

Parodie dell'*hard-boiled* nel romanzo postmoderno: *Triste, solitario y final* di Osvaldo Soriano

Simona Micali

I needed a drink, I needed a lot of life insurance, I needed a vacation, I needed a home in the country. What I had was a coat, a hat and a gun. I put them on and went out of the room.

R. Chandler, *Farewell, My Lovely* (1940)

1. L'eroe detective e il caos del mondo postmoderno

La persistenza del fascino esercitato dalla detective fiction è un fenomeno ormai accettato e anche sufficientemente indagato dalla critica. All'immaginario narrativo postmoderno, il genere poliziesco offre una serie di vantaggi sufficienti ad accontentare sia il lettore popolare sia quello colto: a partire dal fatto che si tratta di un genere molto codificato, dotato di una struttura forte composta di pochi elementi riconoscibili e riproducibili, e che pertanto si presta bene a un numero potenzialmente infinito di varianti, ma anche di alterazioni

stranianti o contaminazioni con altri generi e modi. Inoltre, come ha suggerito per primo Michael Holquist, si tratta di una struttura narrativa che consente agevolmente declinazioni o conversioni metafisiche: l'eroe detective diventa figura della battaglia contro il caos del mondo, dello sforzo intellettuale di decifrare un universo divenuto opaco, di individuare una *trama* che renda intellegibile il destino del singolo come quello della collettività¹. Il terzo aspetto che mi preme sottolineare è invece presente maggiormente (anche se non esclusivamente) nella variante della detective fiction che qui mi interessa, ossia quella che Todorov ha definito come «roman noir» contrapponendola alla forma classica del «roman à énigme» (Todorov 1989), e che ha il suo modello paradigmatico nel genere *hard-boiled*. Mi riferisco alla componente epica: il detective infatti tende a assumere i tratti e il ruolo di un moderno 'eroe civilizzatore', che combatte per ristabilire ordine e giustizia in un mondo progressivamente invaso dal caos morale e dalla violenza².

A mio parere, è appunto la maggior evidenza di tale componente epica a determinare il prevalere del *noir* rispetto al poliziesco classico nell'immaginario narrativo contemporaneo³: ossia del detective solitario, privato o comunque non 'istituzionalizzato' (poliziotto o

¹ Secondo questa lettura, il crimine al centro dell'indagine è infatti allegoria della vita stessa: «If, in the detective story, death must be solved, in the new metaphysical detective story it is *life* which must be solved» Holquist 1971: 155.

² In questo senso, Jopi Nyman vede nell'*hard-boiled* una rielaborazione moderna del romance avventuroso medievale: «An important source for the hard-boiled genre is a medieval one: the hard-boiled protagonist can be seen as a modern version of an Arthurian knight-hero. Hard-boiled detective fiction in particular abounds with heroes who appear to search for justice and redemption» Nyman 1998: 20. Sul detective nel *noir* e in particolare nell'*hard-boiled* cfr. anche Reuter 1998: 46-48.

³ Una prevalenza che mi sembra dimostrata anche dal successo delle riscritture del giallo classico in versione *hard-boiled*: si pensi allo *Sherlock Holmes* di Guy Ritchie (2009, con un sequel nel 2011).

magistrato⁴), coinvolto in prima persona nell'azione e costantemente sottoposto a pericoli, lui stesso violento alla bisogna e incline a non rispettare la legge per perseguire un suo personale ideale di giustizia; completano il quadro una discreta educazione letteraria, un certo sex-appeal, una buona dose di ironia che compensa le arie da 'duro', una vena romantica e idealista, soprattutto nei rapporti sentimentali e di amicizia. Si tratta di quella tipologia di eroe di cui Raymond Chandler ci ha offerto il più suggestivo prototipo in sette romanzi più una manciata di racconti⁵, consacrati poi da un buon numero di adattamenti cinematografici, che formano l'ossatura del noir hollywoodiano.

Di Philip Marlowe, e dello *script* di cui è l'eroe, ritroviamo tracce più o meno riconoscibili in una gamma molto vasta di romanzi e film che fanno riferimento al paradigma della *detection*: dai veri e propri sequel⁶ fino ai riadattamenti in altri generi e forme popolari: la

⁴ La distinzione è decisiva ai fini del profilo etico dell'eroe detective, marcando l'estraneità e anche la malcelata ostilità del detective nei confronti delle istituzioni che dovrebbero tutelare l'ordine e la sicurezza del cittadino comune, e più in generale delle classi dominanti. Come scriveva Chandler in una lettera del 1945: «P. Marlowe doesn't give a damn who is President, neither do I, because I know he will be a politician [...]. P. Marlowe and I do not despise the upper classes because they take baths and have money; we despise them because they are phoney» Gardiner - Sorley Walker 1997: 214-215. Sulla funzione etica e ideologica dell'eroe detective cfr. Dussere 2014; per un'analisi approfondita delle componenti ideologiche della scrittura chandleriana cfr. Jameson 2016.

