un maggiordomo di colore che si chiama Cornell Lewis (quasi un'inversione del nome e cognome dell'assistente di Woody) che accudisce certo Barry Stam, un ricco e bizzarro

⁸ Il Black Panther Party è stata un'organizzazione rivoluzionaria afroamericana fondata nel 1966 e attiva fino al 1982. L'obiettivo dell'organizzazione era aiutare gli afroamericani a combattere le discriminazioni presenti nella società statunitense. Le 'Pantere Nere' rifiutavano le rivolte non violente e integrazioniste di Martin Luther King, secondo loro inefficaci, e le sostituivano con il principio di autodifesa (self-defense). Si veda Paul Alkebulan, *Survival Pending Revolution: The History of the Black Panther Party* (2007).

proprietario immobiliare. I cultori di Leonard che leggeranno per la prima volta il nome di Lewis Donnell si ricorderanno di *Stick* e avranno subito un'idea del personaggio. Quelli invece che non se ne accorgono, poco male, non perdono elementi fondamentali per la storia. Anche Leonard stesso sembra cambiare opinione su Donnell in corso d'opera. Fino al nono capitolo lo tratteggia in termini solo negativi. In seguito, quando Mankowski ha il suo primo fitto scambio verbale con l'afroamericano, è costretto ad ammettere che è «a stand-up guy». (749)

Robin prima coinvolge Skip e Mark nel suo piano di uccidere Woody per ottenere due milioni di dollari. In seguito, quando il piano fallisce perché è lo stesso Mark a morire, vittima inconsapevole della bomba destinata al fratello, Robin è costretta a cambiare strategia e cerca di manipolare anche Donnell. Si viene dunque a formare una situazione tipica nei romanzi di Leonard: un trio composto da delinquenti che se da un lato collaborano per lo stesso obiettivo, dall'altro sospettano sempre uno dell'altro. E fanno bene, perché c'è sempre qualcuno che fa il doppio gioco. Questa specificità è interessante perché sottolinea il punto di vista di Leonard sul crimine in generale. Per lo scrittore solo gli stupidi o i pazzi decidono di intraprendere attività criminali, che, infatti, tendono sempre a finire con l'arresto o con la morte dei delinquenti: «Donnell kept looking at him, but didn't answer. 'Because people don't get into crime unless they're fucked up to begin with.', Chris said» (847). Se lo scrittore nei suoi romanzi parla sempre di storie di criminali è perché questi gli forniscono un materiale comico impagabile. Per Leonard i criminali sono ridicoli perché, con pochissime eccezioni, sono stupidi, ingenui, boriosi, impazienti e quindi incapaci di gestire i loro stessi piani.

C'è un'altra donna che ha un ruolo importante nella storia: Greta 'Ginger' Wyatt. Ginger è una giovane e attraente attrice di teatro che dopo un provino per il nuovo spettacolo di Mark accetta di seguirlo alla festa a casa del fratello. Nella villa, però, la donna viene violentata da Woody e quando va a sporgere denuncia trova proprio Chris, al suo primo giorno nella squadra reati sessuali. Tra i due nasce subito un'intesa che sfocia in un rapporto sentimentale. Come in *Glitz*, anche in *Freaky Deaky* c'è un poliziotto che viene presto coinvolto emotivamente nel caso di cui si occupa. In

questa peculiarità Leonard riprende una caratteristica della tradizione hard-boiled, in cui il detective quasi subito viene trascinato personalmente (e spesso sentimentalmente) nell'indagine di cui si sta occupando.⁹ Inoltre, Chris a un terzo del libro viene sospeso a tempo indeterminato dal servizio (formalmente perché risiede fuori Detroit – e negli anni Ottanta non era permesso a un poliziotto comunale di risiedere fuori dal territorio cittadino – nella sostanza per aver difeso Greta da Donnell e Woody in un colluttazione fuori da un locale), per cui agisce privatamente, al di fuori delle istituzioni, proprio come Sam Spade e Philip Marlowe:

«I've been suspended», Chris said.

«What does that mean?»

«I'm no longer a police officer. Until, if and when I'm reinstated».

«They kicked you out? Why?»

«You want the official reason or the real one?»

«Both».

«The real reason is because I put Woody in jail». (765)

Chris, quindi, assomiglia molto ai detective privati protagonisti di tanti romanzi hard-boiled, anche se la storia non ha nulla a che vedere con le narrazioni di Hammett e Chandler. Anche in *Freaky Deaky*, come sempre in Leonard, non c'è una vera *detection*. Il lettore sa subito chi ha commesso il crimine e, tuttavia, la tensione aumenta di pagina in pagina fino al duello finale (in questo caso all'esplosione finale) tra l'eroe e i *villain*.

Greta, ancor più di Chris, è un personaggio inquieto, sempre indecisa tra mantenere una condotta morale integerrima e accettare compromessi poco lodevoli. L'esempio più evidente di questa incertezza si ritrova nella scelta che si profila dopo lo stupro. Woody, tramite Donnell, fa pervenire alla donna un'offerta di venticinque mila dollari per evitare il processo. Greta all'inizio non vuole accettare i soldi, poi però ci ripensa e, alla fine, di nuovo cambia idea. Ogni volta che medita sulla questione chiede il supporto di Chris che però le risponde sempre in modo ambiguo:

⁹ Si veda, tra gli altri, Rzepka, *Detective Fiction* cit., pp. 179-189.

«I thought it over while I was taking a shower. I'm considering Mr. Woody's offer». There was a silence. Chris stared at her across the table. Then shrugged. «It's up to you».
«You think I'm wrong?»
He took his time. «If you look at it as an out-of court settlement for mental anguish, or for injuries received, something along those lines». (812)

Il rapporto tra i due è molto interessante perché se Chris è chiaramente un uomo disorientato – si è appena separato dalla compagna, ha lasciato contro voglia la squadra artificieri per approdare a una sezione a lui ostile ed è appena stato sospeso dal servizio – per Greta rappresenta comunque l'uomo giusto cui chiedere consiglio e supporto. E Mankowski si risolve proprio nel prendersi cura della giovane donna.

Woody Ricks e il suo patrimonio sono l'obiettivo di tutti criminali del romanzo e curiosamente Leonard, fenomenale nel tratteggiare i personaggi dei suoi libri, sembra particolarmente parco di sfumature nel caratterizzare il ricco alcolizzato. Woody occupa la maggior parte del tempo dormendo, o galleggiando in piscina sul materassino oppure guardando vecchi film alla televisione. Non ricorda mai gli avvenimenti giornalieri, le persone e le sue risposte spesso sono dei mugugni senza significato. In pubblico è spiacevole e maleducato e fa fatica ad accettare le basilari norme civili. Di solito i personaggi di Leonard vengono descritti ai lettori attraverso i loro dialoghi, cioè da quello che dicono e da come lo dicono. Woody però non dice quasi nulla e quello che dice spesso non ha senso, così sono gli altri a tratteggiarlo. Suo fratello Mark lo chiama «the immovable 250-pound moron». (734) Robin lo descrive come «a sort of an offensive Poor Soul».¹⁰ (736) Ma le descrizioni più pungenti sono quelle del suo custode, Donnell: «the man always in low gear with his dims on». (785) In seguito l'uomo afroamericano sottolinea come il suo capo «had chicken lo mein for brains» e osserva che «If the man was any dumber you'd have to water him twice a week». (840) Woody è dunque poco più che un oggetto per i delinquenti del romanzo.

¹⁰ Qui, a mio parere, si registra una delle rare imperfezioni traduttive di Wu Ming. Lo scrittore traduce «Poor Soul» (che è in maiuscolo nel testo) con «un innocuo deficiente» (*Freaky Deaky*, Einaudi, 2007, p. 63). Robin però (e quindi Leonard) pare riferirsi più al personaggio comico Poor Soul interpretato da Jackie Gleason, famoso attore americano. A conferma di questa tesi il fatto che Gleason fosse una grande estimatore di Busby Berkeley, il famoso regista, come Woody nel romanzo. Forse sarebbe stato opportuno tenere l'espressione originale con una nota al testo.

Allo stesso tempo, però, chiunque voglia estorcergli soldi finisce male (anche se lui ne è inconsapevole). Non a caso Greta, indecisa fino all'ultimo se accettare i soldi proposti da Donnell per non andare a processo, alla fine rifiuterà l'offerta.

In *Freaky Deaky* Leonard affronta anche un tema per lui nuovo:¹¹ la Guerra del Vietnam. Questo dato è abbastanza sorprendente se si analizzano i romanzi già pubblicati dallo scrittore, spesso ricchi di fatti di attualità o del passato recente. Senza contare che la Guerra del Vietnam, dalla metà degli anni Settanta e per tutti gli Ottanta, diventa oggetto di analisi di molti autori e registi.¹² Leonard aveva già narrato le vicende di protagonisti-reduci di altri conflitti – si pensi a *Cat Chaser* (1982)¹³ – ma l'effetto della guerra sulla psiche dell'eroe era sempre passato sottotraccia. Non che in *Freaky Deaky* abbia un ruolo veramente centrale; esso però ritorna più di una volta durante la narrazione. La prima è all'inizio del libro, subito dopo la scena dell'esplosione di Booker e la presentazione di Robin e Skip. Per cambiare unità operativa Chris è obbligato a fare un colloquio con il giovane psicologo della polizia che dimostra fin da subito un atteggiamento poco amichevole: «The young doctor said, 'You don't have to tell me when the information is correct. Only when it isn't correct.'». ¹⁴ (701) Dopo qualche domanda preliminare lo psicologo gli chiede dell'esperienza in Vietnam. Chris gliene parla prima in termini generali e poi gli racconta un episodio tragico in cui alcuni suoi commilitoni hanno lasciato morire un anziano vietnamita civile senza motivo. Se la scena può apparire come un *cliché* di molte scene già viste in romanzi e film con protagonisti dei reduci del Vietnam – il soldato tornato a casa che a fatica fa riemergere la tragiche scene di guerra che ha

¹¹ In realtà il protagonista di *Mr. Majestik* è un reduce del Vietnam ma il conflitto non entra mai nel racconto.

¹² Due scrittori-reduci vincono il National Book Award negli anni Settanta (Robert Stone con *Dog Soldier* nel 1975 e Tim O'Brien con *Going After Cacciato* nel 1979), uno negli anni Ottanta (Larry Heinemann, 1987). Senza dimenticare molti altri romanzi, saggi e reportage (tra cui è d'obbligo citare *Dispatches* di Michael Herr del 1977). Per quel che riguarda il cinema bisogna citare i due grandi capolavori degli anni Settanta: *The Deerhunter* (*Il cacciatore*, Michael Cimino, 1978) e *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) e i due degli anni Ottanta, *Platoon* (Oliver Stone, 1986) e *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick, 1987).

¹³ Il protagonista è un reduce della Guerra Civile Domenicana (24 aprile – 3 settembre 1965), in cui i soldati americani furono coinvolti attraverso alcune operazioni, tra cui la più famosa fu quella ribattezzata 'Power Pack'.

¹⁴ Lo psicoanalista è tratteggiato in modo ridicolo da Leonard al punto che Devlin parla di «attack on Freudian fundamentalism». (74)

vissuto – in realtà si discosta molto dallo stereotipo; nelle parole di Chris, infatti, non v'è alcun trauma nascosto. Quella del poliziotto è una narrazione lucida e pacata. Anche più avanti nel romanzo, quando il Vietnam riaffiorerà nei dialoghi con Robin prima e con Greta poi – nella forma di una confessione dopo una notte d'amore – il conflitto non sarà mai enfatizzato in termini drammatici ma verrà narrato in modo sincero e, soprattutto, sereno. Ancora una volta Leonard sovverte la formula. Mankowski è un reduce che, a differenza del modello letterario e cinematografico, ama raccontare le proprie vicende belliche e altrettanto volentieri ama ascoltare gli altri. Greta il più delle volte ma anche i colleghi e il padre, con cui ha un ottimo rapporto e dal quale è andato a vivere quando si è lasciato con la compagna. In un decennio in cui i reduci sono rappresentati spesso o come squilibrati manico-depressi seguendo l'esempio di Travis Bickle di *Taxi Driver*, o come eroi lacerati, silenziosi e violenti alla *Rambo* – il film simbolo del cosiddetto revisionismo reaganiano¹⁵ – Leonard percorre una terza via, tratteggiando un reduce del Vietnam cui non dispiace il dialogo e che ha uno spirito quasi sempre propositivo.

Come negli altri romanzi degli anni Ottanta, anche in *Freaky Deaky* Leonard alterna diversi punti di vista durante la narrazione e poiché spesso i personaggi ricorrono a grandi quantità di alcol e droga, le differenti prospettive talvolta tendono ad assumere contorni precari e distorti. Interessante è il caso del punto di vista alterato dall'assunzione di acido che riguarda due personaggi: prima Skip e alla fine del libro Greta. All'inizio del quarto capitolo Skip prende un acido mentre sta aspettando Robin:

Skip swallowed the tiny square of blotter acid, smaller than the nail of his little finger, dropped it with a sip of beer and got comfortable to wait for the cleansing head show to begin [...] That naked lamp was flashing now, pretending it was lightning, streaking across the bare white wall [...] Robin came out of the kitchen with two cans of Stroh's and sure as hell her arm extended about ten feet to hand him one. (710)

¹⁵ Bisogna ricordare che Ronald Reagan cercò di attuare un vero e proprio revisionismo storico. Un esempio significativo di questa volontà fu la cerimonia del 28 maggio 1984 denominata Memorial Day, presso il cimitero di Arlington in Virginia, quando Reagan sostituì il termine *dirty war* – espressione diffusa all'epoca delle grandi manifestazioni anti-imperialistiche e ormai diventata d'uso comune – con il termine *noble cause*.

Skip, 'drogato esperto' e cosciente, vive la fase di intossicazione da acido in modo sereno, gustandosi le distorsioni dovute alla sostanza stupefacente. La narrazione è invece diversa quando Greta assume l'acido, senza saperlo e contro la sua volontà. Siamo nella seconda metà del romanzo. La ragazza decide di sua iniziativa e senza avvisare Chris di andare a casa di Woody per riferirgli che accetterà la sua proposta di venticinque mila dollari (anche se in seguito cambierà idea un'ultima volta). Non sa però che da Woody ci sono anche Skip e Robin, oltre a Donnell. I tre si sono trovati per capire come procedere nel piano di derubare il miliardario alcolizzato. Greta capisce presto di aver commesso una sciocchezza ma è costretta a entrare e ad accomodarsi ai bordi della piscina. Qui Skip e Donnell la prendono in giro in modo sinistro. A un certo punto Skip le offre un cocktail. Greta prima è riluttante ma poi accetta. Anche se al lettore non viene detto esplicitamente che nel cocktail c'è dell'acido, si può facilmente intuire da come Skip le porge la bevanda e da quello che dice: «Greta said, All right, just one, [...] the bearded guy said, 'One's all you'll need, Ginger.' [...] The bearded guy said, 'You're a cute girl, you know it? How you feeling?' He kept asking her how she felt and Robin kept watching her. She felt fine». (913) Skip, in questo frangente, viene chiamato the 'bearded guy' perché Ginger non conosce ancora il suo nome. Donnell e Skip continuano ad apparire gentili con la ragazza, anche se lei si sente minacciata. Robin invece si limita a osservarla con fare intimidatorio. Poco dopo entra in scena Woody, completamente nudo, che si avvicina a Greta e si siede accanto a lei, bofonchiando frasi sconclusionate e dimostrando di non ricordare i fatti avvenuti qualche giorno prima. I due parlano per un po' finché:

Donnell and the bearded guy were putting take-out cartons and paper plates on the table, pouring wine, dishing out something that seemed alive. They were alive—little white worms crawling over each other on the plates and these people were eating them. Woody had worms all over his chin. The funny part was, the worms didn't look too bad. They seemed pure. Heck, everybody was digging in, so Greta said, «Here goes nothing», and took a big bite. Mmmmm. But when she felt how slimy they were crawling around in her mouth and down her throat, she gagged and all of a sudden jumped up from the table, knocking over wineglasses, wanting so bad to clean out her insides, ran straight to the swimming pool and threw herself at the water. (906)

Le allucinazioni di Greta sono meno visibili di quelle provate da Skip in precedenza (gli spaghetti di soia cinesi appaiono come un mucchio di vermi viscidii), al punto che il lettore quasi non le percepisce subito come tali e tuttavia provocano alla donna disgusto e malessere. Se la prima scena ‘post acido’ in cui è protagonista Skip non è necessaria allo sviluppo della narrazione – Leonard forse vuole mostrare la sua tipica abilità di narrare in terza persona ma dal punto di vista di un personaggio – la seconda, in cui è protagonista Greta e che si può leggere come un’altra citazione ai romanzi di Chandler,¹⁶ serve ad aumentare la tensione narrativa del romanzo. Infatti, quando arriva Chris, appena si trova di fronte Greta si accorge dello stato alterato della donna e per la prima e unica volta nel romanzo perde la sua *coolness*, al punto che cade nel banale tranello perpetrato Skip e si fa rinchiodare nella biblioteca della villa assieme alla ragazza. È la penultima scena del romanzo. Donnell nel frattempo capisce che Robin e Skip vogliono disattendere il loro accordo e, anzi, probabilmente gli hanno preparato una trappola esplosiva e dunque chiede aiuto allo stesso Chris, liberandolo. Il finale, come spesso accade nei romanzi di Leonard, è artificioso e forzatamente positivo. Chris, con l’aiuto di Donnell, mette della dinamite nel cassetto dove è nascosto l’assegno che serve a Robin e Skip per incassare i soldi di Woody. Il poliziotto li avvisa di non andare prenderlo ma Robin pensa stia bluffando e procede. L’esplosione la uccide sul colpo e ferisce gravemente Skip.

Come *Glitz* e *Bandits*, anche *Freaky Deaky* è un romanzo circolare. Comincia con un’esplosione con cui iniziano i guai per l’eroe e finisce con un’altra esplosione che, in una certa misura, rimette le cose a posto. Eppure, se il finale è positivo, in realtà un velo di inquietudine pervade il lettore. Greta alla fine del libro se ne va a Hollywood in cerca di una parte in qualche film, abbandonando Chris. Robin, la mente del piano criminoso, è morta ma diversi altri delinquenti rimangono a piede libero e impuniti. Ancora una volta nell’universo messo in scena da Leonard gli uomini tendono a esercitare violenza e sopruso sugli altri e la società non è per nulla salva.

¹⁶ Nei romanzi di Chandler, non di rado, sia il detective Marlowe sia alcune sue clienti vengono drogati a loro insaputa provocando stati allucinatori. Ad esempio, capita a Marlowe stesso più volte (la più celebre in *Farewell My Lovely*, 1940), a Carmen Sternwood in *The Big Sleep* (1939) alla ragazza in *The Little Sister* (1949).

2.4 *Killshot* o della famiglia

Killshot è l'undicesimo e ultimo romanzo pubblicato da Leonard negli anni Ottanta, il terzo best-seller del decennio – appena inferiore a *Glitz* e *Freaky Deaky* – molto apprezzato anche dalla critica. Christopher Lehmann-Haupt, già recensore di altri tre romanzi dello scrittore, nelle pagine del «New York Times» sostiene che le sue migliori qualità sono:

The author's trademarks - authentic dialogue built of sentences that no real person would utter, characters whose highly colorful traits are never extraneous to the action, and absolute economy of language. The effectiveness of this story depends on some fairly subtle nuances of character. It isn't just good guys against bad guys. To make the whole thing work, Mr. Leonard has to mix about a dozen different shades on a palette of behavior that ranges from decent to sociopathic. He manages to do so without ever stopping to describe instead of dramatize, to talk instead of act or to tell instead of show.¹

Anche Don G. Campbell, critico del «Los Angeles Times», elogia il libro di Leonard, ponendo l'accento sulla costruzione dei dialoghi caratteristica dello scrittore:

Killshot is a riveting page-turner, a hare-and-hounds chase through the bleak suburbs of Detroit and the seamy riverfront dives of Cape Girardeau. Leonard's dialogue, as is usual with him, crackles like the riveting torch that Wayne Colson handles so deftly 100 feet above the hard ground.²

Protagonisti del romanzo sono due coppie molto diverse. La prima è formata dai coniugi Colson, Wayne e Carmen, due quarantenni che vivono in una casa di campagna adiacente a un bosco nella periferia di Detroit. Wayne è un carpentiere edile specializzato nel lavorare l'acciaio; Carmen, invece, ha appena iniziato a lavorare come agente immobiliare. La seconda coppia del romanzo è assai meno

¹ Christopher Lehmann-Haupt, *Books of The Times; A Couple Share Challenges In an Elmore Leonard Novel*, (April 13 1989), p. 18.

² Don G. Campbell, *Stix Dix Fix Nix : Killshot by Elmore Leonard*, (April 23 1989), p. 21.

canonica e non ha una relazione sentimentale. Armand 'Blackbird' Degas è un killer professionista *âgée*, legato alla mafia canadese e di origini objiway.³ Armand si accompagna per quasi tutto il romanzo a Richie Nix, un delinquente psicopatico, che vorrebbe rapinare almeno una banca in ogni stato americano, Alaska esclusa. La narrazione inizia proprio con la presentazione *in medias res* dei due malviventi. Armand è in un hotel a Toronto e riceve una chiamata da un giovane appartenente alla mafia locale che gli chiede di uccidere un uomo a Detroit chiamato Papa. Armand accetta l'incarico, soprattutto perché vuole andare a trovare la nonna, una guaritrice indiana che vive nella riserva objiway a nord di Detroit. Dopo aver portato a termine il suo lavoro, Armand viene a sapere che in realtà la nonna è morta da alcuni anni. Mentre il killer è in un ristorante che valuta una possibile permanenza nella casa dei parenti, la scena si sposta su Richie che, casualmente, è nel suo stesso ristorante. Richie è l'ennesimo psicopatico memorabile tratteggiato da Leonard, il quale riesce sempre a creare personaggi estremamente negativi senza mai ripetere personalità e caratteristiche e, soprattutto, mantenendone intatta la credibilità. Nix è da poco uscito di prigione e ha un piano: estorcere soldi a uno dei più importanti imprenditori immobiliari locali, certo Nelson Davies. Per dar avvio al piano, però, ha bisogno di una macchina e al ristorante progetta di rubare proprio quella di Armand. Il killer capisce subito le intenzioni di Richie e tuttavia decide di ascoltarne i progetti.

Fin dalle prime pagine, dunque, si intuisce che il caso avrà un ruolo centrale nello sviluppo della storia. I due delinquenti s'incontrano per una circostanza fortuita, ed è ancora accidentalmente che la coppia entra nella vita di Wayne e Carmen. La donna, infatti, collabora proprio con l'agenzia di Nelson Davies e un giorno convince il marito a raggiungerla in ufficio per un primo approccio all'attività di consulente immobiliare. Carmen vorrebbe che il marito lasciasse il suo lavoro di carpentiere – mestiere che pratica fin dall'adolescenza e di cui è molto orgoglioso – per iniziare insieme una nuova attività di vendita di case di lusso. Per Carmen questo cambiamento rappresenterebbe una crescita – non solo economica – per la coppia. Il marito però

³ Gli objiway sono una tribù di nativi americani stanziatasi nell'area dell'odierno Michigan e delle coste settentrionali del Lake Superior.

non è molto convinto di questa possibilità. Carmen e Wayne sono però nel posto sbagliato al momento sbagliato, perché i due delinquenti decidono di attuare il loro piano proprio il pomeriggio in cui Wayne ha seguito la moglie in ufficio quando il titolare è fuori città. Richie e Armand scambiano Wayne per Davies e lo minacciano. Wayne però non si fa intimorire, prende una barra d'acciaio dal suo furgone e cerca di colpire i due che fuggono a casa di Donna Mulry, una cuoca penitenziaria cinquantenne, cultrice di Elvis Presley e amante di Richie. Da questo momento in poi la storia prende un'unica direzione: i due delinquenti cercheranno di uccidere i coniugi Colson che sceglieranno di entrare nel piano protezione testimoni del FBI – un piano per nulla salvifico, come scoprirà presto la coppia – fino al tragico e commovente assalto finale.

Da questa breve sinossi del romanzo si intuisce facilmente che *Killshot* è un altro dei cosiddetti 'eastern-western' scritti da Leonard negli anni Ottanta. In effetti, nel romanzo ci sono numerose allusioni all'immaginario western. Il marito di Carmen si chiama Wayne come il grande attore hollywoodiano John Wayne e, non a caso, i colleghi spesso lo chiamano «cowboy» (41). Anche il cognome, a ben vedere, ha una certa assonanza con quello di un altro eroe del West, Kit Carson, protagonista di numerosi film western. Wayne è un uomo forte, amante della natura e della caccia e, infatti, abita con la moglie in una casa di campagna vicina a un ampio bosco, dove spesso l'uomo va a caccia di cervi. È una sorta di Nutty Bumppo del ventesimo secolo e, come l'eroe di J.F. Cooper per cacciare si accompagna al 'fratello' indiano Chingachgook, così Wayne chiede aiuto all'amico Lionel Adam, anch'egli carpentiere edile e, come il killer 'Blackbird', di origine ojibway. Wayne, cowboy di frontiera contemporaneo, sembra destinato a essere il protagonista dello scontro finale con i due balordi, soprattutto con Armand che, infatti, è indiano. Leonard, tuttavia, ancora una volta sovverte la formula e le aspettative dei lettori. Carmen fronteggerà 'Blackbird' e Richie mentre 'il cowboy' Wayne sarà del tutto assente dalla scena finale. Da metà romanzo, *Killshot* diventa infatti il libro di Carmen; da quando la donna, assieme al marito, deve abbandonare la propria identità e la propria casa per entrare nel programma protezione testimoni. Ciò è abbastanza sorprendente se si analizza l'inizio

della narrazione in cui sono tre uomini a dominare la scena: un carpentiere-cowboy duro e laconico (Wayne), un freddo indiano-killer (Armand) e un *villain* psicopatico (Richie). In breve, i tipici protagonisti di una canonica narrazione western. In questo quadro però, come spesso accade nei romanzi di Leonard, è la donna il vero personaggio portatore di valori positivi nella storia. Ma su questo punto tornerò in seguito.

Se nella seconda parte di *Killshot* è Carmen la protagonista, nella prima è certamente il killer Armand. Carmen e Armand sono infatti i personaggi più complessi e proteiformi delle due coppie. Lo psicopatico e il marito sono invece assai meno sfaccettati. Richie possiede alcune delle caratteristiche che contraddistinguono quasi tutti gli psicopatici di Leonard. Anzitutto è un chiacchierone. Parla in continuazione, spesso a sproposito, senza preoccuparsi minimamente dell'interlocutore. In secondo luogo è stupido: non capisce le persone, non sa comportarsi in maniera adulta e non è capace di mantenere gli impegni. Infine si lamenta sempre di tutto: di Donna che non sa far da mangiare ed è sempre sciatta, di Armand che non è di compagnia, della polizia che, a suo dire, lo perseguita senza motivo. Nonostante la personalità invadente di Richie, il killer decide di far coppia con lui, anche quando questo, durante il loro primo incontro, gli punta la pistola alla testa per rubargli la macchina. La scena è interessante perché introduce il problema identitario che attanaglia Armand:

Armand felt himself changing back, no longer Armand Degas, dumb guy taken for a ride. He was the old pro again as he came up with the Browning auto and touched the muzzle to the side of the punk's head.

«I shoot people,» the Blackbird said. «Sometimes for money, sometimes for nothing.» Without moving his head or even his eyes, staring at that wad of cash, Richie Nix said, «Can I tell you something?»

«What?»

«You're just the guy I'm looking for». (37)

Cosa veda Richie nel killer è facilmente intuibile: una persona che possiede un'abilità che può essere utilizzata per i suoi scopi criminali. Cosa invece Armand trovi in Richie è assai meno scontato. Forse ne apprezza il coraggio, anche se presto si accorgerà che si tratta di incoscienza. Di sicuro è in un momento difficile della sua vita e Armand

vede in Richie una persona che lo ammira, un «punk»⁴ che rispetta un «old pro» (37). Poco dopo il loro primo incontro, e una volta conosciuto il suo soprannome, Richie inizia a chiamarlo solo «Bird», una scelta non casuale che forse è utile analizzare:

The funny thing was, Armand didn't mind it.
The Bird. New name for the beginning of a new time in his life. Different, not so Indian-sounding as he played with it in his mind. Who are you? I'm the Bird. Not a blackbird or a seagull, but his own special kind. He liked the way Richie Nix said it, the guy sounding proud to know him, wanting to show him off. (58)

Questo discorso indiretto libero prima di tutto risponde alla domanda che ci si è posti pocanzi (cosa vede Armand in Richie?) ma soprattutto tradisce un'evidente insicurezza del killer riguardo alla sua identità che riemergerà in diversi momenti nel romanzo. Il suo nome francofono, Armand Degas, dichiara la sua origine franco-canadese, legata soprattutto alla storia e alle tradizioni del Québec. Non a caso, alla domanda diretta di Richie «'What are you then?'», Armand risponde: «'Quebecois,' Armand said, 'French Canadian,' giving it an accent» (33). Oltre a essere il signor Degas, Armand però è anche Blackbird, un killer professionista che lavora per la mafia canadese. Quando è Blackbird, Armand è meticoloso e preciso, anche nel curare i dettagli del proprio abbigliamento. Quando va a uccidere Papa, ad esempio, indossa un vestito di lana, nonostante il caldo, «with a white shirt and green-blue tie that had little green fish on it [...] He had to feel presentable. It was something he did for himself; no one else would think about how he looked» (11). Ma Blackbird è in realtà il soprannome datogli dai suoi amici di gioventù, Jackie e Gerrard, ed è legato alle sue origini indiane (il piccolo Armand andava in giro dicendo che la nonna l'avrebbe trasformato in un merlo), che ogni tanto riaffiorano dall'inconscio del killer. Inoltre, da un punto di vista visivo, queste origini sono piuttosto evidenti. Richie, con l'ingenuità che lo contraddistingue, glielo fa notare quasi subito: «You are an Indian, right?», e il killer risponde: «No, I'm not Indian» (33). Gli stessi delinquenti di Toronto con cui Armand collabora lo

⁴ Luca Conti, nella bella edizione Einaudi (2009), traduce il termine 'punk' con 'tamarro'. È questa una delle pochissime scelte traduttive su cui nutro qualche perplessità, perché punk è 'delinquentello', 'teppistello' e nel lessema 'tamarro' non v'è alcun legame col mondo della criminalità.

chiamano in termini dispregiativi «Chief»,⁵ riducendolo a una caricatura di un nativo americano. Lui stesso è consapevole di esser visto da loro come un «half-bred tough guy from Montreal» buono solo per «the dirty jobs» (3). Quando all'inizio del romanzo uno dei mafiosi giovani gli chiede di ammazzare il vecchio boss Papa, Armand rifiuta un compenso pecuniario, domandando invece come ricompensa la Cadillac del criminale – una macchina di seconda mano – apprezzata dal killer anche perché dello stesso colore della casa della nonna:

«So, you want it?»

«I'm thinking,» the Blackbird said, staring at the ceiling, «you have a Cadillac, that blue one.» It was the same vivid light-blue color as his grandmother's cottage on Walpole Island. «What is it, about a year old?»

«About that.»

[...] «Plus the twenty?»

«Keep it. Just the car.»

This guy would be telling his people, see, he's crazy. You can give him trading beads, a Mickey Mouse watch. But said over the phone, «If that's what you want, Chief». (4)

Tuttavia, Armand non se la prende se i suoi datori di lavoro gli parlano usando espressione razziste. È solo lavoro, dice tra sé e sé («It wasn't social, it was business»). Eppure, col procedere della narrazione, ci si accorge che qualche ferita rimane nell'inconscio del killer.

Anche nella richiesta della Cadillac ci sono almeno due identità che si scontrano. Da un lato quella indiana (come si è anticipato, il colore gli ricorda la casa della nonna), dall'altro quella 'bianca' – nella personale visione di Armand la Cadillac è infatti una macchina di lusso dei bianchi. Emerge qui, e non sarà l'unico caso del romanzo, un bisogno inconsapevole di Armand di avere l'approvazione del 'mondo bianco', a cui si aggiunge il rifiuto per il 'mondo objiway'. È vero, ha un momento di nostalgia della nonna e dei giochi d'infanzia all'inizio del romanzo, ma la realtà è che non vuole essere visto come un indiano. Quando parla col suo vecchio amico (ora compagno di caccia di Wayne) Lionel Adams prima di incontrare Richie, conferma una

⁵ Chiaramente i mafiosi si riferiscono all'origine indiana del termine, inteso dunque come 'capo tribù'. Il traduttore ha preferito mantenere una traduzione letterale (una possibilità, ad esempio, sarebbe stata tradurre 'chief' con 'grande capo').

certa insicurezza e contraddittorietà. Gli dice che potrebbe tornare a vivere nella comunità objiway e che potrebbe fare anche lui la guida per i cacciatori; al contempo, però, è sprezzante nei confronti del lavoro di Lionel e pensa che fare la guida sia solo «some goddamn Indian thing» (99). Armand non rispetta le regole della riserva (in cui non si può bere alcol) e non conosce la lingua objiway, insomma non ha alcuna intenzione di fermarsi, tuttavia vuole che Lionel gli dica di restare:

He asked himself, Why would you want to live here? Answered, I don't. Asked himself, Why do you want Lionel or anybody to want you to live here? That one, facing it, was harder. He took a drink and answered, I don't. I don't care or want to live here or ever come back. He knew that but had to hear it. No more Ojibway, no more the Blackbird. He knew that too. What was he losing? Nothing. You can't lose something you don't know you have. (29)

La questione fondamentale, in realtà, non è tanto interrogarsi sul perché Armand pretenda che Lionel e gli altri membri della riserva gli chiedano di fermarsi a vivere con loro; la vera domanda il killer non la fa ed è una domanda senza risposta: se non si ferma nella riserva, Armand dove va? Non può restare lì perché è un killer professionista e non accetta le regole della comunità. Al tempo stesso, però, non può più vivere a Toronto, con 'i bianchi', perché è un indiano e viene sempre isolato («he wouldn't ever belong to them», 5). Leonard qui riprende un nodo cruciale della letteratura e della cultura statunitense, la questione identitaria dell'uomo americano. Se in precedenza si era accostato Wayne Colson a Natty Bumppo, l'eroe dei racconti di Cooper, ora è Armand che vive i dilemmi del famoso personaggio letterario, anche se partendo da premesse opposte. Natty Bumppo è, infatti, un uomo bianco cresciuto da una nobile razza di indiani. Ha acquisito tutte le abilità degli indiani ma, allo stesso tempo, non ha il loro pregiudizio razziale nei confronti dei bianchi. È un uomo che sa vivere in entrambi i mondi, quello bianco e quello indiano. Tuttavia, anche se li conosce bene entrambi, non appartiene a nessuno dei due. Proprio da questa presa di coscienza nasce l'inquietudine del personaggio di Cooper, che ritroviamo, identica, in Armand. Solo Richie sembra felice di stare vicino al killer e, infatti, Armand decide di seguirlo nel suo piano bizzarro. Sostanzialmente Armand non uccide subito Richie, pur

avendone la possibilità e nonostante il giovane lo minacci e cerchi di derubarlo, perché ha appena rifiutato le proprie identità: quella di objiway e quella di killer («No more Ojibway, no more the Blackbird», 29). Ora Armand non è più un killer di origine indiana. Inoltre, Richie gli offre la possibilità di emanciparsi dalle sue vecchie identità rimuovendo la sua parte 'Black' – la componente indiana – quando inizia a chiamarlo solo 'Bird'. Tuttavia, come si è già detto, Richie non è alla ricerca di un mentore o di un amico ma solo di qualcuno che possa aiutarlo a raggiungere i suoi scopi delittuosi. Armand si sforza di insegnargli i segreti del mestiere, mentre Richie non solo sembra non possedere alcuna capacità di apprendimento ma lo deride in continuazione. L'apice della disillusione per Armand giunge quando chiede a Richie di uccidere Lionel. Lo psicopatico procede senza però seguire nessuna delle indicazioni del killer e ha bisogno di diversi colpi per uccidere, goffamente, l'uomo. Da qui in poi Armand prende coscienza della realtà e decide che non vuole più essere chiamato 'Bird' ma solo Armand. Richie inizialmente accoglie la richiesta («Now he had a faggy name he wanted to be called, Armand», 116), ma solo per poco; presto ricomincia a usare 'Bird', fino a quando, nello scontro finale, il killer lo ucciderà nel salotto di Carmen («he called me Bird for the last time, that's what he did», 372).

Armand è un killer disorientato, che sta perdendo la sua abilità di sparare il killshot. Si è già detto di come non spari a Richie che lo minaccia, pur avendone la possibilità (teneva una pistola nascosta sotto al volante). A ben vedere, questa perdita si manifesta anche prima di conoscere il giovane psicopatico, quando il killer lascia la pistola che ha usato per uccidere Papa nella macchina, invece di gettarla nel fiume, come avrebbe fatto qualche settimana prima. Il breve dialogo con Papa è interessante perché si riflette sul resto della storia: «'You remember us, the Degas brothers? One dead working for you, shot dead by the police. One in Kingston doing life for you. Papa, you listening to me? And I'm here'» (9). Blackbird, che non ha mai visto il padre, ricorda a Papa che i suoi due fratelli sono morti o in prigione a causa sua. Ma il dialogo non ha solo una connotazione edipica, è anche una vendetta nei confronti di un mondo che ha sempre visto Armand e i suoi fratelli come degli indiani stravaganti cui affidare i compiti più sporchi. Sparando a Papa, Armand uccide anche il suo

collegamento con la mafia di Toronto che per un po' è stata 'la sua famiglia'. Quando in seguito scopre che la nonna è morta – e dunque anche il legame con il mondo objiway non c'è più – Armand subirà quello sbandamento emotivo che lo porterà a seguire i piani di Richie. Tornando al dialogo con Papa, per il killer è importante sapere che l'anziano mafioso sappia con chi sta parlando e che soprattutto che lo stia ascoltando («Papa, you listening to me?»). L'essere ascoltato – da Richie Nix per la maggior parte del romanzo ma anche da Carmen nel finale – diventerà quasi un'ossessione per il killer. Nel romanzo, ma in generale nell'ontologia leonardiana, chi sa solo (e ama troppo) parlare soccombe, chi invece sa anche ascoltare spesso risulta vincitore. Armand, sfortunatamente, è in un momento della sua vita in cui ha bisogno di parlare e questa circostanza gli sarà fatale.

In realtà, tutti i personaggi maschili di *Killshot* sentono la necessità di parlare in continuazione, principalmente di loro stessi. Solo Armand, però, sembra avere argomenti interessanti. Wayne parla solo del proprio lavoro, delle costruzioni, delle travi d'acciaio. Richie invece parla perlopiù a vanvera, vantandosi di rapine e omicidi, di cui spesso non ricorda il numero. Come Armand, anche Wayne vive solo per il suo lavoro e questo si ripercuote sull'equilibrio familiare. All'inizio del matrimonio, quando Carmen era sempre a casa col figlio piccolo, Wayne si fermava ogni sera al bar con i colleghi prima di rientrare a casa, dicendo alla moglie che il suo è un lavoro duro e che la sera ha bisogno di svagarsi («structural work was stressful; you come down off a job you needed to unwind», 47). Le molte serate passate a casa sola col figlio portarono Carmen a un inizio di depressione, acuita dai postumi di un intervento di isterectomia resosi necessario all'improvviso. Queste informazioni vengono fornite al lettore attraverso i ricordi di Carmen espressi in discorso indiretto libero e sono fondamentali per capire le dinamiche della coppia e in generale la morale leonardiana. Carmen per anni ha provato a convincere il marito di quanto fosse nocivo per la famiglia tornare a casa sempre tardi la sera: «why couldn't he unwind at home? Carmen said she'd walk with him. Then sit down and have a beer and he could help Matthew with his homework for a change» (48). Le lamentele della donna però durano poco. Presto Carmen passa dalle parole all'azione. Appena il figlio inizia la scuola,

comincia a lavorare come operaia in una catena di montaggio. Una scelta che il marito supporta, fino a quando Carmen non inizia a tornare a casa dopo di lui. Così, infastidito, Wayne le chiede il motivo di questi continui ritardi. Carmen, piccata e sarcastica, replica: «'I work a whole shift with that air wrench, eight hours bolting on drag links and steering arms in all that noise, I need to unwind after'» (48). Wayne, però, sembra non comprendere il sarcasmo della moglie e replica: «'See? If you feel that way working on the line, imagine coming off a structure after ten hours'». Carmen dunque arriva al punto senza giri di parole:

Carmen said, «I like to be with you». She did, he was a nice guy and she loved him. What he drank never changed his personality, it made him horny if anything. «Isn't there something we can do together? [...]I mean some kind of work or business we could both get into,» Carmen said, «and be together more».

Quello che Carmen cerca di dire a Wayne è che il loro rapporto deve passare da un «along for the ride» (121) – come quello di Armand con Richie – a qualcosa di profondo e coinvolgente. Le viene dunque l'idea di portarlo al suo nuovo lavoro come venditrice immobiliare all'agenzia di Nelson Davies. Il marito, anche se recalcitrante, accetta.

Proprio quando Wayne è nell'ufficio del capo di Carmen – un ufficio vuoto perché il signor Davies si trova fuori città – entrano in scena Armand e Richie che, pensandolo il proprietario, lo minacciano. A questo punto, Leonard pone di nuovo l'accento sulla questione della trasformazione dell'identità. Infatti, il carpentiere buono e ingenuo all'improvviso si trasforma in un uomo duro e violento, che senza alcuna esitazione raccoglie una barra d'acciaio e la usa come arma contro i due criminali. Se questa trasformazione porta, nell'immediato, a un esito positivo - fa fuggire Richie e Armand - dal punto di vista della coppia si rivela invece un fallimento. Da qui in avanti si innesca un meccanismo ossessivo, per cui l'unico sentimento che muoverà Wayne sarà la rabbia nei confronti dei due malviventi. A ben vedere c'è un chiaro parallelismo tra le due coppie del romanzo: Armand e Richie da una parte e Carmen e Wayne dall'altra. Carmen e Armand si interrogano su chi sono e per fare ciò si mettono in

discussione (Carmen cambia lavoro e prova a coinvolgere il marito, Armand lascia alle spalle sia il lavoro con la mafia canadese sia la famiglia indiana). Entrambi vogliono trasformare i rispettivi partner in compagni che possano migliorarsi e, soprattutto, ascoltarsi a vicenda. Si è visto come Armand fallisca l'obiettivo con Richie; Carmen, invece, almeno inizialmente sembra avere più successo. Wayne, infatti, appare ben disposto ad ascoltare i racconti della moglie a proposito del nuovo lavoro: «She sold her first house in April. Wayne took her to Henry's for dinner and *listened to her* tell how she'd closed the deal, Carmen glowing, excited, telling him what a wonderful feeling it was, like being your own boss» (50-51).

Ottenere l'attenzione del marito egocentrico è in realtà la seconda fase del piano di Carmen. La prima fase è stata cambiare e migliorare se stessa, passando da moglie fastidiosa e lamentosa a donna operativa e propositiva che un marito ha voglia di ascoltare. Carmen, a differenza di Armand, ha capito che lamentarsi e dar ordini è una strategia perdente. Ma soprattutto ha compreso che l'azione vince sempre sulla parola, un assunto che Leonard tende a sviluppare, seppur spesso in modo implicito, in ogni narrazione. In questa prospettiva, l'atteggiamento di Carmen è attivo mentre quello di Armand è passivo, basato solo sulla parola. Qui sta la differenza tra i due. Trasformando se stessa da moglie depressa a donna impegnata nel fare qualcosa di costruttivo, Carmen riesce a farsi ascoltare dal marito e a coinvolgerlo nella sua quotidianità. Così Wayne comincia a tornare presto dal lavoro, la supporta e ne ascolta la giornata lavorativa. Però, questo nuovo equilibrio familiare viene presto interrotto dal primo incontro con i due criminali, fatti fuggire dall'azione repentina del marito di cui si è già detto. Il comportamento del marito, per quanto salvifico nella fattispecie, lo rende in realtà irriconoscibile agli occhi della moglie: «It amazed her, she had never seen that cold, intent look on her husband's face before» (76). E ancora, più avanti nel romanzo: «you're a completely different person». (159) Il marito diventa una personale versione di Richie Nix, il quale non a caso, quando verrà ucciso da Armand, indosserà la maglietta di Wayne con su scritto 'Ironworkers Build America'. Dopo quell'evento, dunque, il marito è cambiato. Carmen prova anche a sedurlo per attirare la sua attenzione, ma Wayne ormai è concentrato solo su Armand e Richie:

«You want to go to bed?»