⁵ Per una dettagliata analisi dell'universo narrativo di Chandler cfr. Athanasourelis 2012 e Mihaies 2014.

⁶ A cominciare da *Poodle Springs Story*, di cui Chandler aveva scritto i primi 4 capitoli e rimasto interrotto alla sua morte, nel 1958, e che è stato completato nel 1989 da Robert B. Parker; il più recente è *The Black-Eyed Blonde: A Philip Marlowe Novel* (2014) di Benjamin Black (pseudonimo di John Banville). Segnalo anche un misterioso autore italiano, che, sotto lo pseudonimo di Frank Spada, ha pubblicato nel 2010 due romanzi intitolati *Marlowe*

fantascienza con *Blade Runner* (1981) di Ridley Scott⁷, il fumetto horror con il *Dylan Dog* (1986-) ideato da Tiziano Sclavi, ma anche il romanzo storico con *Q* (1999) di Luther Blissett. Nella prospettiva degli studi sull'intertestualità, tuttavia, risultano forse più interessanti le riscritture che manipolano consapevolmente uno o più elementi chiave dello script, alterandone l'equilibrio complessivo e i significati, ossia – per ricorrere alle categorie proposte da Gérard Genette (1997) – i procedimenti di trasformazione semantica più che alle imitazioni o citazioni più o meno esplicite: e qui l'elenco potrebbe davvero ampliarsi a dismisura. Così, se Marlowe si trasferisce a Londra e si riscopre bisessuale, otterremo Duffy, il protagonista 'duro ma sentimentale' della serie di romanzi che Julian Barnes (con lo pseudonimo di Dan Kavanagh) pubblica negli anni Ottanta; se lo trapiantiamo a Barcellona, e gli ispiriamo la passione per la buona cucina, potremo forse ricavarne il Pepe Carvalho di Manuel Vázquez Montalbán; se invece a spacciarsi per un novello Marlowe ci si mette uno scrittore newyorkese in crisi, rischiamo di precipitare nel vuoto metafisico che risucchia l'eroe di *City of Glass* (*Città di vetro*, 1985) di Paul Auster; se fa il Marlowe a tempo perso un ragazzone milanese perdigiorno, otteniamo il Lazzaro Santandrea di Andrea Pinketts. Se invece restiamo a Los Angeles, ma ci spostiamo alla fine degli anni Sessanta e soprattutto in un universo narrativo massicciamente entropico, Marlowe si trasforma in un hippy capelluto un po' troppo incline alle droghe, che si affanna a ricomporre i fili di un'indagine impossibile da svolgere anche per un detective perfettamente lucido – è quanto appunto accade in *Inherent Vice* (*Vizio di forma*, 2009) di Thomas Pynchon; se infine lasciamo che passi ancora qualche anno senza che Marlowe migliori le sue abitudini di vita, possiamo

ti amo e *Dimmi chi sei Marlowe*, in parte dei sequel e in parte dei riadattamenti del personaggio di Chandler.

⁷ E vale la pena di ricordare che la *voice over*, che rimanda più esplicitamente al modello noir e che contribuì in maniera determinante al successo del film, fu un'aggiunta posteriore della produzione, disapprovata dal regista.

ritrovarlo come un patetico detective di mezza età, ubriacone e sovrappeso, alle prese con casi assurdi, come il Nick Belane dell'ultimo romanzo di Charles Bukowski, *Pulp* (1994).