He looked over. «It's early».

They stared for a moment. He said, «We haven't done much making out lately, have we?»

«It's been days. Not even hugs and kisses,» Carmen said. The way he shook his head she could tell he was thinking of something else. (153-154)

Wayne sta pensando a Richie Nix. La sua ossessione per i due criminali continua anche dopo che i coniugi sono entranti nel programma protezione testimoni e si sono trasferiti a Cape Girardeau, cittadina del Missouri, sotto falso nome. Anzi, la situazione peggiora perché nella nuova casa i due incontrano il vice-sceriffo Ferris Britton, che in teoria dovrebbe proteggerli ma, in realtà, si rivela un molestatore di Carmen, presentandosi dentro la loro casa senza bussare quando il marito è fuori e provocando la donna con allusioni sessuali. Venuto a sapere del comportamento del vice-sceriffo, Wayne s'infuria ancor di più promettendo che: «He ever walks in this house again I'll wrap a sleeve bar around his head». Carmen gli risponde: «That's what you'll do for him. What will you do for me?» (242). La donna da un lato è sollevata che il marito sia protettivo nei suoi confronti, dall'altro però gli rimprovera di aver ricominciato a disinteressarsi dei suoi bisogni («Did you ask anything about that? [...] What I felt, was I afraid?»).

Leonard ha bisogno di un intero capitolo⁶ per descrivere lo stato di shock in cui si trova Wayne, una crisi iniziata ancor prima di trasferirsi a Cape Girardeau. Dopo lo scontro nell'ufficio del capo della moglie, e dopo che Armand e Richie gli hanno sparato dentro casa, Wayne è accecato dall'ira al punto che non solo ricomincia a ignorare i bisogni della moglie ma diventa anche negligente al lavoro, un fatto mai successo prima. Il capitolo inizia con Wayne seduto su una trave alta venti metri durante la pausa-pranzo. I colleghi gli chiedono di scendere ma lui non risponde, totalmente assorto nei suoi pensieri:

«We got a man froze-up.»

⁶ Il decimo.

The walking boss, still bent over the print board, said, «Shit. Who is it?»
«Colson»
[...] «You're kidding me,» and went over to the big window facing the job
«Where is he?»
«Up on top. That far section toward the river. See?»
[...] «I see him,» the walking boss said.
[...] «He's not moving.»
«That's what I'm telling you,» the raising-gang foreman said. «He's froze-up.»
«Wayne never froze in his life». (165-166)

Mentre è sulla trave, Wayne, prima contempla l'estensione di Detroit e poi immagina scene di duelli con i due criminali, degne di un film western hollywoodiano:

Okay, he sees them in the woods and runs out to the chicken house, yeah, and is waiting for them inside as they come past it, heading for the house. All the first part would be the same, telling Carmen to stay in bed. Or now he tells her to stay in the house. They go by, he lets them get about ten yards and then steps out of the chicken house behind them, that's it, and goes, «You boys looking for somebody?»
«You boys looking for me?»
«You guys looking for me?»
«Can I help you?»
Something like that (174)

Il sogno 'cinematografico', a occhi aperti, di Wayne dura tre pagine ed è narrato attraverso il consueto discorso indiretto libero. Può apparire un intermezzo un po' ingenuo e bizzarro nell'economia del romanzo; in realtà scene di questo tipo non sono per nulla una novità ma si ritrovano in altri romanzi dello scrittore. Si pensi a quando Dawn Navarro in *Riding the Rap* e Teddy Magyk in *Glitz* si parlano allo specchio. Sono momenti di auto-alienazione che ci dicono come molti personaggi negativi di Leonard tendano spesso ad allontanarsi dalla realtà. Wayne è così preso dalla propria immagine di 'uomo duro' e risolutore che, alla fine, non solo non riesce a risolvere il problema (non sarà lui a fronteggiare Armand e Richie nello scontro finale) ma diventa un pericolo per gli altri. Infatti, mentre è sulla trave a sognare una vendetta in stile western, rischia di uccidere un suo collega. Inavvertitamente fa cadere un tubo di gomma proprio mentre il sta passando il collega che inciampa e cade, anche se fortunatamente riesce ad attaccarsi alla trave. Wayne non si accorge di nulla ma gli altri lavoratori vedono tutta la scena, così il capo gli intima di prendersi un lungo periodo di vacanza.

La sua incapacità di gestire le emozioni ha influenzato non solo il rapporto con la moglie ma anche il suo lavoro, in cui era sempre stato irreprensibile.

Quando a Carmen e al marito viene proposto di entrare nel programma protezione testimoni la donna accoglie positivamente il progetto, come se le si fosse prospettata un una lunga vacanza. Le piace l'idea di ricominciare, di avere un nuovo punto di vista sulle cose e pensa che l'occasione potrebbe essere perfetta per ricostruire il rapporto col marito, logorato dalle tensioni causate dagli assalti dei due criminali. Insomma, la possibilità di costruirsi una nuova identità, in un periodo di tempo limitato, la stuzzica e le ricorda l'esperienza di Jack Nicholson nel film di Antonioni *The Passenger* (*Professione: reporter*, 1975), in cui l'attore «takes on another man's identity who died and then finds out people are after him thinking he's the guy» (193). I due accettano i termini del programma e prendono possesso della nuova casa nella cittadina del Missouri. L'impatto però non è affatto positivo. L'abitazione è diroccata, molto piccola e sporca e, come si è anticipato, il poliziotto che dovrebbe prendersi cura di loro si dimostra subito spiacevole. Dopo qualche giorno, a Carmen torna in mente come finiva *The Passenger*: Nicholson viene ucciso nel letto mentre dorme in un hotel sperduto. Questa immagine improvvisa sembra un monito per la donna che, ben presto, capisce che la nuova vita non è migliore della precedente. Anzi. È vero che Wayne è parzialmente riuscito a dimenticare la rabbia delle settimane passate e ha trovato un nuovo lavoro come operaio in un battello che naviga sul Mississippi.⁷ Allo stesso tempo, però, l'uomo è anche tornato alle brutte vecchie abitudini: si ferma al bar a fine giornata e torna a casa ubriaco; inoltre, spesso il lavoro lo porta a stare lontano da casa diversi giorni. Carmen invece, non ha nulla da fare, a parte pulire e fare da mangiare, mentre Wayne, «full of his new job» (266), torna a disinteressarsi dei suoi bisogni.

La routine è interrotta da una nuova intrusione. Una mattina, mentre è in cucina, Carmen si trova davanti un certo signor Molina, un delinquente che abitava nella casa dove adesso vivono i Colson e che come loro era entrato nel programma protezione

⁷ Nel racconto della vita sul Mississippi di Wayne c'è una chiara allusione a *The Adventures of Huckleberry Finn* di Mark Twain.

testimoni. L'uomo si giustifica dicendo che aveva lasciato dei suoi effetti personali nascosti sotto il pavimento e che deve recuperarli. L'intrusione di Molina è solo l'ultimo dei tanti episodi in cui l'intimità familiare di Carmen viene violata. Armand e Richie erano stati i primi. Poi c'era stato Britton, il ripugnante vicesceriffo che ama molestare verbalmente la donna. Infine Molina, un altro uomo che ama parlare ma non ascoltare. Carmen dimostra presto un'evidente insofferenza nei confronti della nuova vita ma soprattutto è nauseata da queste continue intrusioni. Quando, tornando a casa dal supermercato, incontra un camionista che cerca di farla salire con la forza nel suo furgone, Carmen sfoga tutta la rabbia accumulata e lo scaraventa fuori dal mezzo. Questa è la prima volta che la donna mette in pericolo la vita di un'altra persona. In precedenza aveva solo bluffato; ad esempio quando aveva minacciato Armand col fucile del marito. Carmen era cosciente che non sarebbe mai riuscita a sparare in quel frangente. Quando incontra il camionista è anche la prima volta che prova piacere a infliggere violenza. È un nodo importante della storia perché il lettore intuisce che Carmen sta cambiando: sta iniziando ad agire come Wayne.

L'incontro con Molina ha anche un risvolto positivo. Ricorda a Carmen che in realtà lei e il marito non sono obbligati a restare nella nuova casa del programma federale. Possono tornare al loro rustico vicino al bosco quando vogliono. La donna dunque telefona a Wayne e gli dice che vuole lasciare il programma protezione testimoni per tornarsene a casa, quella vera. Il marito è d'accordo, però è appena sbarcato dal battello in un posto imprecisato sul Mississippi e non riuscirà a tornare prima della sera del giorno successivo. Carmen quindi parte da sola. Appena arriva a casa, nota alcuni particolari che la preoccupano. Il frigo è acceso ed è sicura che fosse staccato quando se n'erano andati. Il forno sembra sia stato usato da poco. Carmen telefona a Wayne e, spaventata, gli racconta le sue preoccupazioni. Quando Carmen mette giù il telefono, si trova davanti i due criminali. Richie si dimostra subito particolarmente aggressivo e le dice di spogliarsi. La donna riesce a tergiversare e cerca di ricordare dove Wayne aveva nascosto il fucile l'ultima volta. È certa che è da qualche parte nella casa ma non ricorda dove. Riesce però a convincere i due che il fucile è rimasto con Wayne nella casa in Missouri. In breve tempo la rabbia prende il

posto della paura e Carmen, per tranquillizzarsi, immagina di parlare col marito mentre risponde alle domande di Armand. Anche lei quindi, come Wayne nella scena sopra la trave, usa l'immaginazione per costruirsi un presente fittizio consolatorio. C'è tuttavia una differenza fondamentale. Il sogno di Wayne è solo un gioco infantile, completamente slegato dalla realtà. Quello di Carmen ha un fine molto pratico: il dialogo immaginario col marito potrebbe farle ricordare dov'è nascosto il fucile:

What she did to hang on and not panic or come apart was think of Wayne in a different way, Wayne here, close to her, so that she wasn't alone. Wayne in her mind but real, because she knew him so well [...]
Mad. The way she was on the porch the time Armand came and she fired twice. Mad because he was so goddamn sure of himself. Fired when he was close and fired again, when he was out by the chicken house. After that she went inside.
Now think. (362-365)

La strategia della donna funziona perché dopo pochi minuti riesce finalmente a ricordare: «He [Wayne] said, I get up to go to the bathroom...He knelt down – she could see him doing it – *and put the gun under the bed*. That's where it was». (366)

Recuperato il fucile, Carmen deve trovare il coraggio di scendere le scale e sparare ad Armand (il quale aveva già ucciso Richie). Carmen ora non può più esitare, deve sparare. L'ultima volta che aveva avuto di fronte Armand non c'era riuscita ma ora è cambiata e sa che non è più il momento di 'pensare' «And told herself, Don't think» (375). Nonostante i suoi sforzi, Carmen è ancora esitante, non riesce a non pensare: «But at the bedroom door, her hand on the old-fashioned key sticking out of the lock, she started thinking again». La donna quindi continua con la sua strategia, immaginando di nuovo di parlare al marito, in una scena molto intensa. Carmen, a quel punto, capisce che il compito di Wayne è finito. Deve farlo da sola. Deve scendere in salotto e sparare al killer:

Wayne took her that far, gave her the loaded gun. Now she had to hear herself say it, in her own words, and after that stop thinking.
You have to kill him.
There wasn't a sound in the house.
You have to go downstairs and kill him. (376)

Mentre Carmen, attraverso la voce interiore del marito, sta trovando il coraggio di affrontarlo, Armand sta gradualmente perdendo le sue abilità di killer implacabile. Si prenda l'inizio della scena. Appena lui e Richie sorprendono Carmen e sembrano avere la situazione sotto controllo, il killer dice alla donna: «Don't talk so much, all right?» (356). È Armand stesso, però, che le fa diverse domande e la provoca ricordandole che nel loro ultimo incontro non aveva avuto il coraggio di sparargli. In seguito beve quattro bicchieri di whiskey in pochi minuti. Il sicario non sembra più tanto sicuro di sé. Quando Carmen capisce che deve guadagnare tempo, chiede al killer il perché Richie continui a chiamarlo 'Bird'. Armand non riesce a resistere alla provocazione, manifestando un'evidente debolezza: «Armand liked her asking him that. It reminded him of who he was. Or who he had been. He said, 'I'm called the Blackbird,' and almost smiled at her» (371). Poco dopo, quando Richie lo prende in giro per il suo rapporto con Donna e insiste nel chiamarlo 'Bird', Armand, in un impulso di rabbia, gli spara sulla fronte uccidendolo. Nello sparare il suo ultimo *killshot*, l'assassino sembra tutto fuorché un professionista. Le cose continuano a peggiorare per Armand. Dopo un altro bicchiere di whiskey racconta a Carmen la storia di sua nonna che era una guaritrice indiana e che l'avrebbe trasformato in un corvo, anche se lui avrebbe voluto diventare un merlo. È la stessa storia che aveva raccontato a Lionel Adams al bar, a Richie e a Donna. Con Carmen però la modifica. In questa versione inedita, la nonna accetta di trasformarlo in un merlo ma la magia non funziona «Nothing happened. I feel my body, I said to her, 'I'm no blackbird, I'm still me'» (373) e guardando Carmen dice: «'That's my life story, whether you understand it or not'». Tutte le volte che Armand racconta la storia ai suoi interlocutori possono essere lette come dei tentativi falliti di allontanarsi dalla propria identità. Armand è diventato Blackbird perché i suoi fratelli lo hanno chiamato così e, in seguito, il soprannome ha iniziato ad indicare ciò che faceva, il suo mestiere, cioè l'assassino. Ora Armand sta perdendo la sua abilità di fare al meglio il suo lavoro e, intimamente, è cosciente di ciò. Per questo racconta a Carmen una storia modificata in cui lui non è mai diventato Blackbird. Il killer per la prima volta sta raccontando la verità ma è troppo tardi. Carmen, «the kind of woman to

have» (380), che lo ha ascoltato come nessun altro aveva fatto negli ultimi mesi, questa volta non ha più nessuna intenzione né di ascoltare né di parlare «she was there but she wasn't talking» (377). A ben guardare, Carmen ha dovuto ascoltare le storie di ogni personaggio maschile del romanzo: i resoconti lavorativi di Wayne; i racconti universitari del figlio, gli aneddoti da mitomane del vicesceriffo Ferris, la storia della vita di Molina, le richieste sconclusionate di Richie e ora Armand. Carmen non ascolta e non parla più, sta in silenzio. È il segnale che finalmente, in un momento per lei drammatico, è in grado di sparare ad Armand con la sua stessa pistola (in precedenza il killer era riuscito a levarle il fucile). Curiosamente, Armand non si aspettava che Carmen gli sparasse. La scena ricorda la sparatoria finale di *City Primeval*, in cui lo psicopatico è sorpreso dalla scelta del poliziotto di premere il grilletto. Armand, mentre è a terra morente, riesce a rivolgerle le ultime parole:

«You shot me». [...]

«Don't you know you've killed me?» and saw her lower the gun. [...]

She said, «You walked in my house!»

Mad. He thought, Yeah ...?

Come spesso accade nelle narrazioni di Leonard, la scena più importante del libro cita e riprende la scena, non per forza di pari importanza, di un libro precedente. In questo caso il romanzo è *Last Stand at Saber River* (1959) e la scena è quella in cui Martha Cable, la moglie del cowboy ex confederato, spara a un apache per difendere la propria casa e la propria famiglia. *Killshot* segue, sottotraccia, il romanzo western degli anni Cinquanta. Ancora una volta non è il cowboy a uccidere l'indiano nel duello finale. È la donna.

3. RIFLESSI RELIGIOSI

Premessa

Elmore Leonard ha fatto della discrezione *lato sensu* uno dei propri tratti più distintivi. Dal punto di vista narrativo questa discrezione si traduce – come si è osservato nel capitolo 1.1 – in un’esplicita avversione verso ogni manifestazione diretta della voce autoriale che vada a interrompere il flusso della storia, ad esempio con farraginose descrizioni o esponendo le proprie personali riflessioni in quanto tali. Parimenti, la discrezione di Leonard si esprime anche sul piano umano, rasentando talora la vera e propria dissimulazione, come chi ben conosca lo scrittore può percepire nel leggere le diverse interviste da lui concesse lungo la sua carriera.¹ Non bisogna farsi ingannare, dunque, dalle risposte vaghe ed evasive contenute in quelle interviste, risposte che spesso tendono a sminuire un determinato argomento o a dargli un significato fuorviante.

L’*understatement* di Leonard riguarda sia il giudizio globale sul proprio lavoro («My only purpose is to entertain»), sia alcune questioni puntuali che lo scrittore affronta sempre con gentilezza, evitando però di fornire dettagli cruciali per chi voglia approfondire la sua opera. Una questione importante è senza dubbio la possibile influenza della religione, e più specificamente del cattolicesimo, sulla sua narrativa. Leonard non nasconde la rilevanza che la formazione cattolica (gesuita, per la precisione) ebbe a esercitare sulla sua vita e scrittura, ma ne riconosce semplicemente un’influsso generico che, a suo dire, avrebbe a che fare unicamente col suo bagaglio culturale. Al contrario, io ritengo che si possa sostenere che quasi tutti i romanzi di Leonard – almeno quelli pubblicati dal 1969² – nascondano dietro a storie grottesche e criminali ridicoli alcuni motivi o nuclei tematici legati indissolubilmente alla morale cattolica. C’è inoltre la questione della ‘trilogia del cattolicesimo’ – un’espressione proposta da Charles Rzepka³ – composta da *Bandits*, *The Touch* e *Pagan Babies*: tre

¹ Leonard ha rilasciato una decina di interviste ‘ufficiali’ in circa sessant’anni di carriera. Oltre a quelle concesse ai biografi David Geherin e Paul Challen, bisogna almeno citare quella famosa allo scrittore Martin Amis e quella a Charles Rzepka, entrambe consultabili gratuitamente sul web.

² Anno di pubblicazione di *The Big Bounce*, primo ‘romanzo del crimine’ dell’autore.

³ Rzepka, *Being Cool* cit., p. 184.

romanzi in cui il tema cattolico non è affatto nascosto bensì esplicito fin dalle prime pagine, a maggior ragione visto che i protagonisti dei tre libri sono frati, suore e preti (o supposti tali).

Partendo da una sintesi delle intersezioni più significative tra la vita dello scrittore e la dottrina cattolica, proporrò due interpretazioni di alcuni romanzi e racconti di Leonard legate a questioni teologiche. La prima proverà a leggere i libri dello scrittore non solo come *crime novels* o western ma come romanzi di formazione in cui l'eroe, grazie al rapporto con un genitore, un amico o un partner, giunge a una maturazione personale dopo una particolare situazione di crisi o di conflitto. La seconda, invece, partendo da alcune riflessioni di due specialisti di letteratura popolare come John Cawelti e Richard Slotkin, indagherà la rappresentazione della violenza in alcuni romanzi dello scrittore. Leonard, forse influenzato dal filosofo René Girard (pensatore cattolico piuttosto *à la mode* negli Stati Uniti degli anni Settanta), tende a mettere in scena una violenza non sacrificale, al contrario di tanti scrittori americani di letteratura popolare che vedono nella violenza un fine rigenerativo.

3.1 L'educazione cattolica

Il primo incontro di Leonard con la religione coincise con il trasferimento da New Orleans a Memphis all'inizio degli anni Trenta, quando lo scrittore aveva poco più di cinque anni. Il padre lavorava per la General Motors e il suo mestiere costringeva lui e tutta la famiglia a spostarsi di città in città nel Sud degli Stati Uniti. In Tennessee i genitori decisero di iscrivere il piccolo Elmore a una scuola elementare cattolica, impressionati dai servizi offerti dall'istituto. Dopo meno di due anni, però, lasciarono anche Memphis e si trasferirono a Detroit, che diventerà uno dei due luoghi centrali nella narrativa dell'autore.

Nella metropoli del Michigan, vista l'ottima esperienza con la scuola precedente, il giovanissimo Leonard fu iscritto a un'altra scuola cattolica. Inoltre, Leonard iniziò a frequentare la chiesa del quartiere, diventando chierichetto ed entrando nel coro religioso. I biografi non spiegano il perché di questa scelta: forse fu spinto dalla madre, che incitandolo a frequentare la parrocchia pensava potesse restare lontano dai guai della strada, non infrequenti nella Detroit della metà degli anni Trenta. O magari si trattò solo di seguire a ruota qualche compagno di scuola. Ad ogni modo, lo scrittore ricorda con piacere quegli anni, durante i quali, confessa, aveva perfino pensato di entrare in seminario:

we came back to Detroit and I was in the fourth grade at Blessed Sacrament, which was about a mile from the house. The cathedral... it's a big cathedral on Woodward Avenue. So I was always a good Catholic, and it seems to me that when I was in about the eighth grade I thought of becoming a brother. Once. I mean for a very short time, because I saw pictures of their seminary, and they were playing baseball and I thought, oh, ah, you know this could be fun [...] But then about the same year or the next year I discovered girls, so they...⁴

Finita la primaria, ecco l'iscrizione a un liceo gesuita, l'University of Detroit High

⁴ Charles Rzepka, *The Elmore Leonard Interviews, 1*, http://www.crimeculture.com/?page_id=283. Ultima consultazione il 27/0/2017.

School, una scuola che rivestì un ruolo decisivo nella formazione di Leonard: gli permise di costruirsi delle solide basi letterarie (studiò quattro anni latino e due greco antico, un curriculum assai inusuale per un liceale americano della fine degli anni Trenta); inoltre, elemento ancor più importante, lo aiutò a sviluppare un pensiero critico («Their method was to teach you how to think—the socratic method»)⁵ In nessuna intervista Leonard nega mai l'influenza del particolare approccio educativo gesuita sulla sua vita e, anzi, ci tiene a precisare che non fu un caso che proprio in quegli anni iniziasse a leggere molti romanzi: «Well I mean they're interested in stories, or they might even start reading a book to you in class».⁶

All'University of Detroit High School Leonard cominciò a studiare anche filosofia. In particolare, i corsi si concentravano su Aristotele e sull'eredità del filosofo greco nel pensiero occidentale e nella dottrina cristiana («Aristotle was the one, because the Jesuits liked [him] so much»)⁷ Tuttavia, durante l'adolescenza la sua vera passione non era né la filosofia né la letteratura ma il cinema e, in particolare, i film western hollywoodiani che si divertiva a raccontare agli amici – scena per scena – in modo anche ingenuo: «He used to love to 'tell' movies to his friends; he'd see a movie and re-create it scene by scene for his friends».⁸

Si diplomò alla University of Detroit High School nella primavera del 1943 e dopo qualche mese si arruolò nei Seabees, il corpo dei genieri militari della marina americana. Tornato al mondo civile nel '46, come molti altri reduci anche Leonard decise di sfruttare la borsa governativa (il 'G.I. Bill') e di iscriversi all'Università. La scelta cadde ovviamente su Detroit e nello specifico sull'University of Detroit Mercy, un'altra istituzione gesuita. Il ventunenne Elmore scelse letteratura inglese e filosofia come indirizzi principali del proprio curriculum universitario, una decisione che era diretta conseguenza del percorso scolastico precedente. Studiò i classici della letteratura inglese (i poeti metafisici, Shakespeare e il teatro elisabettiano, Milton e i romantici), della letteratura americana (soprattutto Emerson, Whitman, Hawthorne) e

⁵ Challen, *Get Dutch* cit., p. 8.

⁶ Ivi.

⁷ Rzepka, *Interviews*, 1 cit.

⁸ Geherin, *Elmore Leonard* cit., p. 2.

lesse tutti i grandi autori contemporanei (in particolar modo Hemingway e Fitzgerald). Inoltre, era obbligato a seguire due corsi di introduzione al Vecchio e Nuovo Testamento.

Avendo scelto filosofia come corso complementare, Leonard frequentò anche diverse lezioni sui filosofi classici e moderni. Il curriculum dell'Università di Detroit privilegiava, di nuovo, Aristotele (nello specifico *L'Etica Nicomachea*) e Tommaso d'Aquino. Sul grande padre della chiesa cattolica Leonard seguì addirittura due corsi, ottenendo risultati eccellenti. Lo scrittore, a cinquant'anni dagli studi tomistici, dice di non ricordarsi un granché di Tommaso, tuttavia credo che almeno per un concetto chiave non sussistano dubbi in merito all'influenza del grande filosofo cristiano su Leonard: a proposito del libero arbitrio. Uno dei punti cardinali nell'antropologia cristiana dell'aquinate è infatti la difesa del libero arbitrio contro i suoi negatori (fatalisti e deterministi). Tra gli argomenti sviluppati dal filosofo, uno dei più solidi e riconosciuti è quello che indaga la struttura della ragione umana che, secondo Tommaso, può apprendere di ciascun bene particolare – e come tale imperfetto – sia gli aspetti positivi sia quelli negativi, cioè i pregi ma anche i difetti. Di conseguenza, ogni cosa salvo la felicità potrà apparire desiderabile o viceversa indesiderabile, senza con ciò inficiare la necessità inderogabile per la volontà di perseguire il bene perfetto. A propria volta, però, tale necessità non determinerà i mezzi, cioè i beni particolari, con cui giungere a quel fine ultimo, ed è qui che si situa il margine per il libero arbitrio:

Ora, la ragione può apprendere come bene non solo il volere e l'agire, ma anche il non volere e il non agire. Inoltre, in tutti i beni particolari la ragione può osservare l'aspetto buono di una cosa oppure le sue deficienze di bene, che si presentano come un male: e in base a questo può apprendere ciascuno di tali beni come degno di elezione, o di fuga. Soltanto il bene perfetto, cioè la felicità, non può essere appreso dalla ragione come un male, o un difetto. Ed è per questo che l'uomo per necessità vuole la beatitudine, e non può volere l'infelicità, o miseria. Ma l'elezione non ha per oggetto il fine, bensì i mezzi; non riguarda il bene perfetto, cioè la beatitudine, ma gli altri beni particolari. Perciò l'uomo non compie una elezione necessaria, ma libera (ST I-II, q. 13, a. 6).⁹

⁹ Tommaso D'Aquino, *Summa Theologiae*, I-II, q. 13, a. 6.

Non sorprende dunque che il libero arbitrio sia uno dei pochi argomenti religiosi su cui Leonard non si nasconde: «you're a strong believer in free will as well, right?» gli chiede l'intervistatore. E lo scrittore risponde: «Oh yes, of course, that's not an excuse. Good things aren't necessarily going to happen to you, you're just equipped to handle anything that does happen».¹⁰

In realtà, Leonard incrociò nei propri studi anche un altro teologo cattolico assai rilevante per il dibattito sul libero arbitrio: il gesuita Luis de Molina. Il teorico e giurista spagnolo, divenuto famoso per aver elaborato una teoria che cerca di conciliare libero arbitrio e grazia divina,¹¹ veniva insegnato di frequente nelle università gesuite, e quella di Detroit non faceva eccezione. C'è infine un altro filosofo – questa volta contemporaneo – che attirò le attenzioni di Leonard: Jean-Paul Sartre.¹² Alla fine degli anni Quaranta negli Stati Uniti si respirava aria di esistenzialismo francese. Sartre era arrivato a New York nel gennaio del 1945, appena dopo la liberazione di Parigi, e aveva iniziato a proporre le sue teorie agli intellettuali statunitensi del dopoguerra; nel giro di alcuni anni il suo volto era arrivato a comparire sulla copertina della rivista «Life»: il suo messaggio venne così divulgato anche tra i lettori della classe media americana. La tetra visione postbellica proposta da Sartre – un mondo pieno di campi di sterminio che è esposto all'annientamento atomico, un luogo in cui 'l'esistenza precede l'essenza' e solo l'assoluta libertà d'azione individuale dà un senso alla vita – iniziò a trovare spazio nei programmi dell'Università di Detroit. In tutte le interviste Leonard dichiara di non aver mai compreso completamente l'esistenzialismo ma concorda sul fatto che i propri protagonisti, così come il Robert Jordan di Hemingway, ne incarnino la visione del mondo in modo sostanziale. Più nel dettaglio, lo scrittore si riconosce in special modo proprio nell'idea sartriana secondo cui l'esistenza precede l'essenza. Invece che attenersi a particolari teorie o a un sistema di credenze, e adeguare quindi la propria condotta alle regole di quel sistema, i protagonisti di Leonard tendono a osservare i propri comportamenti, il modo in cui si trovano a

¹⁰ Rzepka, *Interviews*, 1 cit.

¹¹ Kirk MacGregor, *Luis de Molina: The Life and Theology of the Founder of Middle Knowledge* (2015).

¹² Gli spunti sul rapporto con il pensiero di Sartre provengono in parte da Rzepka, *Beeing Cool* cit., pp. 39-40.

esistere nel mondo, finendo per scoprire in che cosa credere sulla base delle proprie linee d'azione, piuttosto che il viceversa. Non è un caso, dunque, che gli eroi *cool* di Leonard non obbediscano mai a principi esterni, al contrario dei *villain*, che semmai seguono (o si costruiscono) sistemi di credenze con cui giustificare i propri crimini.

Nel 1950 Leonard si laureò e qualche settimana dopo venne assunto dall'agenzia pubblicitaria Campbell-Ewald di Detroit come assistente della direzione.¹³ Nel frattempo continuava a essere un cristiano praticante: andava in chiesa tutti i giorni, alla mattina presto (anche se non sempre assisteva a tutta la funzione). In quegli stessi anni, dalle 5 alle 7, prima della messa, scriveva racconti western che in breve tempo gli regaleranno le prime pubblicazioni nelle riviste specializzate. All'inizio degli anni Sessanta – durante il periodo di scelte difficili e transizioni professionali già descritto al termine del capitolo 1.2 – Leonard arrivò anche a collaborare con la congregazione dei francescani per la scrittura di film promozionali. Quest'ultimo lavoro ha un peso importante nella vita di Leonard, come racconta lui stesso in diverse interviste, anche perché lo porta a conoscere Juvenal, un missionario francescano che diventerà il modello per il protagonista di *Touch* e che, in parte, modificherà il rapporto dell'autore con la religione. Mentre Leonard stava lavorando al suo primo film commissionato dall'ordine religioso, intitolato *The Man Who Had Everything*, il produttore si recò in Brasile per girare alcune scene. Nello stato sudamericano conobbe questo tal Juvenal, un frate francescano di nazionalità statunitense che si trovava lì in missione. Colpito dalla personalità e dalla bellezza del giovane frate, che a trent'anni aveva l'aspetto di un diciottenne, il produttore stesso decise di usarlo come protagonista di alcune scene e di portarlo a Detroit per farlo conoscere a tutto lo staff. Appena lo vide, Leonard rimase subito impressionato dal frate: «This guy really had an effect on me [...] in his simplicity, in the way he touched people, in the way he accepted everybody. He was always so happy. He wasn't grinning me all the time but he was serene. Nothing seemed to affect him».¹⁴ L'incontro col giovane francescano avvenne in un periodo particolarmente complesso della vita di Leonard. Già da

¹³ Lo scrittore nelle interviste sminuisce il primo lavoro presso l'agenzia pubblicitaria «Basically I was the office boy»; si veda Geherin, *Elmore Leonard* cit., p. 3.

¹⁴ Geherin, *Elmore Leonard* cit., p. 58.

qualche anno lo scrittore aveva capito di avere un problema con l'alcol – un problema in realtà nato diverso tempo prima («For twenty years I was a happy drunk. Then I started to get wild»)¹⁵ – ma aveva sempre evitato di rivolgersi alle cure delle cliniche specializzate. Solo all'inizio degli anni Settanta, convinto dalla moglie e da alcuni amici, Leonard accettò di entrare nel programma degli Alcolisti Anonimi. Questa svolta, unitamente all'incontro con Juvenal, influenzò la sua religiosità quotidiana. Smise di andare a messa tutti i giorni e cominciò a nutrire un certo scetticismo nei confronti di alcuni rituali cristiani:

Charles Rzepka: Could I ask, I want to get back to your Latin eventually, I'm fascinated by this aspect of your education, but how did you lapse from Catholicism? I mean how did you get away from it?

EL: When I joined AA, where the direct line you have is to your higher power, and I thought, well, we don't need all the rubrics and all the things and the smoke and the goings on. I've always thought it was overdone, I didn't know why [there were] all these vestments and so on historically. Well finally, when they turned around, when the priest turned around [to face the congregation] everything changed. A lot of people left, a lot of priests left [...] I didn't think of it as a radical change. It was just sort of an awakening [to the fact] that I don't really need all this, and where are all these people, if this is Christ's body and blood, where is everybody? So like now, I wake up in the morning and I think about—it's the 12th step really about handing yourself over to your higher power and not worrying about this, leave it up to him, whatever he wants to do. Whatever he wants to do with me.¹⁶

L'incontro con gli Alcolisti Anonimi non fu in realtà l'unico evento ad allontanare Leonard dal cattolicesimo, o almeno da alcuni dei suoi rituali consolidati. Attorno al 1975, infatti, Leonard fece due viaggi in Israele per raccogliere materiale destinato a una sceneggiatura, e quei viaggi incisero sulla sua prospettiva: «In Israel, the crossroads of world faiths, a land where [...] "Jewish, Christians, and Moslem religions" are "all jammed together" [...], Leonard "felt freer"». ¹⁷ Lo scrittore comunque non perse la fede; al contrario, dopo essersi risposato le letture di argomento religioso – molto spesso

¹⁵ Ivi, p. 11.

¹⁶ Rzepka, *Interviews*, 1 cit.

¹⁷ Rzepka, *Being Cool* cit., p. 185.

orientate al cattolicesimo – aumentarono.¹⁸ Ma Leonard acquisì una nuova spiritualità, forse meno formale: su di essa, tuttavia, non ha mai voluto fornire informazioni precise.

¹⁸ I documenti lasciati dallo scrittore all'University of South Carolina, i cosiddetti 'Elmore Leonard Papers', attestano più di venti saggi di carattere religioso letti negli anni Ottanta.

3.2 Rileggere Leonard come autore di romanzi di formazione: dai racconti western ai 'romanzi cattolici'

Attribuendo al libero arbitrio un ruolo decisivo nella propria etica, Leonard vede nell'uomo un grande margine per il cambiamento. È convinto di essere stato trasformato in modo decisivo dagli Alcolisti Anonimi ed è pertanto certo che anche gli altri siano in grado di modificare i propri comportamenti negativi. In questa prospettiva, senza alcun atteggiamento giudicante e dimostrando anzi una profonda tolleranza verso le debolezze umane, lo scrittore spesso costruisce personaggi che 'evolvono', cioè che diventano più maturi o coscienti, 'crescendo' nel corso della narrazione (si dà anche, sebbene molto più raramente, il caso opposto, in cui l'evoluzione comporti decrescente consapevolezza). Da una parte Leonard evita di creare personaggi che rappresentino idealizzazioni del lettore, meramente lusinghiere, dall'altra rifiuta anche gli eroi 'piatti', che cambiano personalità presto e senza ambivalenze in virtù di qualche folgorante esperienza formativa. Lo scrittore, dunque, rifugge dalle due tipiche tendenze che caratterizzano molta narrativa popolare. Questa particolarità si nota già nei primi western. Si prenda *Last Stand at Saber River*: Verne Kidston è l'implacabile nemico di Paul Cable, ma alla fine del romanzo giungerà ad apprezzarne il coraggio, prendendo coscienza dei traumi che l'avversario ha vissuto in passato; oppure si guardi al primo *crime novel*, *The Big Bounce*, in cui i due nemici Bob Rogers Jr. e Jack Ryan finiscono per lasciarsi alle spalle le divergenze quando capiscono che, in realtà, non hanno un vero motivo per combattersi a vicenda.

Nella cosmogonia di Leonard, il cedere alle lusinghe del serpente da parte di Eva non è sbagliato solo per una questione di obbedienza, cioè perché Eva non ha rispettato le proibizioni di Dio. È sbagliato anche perché Eva si dimostra stupida: si è

sentita lusingata da un serpente che, a ben vedere, non è molto convincente¹⁹. Secondo Leonard, la punizione per essere stati stupidi è quella di ottenere un grado di stupidità ancor maggiore: è proprio ciò che Dio ha dato all'umanità dopo la Caduta. Il Dio di Leonard, che rimane sempre dietro le quinte, è ironico e ha una evidente antipatia nei confronti della stupidità. Eppure, nonostante ogni romanzo di Leonard metta in scena diversi stupidi, tutti i personaggi sanno che cosa sia giusto e che cosa sia sbagliato. È un mondo in cui gli eroi sono *cool* e di solito cercano di fare la cosa giusta. Così facendo sono fedeli alla voce dentro di loro, la tradizionale 'coscienza' cattolica, che è qualcosa di diverso dalla 'voce di Dio' che troviamo in Emerson, pur non discostandosene così tanto. In questo quadro, da un lato la visione della natura umana di Leonard è confortante (e in effetti i romanzi tendono al lieto fine); dall'altro, nonostante lo scrittore dimostri una certa tolleranza in accordo con le proprie simpatie *liberal*, non crede nemmeno per un momento che le persone siano vittime della società (una visione, questa, più affine agli scrittori *hard-boiled* 'alla Chandler'). Al contrario, è la società a essere vittima delle persone.

Diventare uomini nel West

Le caratteristiche, i temi e le relazioni tra i personaggi nelle prime narrazioni western rivelano una preoccupazione quasi ossessiva dello scrittore per questioni legate all'identità e, soprattutto, al raggiungimento della maturità, sia umana sia – per così dire – tecnica, cioè relativa all'apprendimento di un mestiere. I racconti mostrano numerose scene di tutoraggio e addestramento in cui Leonard esplora le prime versioni della *coolness*, una caratteristica che contraddistinguerà gli eroi dei *crime novels* successivi e che in questi primi esempi si manifesta come capacità di controllare la rabbia o il panico. Nei racconti western il processo di formazione riguarda spesso un ragazzo e il padre (o tutore).

¹⁹ Riporto qui il pensiero di Leonard rintracciabile in alcuni suoi appunti personali che non è possibile citare in questa sede. Si tratta degli 'Elmore Leonard papers' presenti all'University of South Carolina, gennaio-giugno 1950, consultabili presso l'Irvin Department of Rare Books and Special Collections, Columbia, South Carolina.

In *Trail of the Apache*, Eric Travin, agente in una riserva indiana, si assume la responsabilità di William de Both, cadetto di West Point, e gli insegna i fondamenti per seguire e combattere gli apache traditori. De Both conosce la reputazione di Travin, il cui unico motto è «serve under the best» (4), ma la schiettezza di quell'uomo molto più vecchio di lui inizialmente lo confonde: «[t]o Travin it wasn't a new story. He'd had younger officers serve under him before, and it always started the same way, [...] the old campaigner teaching the recruit what it was all about» (6). Le prime storie di Leonard tendono a essere costruite sul rapporto tra mentore e allievo, esplicitando già quale sia la posta in gioco di queste situazioni. In *Trail of the Apache*, dopo aver sparato, mostrato il proprio coraggio sotto il fuoco nemico e dopo essere stato ferito, ciò che prova de Both mentre torna con i suoi uomini è «nothing. No hate. No pity», solo «indifference, and he moved his stained hat to a cockier angle. [...] He knew he was a man» (34). Eric Travin ha mostrato a de Both, la recluta di West Point che viene dall'Est, come subordinare le proprie emozioni – inclusi gli ingenui pregiudizi razziali e la sciocca sete di gloria – al compito da svolgere: inseguire i traditori apache e riportarli alla riserva, preferibilmente vivi. L'insegnamento di Travin è stato esclusivamente pratico – nessuna retorica o teoria – e de Both ha imparato per imitazione. Lo stereotipo dell'eroe forte e silenzioso che Leonard eredita dalla tradizione western in questo racconto d'esordio è ancora valido, ma se ne presenta pure la versione incerta, non ancora 'formata': il ragazzo che arriva alla riserva dall'accademia è cresciuto ma non è ancora diventato uomo. Solo la pazienza e la cura di Travin riusciranno a trasformare de Both in un uomo compiuto.

La relazione di tipo padre-figlio, non necessariamente fondata su un legame di sangue, è il fondamento di queste storie di crescita, e come tale è reperibile anche in altre narrazioni leonardiane.²⁰ Nel romanzo *The Law at Randado*, ad esempio, il protagonista è un giovane disorientato di nome Kirby Frye. Il padre del ragazzo è un cercatore d'oro che spesso è lontano da casa e che dunque lascia sola la famiglia a Randado, dove Kirby cresce con la madre. Usando i profitti ricavati dalla vendita

²⁰ La relazione di tipo paterno fra maestro e allievo viene esaminata da Rzepka, *Being Cool* cit., pp. 52-53.

dell'oro, il signor Frye dà un contributo fondamentale per la costruzione di una linea ferroviaria per il trasporto merci, diventandone amministratore. Kirby viene quindi costretto a lavorare per la ferrovia del padre come conducente del carro merci prima, e amministratore dei registri contabili poi. Dopo qualche mese, però, il giovane si licenzia e inizia a lavorare per un allevatore di cavalli fino a quando non riesce a mettere in piedi un allevamento proprio. Il padre tuttavia vuole che il figlio torni a lavorare per la ferrovia e perciò sabotò l'allevamento di cavalli del giovane. Kirby scopre il piano del padre e vorrebbe vendicarsi ma l'incontro con lo sceriffo Danaher risulta decisivo per l'esito della vicenda. Lo sceriffo, infatti, convince il giovane che la vendetta non serve a nulla e che il padre, sebbene sia in errore e anzi stia perfino commettendo un crimine, ha comunque agito pensando al bene del ragazzo; inoltre, propone a Kirby – ormai rimasto senza lavoro – un posto da vicesceriffo. Questi accetta e perdona il padre. Emerge qui un altro tema cui Leonard sembra particolarmente legato e che ha chiari rimandi biblici. L'essere padre non è (solo) una questione di sangue. Il padre si prende cura del figlio, 'lo custodisce', e lo convince con il dialogo a fare la scelta giusta. Interessante è anche il motivo principale che spinge lo sceriffo Danaher ad assumere Kirby come proprio vice. Il ragazzo gli ha dimostrato di essere abile con la pistola, ma lo sceriffo sembra attirato da un'altra capacità, nella fattispecie quella di saper scrivere. Trovando un messaggio che Kirby aveva lasciato dietro di sé mentre era sulle tracce di ladri di cavalli apache, Danaher capisce che è il ragazzo giusto: «The note clinched it in Danaher's mind. He carries a pencil! Maybe he couldn't spell Chiricahua, but by God 'Cherry-cow' was close enough and all the rest of the words were right» (378). Leonard qui sovverte ancora una volta la formula del tipico western, in cui, di solito, gli uomini di legge devono essere in grado di battersi almeno alla pari con i delinquenti. Devono quindi possedere quelle che John Cawelti chiama *violent skills*. Lo sceriffo Danaher, invece, è più interessato alle capacità intellettuali del ragazzo che a quelle di combattimento.