Gli ultimi due casi che ho menzionato meritano forse qualche considerazione ulteriore. Si tratta di due romanzi molto diversi, e che intrattengono un diverso rapporto con lo script di Chandler. *Pulp* è un'esplicita parodia dell'*hard-boiled*, e dichiara sin dall'inizio il suo rapporto con il palinsesto Marlowe (il romanzo si apre con una citazione da *The Little Sister - La sorellina*, 1949⁸); il meccanismo di trasformazione messo in atto da Bukowski consiste principalmente nell'affidare al detective una serie di incarichi grotteschi o surreali, il principale dei quali è la ricerca del defunto scrittore Céline per conto della Signora Morte, alla quale è apparentemente riuscito a sottrarsi. Notevolmente più complesso il romanzo di Pynchon, in cui lo script del detective privato e dell'indagine multipla funge da principio organizzatore (ovviamente insufficiente) di una trama incoerente, sovrabbondante e caotica, nella quale i topoi e le citazioni del modello (il finto morto, l'organizzazione criminale, il rivale-amico poliziotto, la ragazza 'perduta', ecc.) vengono messi a reagire con materiali eterogenei e discordanti. Ad accomunare i due romanzi è però il vistoso processo di diseroicizzazione subito dalla figura del detective: tanto Nick Belane quanto Doc Sportello, ciascuno a suo modo, sono degli antieroi – ridicoli, goffi, fisicamente e psicologicamente non all'altezza della missione civilizzatrice che sono chiamati a compiere. In altre parole, abbiamo a che fare con due versioni esplicitamente parodiche del personaggio Marlowe, che lo trasformano da «eroe epico» in «eroe ironico», secondo le categorie proposte da Northrop Frye (1969); il modello Marlowe è ancora ben riconoscibile, ma radicalmente straniato: il detective *hard-boiled* infatti può essere una figura tragica, patetica, eticamente ambigua, persino biasimevole, ma

⁸ Ma il nome del protagonista rimanda anche a altri due eroi leggendari dell'*hard-boiled* e del noir, ossia il Mickey Spillane di Dashiell Hammett e il Rick Blaine di *Casablanca* (1942).

mai comica: non si può, non si deve ridere dell'eroe detective⁹, la cui dignità va preservata anche in un orizzonte finzionale o in una modalità narrativa in tutto o in parte comici. Soprattutto, il rovesciamento parodico della figura del detective operato da Bukowski e Pynchon destabilizza la tenuta e il significato del modello narrativo: il detective è privato non solo della statura eroica, ma anche della capacità di una piena comprensione della realtà, e dunque di un'azione efficace; l'azione civilizzatrice, la missione di restaurare ordine e giustizia, è pertanto degradata a un agitarsi frenetico e smarrito che non sortisce effetti di rilievo, o li sortisce per puro caso, in maniera spesso illogica; infine, la narrazione assume modalità ironiche o apertamente grottesche, inibendo o almeno complicando l'adesione empatica nei confronti del protagonista e quindi ostacolando il corretto funzionamento della *suspense*¹⁰. Come risultato, pur essendo entrambi esplicite riscritture del modello *hard-boiled*, nessuno dei due romanzi può evidentemente essere ascritto al genere noir.

L'operazione non è però una novità di questi due maestri della narrativa americana: infatti la prima parodia esplicita dello script di Marlowe è offerta da *Triste, solitario y final* (1973) di Osvaldo Soriano, un romanzo relativamente poco noto nel panorama della letteratura postmoderna (infatti non ne è mai stata pubblicata una traduzione inglese), a dispetto del grande interesse suscitato sia nei paesi ispanofoni che in Italia. Una parodia che anticipa molti degli aspetti che verranno riproposti da *Pulp* e da *Inherent Vice*, ma che si caratterizza soprattutto per l'assunzione esplicita del palinsesto tra le componenti del testo, nel senso che il romanzo di Soriano è

⁹ Discorso diverso va fatto per il poliziotto investigatore, del quale invece sono ammesse varianti comiche, ironiche, anti-eroiche, persino grottesche, in una vasta gamma di sfumature che vanno dall'ispettore Clouseau al tenente Colombo: in quanto figura istituzionale, l'eroe poliziotto si presta naturalmente a un trattamento comico. Sulle modalità del comico nel noir e nella *crime fiction* cfr. Bargainnier 1987.

¹⁰ Sui meccanismi connessi alla *suspense* e all'identificazione narrativa nel noir e nel thriller cfr. Calabrese 2016.

propriamente una parodia metaletteraria. Il risultato è un romanzo bizzarro, per molti aspetti enigmatico, divertentissimo, piuttosto anomalo nel panorama delle riscritture postmoderne dello script Marlowe – e che per questo merita a mio parere un'analisi più ravvicinata.