Nei western della fase iniziale della carriera di Leonard ci sono molti altri esempi in cui l'influenza o il consiglio di un 'padre' aiuta il 'figlio' nelle sue prime esperienze di vita, professionali e non. Non sempre, però, l'apprendistato del mestiere

si accompagna a quello umano. In *Red Hell Hits Canyon Diablo*,²¹ «young Gordon Towner» (82) vince la sfida di bevute di 'tizwin' (la birra di mais indiana), che è decisiva per il finale del racconto, portando il traditore apache Lacayuelo a perdere conoscenza. Questo successo è stato possibile perché, dice il giovane Towner, «a long time ago my father taught me to drink like a gentleman» (83), cioè il padre gli insegnò a reggere l'alcol e a non soccombere all'ubriachezza. Gordon vince la sfida con l'indiano ma è una vittoria effimera. Al lettore resta il chiaro sospetto di trovarsi davanti a un eroe alcolizzato. A Leonard piace illustrare tutte le possibilità e, in quest'ultimo caso, la formazione non si è compiuta veramente, anche se il nemico è stato battuto. In *The Last Shot*, per converso, il processo formativo giunge a compimento. Un uomo, un soldato, aiuta un ragazzo a fare chiarezza tra l'accogliere le illusorie richieste dell'onore e il realizzare la scelta 'giusta', adottata quindi senza pensare alle astrazioni dell'onore e guardando invece in faccia alla realtà. Il ragazzo, dopo una fase iniziale di sbandamento, grazie ai consigli dell'uomo capirà quanto sia confusa e interpretabile la parola 'onore'. Altre storie che mettono in scena rapporti (compiuti o non compiuti) tra padre e figlio trovano spazio a margine di racconti che si focalizzano su altro. Alla fine dei primi dieci anni della carriera letteraria di Leonard, tuttavia, quest'asse verticale di relazione tra padre e figlio comincia a perdere importanza (soprattutto a partire dai *crime novels* dello scrittore) e inizia piuttosto a configurarsi un asse orizzontale di competizione tra l'eroe e un antagonista 'chiaramente designato' che, se a una prima occhiata esibisce tratti caratteriali da bullo della scuola, in realtà finirà per assumere il profilo di un killer psicopatico.²² L'eroe – sempre *cool* ma con delle fragilità – avrà ancora bisogno di una figura che lo aiuti a diventare uomo e questa non sarà più il padre ma una donna, di solito la moglie o la fidanzata.

²¹ Il titolo originale era *Tizwin* ma l'editore lo cambiò.

²² Questo mutamento diacronico viene colto anche in Rzepka, *Beeing Cool* cit., p. 54.

I romanzi cattolici: *Touch*

Touch è un'anomalia tra i lavori di Leonard, fino a rasentare la stravaganza:²³ non solo non contiene un singolo omicidio, ma il suo protagonista è un uomo con poteri davvero insoliti, forse soprannaturali. Una dozzina di editori rifiutarono il libro quando Leonard lo completò nel 1977. Bantam lo comprò ma non lo pubblicò così Leonard ne richiese i diritti quattro anni dopo. Ci vollero dieci anni perché fosse pubblicato nel 1987 da Arbor House.

Il protagonista di *Touch* è un seminarista francescano chiamato Juvenal che è tornato a Detroit dopo esser stato sette anni in missione in Brasile. Ora lavora con i marginali e gli alcolizzati in un centro di recupero. Juvenal, a quanto pare, ha una caratteristica eccezionale: ha ricevuto le stigmate – le cinque ferite del Cristo morente – sulle mani, sui piedi e sul petto; per di più, ogni volta che tocca qualcuno lo guarisce dal male da cui è afflitto. Questa presunta abilità è un dono ma anche una maledizione, perché il ragazzo non può controllarla. Non può decidere chi ne beneficerà né quando. Inoltre, si trova circondato da diverse persone che vogliono sfruttare questa capacità eccezionale. C'è anzitutto l'ex pastore Bill Hill, direttore di una ex chiesa protestante, la Uni-Faith di Dalton: vorrebbe ricostruirsi un feudo liturgico facendo 'esercitare' Juvenal fra le proprie mura. A questo scopo assolda Lynn Faulkner, ex ragazza immagine della chiesa che ha appena lasciato il suo lavoro come promoter musicale. Anche l'amico d'infanzia di Juvenal, August Murray, vuole sfruttare le doti del giovane seminarista: Murray è il leader delle Gray Army of the Holy Ghost Church e del movimento OUTRAGE (Organization Unifying Traditional Rites as God Expects) che vuole ritornare alla messa in latino. Facendo di Juvenal il testimonial della propria parrocchia, Murray pensa di poter portare avanti la causa con maggiore efficacia.²⁴ Infine, c'è pure Howard Hart, un prepotente e volgare conduttore di talk show che vive solo di scandali e notizie sensazionali: Hart vuole intervistare Juvenal,

²³ il titolo originale era *The Juvenal Touch*. Cfr. Geherin, *Elmore Leonard* cit., pp. 56-62.

²⁴ In questo personaggio si può leggere, come ha fatto Rzepka, una critica di Leonard a quei movimenti, sorti anche negli Stati Uniti, che criticarono molte novità introdotte dal Concilio Vaticano Secondo. Si veda Rzepka, *Interviews*, 1 cit.

che il conduttore considera la nuova celebrità americana, con lo scopo di alzare gli ascolti della propria trasmissione, ultimamente in difficoltà.

Già da questa breve sinossi delle premesse del romanzo si nota come in *Touch* la religione venga rappresentata nei termini di uno spettacolo da fiera, per il quale Juvenal costituirebbe un fenomeno da baraccone di prima categoria.²⁵ Lynn Faulkner, che presto disattende gli ordini di Bill Hill e si innamora di Juvenal, sembra rappresentare la pentita Maria Maddalena; lo stesso Hill e Murray sono le figure di Giuda che vogliono sfruttare Juvenal per i propri fini, che siano monetari o rivoluzionari; Hart, invece, rappresenta l'Erode di turno che deride il calmo e imperturbato Juvenal per intrattenere i propri spettatori. Leonard aveva già usato temi e immagini cristiane per *Hombre*, in cui John Russell diventa l'emarginato che sacrifica se stesso per salvare coloro che lo disprezzano, oltreché in una scena di 'crocifissione' in *Valdez Is Coming*, che Burt Lancaster rese famosa nella versione cinematografica del 1971.²⁶ Tuttavia, il 'salvatore' in questi romanzi non è, come Juvenal, il *Christus patiens*, l'Agnello di Dio che guarisce i malati e perdona coloro che non fanno quel che fanno, bensì il Cristo 'più aggressivo' del Giudizio Universale, che separa i giusti dai malvagi per inviare i secondi al supplizio eterno.²⁷

Sebbene Juvenal sia molto diverso dagli altri protagonisti messi in scena da Leonard (non è un criminale né un ex carcerato né un poliziotto) condivide, almeno nelle prime pagine del romanzo, un'importante qualità con la maggior parte di loro: accetta le cose come sono in maniera *cool*, rilassata. Questa *coolness* iniziale, però, via via svanisce mentre il ragazzo continua ad aiutare le persone in difficoltà.

Una delle questioni cruciali del romanzo riguarda la vera natura di ciò che vi vediamo accadere: Juvenal è proprio uno strumento di Dio, quindi è in grado di fare realmente miracoli? O si tratta semplicemente di un caso d'isteria psicosomatica di massa? Leonard non risolve mai la questione e perfino Juvenal stesso non ha la risposta. Il suo potere curativo è un talento innato che si sottrae alla *techne*, è un dono che l'ex

²⁵ Peraltro I riferimenti del libro a *Jesus Christ Superstar*, che debuttò a Broadway nel 1971, sono abbastanza evidenti.

²⁶ *Valdez Is Coming, Io sono Valdez*, Edwin Sherin, 1971.

²⁷ Alcune proposte sulla trasposizione delle figure evangeliche si ritrovano in Rzepka, *Beeing Cool* cit., p. 190.

frate non può controllare ma da cui viene controllato e che paradossalmente lo rende indifeso: «a gentle person being used, not knowing what to do» (115). Quando un ragazzino con la leucemia gli corre incontro per abbracciarlo e viene miracolosamente curato durante la messa di inaugurazione della chiesa di St. John Bosco, Juvenal rimane tanto sbalordito quanto impotente. Lynn percepisce lo sguardo tormentato nei suoi occhi: «Help me. I don't know how to do this» (120). Cercando la sua mano insanguinata, la donna lo conduce fuori dalla porta – passando di fronte agli stupefatti membri della congregazione – e quindi a una nuova vita: quella vera.

Juvenal non è obbligato a usare a fin di bene il suo peculiare talento. Potrebbe perfino evitare di darsene per inteso, eppure non riesce a smettere di pensarci. Accetta il dono perché «it seems to do some good» (135), ma la responsabilità presto sembra schiacciarlo. Vorrebbe lasciare l'ordine e tornare a essere 'Charlie Lawson', che era il suo nome prima di entrare nei francescani. Nel mezzo della follia mediatica che segue l'accaduto alla St. John Bosco, Juvenal e Lynn si nascondono per una settimana in un motel sul lago Michigan. Mentre sono lì, l'uomo vede un ragazzino con le gambe atrofizzate ed è tormentato dal desiderio di guarirlo. «You're not responsible for everybody», gli ricorda Lynn. «Tell me what I am responsible for» (200), risponde lui. Su un punto i due concordano: possedere quel dono non è come essere un ottimo imbianchino («If I'm a house painter I should paint houses, it's what I'm supposed to do. It isn't like that, is it?», 200-201). Avere le stimmate e guarire la gente non è una professione più o meno qualificata: puoi decidere quando pitturare una casa e magari scegliere il cliente; ma se hai poteri curativi questa possibilità non c'è. Cogliendo lo sguardo di dolore e smarrimento sul viso di Juvenal, che ormai maschera a stento le proprie ambascie, Lynn lo abbraccia. «I need you», le dice lui (201).

A metà romanzo la verità prende forma: il tocco che dà il titolo al romanzo non è quello guaritore di Juvenal, bensì quello umano di Lynn. Prendendo Juvenal per mano e portandolo lontano dal clamore mediatico creatosi alla St. John Bosco, la ragazza riesce a condurlo a un nuovo e più integrato rapporto con la società. Juvenal ha bisogno di Lynn per il suo tocco fisico, ma anche per il suo contatto con la realtà: da un lato il suo tocco quando fanno l'amore – «I feel you..», dice lei (171) – e

dall'altro la sua conoscenza del mondo, quando proveranno a costruirsi una vita insieme. Lynn, infatti, gli propone di lavorare con lei come promotore musicale della casa discografica con cui la donna collabora: «I think you'd make a really good record promoter» (211). Alla fine del libro, i due vanno a Los Angeles: Lynn torna a lavorare nell'industria discografica e Charlie Lawson l'affiancherà nel nuovo lavoro.

Il 1977, quando venne portata a termine la stesura di *Touch*, fu anche l'anno in cui Leonard smise di bere. La sua esperienza con la riabilitazione, che aveva inserito in maniera esplicita in *Unknown Man Nr. 89*, gioca altresì un ruolo importante in *Touch*. Leonard introduce nella storia pure un personaggio reale, padre Vaughan Quinn, che era piuttosto conosciuto nella Detroit degli anni Settanta.²⁸ Anche se i criminali in *Touch* sono a dir poco secondari rispetto agli altri elementi del libro, il romanzo condivide alcune somiglianze con i *crime novels* che Leonard stava scrivendo in quel periodo. Le trame di Bill Hill e August Murray, architettate allo scopo di sfruttare Juvenal per i propri egoistici fini, assomigliano molto ai ricatti presenti in *Fifty-two Pickup* o in *The Switch*, e saranno poi l'archetipo per le altre innumerevoli attività criminali che compaiono nelle narrazioni degli anni Ottanta.

Touch è anche e soprattutto un romanzo di formazione perché il giovane seminarista non gode di una posizione narrativa 'agevolata' o 'privilegiata', nonostante il suo presunto dono: anzi, deve a maggior ragione intraprendere un percorso di crescita. Solo l'incontro e 'il contatto' con Lynn permetteranno a Juvenal di liberarsi dai panni del guaritore che, a prescindere dall'effettiva natura del dono, lo intrappolavano sempre e comunque in un personaggio frutto della proiezione di desideri altrui: con Lynn potrà invece scegliere per sé una vita *reale*.

I 'romanzi cattolici': *Bandits*

Più di ogni altro romanzo cattolico di Leonard, *Bandits* riflette l'impatto che la Liberation Theology degli anni Sessanta ha avuto sulla sua fede, e più in generale sul

²⁸ Era il direttore della Sacred Heart Rehabilitation Center.

suo pensiero (Rzepka, *Interviews*, 9).²⁹ Il romanzo inizia con Suor Lucy che sta descrivendo San Francesco, il quale, come il Juvenal di *Touch*, ricevette le stimmate e curò i malati. Anche Lucy è stata 'toccata' dall'esempio di Francesco ed è diventata una suora: «I got out of myself, the role I was playing as the little rich girl, and found myself» (107). La persona che era nascosta 'dentro' l'ego stereotipato di Lucy è affiorata all'esterno ed è potuta diventare un'identità reale grazie al mutuo contatto con malati e bisognosi.

Lucy Nichols, fisico da modella e figlia di un industriale di New Orleans, avrebbe potuto avere qualsiasi uomo ma è diventata una suora, seguendo l'esempio di Santa Chiara che si innamorò di San Francesco e, attraverso di lui, si innamorò di Dio. Lucy si è immedesimata proprio con San Francesco perché anche lui veniva da una famiglia benestante e rinunciò a tutto per il Signore: «He touched people [...] he kissed the sores on a leper's face» (106). In *Bandits*, la malattia (nello specifico la lebbra) e la sporcizia pongono una sfida alla riuscita del miracolo 'tattile' che Juvenal non ha mai dovuto affrontare. L'eroe maschile del libro è Jack Delaney, un ex carcerato, truffatore e ladro, che ora fa il conducente per l'agenzia di pompe funebri di suo cognato. Jack incontra Lucy per la prima volta quando si ferma nella chiesa della 'Holy Family' per portare la ragazza a Carville, una colonia di lebbrosi fuori da New Orleans. La trova nella mensa dei poveri mentre indossa una giacca elegante a doppio petto e dei jeans alla moda:

moving down a line of skid-row derelicts, *touching* them. He had posed with girls in designer jeans — but this was a nun wearing pressed Calvins, a straw bag hanging from her shoulder, long slim legs that seemed longer in plain than heels. Across the room in a bare, whitewashed soup kitchen — look at that. Touching them, touching their arms beneath layers of clothes they lived in, taking their hands in hers, talking to them» (22).

²⁹ La Teologia della Liberazione è una interpretazione del Cristianesimo creata da Gustavo Gutiérrez nel luglio del 1968 in una piccola città del Perù, Chimbote, davanti a un gruppo di catechisti. Quell'incontro è considerato la vera data di nascita della Teologia della Liberazione, anche se fu soprattutto la seconda conferenza dei vescovi latinoamericani, che si tenne un mese dopo nella città colombiana di Medellín, a darle rilevanza. Si veda Mario Cuminetti, *La teologia della liberazione in America Latina*, Edizioni Borla, Bologna 1975.

Per la suora toccare l'intoccabile è la massima prova d'amore, la vera imitazione di Cristo. Sulla strada per Carville, Jack scopre che Lucy è ritornata al suo luogo di nascita negli Stati Uniti perché la clinica per poveri dove lavorava in Nicaragua è stata distrutta dai guerriglieri Contras per ordine del colonnello Dagoberto Godoy.³⁰ I pazienti e i dottori sono stati massacrati, ma lei è riuscita a fuggire con un'altra sopravvissuta, Amelita Sosa, che ha portato a New Orleans. Amelita, vittima della lebbra ed ex amante di Godoy, è rimasta nascosta proprio a Carville. Jack crede in effetti di star accompagnando Lucy lì per recuperare il cadavere della donna, ma il certificato di morte è falso: Amelita è viva. Oltretutto, lo stesso Godoy è in città allo scopo di raccogliere fondi per i Contras e, allo stesso tempo, ha in mente di uccidere Amelita perché è convinto che lei lo abbia deliberatamente contagiato con il suo 'tocco' infetto: «she was trying to make him a leper» (29). Jack, capita la situazione, accoglie la supplica di Lucy e nasconde la donna nel proprio carro funebre. Quando arrivano a Carville, Jack capisce qualcosa di più del lavoro svolto da Lucy in Nicaragua: «You touch...». «That's what you do, Jack», risponde Lucy. «You touch them» (33).

In *Touch*, Juvenal non vuole più essere usato da Dio. In *Bandits*, invece, avviene il contrario: Lucy desidera ardentemente 'essere usata' («I need to be used», dice a Jack) da Dio. Tuttavia, non è così sicura di voler essere 'usata' in veste di suora e ha preso coscienza di ciò ancor prima di lasciare il Nicaragua. «I was burnt out [...] I was touching without feeling». Ciò non significa che non voglia più fare quel che sta facendo. I vestiti alla moda che indossa restano una copertura, né più né meno («it's only a cover»), «while I change into something else» (109), pur se ancora non sa bene in che cosa.

Mentre si trova a New Orleans, Lucy sente parlare della raccolta di fondi di Godoy e scopre che questi non tornerà in Nicaragua con i contributi dei suoi donatori ma pianifica di dirottarli sul suo conto personale. Così, Lucy recluta lo stesso Jack e alcuni dei suoi meno rispettabili ex compagni di carcere per aiutarla a rubare i soldi di Godoy (opportunamente lasciati nella sua camera d'albergo in contanti), per poi

³⁰ I Contras erano gruppi armati controrivoluzionari nicaraguensi che combatterono il governo sandinista con attacchi principalmente a strutture civili come fattorie, ospedali, chiese. La guerriglia dei Contras fu sostenuta e finanziata dagli Stati Uniti, soprattutto durante l'amministrazione Reagan.

depositarli su un conto bancario a sostegno del lavoro delle suore di St. Clare, in Nicaragua. Facendo questo, Lucy si trova ad affrontare una domanda eticamente complessa la cui risposta determinerà il tipo di persona che sta per diventare: è disposta a uccidere Godoy per impadronirsi dei suoi soldi, che lei destinerebbe al nuovo ospedale in Nicaragua?

Lucy sa come si spara. Suo padre l'aveva addestrata a farlo fin dall'adolescenza. Si era anche comprata una calibro 38, però spera di non doverla usare; confida cioè che Jack e la sua banda riescano a rubare i soldi senza farsi scoprire. Lucy, nondimeno, teme che si vedrà obbligata ad utilizzare l'arma. «We're not bandits, right?», dice a Jack. «Tell me what we are», le risponde lui (144). Lucy non lo sa. La questione posta a Jack in realtà era indirizzata a se stessa: crede in «doing something for mankind», ad esempio 'morire per l'umanità', ma non sa se 'per l'umanità' si possa anche uccidere. Se lei e la banda si prendessero i soldi con la forza e lasciassero vivere il sanguinario Godoy, lui li denunciarebbe immediatamente alla polizia: e ciò non li renderebbe comunque dei banditi? A quel punto i poliziotti li scoprirebbero facilmente: indossare delle maschere è una possibilità che non viene nemmeno presa in considerazione «because the confrontation was more important than any other part of it» (216). Qui Leonard ci sta fornendo un'indicazione chiara: Lucy sta prendendo la disputa con Godoy come una questione personale, così come in *Glitz* diviene una questione personale quella tra lo psicopatico Teddy Magyk e Vincent Mora; o tra il killer Mansell e Raymond Cruz in *City Primeval*. Quest'ultimo se ne lascia trascinare e, nel finale amaro della storia, si vendica uccidendo il bandito disarmato. Il protagonista del primo romanzo, viceversa, grazie a Linda Moon resiste alla tentazione di vendicarsi. Lucy vuole a tutti i costi che Godoy sappia che è lei che gli sta portando via i soldi, quindi agisce per vendetta. Nei piani della ragazza, quel giorno sarà il «day of retribution» (216) di Lucy per quello che Godoy ha fatto alla clinica, ai suoi colleghi e ad Amelita.

Così come Wayne Colson in *Killshot* si immagina spezzoni di film in cui lui, l'eroe, tende un'imboscata ad Armand e Richie, anche a Lucy piace immaginare ingenui scenari da duello western, con tanto di battuta finale: «Tell me who you are – please», la prega, nel sogno, il terrorizzato Godoy, al quale Lucy, togliendosi gli

occhiali da sole, risponde: «The sister of the lepers» (216). Tramite i romanzi esaminati nel corso dei capitoli precedenti, si è messo in luce come talvolta anche i personaggi più *cool* di Leonard possano perdere la calma in certi particolari momenti della narrazione. Ciò di solito avviene quando l'eroe inizia a mettere il conflitto sul piano personale. In *Bandits* i sogni da film hollywoodiano di Lucy restano solo sogni. Alla fine Franklin de Dios, il braccio destro di Godoy, uccide il colonnello; quindi, lascia a Lucy e alla sua banda metà del denaro raccolto dal capo dei Contras, mentre l'altra metà se la tiene per sé. L'unica persona che costituisce ancora un ostacolo per il piano di Lucy – siamo ormai nel penultimo capitolo – è Roy Hicks, uno dei compagni di Jack Delaney, che ha deciso di tradire il gruppo impadronendosi del denaro. Anche in *Bandits* c'è dunque un duello finale, come spesso accade nei romanzi di Leonard. Roy ha in una mano la borsa con i soldi, più di un milione di dollari, nell'altra la pistola. Quando Roy sta per andarsene, Lucy sfodera la sua arma, stavolta per davvero: «She stood by the sofa holding her dad's nickelplated .38 in both hands, arms extended [...] Lucy said, 'If you try to walk out with that I promise I'll shoot you'». Roy, però, non le crede e procede verso l'uscita: «Roy said, 'Sister, if you had the nerve, you'd deserve the money.' He turned, took two steps toward the door. Lucy fired and Roy screamed» (417). Lucy spara e finalmente trova la risposta alla domanda che si era posta a inizio romanzo: è una *bandit*. Nella scena successiva si viene a sapere che Roy è sopravvissuto, ma non per questo Lucy esce vincente dalla storia. Pur avendo ottenuto i soldi per il nuovo ospedale in Nicaragua, l'ha fatto nel modo sbagliato. È curioso, e istruttivo, confrontare i finali – non a caso molto simili – di *Bandits* e *Killshot*, romanzi scritti quasi contemporaneamente (nell'arco di un anno), anche se pubblicati a due anni di distanza. Anche in *Killshot* il *villain* non crede che Carmen possa usare la pistola: la donna invece spara e lo uccide. In quel caso però la donna fa fuoco sotto la pressione di circostanze drammatiche e lo sparo avviene indiscutibilmente per legittima difesa: il killer Armand, infatti, impugna a propria volta un'arma e sta per premere il grilletto. Lucy invece spara a un uomo girato di spalle. Per Leonard anche un obiettivo onorevole, come quello di costruire un ospedale per malati, diventa disonorevole se il modo con cui lo si raggiunge è sbagliato.

Non è Lucy, dunque, a completare il processo di formazione in *Bandits* bensì Jack Delaney. L'ex rapinatore e truffatore all'inizio della narrazione è molto scettico riguardo all'attività di Lucy: accetta di farsi coinvolgere nel piano della suora ma solo per ottenere parte dei soldi raccolti dal sanguinario colonnello. Tuttavia, già a metà del romanzo Jack comincia a vedere le cose da un'altra prospettiva. La sua velata misoginia pian piano svanisce grazie a Lucy. Questo cambiamento si nota soprattutto nei dialoghi con gli amici, cioè quando Jack tende ad esprimersi con maggiore franchezza:

When he came back Roy said, «Delaney, you know what broads do when they get sick? I've never seen it to fail, they throw up in the washbasin. They don't throw up in the toilet, like you're suppose to.» «That's interesting,» Jack said. «You think that's why they get beat up?»

«Who knows why. They're all different and they're all the same.»

«Still hate women, huh?»

«I love women. I just don't trust 'em.»

«I met one you can.» (138)

Anche se sembra non averne consapevolezza, da metà romanzo in poi Delaney assume un altro atteggiamento nei confronti di Lucy e, nel finale, è lui stesso a dire alla suora di tenersi tutti i soldi. Le ultime battute del romanzo suggeriscono che, forse, Jack ha preso coscienza del cambiamento:

«If you don't have it, fake it,» Helene said. «That doesn't sound like you, Jack.»

«Or I could sell the car...»

«That sounds like you.»

«Send the money to Lucy, in Nicaragua.»

Helene looked at him. «Are you serious?»

Jack didn't answer. He wasn't sure if he was or not. (421)

I romanzi cattolici: *Pagan Babies*

Pagan Babies è il più recente dei tre 'romanzi cattolici': scritto tra la fine del 1998 e l'inizio del 1999, fu pubblicato nel 2000. È parzialmente ambientato in Ruanda

durante i gravissimi mesi del genocidio del 1994. Protagonista della storia è Terry Dunn, un uomo che si finge prete in un villaggio ruandese per sfuggire a un mandato di arresto americano per commercio e traffico di sigarette (lo stesso crimine di cui si è reso colpevole Eddie Coyle nel romanzo di Higgins).

Nonostante la somiglianza fisica con San Francesco, Dunn non ha altro dono se non quello dell'imbroglio. A differenza dei protagonisti degli altri romanzi cattolici, Terry non ha alcuna voglia o bisogno di essere usato: anzi, è un uomo inconcludente e privo di obiettivi, come il Jack Ryan di *The Big Bounce*, che ha trascorso la sua vita usando tutti quelli che aveva intorno. Tutto ciò che riguarda Terry è fasullo. Dopo le scuole superiori avrebbe dovuto formarsi in un seminario per far piacere a sua madre e allo zio Tibor, un prete cattolico. Terry però lascia Los Angeles per andare a convivere con un'aspirante attrice di Hollywood e si fa stampare della falsa carta intestata del seminario per spedire ogni tanto delle lettere a casa, rassicurando i genitori. Il primo lavoro è come venditore di assicurazioni e presto, per arrotondare, comincia a chiedere delle tangenti (lui le chiama mance) per aiutare i clienti a compilare delle richieste di risarcimento false. Quando l'aspirante attrice lo lascia per un regista, Terry torna a Detroit col pretesto di prendersi una pausa dal seminario e inizia a lavorare per suo padre pitturando case. Quando però suo padre muore per un infarto, Terry diventa un autista per i fratelli Pajonny, due giovani delinquenti di quartiere che conosceva dai tempi delle superiori: tuttavia costoro vengono ben presto arrestati per contrabbando di sigarette e fanno il nome di Terry alla polizia in cambio di uno sconto di pena. Dunn prende quindi i soldi che ha ricevuto dal compratore dei Pajonny e parte per il Ruanda, dove suo zio Tibor è frattanto diventato il prete del villaggio di Arisimbi. Terry annuncia a Tibor di essere finalmente pronto a prendere gli ordini, ma lo zio muore prima che l'evento possa essere organizzato. Terry, allora, porta avanti la farsa perché non vuole tornare negli Stati Uniti, dove verrebbe arrestato dalla polizia o ucciso dai Pajonny. Intanto Fran, suo fratello maggiore, approfitta della propria posizione come avvocato della procura per chiedere alla polizia di condonare il reato di Terry, in quanto è convinto che il fratello sia diventato un prete e abbia cambiato vita; sarà però

la moglie di Fran, Mary Pat, che invece nutre un certo scetticismo riguardo alla vocazione di Terry, a rivelarsi la principale promotrice della salvezza di quest'ultimo.

Il lettore scopre la verità su Padre Terry Dunn solo gradualmente, nel corso dei primi dieci capitoli di *Pagan Babies*. L'atteggiamento indolente e le discutibili modalità con cui compie i suoi doveri sacramentali hanno attirato l'attenzione del vescovo locale. Terry dichiara al vescovo che esiste un motivo per cui fa il prete part-time (4). Più avanti si scoprirà che quel motivo è precisamente il fatto di non aver mai ricevuto gli ordini, ma al momento il lettore è portato a credere che la causa di quelle stranezze sia da ricercarsi nel trauma prodotto dalla visione del massacro inflitto ai suoi parrocchiani: i membri della congregazione sono stati massacrati nella chiesa in cui Terry stava celebrando la messa, e questa grave esperienza lo avrebbe in qualche modo paralizzato psicologicamente fino a renderlo inetto, incapace – come Juvenal – di prendere in mano la propria vita. Cinque anni più tardi, l'instabile situazione politica del Ruanda ancora impedisce di seppellire i morti. Il libro si apre con una descrizione mimetica dei cadaveri smembrati e in decomposizione di quarantasette Tutsi 'diventati cuoio' («turned to leather») sul pavimento del santuario, le loro ossa «laid in rows of skulls and spines, femurs, fragments of cloth stuck to mummified remains, many of the adults missing feet» (1) perché gli Hutu, una etnia più bassa di statura, ha provato letteralmente ad accorciarli.

Terry è anche un alcolista, il suo drink preferito è il Johnnie Walker Red, e alle questioni serie spesso risponde con un'interpretazione cinica e volgare della 'preghiera della serenità' (The Serenity Prayer):³¹ «If you can handle it, do it. If you can't, fuck it» (42). Dopo aver assistito al massacro si è trovato un'amante: Chantelle, una sopravvissuta Tutsi che ha perso il braccio sinistro durante il genocidio. Come in *Touch*, anche in *Pagan Babies* la relazione sentimentale viene rappresentata essenzialmente attraverso delle azioni di tatto, «the touch of someone close [...] the familiar way they touched each other» (17-19).

³¹ La preghiera della felicità è generalmente attribuita al filosofo americano Reinhold Niebuhr e, negli Stati Uniti, è considerata la preghiera degli Alcolisti Anonimi. In realtà lo stesso Niebuhr ha ammesso che potrebbe essersi ispirato a una preghiera anteriore non meglio identificata.

In un momento di estrema debolezza, Dunn tocca il moncone proteso del braccio di Chantelle mentre lei giace vicino a lui sul fianco: «he took the hard, scarred end of what remained of her arm and began to caress it lightly with his fingers» (50). Il moncone segnato dalle cicatrici di Chantelle, mostruoso e ripugnante, è diventato in realtà l'unica àncora di Terry Dunn all'umanità. L'arto mancante è la parte del corpo, ora spezzata, per mezzo della quale gli esseri umani generalmente si relazionano nel quotidiano, e ha lasciato dietro di sé una traumatica area di disconnessione, suggerendo figuralmente la minaccia implicita di un ritrarsi dalle relazioni umane. Tuttavia, questo è anche *il margine* grazie a cui il vero Terry Dunn, quello che 'tocca' ed è 'toccato', sta cercando di emergere in quanto tale. E proprio in quel momento Chantelle stessa percepisce che Terry la sta per lasciare.

Diversamente da Juvenal e da Lucy Nichols, Dunn non ha fede in Dio, nei santi o nei sacramenti: «I go through the motions», dice, «who knows I'm not a priest?» (108). Può «do what priests do» e la gente può «believe what [they] want to believe» (47). Per Terry, la messa e la confessione sono solo delle mere azioni 'tecniche', prive di conseguenze spirituali. Magari possono offrire conforto a coloro che credono, però per lui sono solo degli strumenti, indispensabili a interpretare il ruolo di sacerdote: una parte che deve sostenere per non deludere la madre e per persuadere il pubblico ministero di aver cambiato vita. La confessione si rivela altresì un ottimo metodo per raccogliere informazioni in un mondo pericoloso. Preparando il lettore a una scena di violenza scioccante, una delle più feroci nella narrativa dello scrittore, Leonard fa ascoltare al protagonista, e a noi con lui, la 'confessione' di un Hutu locale chiamato Bernard, che ha evitato il carcere nonostante avesse preso parte al genocidio. L'uomo schernisce Dunn raccontandogli che sta pianificando di ricominciare a massacrare i Tutsi – non si capisce se dica sul serio o se stia solo provocando – e ridicolizza l'incompetenza del prete oltretutto le sue maniere, che a lui paiono decisamente effeminate. Sa che la santità del confessionale proibisce a Padre Dunn di denunciarlo alle autorità.

Terry resta in attesa fino al momento in cui trova una doppia scusa per lasciare il Ruanda: sua madre è morta ed è stato finalmente organizzato – grazie al fratello

avvocato – un incontro con i poliziotti, per discutere il ritiro di tutte le accuse sulla base della sua consacrazione a prete. Terry sorprende Bernard con gli amici al bar del villaggio, offre loro una possibilità di pentimento, e poi spara a tutti quanti a bruciapelo con la pistola di Chantelle. Ora il lettore inizia a sospettare che Padre Terry Dunn non sia chi dice di essere.

Tornato negli Stati Uniti, una sera Terry conosce in un bar quella che diventerà la sua 'partner criminale': Debbie Dewey. Per meglio dire, la 'riconosce': avevano già avuto modo di incrociarsi in passato. Debbie è una cabarettista con trascorsi carcerari per aver investito con l'auto il proprio fidanzato, che le aveva rubato cinquantamila dollari. In prigione ha imparato ad avere a che fare con le «chicks who found [her] attractive» (66) e a crearsi un posto nella struttura sociale – potremmo quasi dire familiare – delle detenute, evitando così di essere violentata. Il suo senso dell'umorismo si dimostrò decisivo per sopravvivere in quel frangente. Ora lavora appunto come cabarettista, impiegando in funzione del successo professionale le capacità acquisite in prigione, in particolare l'abilità nel relazionarsi con persone ostili, eventualmente manipolandole grazie al proprio humour. La ragazza è anche in cerca di qualcuno che la aiuti a riprendersi il denaro rubatole da Randy, l'ex fidanzato. Prima di intraprendere la carriera artistica, Debbie ha lavorato come assistente proprio per Fran, il fratello avvocato di Terry, dunque padroneggia anche il linguaggio del mondo giuridico-legale. Un'abilità fondamentale per il progetto che ha in mente: vuole fingere un infortunio nel nuovo ristorante stellato di Randy, per poi fargli causa e riottenere così la cifra che le era stata sottratta. Anche Terry ha un piano: intende usare le foto scattate ai bambini orfani del suo villaggio in Ruanda – i *pagan babies* del titolo – per raccogliere soldi dalle parrocchie locali e poi fuggire con l'ammontare ottenuto.

Debbie e Terry decidono di lavorare insieme a un piano unico: Terry metterà in scena la finta lesione nel ristorante e convincerà Randy a considerare la perdita come una donazione caritatevole al fondo per gli orfani africani di Padre Dunn; poi i due complici si divideranno il denaro raccolto. Il piano però non funziona come sperato da Terry: i soldi dell'ex fidanzato di Debbie provengono infatti da un capo della criminalità organizzata, certo Tony Amilia, che in realtà sembra accettare di fare la

donazione al fondo dei 'bambini pagani' perché, dice, ha bisogno di riciclare denaro sporco. Ma ben presto si scopre che Amilia è d'accordo con Debbie per imbrogliare Terry, mirando in ultima analisi a usare quei soldi per finanziare la carriera da cabarettista della ragazza. Terry capisce l'imbroglio per tempo, cosicché sarà lui a ingannare Debbie e Amilia. Il come ci riesca non è tanto importante: il punto nodale della narrazione si trova invece poco prima della conclusione del romanzo, quando Dunn ha capito come ribaltare la situazione a proprio favore e comincia a riflettere su come impiegare i soldi una volta che li avrà recuperati. Il dialogo decisivo è quello con Mary Pat, la moglie di suo fratello Fran.

Mary Pat è l'unica persona al mondo che possa far sentire Terry colpevole come «a teenage kid» (255): è proprio così che lui si sentirà quando i cognati tornano a casa dalla Florida prima del previsto con le loro due giovani figlie, Jane e Katy, e trovano 'Padre Dunn' che convive con Debbie nella loro casa. Fran è abbastanza ingenuo da credere che Debbie sia lì solo in visita; Mary Pat è ben più saggia ma, di fronte alle figlie, sta al gioco. Però, dopo che Debbie se n'è andata, Mary Pat si siede di fianco a Terry per parlargli a cuore aperto. L'aver dormito con Debbie non fa altro che confermare ciò che lei ha saputo da sempre: «You're not a priest, aren't you?». Terry le risponde che magari potrebbe anche aver ragione, ma deve aver tirato a indovinare. «Terry», risponde Mary Pat, «I didn't guess, I know you» (259). A quanto pare, la cognata sembra essere l'unica persona che lo conosca veramente.

Mary Pat si è convertita al cattolicesimo in un momento di crisi personale e ha un atteggiamento particolarmente conservatore nei confronti del peccato, dei sacramenti e della salvezza. Per Terry è una formidabile 'madre confidente', per cui ogni volta che le parla si sente obbligato, per quanto riluttante, a dirle la verità. Risultano ancor più sorprendenti, dal punto di vista di Terry, la calma e la serenità della donna nel reagire alle sue bugie, rivolte a lei, al marito e ai suoi figli. Mentre le rivelazioni di Terry si susseguono (compresa la truffa delle offerte per i *pagan babies*), Mary Pat fa due domande importanti: «Tell me, if you are not a priest, who are you?» (260) è la prima. La seconda, invece, riguarda Debbie: «Will she stick by you, Terry, if you fuck up?» (263).

Terry ha scoperto da poco la risposta alla seconda domanda di Mary Pat, quando ha trovato nascosto nella borsa di Debbie l'assegno circolare da 250mila dollari che la ragazza gli aveva detto di non aver mai ricevuto da Tony Amilia. La prima domanda, però, è ancora senza risposta. «I guess I'm back to whatever I was», dice Terry senza troppa convinzione. È Mary Pat dunque a fornirgli la risposta: «you're a crook... isn't that what you are, Terry, a con man?». Così per la prima volta, «telling his sister-in-law of all people what she want to know», Terry si ritrova «looking at himself, hearing himself» (260). Leonard qui mette in chiaro che essere un truffatore e aver piena coscienza di esserlo sono due cose ben differenti. «Mary Pat», le dice Terry, «you could've been a good persecuting attorney». «I could have been good a lot of things», risponde lei. «I chose to marry your brother and have children and be a homemaker and that's what I am. If you want to be a crook, Terry, that's up to you» (263). Anzitutto, comunque, lui deve ammetterlo a se stesso e prendersene la responsabilità. Deve scegliere deliberatamente di essere ciò che fa.

La questione posta da Mary Pat a Terry si dispiega dinanzi a quest'ultimo in tutta la sua evidenza: intende davvero essere per tutta la vita un truffatore a caccia di soldi per il proprio esclusivo tornaconto? Mary Pat, che sembra brava a fare molte cose (tra cui il controinterrogatorio), ha scelto il matrimonio, i figli e le faccende domestiche. Terry sta facendo un'altra scelta. Qui Leonard tocca un punto a lui molto caro, riassumibile nella seguente formula: tutti invecchiano, non tutti diventano uomini. Terry può decidere di lasciarsi invecchiare, continuando a vivere di imbrogli finì a se stessi, oppure può cambiare e decidere di diventare uomo. Cambiare può anche voler dire mantenere lo stesso 'mestiere', ma modificare i propri fini, il proprio atteggiamento, il proprio livello di consapevolezza. Sostanzialmente Terry ha bisogno di trovare una risposta alla stessa domanda che Ernest Stickley Jr. pone a Frank Ryan in *Swag*.: «What do you want to do with your life?». ³² La risposta al quesito giunge per Terry nel breve periodo che trascorre con le proprie nipoti dopo il loro arrivo dalla Florida, quando si china per la prima volta ad abbracciarle. «He gathered them to him, his hands feeling their small bones. The older one Jane, said, 'We know where you

³² Elmore Leonard, *Swag* (1976), p. 45.

were. You were in Africa'» (253). Le ossa che Terry può sentire nei corpi delle nipotine gli ricordano le ossa dei bambini morti, martiri del terrificante genocidio, che giacevano ammucchiate nella cappella deserta di Arisimbi. Qui Leonard riecheggia in modo piuttosto trasparente un passo del Nuovo Testamento, quando – nel Vangelo secondo Marco – Gesù rimprovera così i suoi apostoli:

Gli presentavano dei bambini perché li toccasse, ma i discepoli li rimproverarono. Gesù, al vedere questo, s'indignò e disse loro: «Lasciate che i bambini vengano a me, non glielo impedito: a chi è come loro infatti appartiene il regno di Dio»³³

Per comprendere il senso della scena bisogna tornare all'inizio del romanzo, quando il capo della polizia locale di Arisimbi, Laurent, nota che nonostante l'approccio molto peculiare verso i doveri sacerdotali, Padre Dunn «did play with the children, took pictures of them and read to them from the books of a Dr. Seuss» (14). Il lettore in seguito scopre che quegli orfani, con cui Terry gioca e che fotografa giornalmente, fanno parte del suo cinico piano finalizzato a raccogliere donazioni dalle parrocchie cattoliche, una volta ritornato negli Stati Uniti. Il finale del libro, però, in una certa misura riscatta Terry riabilitando la sua genuinità con i bambini ruandesi.

Nelle pagine finali del romanzo Leonard continua a rinforzare la sottile connessione stabilita tra le ossa dei bambini africani morti e quelle delle due nipotine di Terry. Mary Pat dice che Katy, che ha sei anni, vuole diventare una santa e «loves martyrs». Dopo l'affettuoso saluto di cui sopra, Terry tira fuori la propria raccolta di foto, «except a stack bound with a green rubber bands he dropped in the bag» (272), che probabilmente conteneva le foto più raccapriccianti. Mentre rovista fra le fotografie e risponde alle innocenti domande di Jane e Katy («What's an orphan?», «Why don't have any hair?»), Terry si ingegna per evitare di spiegare come mai i bambini non abbiano genitori, lanciando di tanto in tanto un'occhiata a Mary Pat che risciacqua della lattuga nel lavandino, finché una delle ragazze dice: «Mom said that's why you come home, to get money from people for the little orphans» (274). Terry, azzittitosi di colpo, guarda Mary Pat, che da parte sua cambia subito argomento. L'intensità emotiva

³³ *La Bibbia*, CEI 2008, *Vangelo di Marco* 10,14.

di queste giustapposizioni tra i bambini del Ruanda massacrati o resi orfani e le nipoti, con le loro domande ingenuie, è sottolineata dall'eloquente presenza di un machete – il simbolo del massacro – che Terry ha portato a casa per mostrarlo ai possibili benefattori. Mentre le bambine stanno per andare a letto, l'arrivo di un sicario della mafia chiamato 'the Mutt', assoldato da Tony Amilia per uccidere Dunn, sembra far precipitare la situazione. Terry, però, sa come affrontarlo. Prima con le chiacchiere, mostrandogli le foto degli orfani ruandesi e raccontandogli del genocidio; poi con l'azione, cogliendo un attimo di distrazione del killer per impadronirsi del machete e impugnarlo minacciosamente:

The Mutt looked up, saw the priest turn from the counter behind him holding a big goddamn machete, raising it and saying now, «This was used to kill some of them.» He held it to one side like he was ready to slash with it and the Mutt wasn't sure he could get his gun out in time. Go to shoot somebody and get your goddamn head cut off. The priest surprised him then. (309-310)

Tuttavia ora Terry è cambiato e riesce a controllarsi. Riprende a dialogare col sicario e lo convince che non abbia alcun senso sparargli lì, in quel preciso momento. Così, non solo lo induce ad andarsene ma riesce addirittura a farsi dare dei soldi per gli orfani:

«He's gone?» Fran said.

«Yeah, he left.»

Fran said, «He has to be the weirdest-looking gangster I've ever seen. What'd he want?»

«He heard about the orphan fund,» Terry said, «and stopped by to make a contribution.» (312)

Il romanzo termina con Terry che torna ad Arisimbi e Chantelle che gli va incontro sorreggendo un vassoio di bicchieri con ghiaccio, nonché:

the bottle of Johnnie Walker pressed beneath the stump of her arm. She believed it was good for the muscle to be used this way, squeezing the bottle, and believed she would be using it again and again and again, the woman knowing things he man didn't seem to know. (331)

Chantelle sa che le fa bene esercitare il suo muscolo troncato, continuare a usarlo per connettersi all'uomo che ama, qualsiasi forma quella connessione possa prendere. Mentre si siedono in giardino, ascoltando gli insetti, Terry dice a Chantelle che è tornato per occuparsi dei bambini ma non come prete, bensì come uomo. E proverà inoltre ad aiutare le persone, «even do it like confession if they want», anche se non può più perdonare i peccati o dare penitenze. Per concludere, vorrei tornare su una frase di Chentelle, pronunciata nel riabbracciare Terry: «the woman knowing things he man didn't seem to know». Che cosa significa sottolineare che la donna fosse consapevole di ciò che l'uomo non dava mostra di sapere neppure lontanamente? Chentelle, questo ci si sta dicendo, era conscia fin dall'inizio che Terry sarebbe tornato da lei cambiato, e non più come prete ma come uomo.