2. Un detective in declino

Nel romanzo d'esordio dell'argentino Soriano, il riferimento intertestuale è esplicito e puntuale fin dal titolo, che è una citazione di un passaggio piuttosto celebre da *The Long Good-Bye* (*Il lungo addio*, 1953): «So long, amigo. I won't say goodbye. I said it to you when it meant something. I said it when it was sad and lonely and final» (Chandler 1992: 378). Ma proprio il titolo ci dà delle indicazioni sul tipo di riscrittura praticata da Soriano:

1) ad essere assunto, nel romanzo di Soriano, non è Marlowe in quanto figura dell'immaginario, ma in quanto personaggio di un testo letterario preciso e identificabile, per l'appunto *The Long Good-Bye* (infatti non compaiono riferimenti a fatti o personaggi presenti in altri romanzi di Chandler¹¹);

2) quel che a Soriano interessa, del palinsesto di Marlowe, non è il versante epico-eroico, bensì la componente elegiaca, perdente: il Marlowe che pronuncia quella battuta è infatti un eroe deluso, sconfitto dalla trama, che si sente moralmente e affettivamente tradito da un amico, Terry Lennox, alla cui memoria ha dedicato tempo e

¹¹ Con l'unica eccezione della menzione di un matrimonio fallito con Linda Loring, incontrata proprio in *The Long Good-Bye*: con la proposta di matrimonio di Linda si chiude *Playback* (*Ancora una notte*, 1958), settimo e ultimo romanzo completato da Chandler; i primi capitoli dell'incompiuto *Poodle Spring Story* ci presentano infatti, a sorpresa, un Marlowe sposato con la ricca ereditiera, che cerca di adattarsi a questa inedita situazione sentimentale e sociale.

energie e per il quale ha affrontato molte situazioni difficili e pericolose¹²;

3) infine, il riferimento all'ipotesto è sì esplicito, ma straniato, attraverso la traduzione in spagnolo, per giunta una traduzione impropria: giacché il «final» della versione originale inglese avrebbe dovuto essere tradotto come «definitivo», non «final», come ha invece fatto Flora W. De Setaro nella versione spagnola del 1956 per l'editore argentino Jacobo Muchnik¹³, citata appunto da Soriano in epigrafe al romanzo: «Hasta la vista, amigo. No le digo adiós. Se lo dije cuando tenía algún significado. Se lo dije cuando era triste, solitario y final. (Philip Marlowe en *El largo adiós*)» (Soriano 2010: 15).

Traslato dal piano paratestuale a quello testuale, questo triplice meccanismo regola il rapporto intertestuale tra il modello di Chandler e il romanzo di Soriano. Nel quale Marlowe è ancora un detective privato 'tutto d'un pezzo', ma invecchiato e disilluso: da un lato, non c'è più traccia del suo *appeal* da sciupafemmine, dall'altro la Los Angeles a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, che fa da sfondo al romanzo, non è più quella dei suoi anni d'oro, e al posto di miliardari eccentrici, dive del cinema e gangster si ritrova a lavorare per personaggi squallidi, con incarichi di dubbia moralità e al limite dell'illegale. L'indagine in cui lo vediamo impegnato è piuttosto insensata: Stan Laurel, il mitico Stanlio, poco prima di morire lo ha ingaggiato per scoprire come mai Hollywood lo ha emarginato e dimenticato, ma ovviamente la questione non può essere chiarita con i

¹² Terry Lennox, un mezzo avventuriero non privo di una sua integrità, ha sposato una ereditiera che lo tradisce e umilia. Dopo il brutale omicidio della donna, certo che la colpa verrà fatta ricadere su di lui, Lennox chiede soccorso a Marlowe, il quale lo aiuta a fuggire in Messico; apparentemente, laggiù Lennox si suicida prima di essere arrestato. Nel corso del romanzo, Marlowe indaga sul delitto, per scoprire il vero colpevole (un'ex-fidanzata di Lennox, bellissima quanto pazza) e riabilitare la memoria del suo amico; scoprirà alla fine che il suicidio era stato inscenato e, offeso dall'inganno, restituirà a Lennox i 5000 dollari che questi gli aveva regalato per ripagarlo del suo aiuto.

¹³ Cfr. in proposito Linder Molin 2011: 385-386.