3.3 Pistoleri esitanti. Violenza antisacrificale in Leonard

John Cawelti, in un saggio apparso nel 1975³⁴ e poi ripubblicato in un volume molto più recente, sostiene che il modello narrativo in cui la violenza diventa una necessità morale per l'eroe è uno degli archetipi fondamentali di tutta la letteratura americana: «This narrative pattern, a protagonist placed in a situation where some form of violence [...] becomes a moral necessity, is one of the basic archetypes of American literature».³⁵ Cawelti in seguito specifica che questo modello è presente in modo particolare nella letteratura popolare, soprattutto nei western e nei romanzi polizieschi. Il critico porta diversi esempi, tratti dalla letteratura e dal cinema: per il western, ad esempio, cita i romanzi di Zane Grey e il film *Shane (Il cavaliere della valle solitaria, George Stevens, 1953)*; per il poliziesco menziona, tra gli altri, le narrazioni di Mickey Spillane e il film *Death Wish (Il giustiziere della notte, Michael Winner, 1972)*.

Una violenza rappresentata come necessità morale è anche quella rintracciabile nei racconti più famosi di James Fenimore Cooper, *i Leatherstocking Tales*, nei quali i critici vedono l'archetipo dei western contemporanei. L'eroe di quei racconti è Natty Bumppo, un guerriero abilissimo col fucile che, sebbene dimostri una certa attenzione verso la natura e gli animali, non esita a usare l'arma per uccidere quando lo reputa necessario. In questa prospettiva, non è un caso che Natty Bumppo abbia ispirato la famosa osservazione di D. H. Lawrence: «there you have the myth of the essential white America. All the other stuff, the love, the democracy, the floundering into lust, is a sort of by-play. The essential American soul is hard, isolate, stoic, and killer».³⁶

Cawelti stesso in seguito ricorda che il più noto schema teorico connesso alla violenza nella letteratura statunitense, e legato al concetto di catarsi e rigenerazione, è stato formulato da Richard Slotkin già nel 1973. Lo storico, a partire dal proprio

³⁴ John Cawelti, *Myths of Violence in American Popular Culture*, «Critical Inquiry», 1.3 (March 1975).

³⁵ Cawelti, *Mystery, Violence and Popular Culture* cit., p. 160.

³⁶ David H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature* (1964), pp. 71-72.

celeberrimo *Regeneration Through Violence*,³⁷ ha proposto una lettura del mito della Frontiera che può estendersi all'intera cultura americana e che ha avuto una notevole influenza, tuttora vigente, sugli American Studies. Slotkin afferma che la chiave per leggere il carattere americano va ricercata nella mitologia che il paese si era dato fin dall'inizio della colonizzazione inglese dell'America: secondo lo storico i primi coloni puritani avevano visto nei territori d'oltremare un luogo ideale – un 'novello Eden' fatto proprio per loro – dove rinascere a nuova vita, economicamente e culturalmente. In questo quadro, la violenza, che fosse contro la madrepatria o contro i nativi, aveva rivestito un ruolo cruciale, diventando la «structuring metaphor» della colonizzazione anglosassone in America, senza che la società così sorta si interrogasse mai su tale violenza, limitandosi semmai a vedere in essa la realizzazione inevitabile della teoria del Manifest Destiny. Per Slotkin il mito 'Regeneration Through Violence' è dunque alla base delle più profonde e complesse esplorazioni di molti classici della letteratura americana come i già citati *Leatherstocking Tales*, oppure *Moby-Dick*, o ancora *The Grapes of Wrath* di Steinbeck. Ma l'elenco degli scrittori americani che hanno sfruttato questo mito è assai più ampio e riguarda moltissimi autori di letteratura popolare.

Leonard, però, sembra non seguire il modello appena descritto. Già nei suoi primi racconti western si registrano diversi casi in cui l'eroe non solo si astiene dal cercare giustificazioni morali all'uso della violenza, ma evita proprio di sparare. Si prenda il racconto *Trouble at Rindo's Station*, già analizzato nel secondo capitolo della prima parte. Corsen, l'eroe della storia, avrebbe dei motivi più che buoni per sparare a Sellers, ma si limita a umiliarlo verbalmente. Anche in *The Tonto Woman* Ruben Vega, ladro di bestiame e cowboy, alla fine del racconto rifiuta la sfida lanciata dal marito della donna con la quale va civettando: si limita ad abbandonare la donna sul posto con una romantica frase d'incoraggiamento. Certo, in diversi casi l'eroe (o l'eroina) spara, come in *Only Good Ones* e *The Colonel Lady*. Ma lo fa solo per legittima difesa e sempre manifestando una sincera ritrosia. Bisogna ammettere, però, che nella fase

³⁷ La trilogia comprende, oltre a *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860* (1973); *The Fatal Environment: the Myth of the Frontier in the Age of Industrialization, 1800-1890* (1985); e, infine, la più recente *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century* (1992).

western dello scrittore ci sono alcuni testi, soprattutto fra i romanzi, in cui Leonard sembra voler andare incontro al gusto del pubblico seguendo il 'sicuro' modello virginiano in tutte le sue specificità, compresa quella di una violenza rigenerativa. È il caso di *The Body Hunters*, di *Escape From Five Shadows* e di *Last Stand at Saber River*.

I 'romanzi del crimine' successivi, invece, non solo confermano ma, anzi, accentuano la singolare tendenza a rifuggire dall'idea di 'violenza necessaria'. Quelli di Leonard sono pistoleri (o pistolere) esitanti, che fanno di tutto per non premere il grilletto: quando vi sono costretti, in situazioni estreme di legittima difesa, lo fanno sempre malvolentieri. Si prenda *Glitz*: nella prima sparatoria in cui è coinvolto, il detective Vincent Mora cerca in ogni modo di evitare lo scontro a fuoco. Quando però il delinquente gli spara ferendolo, l'eroe è costretto a rispondere e lo uccide. L'episodio segna la vita di Mora al punto che, una volta dimesso dall'ospedale, parla in continuazione dell'accaduto con colleghi e amici, manifestando sinceri sensi di colpa:

«I didn't scare him enough,» Vincent said.
He told this to his closest friend on the Miami Beach Police, Buck Torres.
Torres said, «Scare him? That what you suppose to do?»
Vincent said, «You know what I mean. I didn't handle it right, I let it go too far.»
(446)

Appare qui evidente che per gli eroi di Leonard sparare è sempre un trauma dal quale non è facile riprendersi, ragion per cui i detective fanno spesso di tutto pur di evitare il duello finale. La maggior parte delle volte non ci riescono, ma questa esitazione rappresenta nondimeno un tratto inusuale e distintivo della narrativa di Leonard. Esempi di questa specificità si possono rintracciare in *Stick*, *Swag*, *Gold Coast*, *Split*, *Images* e in tanti altri romanzi. Un caso particolarmente interessante è quello di *Killshot*, in cui l'eroina, Carmen, la prima volta che si trova davanti al killer Armand non riesce proprio a sparare, nonostante il sicario le stia puntando una pistola da meno di dieci metri. Non è un'incapacità tecnica, posto che più avanti nel romanzo emergerà che aveva già sparato in altre occasioni: sa come si fa, ma a frenarla è un blocco morale. Nel traumatico finale del romanzo, Carmen, dopo aver subito numerose intimidazioni, si trova in casa lo stesso Armand, armato e pronto ad ucciderla. Ancora

una volta il primo tentativo di premere il grilletto fallisce. Per sparare dovrà immaginarsi un dialogo fittizio col marito Wayne che la guiderà – nonostante sia a centinaia di chilometri da casa – fino al colpo finale:

Wayne took her that far, gave her the loaded gun. Now she had to hear herself say it, in her own words, and after that stop thinking.
You have to kill him.
There wasn't a sound in the house.
You have to go downstairs and kill him. (376)

In alcuni romanzi, a ben vedere, lo scrittore sovverte le caratteristiche appena descritte, mettendo in scena un eroe che non solo vede nella violenza un fine catartico, ma che prova piacere a premere il grilletto. È il caso di *City Primeval*. Il poliziotto Raymond Cruz è impaziente di sparare allo psicopatico Clement Mansell, un po' per vendetta, un po' per dimostrare a tutti che possiede le stesse abilità dei pistoleri dei western hollywoodiani. In questi casi, però, Leonard costruisce finali che non rispettano il tipico *happy ending* presente nella maggior parte dei suoi romanzi. In *City Primeval*, ad esempio, Cruz uccide Mansell nonostante il sicario fosse disarmato. Prima di morire il killer gli chiede:

«I don't believe it... what did you kill me for?»
Raymond didn't answer. Maybe tomorrow he'd think of something he might have said. After a little while Raymond picked up the opener from the desk and began paring the nail of his right index finger with the sharply pointed hooked edge.

Raymond non sa rispondere alla domanda dell'avversario in fin di vita. Il romanzo si conclude con l'immagine di un cattivo poliziotto che, dopo aver sparato a un uomo disarmato, imita la scena di un famoso film western.³⁸ Il killer è morto, però con un detective così Detroit non è certo una città più sicura: il giudizio di Leonard sulla condotta di Cruz è certamente negativo.

Per Leonard, quindi, la violenza non ha un fine catartico-rigeneratore: è solo l'ultima, tragica, possibilità. L'opzione migliore è sempre quella di risolvere la questione col dialogo o, se proprio, abbandonare il campo. In questo senso, è evidente

³⁸ Si tratta di *Gunsights*. Per maggiori informazioni sul film rimando al paragrafo 2.6.

l'influenza dei testi sacri cristiani, nello specifico del Nuovo Testamento, che Leonard conosceva piuttosto bene. Tuttavia, potrebbe esserci il contributo anche di un altro testo la cui lettura ha segnato – almeno in una certa misura – il pensiero dello scrittore, soprattutto per quel che riguarda la rappresentazione della violenza. Esaminando i documenti presenti nell'archivio di Leonard presso la University of South Carolina,³⁹ si scopre che tra le sue letture del triennio 1977-1979 c'è anche la traduzione inglese di *La violence et le sacré* di René Girard, uscita negli Stati Uniti proprio nel 1977.⁴⁰ È opportuno ricordare che Girard, convertito al cattolicesimo, si stabilì alla fine degli anni Quaranta negli Stati Uniti, dove ottenne fama e diversi riconoscimenti. Pubblicò numerosi articoli e monografie su argomenti letterari, filosofici e antropologici. *La violenza e il sacro*, forse la sua opera più conosciuta, affronta il tema della violenza, soprattutto nella forma del sacrificio, anche attraverso un'analisi originale di alcune tragedie greche. Girard afferma che:

gli uomini non possono far fronte all'insensata nudità della loro stessa violenza senza rischiare di abbandonarsi; essi l'hanno sempre misconosciuta, e la stessa possibilità di società propriamente umane potrebbe in realtà dipendere da tale riconoscimento.⁴¹

Secondo il filosofo la violenza che tendiamo a occultare sarebbe in realtà all'origine della civiltà nella forma del sacrificio di un capro espiatorio. La tesi di Girard è che la violenza, se abbandonata a se stessa, forma un circolo vizioso di vendette reciproche che impedisce la formazione della comunità. È necessario dunque fornire alla violenza un capro espiatorio che serva a ingannarla, dirottandola su un individuo, o su un gruppo etnico, che non possa essere vendicato. Il linciaggio, in questa prospettiva, è un gesto fondatore. I riti sacrificali, e tutti i miti che ne conservano gli echi, sono visti come una sua riproduzione: periodiche conferme della dinamica che trionfa sulle forze di dispersione facendo convergere la violenza sulla vittima rituale, trasformando così la violenza reciproca in violenza unilaterale. La funzione preventiva del sacrificio – sostiene Girard – è sostituita dall'azione emendativa, curativa per così dire, del sistema giudiziario, che si rivela assai più funzionale ed efficace: il sistema giudiziario

³⁹ *Elmore Leonard papers*, University of South Carolina. Ultima consultazione 28/06/2016.

⁴⁰ La versione originale in francese è del 1972.

⁴¹ René Girard, *La violenza e il sacro* (1980), p. 115.

interviene proprio per razionalizzare la vendetta che il sacrificio tentava di eludere o di sviare.

Nei saggi successivi Girard analizza il ruolo del sacrificio nella Bibbia, dove la violenza collettiva è ben evidente. La morte di Gesù prende la forma di un assassinio collettivo, soprattutto nell'interpretazione che ne ha spesso fornito la tradizione lungo il corso della Storia. Ma il significato ultimo della Passione, dice il filosofo, consiste nel fatto che essa non è un sacrificio nel senso mitico, poiché Gesù conferisce alla propria morte un senso che di fatto nega la dimensione sacrificale. Gesù non è la vittima messa a morte per la salvezza della comunità, come avviene nel paganesimo e in altre religioni: anzi, l'azione di Gesù consiste proprio nel disvelamento del meccanismo espiatorio. Nessuno, dopo la Passione, potrà sperare di ricorrere al linciaggio di una vittima come via obbligata di pacificazione, perché il funzionamento del sistema vittimario è possibile quando tutti, vittima compresa, sono persuasi che la vittima è portatrice di colpa: pertanto la sua uccisione è giusta e buona. Gesù si è lasciato mettere a morte contro tutti i sacrifici, trasmettendo, nell'ottica girardiana, una sapienza antisacrificale che gli uomini non sempre hanno custodito fedelmente. Così, dice il filosofo, ogni volta che ci ricordiamo della Passione di Cristo siamo costretti a ribellarci contro la violenza che ha reso inevitabile e *necessario* il calvario del Nazareno.

Anche quella posta in scena da Leonard sembra una violenza antisacrificale, soprattutto se si esaminano i romanzi degli anni Ottanta, in cui gli eroi sono recalcitranti all'uso della pistola. *Gold Coast*, *Glitz*, *Bandits*, *Killshot* sono tutti romanzi in cui l'eroe o l'eroina, nonostante possieda indiscutibili 'abilità violente', si pone il problema della valenza etica delle proprie scelte. I protagonisti sono consapevoli che l'uccisione del *villain* non purificherà affatto la società, anzi, probabilmente attirerà comportamenti mimetici. Anche se non è possibile stabilire se la scrittura di Leonard sia stata davvero influenzata così direttamente dal pensiero girardiano (nemmeno Gregg Sutter, al suo fianco per trent'anni, ha saputo rispondere), quello che comunque emerge con chiarezza dai suoi romanzi è un orizzonte morale nitido, che gli intrecci ricchi di *suspense* e i personaggi grotteschi non riescono a oscurare.

Diversi critici, riferendosi alla letteratura poliziesca americana, parlano di uomini in balia del fato o di perdenti, vittime di un destino tragico.⁴² Secondo questa visione, la narrazione si trasforma non tanto in un conflitto tra bene e male quanto in uno scontro tra giustizia e ingiustizia: il riferimento è soprattutto a scrittori come James Cain e Cornell Woolrich, che avranno un ruolo importante nello sviluppo dei film noir. Nell'opera di Leonard, invece, non c'è destino e non ci sono nemmeno gli dei: ci sono esseri umani che compiono scelte individuali che possono rivelarsi tragiche. Quella di Leonard sembra essere una particolare forma di cattolicesimo disperato che rende lo scrittore una delle voci più originali della letteratura americana contemporanea.

⁴² Mi riferisco in particolar modo a Lewis Moore, *Connecting Detectives: The Influence of 19th Century Sleuth Fiction on the Early Hard-boileds* (2014), W. Haut, *Neon Noir* (1999) e P. Messent, *Criminal Proceedings: The Contemporary American Crime Fiction* (1997).

CONCLUSIONI

Appartiene già al paradigma del genere western presentare un mondo in cui i confini etici vengono messi a dura prova dall'affievolirsi di tutte quelle regole convenzionali che normalmente puntellano la morale di una società: come si è visto nel secondo capitolo della prima sezione, i personaggi che incarnano la cultura dell'Est vengono tipicamente scossi dal confronto con un contesto in cui le norme civili vengono meno, da un lato poiché un ambiente ostile esige un pragmatismo ferreo in contrasto con quelli che ora paiono meri orpelli; dall'altro lato perché si fa impalpabile l'autorità dello Stato, cioè quell'uso della forza in nome della collettività che rimpiazza con la propria legittimità l'azione violenta individuale (dando adito a quel 'pacifismo inconsulto' spesso ridicolizzato dal western). Il lettore viene invitato a vivere un'esperienza quasi iniziatica, scoprendo l'eccitazione di uno scenario in cui la necessità di farsi carico del proprio destino investe gli uomini di una dimensione eroica: non è certo casuale che i personaggi dell'Est siano spesso e volentieri figura del lettore, incorporando nella narrazione un punto di vista su misura. In questo modo, il processo di identificazione può seguire due strade, che non è detto si escludano mutuamente: se si produce una maturazione del personaggio dell'Est, via via temprato dalle nuove circostanze, il lettore è gratificato nel mantenersi identificato; altrimenti, è anche possibile dislocare l'identificazione dall'osservatore dell'Est all'eroe dell'Ovest, con quest'ultimo che dapprima risulta incomprensibile e alieno, se non perfino ostico, per dischiudere solo in seguito – magari progressivamente – quanto buoni e giusti siano i suoi moventi e le sue scelte, permettendo così una convergenza narcisistica da parte del lettore.

Leonard, in questo senso, non fa eccezione: il caso di De Both, il novellino appena uscito da West Point che in *Trail of the Apache* deve apprendere la dura vita della riserva, inizialmente osserva l'esperto Travin con la stessa incomprensione con cui il narratore in prima persona di *Hombre*, il giovane e ingenuo passeggero Carl Allen, guarda a John Russell, cresciuto fra gli apache; sarà poi il corso dell'azione a

permettere un avvicinamento pragmatico o cognitivo rispetto alla figura maschile matura, perfino antonomastica nel caso di 'Hombre'. Come abbiamo visto, però, Leonard non esita a ricorrere a questo schema per sovvertirlo sottilmente: in fondo gli stereotipi del genere letterario non fanno altro che sostituire alle norme della civiltà un codice che ha tutte le carte in regola per dimostrarsi ugualmente statico e rassicurante, cioè il codice d'onore dell'eroe. Leonard sorprende il lettore erodendo quest'ultimo codice o mostrandone i limiti: sparare alle spalle, ritirarsi in buon ordine dopo una conversazione spigliata, fallire clamorosamente la propria missione trovandosi a dover uccidere un innocente sono eventualità in cui i protagonisti di Leonard possono incorrere. Sono personaggi che sembrano godere di un grado superiore di libero arbitrio, rispetto allo standard della letteratura di genere: la gamma di scelte che sono chiamati ad assumere consapevolmente è ben più estesa dell'abituale, e richiede pertanto un diverso livello di maturità individuale.

Questa rilettura dell'individualismo, che supera dapprima le convenzioni sociali e poi i più cristallizzati principi eroici di condotta, non deve essere confusa con le spinte superomistiche che animano la cultura popolare nordamericana, e che non a caso verranno denunciate in modo esplosivo grazie alla rilettura dell'immaginario western proposta da *Apocalypse Now* con la figura del colonnello Kilgore, alla guida di una moderna cavalleria in elicottero con il suo iconico copricapo (che riecheggia anche il kubrickiano maggiore Kong). Il sottotesto esplicitamente nietzschiano – con tanto di Wagner a tutto volume – che viene proposto dallo sceneggiatore John Milius, da sempre attento tanto al western quanto al superomismo, mette in evidenza uno dei *leit motiv* del film: la rifondazione di ogni ordine valoriale su scala individuale, che s'impone per fronteggiare una realtà ormai in piena disgregazione, sfocia facilmente in un delirio più o meno ludico, ma sostanzialmente distruttivo e omicida.

La minaccia di un nichilismo psicotico, del tutto privo di empatia, alla deriva nel proprio gioco perverso, è ben presente nelle figure di assassini che compaiono spesso nei *crime novels* di Leonard come contraltare diretto del libero arbitrio di cui godono (o di cui 'soffrono') i protagonisti: basti pensare a *Split Images* o a *Glitz*, tra gli altri. La peculiarità della scrittura leonardiana, tuttavia, consiste nell'evitare ogni facile

manicheismo: al contrario, grazie alla capacità di far sparire dietro le quinte la voce autoriale, unita alla molteplicità dei punti di vista proposti tramite il discorso indiretto libero o altre forme di focalizzazione interna, il testo si nega a ratificare un qualsivoglia ordine morale collettivo.

Questo scollamento tra la voce dell'autore e l'ordine della società, pur infrangendo la consonanza che aveva caratterizzato la verosimiglianza romanzesca in generale e il poliziesco classico in particolare,⁴³ non va interpretato come un disimpegno di Leonard rispetto alla questione morale, né il suo silenzio deve leggersi come un cinismo fotografico meramente intento a documentare un mondo allo sbando. I piani su cui opera l'autore per trasmettere la propria prospettiva etica sono principalmente due, e in entrambi i casi la sua strategia è riconducibile a un mostrare senza dire: da una parte, vengono fatti interagire in modo dialettico, contrastivo o perfino sorprendente i punti di vista e le aspettative intradiegetiche tra cui ci si giostra, come quando vengono smontati i pregiudizi o gli stereotipi etnici in *Split Images* oppure quando il dialogo con le figure femminili spalanca nuovi orizzonti esistenziali ai protagonisti maschili di *Touch* o *Pagan Babies*. Dall'altra parte, lasciando ai propri personaggi il margine per compiere azioni fuori dagli schemi, come accade nei finali di *City Primeval* o di *Bandits*, Leonard ribadisce quanto cruciale sia il libero arbitrio, venando però di amarezza la conclusione delle vicende narrate.

Insomma, i personaggi di Leonard sono chiamati a tutti gli effetti a una crescita personale che passa per l'assunzione di responsabilità richiesta ineludibilmente dal disgregarsi dei costrutti sociali: non ci sono formule precostituite, ma quel che è in gioco è 'chi si è', in funzione delle scelte che si fanno e della consapevolezza con cui le si affronta. Volendo far ricorso a una metafora suggestiva, benché azzardata, si potrebbe dire che il personaggio di mentore silenzioso e poco giudicante che, assumendo tratti paterni, accompagnava la maturazione di diversi giovani protagonisti nelle narrazioni western (per poi sparire nei *crime novel*), viene in qualche modo

⁴³ Oltre alle considerazioni sviluppate nel capitolo 1.3, è imprescindibile un riferimento a Christopher Prendergast, *The Order of Mimesis. Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert* (1986) oltreché allo storico articolo di Gérard Genette, *Vraisemblance et motivation* (1968), disponibile in italiano come "Verosimiglianza e motivazione", in Id. *Figure II. La parola letteraria* (1975).

sussunto nella dimensione autoriale stessa: Leonard è sempre reticente a mettere in primo piano la propria voce, e a tutta prima lo sguardo che getta su una società in crisi può apparire cinico e burbero quanto quello di un Trapisin. Ciò nondimeno, accompagna i propri eroi in un percorso personale di definizione dell'identità che è profondamente morale: che sia per fronteggiare la brutale aridità paesaggistica e umana della Frontiera o la violenza di una giungla urbana ultramediatizzata, secondo Leonard la sfida non è arrivare a trasformarsi in superuomo, come per molti eroi della cultura popolare, bensì 'farsi uomo' – una sfida ancor più ardua, dove è sottilissima se non perfino sfocata la linea che separa la vittoria dalla sconfitta.

BIBLIOGRAFIA

FONTI PRIMARIE

Romanzi

The Bounty Hunters, Boston, Houghton Mifflin, 1953.

The Law at Randado, Boston, Houghton Mifflin, 1954.

Escape from Five Shadows, Boston, Houghton Mifflin, 1956.

Last Stand at Saber River, New York, Dell 1959.

Hombre, New York, Ballantine Books, 1961.

The Big Bounce, Greenwich, Fawcett Publications, 1969.

The Moonshine War, Garden City, N.Y., Doubleday, 1969.

Valdez is Coming, Greenwich, Conn, Fawcett Publications, 1970.

Forty Lashes Less One, New York, Bantam Books, 1972.

Mr. Majestyk, New York, Dell, 1974.

Fifty-Two Pickup, New York, Delacorte Press, 1974.

Swag, New York, Delacorte Press, 1976.

Unknown Man No. 89, New York, Delacorte Press, 1977.

The Hunted, New York, Dell, 1977.

The Switch, New York, Bantam Books, 1978.

Gunsights, New York, Bantam Books, 1979.

City Primeval, New York, Arbor House, 1980.

Gold Coast, New York, Bantam Books, 1980.

Split Images, New York, Arbor House, 1981.

Cat Chaser, New York, Arbor House, 1982.

Stick, New York, Arbor House, 1983.

LaBrava, New York, Arbor House, 1983.

Glitz, New York, Arbor House, 1985.

Bandits, New York, Arbor House, 1987.

Touch, New York, Arbor House, 1987.

Freaky Deaky, New York, Arbor House, 1988.

Killshot, New York, Arbor House, 1989.

Get Shorty, New York, Delacorte Press, 1990.

Maximum Bo, New York, Delacorte Press, 1991.

Rum Punch, New York, Delacorte Press, 1992.

Pronto, New York, Delacorte Press, 1993.

Riding the Rap, New York, Delacorte Press, 1995.

Out of Sight, New York, Delacorte Press, 1996.

Cuba Libre, New York, Delacorte Press, 1998.

Be Cool, New York, Delacorte Press, 1999.

Pagan Babies, New York, Delacorte Press, 2000.

Tishomingo Blues, New York, William Morrow, 2002.

Mr. Paradise, New York, William Morrow, 2004.

A Coyote's In the House, New York, William Morrow, 2004.

The Hot Kid, New York, William Morrow, 2005.

Comfort to the Enemy, London, Weidenfeld & Nicolson, 2009.

Up in Honey's Room, New York, William Morrow, 2007.

Road Dogs, New York, William Morrow, 2009.

Djibouti, New York, William Morrow, 2010.

Raylan, New York, William Morrow, 2011.

Racconti pubblicati

La maggior parte di questi racconti sono apparsi in *The Complete Western Stories of Elmore Leonard*, Ed. Gregg Sutter, New York, Morrow, 2004.

Apache Medicine, Complete, 37-50.

The Big Hunt, Complete, pp. 195-208.

Blood Money, Complete, pp. 263-78.

The Boy Who Smiled, Complete, pp. 223-36.

The Bull Ring at Blisston, «Short Stories for Men Magazine», 221.4 (1959), pp.48-53.

Cavalry Boots, Complete, pp. 135-48.

The Captives, Complete, pp. 323-56.

The Colonel's Lady, Complete, pp. 89-102.

The Hard Way, Complete, pp. 237-48.

Ice Man, «Atlantic Monthly», July/August 2012.

Jugged, Complete, pp. 385-98.

The Last Shot, Complete, pp. 249-62.

Law of the Hunted Ones, Complete, pp. 103-34.

The Longest Day of His Life, Complete, pp. 431-58.

Moment of Vengeance, Complete, pp. 399-414.

The Nagual, Complete, pp. 459-72.

Only Good Ones, Complete, pp. 489-502.

Red Hell Hits Canyon Diablo, Complete, pp. 67-88.

The Rustlers, Complete, pp. 163-78.

Saint with a Six-Gun, Complete, pp. 309-22.

Three-Ten to Yuma, Complete, pp. 179-94.

Trail of the Apache, Complete, pp. 1-36.

When the Women Come Out to Dance, When the Women Come Out to Dance,

New York, William Morrow, 2003, pp. 45-56.

You Never See Apaches, Complete, pp. 51-66.

Racconti inediti

Questi racconti sono stati raccolti da Greg Sutter in *The Unpublished Stories of Elmore Leonard*, 2010, 315 pagine.

Arma Virumque Cano, pp. 06-18.

Charlie Martz, pp. 28-44.

Evenings Away from Home, pp. 143-62.

For Something to Do, pp. 163-84.

A Happy, Light-Hearted People, pp. 87-105.

The Italian Cut, pp. 185-203.

One Horizontal, pp. 3-27

The Only Good Syrian Footsoldier Is a Dead One, pp. 204-24.

Rebel on the Run, pp. 289-315.

Siesta in Paloverde, pp. 45-61.

Time of Terror, pp. 62-86.

The Trespassers, pp. 241-66.

Saggi e articoli

Easy on the Adverbs, Exclamation Points and Especially Hoopedoodle,
«New York Times», 16 July 2001,

Impressions of Murder, «Detroit News Sunday Magazine» 12 Nov. 1978, pp.
12-13, 15, 18, 24, 26, 28, 48, 50, 53.

Introduction in The Big Bounce, New York, Armchair Detective Library, 1989,
pp. i-vi.

How to Be a Better Man: The Lost Arts, «Esquire» 137.2 (Feb. 2002), pp. 89-
97.

On Richard Bissell, «Rediscoveries II», Ed. David Madden and Peggy Bach,
New York, Carroll, 1988, 154-59.

*Quitting in The Courage to Change: Hope and Help for Alcoholics and Their
Families*. Ed. Dennis Wholey, New York, Houghton 1986, pp. 92-99.

FONTI SECONDARIE

Aquila, Richard, *Wanted Dead or Alive: The American West*, Lincoln,
Nebraska Press, 2005.

Amis, Martin, *Martin Amis Interviews Elmore Leonard at the Writers Guild
Theatre*, Beverly Hills, January 23, 1998. Transcript.

- Bailey, Lee W., *Skull's Darkroom: The Camera Obscura and Subjectivity*, in «Philosophy of Technology: Practical, Historical, and Other Dimensions», Ed. Paul T. Durbin, Boston, Kluwer, 1989, pp. 63-79.
- Banfield, Ann, *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*, London, Routledge, 1982.
- Baulch, Vivian M., and Patricia Zacharias, *The Detroit Race Riots*, in «Detroit News», 11 Feb. 1999,
- Beattie, Ann, *First, Let's Kill the Lawyer*, in «New York Times Book Review», 1 Feb. 2004, www.nytimes.com/2004/02/01/books/.
- Bissel, Richard, *A Stretch on the River*, Boston, Little, Brown, 1950.
- Cabibbo, Paola (a cura di), *La lettura americana dell'età coloniale*, Firenze, La Nuova Scientifica Italia, 1993.
- Calanchi, Alessandra (a cura di), *Arcobaleno noir. Genesi, diaspora e nuove cittadinanze del noir fra cinema e letteratura*, Teramo, Galaad, 2014.
- Carlson, Stephanie M., and Marjorie Taylor, *Imaginary Companions and Impersonated Characters: Sex Differences in Children's Fantasy Play*, in «Merrill-Palmer Quarterly», 51.1 (2005), pp. 93-118.
- Cawelti, John, *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago, U. of Chicago P., 1976.
- *The Six-Gun Mystique Sequel*, Bowling Green, Bowling Green Popular Press, 1999.
- *Mystery, Violence and Popular Culture*, Madison The University of Wisconsin Press, 2004.
- Challen, Paul, *Get Dutch: A Biography of Elmore Leonard*, Toronto, ECW, 2000.
- Cohn, Dorit, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton UP, 1978.
- Curro, Evelyn and Foster-Harris, William, *The Look of the Old West*, New York, Viking Press, 1963.
- Devlin, James E., *Elmore Leonard*, New York, Twayne, 1999.

- Erikson, Erik, *Identity, Youth, and Crisis*, New York, Norton, 1968.
- Fludernik, Monika, *The Fictions of Language and the Language of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*, London, Routledge, 1997.
- Geherin, David, *Elmore Leonard*, New York, Continuum, 1989.
- Genette, Gerard, Gérard Genette, *Figure II. La parola letteraria*, Torino, Einaudi, 1975.
- *Narrative Discourse: An Essay in Methodology*, New York, Cornell UP, 1983.
- Goodnow, Cecelia, *Researchers Take on Imaginary Playmates—For Real*, in «Seattle Post-Intelligencer», 6 Dec. 2004.
- Grella, George, *Film in Fiction: The Real and the Reel in Elmore Leonard*, in «The Detective in American Fiction, Film, and Television», Ed. Jerome H. Delamater and Ruth Prigozy, Westport, CT, Greenwood, 1998, pp. 35-44.
- Grobel, Lawrence, *Endangered Species: Writers Talk about Their Craft, Their Visions, Their Lives*, Cambridge, MA, Da Capo, 2001.
- Grobel, Lawrence, *Pulp Fiction*, in «Playboy», May 1995, pp. 122-24, 140-43.
- Hamilton, Cynthia, *From High Noon to Midnight: Western and Hard-Boiled Detective Fiction in America*, Iowa City, U of Iowa Press, 1987.
- Hemingway, Ernest, *For Whom the Bell Tolls*, New York, Scribner, 1940.
- *Selected Letters*, New York, Scribner, 1981.
- Hibbs, Thomas, *Aquinas, Ethics, and Philosophy of Religion: Metaphysics and Practice*, Bloomington, Indiana UP, 2007.
- Higgins, George V, *The Friends of Eddie Coyle*, New York, Knopf, 1970.
- Hynes, Joseph, 'High Noon in Detroit': *Elmore Leonard's Career*, in «Journal of Popular Culture» 25.3 (1991), pp. 181-87.
- Irwin, John, *Unless the Threat of Death Is Behind Them: Hard-Boiled Fiction and Film Noir*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 2006.

- Knight, Stephen *Form and Ideology in Crime Fiction*, London, Palgrave, 1980.
- Lacan, Jacques, *Ecrits: A Selection*, New York, Norton, 1977.
- LaMay, Craig L., *Making a Killing: An Interview with Elmore Leonard*, in Craig L. LaMay and Everette E. Dennis, *The Culture of Crime*, New Brunswick, Transaction, 1995.
- Lewis, Nathaniel, *Unsettling the Literary West: Authenticity and Authorship*, Lincoln, U of Nebraska Press, 1981.
- MacAdams, Lewis, *Birth of the Cool: Beat, Bebop, and the American Avant-Garde*, New York, Free, 2001.
- Mailer, Norman, *Superman Comes to the Supermarket*, in «Esquire» Nov. 1960,
- Mailer, Norman, *The White Negro*, in «Dissent», Fall 1957, pp. 18-26.
- McGillian, Patrick, *Get Dutch*, in «Film Comment», 32.2 (March-April 1998), pp. 43-53.
- McVeigh, Stephen, *The American Western*, Edinburgh, Edinburgh UP, 2007.
- Meneghelli, Donata (a cura di), *Teorie del punto di vista*, Firenze, La Nuova Italia, 1999.
- Mitgang, Herbert, *Novelist Discovered after Twenty-Three Books*, in «New York Times», 29 Oct. 1983, p.17.
- Myers, B. R., *The Prisoner of Cool*, in «Atlantic Monthly», Nov. 2005.
- Nolan, William F., *Hammett: A Life at the Edge*, New York, Congdon & Weed, 1983.
- Nyman, Jopi, *The Politics of the Personal: Constructions of Identity in Elmore Leonard's Bandits*, in «Journal of American Studies of Turkey», 7 (1998), pp. 13-21.
- Parker, Dorothy, *Profiles*, in «New Yorker», 30 Nov. 1929, pp. 28-31.
- Pascal, Roy, *The Dual Voice: Free Indirect Speech and Its Functioning in the Nineteenth-Century European Novel*, Manchester, UK, Manchester UP, 1977.

- Percy, Walker, *There's a Contra in My Gumbo*, in «New York Times Book Review», 4 Jan. 1987, p. 7.
- Pinsky, Robert, *Playing Dirty*, in «New York Times Book Review», 31 May 2009, p. 10.
- Prendergast, Christopher, *The Order of Mimesis. Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert*, Cambridge Cambridge University Press, 1986.
- Prescott, Peter S., *Making a Killing*, in «Newsweek», 22 Apr. 1985, pp. 62-67.
- Radway, Janice, *A Feeling for Books: The Book of the Month Club, Literary Taste, and Middle Class Desire*, Chapel Hill, U of North Carolina Press, 1997.
- Reed, J. D., *A Dickens from Detroit*, in «Time», 28 May 1984.
- Reisman, David, *The Lonely Crowd*, New Haven, Yale UP, 2001.
- Remarque, Erich Maria, *All Quiet on the Western Front*, Boston, Little, Brown, 1929.
- Rhodes, Chip, *Politics, Desire, and the Hollywood Novel*, Iowa City, U of Iowa Press, 2008.
- Roberts, Fletcher, *Novels Are Nice, but Oh, to Be a Rock Star*, in «New York Times», 14 Mar. 1999, www.nytimes.com/1999/03/14/books/.
- Rosso, Stefano, *Le frontiere del Far West* (a cura di), Milano, Shake Edizioni, 2008.
- *L'invenzione del west(ern)* (a cura di), Verona, Ombre Corte, 2010.
- *Rapsodie della frontiera. Sulla narrativa western contemporanea*, Genova, Ecig, 2012.
- Rubin, Neal, *Elmore Leonard's Woodward Avenue*, in «Detroit News» 9 July 2007,
- Rzepka, Charles J., *Elmore Leonard*, in Charles Rzepka and Lee Horsley, *A Companion to Crime Fiction*, Chichester, UK, Wiley-Blackwell, 2010, pp. 510-22.

---- *Being Cool. The Work of Elmore Leonard*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2013.

---- *Elmore Leonard Interviews, Part 1*, in «Crimeculture», 12 Aug. 2009, www.crimeculture.com/?page_id=3435.

---- *Elmore Leonard Interviews, Part 2*, in «Crimeculture», 12 Aug. 2009, www.crimeculture.com/?page_id=3435.

---- *Elmore Leonard Interviews, Part 3*, in «Crimeculture», 12 Aug. 2009, www.crimeculture.com/?page_id=3435.

---- *Elmore Leonard Interviews, Part 4*, in «Crimeculture», 29 Sept. 2009, www.crimeculture.com/?page_id=3435.

---- *Elmore Leonard Interviews, Part 5*, in «Crimeculture», 29 Sept. 2009, www.crimeculture.com/?page_id=3435.

---- *Elmore Leonard Interviews, Part 6*, in «Crimeculture», 8 Jan. 2010, www.crimeculture.com/?page_id=3435.

---- *Elmore Leonard Interviews, Part 7*, in «Crimeculture», 8 Jan. 2010, www.crimeculture.com/?page_id=3435.

---- *Elmore Leonard Interviews, Part 8*, in «Crimeculture», 7 June 2010, www.crimeculture.com/?page_id=3435.

---- *Elmore Leonard Interviews, Part 9*, in «Crimeculture», 7 June 2010, www.crimeculture.com/?page_id=3435.

Seliger, Jake, «Billy Collins and Elmore Leonard at the Tucson Festival of Books." *Story's Story* 18 Mar. 2009, <http://jseliger.wordpress.com/2009/03/18/billy-collins-and-elmore-leonard-at-the-tucson-festival-of-books>.

Skinner, Robert E., *To Write Realistically: An Interview with Elmore Leonard*, in «Xavier Review», 7.2 (1987), pp. 37-46.

Slotkin, Richard, *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600–1860*, Middletown, Wesleyan University Press, 1973

---- *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, New York, Atheneum, 1992.

- Sutter, Gregg, *A Conversation with Elmore Leonard*, in Elmore Leonard, *The Complete Western Stories of Elmore Leonard*, New York, Morrow, 2004, pp. xi-xiii.
- *Advanced Man: Researching Elmore Leonard's Novels, Part 2*, in «Armchair Detective», Spring 1986, pp.160-72.
- *Dutch*, in «Monthly Detroit», Aug. 1980, pp. 54-58.
- *Getting It Right: Researching Elmore Leonard's Novels*, in «Armchair Detective», 19.1 (1986), pp. 4-19.
- Taylor, M., S. Hodges, and A. Kohanyi, *The Illusion of Independent Agency: Do Adult Fiction Writers Experience Their Characters as Having Minds of Their Own?*, in «Imagination, Cognition, and Personality», 22 (2002-03), pp. 361-80.
- Tong, Rosemarie, *Feminist Thought: A More Comprehensive Introduction*, 3rd ed. Boulder, CO, Westview, 2009.
- Turner, Frederick Jackson, *The Frontier in American History*, New York, Holt, 1921.
- White, William H., *The Organization Man*, Philadelphia: U of Pennsylvania Press, 2002.
- Wilkinson, Alec, *Elmore's Legs*, in «New Yorker», 30 Sep. 1996, pp. 43-47.
- Worthington, Kim L., *Self as Narrative: Subjectivity and Community in Contemporary Fiction*, Oxford, Clarendon, 1996.
- Young, Philip, *The Hero and the Code*, in «Ernest Hemingway: A Reconsideration», University Park, Pennsylvania UP, 1966, pp. 56-78

Filmografia

Film tratti da racconti o romanzi di Leonard

3:10 to Yuma, Delmer Daves, Columbia Pictures, 1957.

The Tall T, Budd Boetticher, Columbia Pictures, 1957.

Hombre, Martin Ritt, 20th Century Fox, 1967.

The Big Bounce, Alex March. Warner Bros., 1969.

The Moonshine War, Richard Quine, Filmway Pictures/Metro-Goldwyn-Mayer, 1970.

Valdez is Coming, Edwin Sherin, United Artists, 1971.

Joe Kidd, John Sturgis, The Malpaso Company and Universal Pictures, 1972.

Mr. Majesty, Richard Fleischer, The Mirisch Company, 1974.

Stick, Burt Reynolds, Universal Pictures, 1985.

52 Pickup, John Frankenheimer, Cannon Group, 1986.

The Rosary Murders, Fred Walton, First Take, Rosary Take One, 1987.

Get Shorty, Barry Sonnenfeld, MGM / Jersey Films, 1995.

Touch, Paul Schrader. Lumiere International/United Artists, 1997.

Jackie Brown, Quentin Tarantino, Miramax Films, 1997.

Out of Sight, Steven Soderbergh, Universal Pictures and Jersey Films, 1998.

The Big Bounce (II), George Armitage, Warner Bros, 2004.

Be Cool, F. Gary Gray, MGM, Jersey Films, Double Feature, 2005.

3:10 to Yuma, James Mangold, Lionsgate, 2007

Killshot, John Madden, The Weinstein Company, 2009.

Freaky Deaky, Charlie Matthau, x, 2012

Life of Crime, Daniel Schechter, Lionsgate, 2014

The Ambassador, J. Lee Thompson, Northbrook Films (MGM), 1984

Cortometraggi tratti da racconti o romanzi di Leonard

The Tonto Woman, Daniel Barber, Knucklehead Productions, 2007.

Sparks, Joseph Gordon-Levitt, Produced by Joseph Gordon-Levitt, 2008.

Film televisivi tratti da racconti o romanzi di Leonard

Moment of Vengeance, (TV) Alvin Ganzer, Meridian Productions / CBS - Schlitz Playhouse of the Stars, 9/28/1956.

High Noon, Part II, (TV) Jerry Jameson, Charles Fries Productions, 1980.

Border Shootout, Chris McIntyre, Turner Pictures,

Split Images, Sheldon Larry, Zev Braun, 1992.

Last Stand at Saber River, Turner Network Television, 1997.

Pronto, Jim McBride, Showtime Pictures, 1997.

Serie Televisive tratte da racconti o romanzi di Leonard

Maximum Bob, Prod. Barry Sonnenfeld, Warner Bros. Television, 1998.

Karen Sisco, Prod. Bob Brush, ABC Television, Universal Network Television, 2003.

Justified, Creator: Graham Yost, Prod. Elmore Leonard, FX Networks, 2010-2014.

Sceneggiature originali

Joe Kidd, John Sturgis, The Malpaso Company and Universal Pictures. 1972.

Mr. Majestyk, Richard Fleischer, The Mirisch Company, 1974.

High Noon, (TV) Jerry Jameson, Charles Fries Productions, 1980.

Desperados, (TV) Virgil W. Vogel, MacArthur, Universal TV, 1987.

Sceneggiature tratte da propri racconti o romanzi

The Moonshine War, Richard Quine, Filmway Pictures/Metro-Goldwyn-Mayer, 1970.

Stick, Burt Reynolds, Universal Pictures, 1985.

52 Pickup, John Frankenheimer, Cannon Group, 1986.