tipici mezzi di un detective da romanzo *hard-boiled*, e infatti l'indagine si arena subito (lasciando Marlowe malconcio dopo una solenne 'ripassata' da parte di John Wayne). Il nonsense si intensifica quando Marlowe viene affiancato da una spalla decisamente incompatibile, ossia Soriano stesso, che si autorappresenta come un giornalista goffo e un po' sciocco venuto negli Stati Uniti a far ricerche per scrivere un libro su Laurel e Hardy: i due si incontrano davanti alla tomba di Laurel, nel 1972 (l'attore è morto da sette anni), e decidono di riprendere l'indagine e proseguirla insieme. Il legame di amicizia e solidarietà con Soriano si propone evidentemente come un risarcimento della delusione inferta da Lennox: l'argentino male in arnese, ma idealista e determinato, è per Marlowe un amico leale e un aiutante devoto, infrangendo il cerchio della proverbiale solitudine dell'eroe chandleriano. Tuttavia il Soriano personaggio è solo in parte una riedizione della 'spalla un po' tonta' del detective geniale (dal dottor Watson a Adso da Melk, per intenderci): in realtà l'accostamento di Soriano produce l'effetto di diseroicizzare lo stesso Marlowe, metterne in evidenza le debolezze e incapacità, il disadattamento. Marlowe, insomma, a contatto con Soriano si 'sorianizza', diventa lui stesso comico e patetico, un perfetto prototipo degli antieroi detective che incontreremo in Bukowski e Pynchon.

L'effetto di abbassamento parodico viene rafforzato anche dalla tecnica narrativa adottata. Da un lato, sparisce la narrazione autodiegetica retrospettiva, una caratteristica essenziale del genere noir nel suo complesso¹⁴, e con essa l'apparente dominio dell'eroe detective sulla realtà; dall'altro la scrittura in spagnolo deforma e al tempo stesso

¹⁴ Secondo Fredric Jameson, il racconto autodiegetico del noir riadatta le modalità della narrativa radiofonica, che influenza profondamente le forme narrative popolari americane tra gli anni '30 e '50; in particolare, in Chandler, il racconto tende a assumere le modalità di una *voice over*, che distanzia e inquadra la materia narrativa e che assolve l'ufficio di «a kind of closure that allows the novel's past tenses to resonate with doom and foreboding and marks the detective's daily life with the promise of adventure» Jameson 1993: 36–37.

impoverisce l'elaboratissima prosa chandleriana: il dialogo serrato, violento e allusivo, nella versione spagnola suona del tutto inverosimile, producendo un costante 'effetto di traduzione'¹⁵, mentre sparisce del tutto la ricca trama di similitudini, ossia il tratto più caratteristico della scrittura di Chandler. In altre parole, anche a livello linguistico e stilistico è rintracciabile un'operazione almeno in parte consapevole di svuotamento e diseroicizzazione, che riflette quella messa in atto a livello dei personaggi e della trama.

3. Slapstick Marlowe

Il movente e il significato esterni del romanzo sono piuttosto chiari: Soriano rende omaggio a due miti dell'immaginario della *golden age* hollywoodiana, ossia il *noir* (tramite Marlowe) e la *slapstick comedy* (tramite Stanlio e Ollio), e ne deplora il declino in favore dei nuovi miti commerciali e dozzinali – come il *western*, qui rappresentato dall'odioso sbruffone John Wayne, o il comico patinato 'dei buoni sentimenti' alla Chaplin, o ancora il poliziesco alla Bronson, tutto violenza e niente psicologia. Tuttavia i due generi omaggiati nel romanzo si contaminano e si straniano a vicenda. A contatto con la modalità comica, infatti, la *detection* perde coerenza e consistenza, procedendo non più in maniera lineare e consequenziale, ma per salti logici e mosse ingiustificate; parallelamente, perde di coerenza e consistenza anche la trama, che viene a costituirsi mediante una serie di 'quadri' autonomi, scenette divertenti e volutamente ripetitive: Marlowe da solo (nella prima parte del romanzo), o Marlowe e Soriano (nella seconda parte), si recano a interrogare qualcuno, ma poi la

¹⁵ Carlos Bastidas Zambrano (2015), al quale rimando anche per un'analisi generale dei procedimenti narrativi e stilistici presenti nel romanzo, sottolinea il carattere volutamente 'affettato' e inverosimile del linguaggio del romanzo: «Soriano representa paródicamente la problemáticas de las traducciones populares y el relato simula los doblajes del cine» [«Soriano rappresenta parodicamente i problemi delle traduzioni popolari, e il racconto imita i doppiaggi cinematografici»] (251).

situazione sfugge loro di mano, e l'indagine finisce in una solenne scazzottata con effetti disastrosi – contusioni, locali e suppellettili distrutte, crisi isteriche di chi rimane coinvolto¹⁶. Il climax della vicenda è l'irruzione dei due protagonisti alla notte degli Oscar, nel corso della quale rapiscono un vecchio e presuntuoso Charlie Chaplin: ne scaturisce una rissa apocalittica, che coinvolge tutti i presenti, e nel corso della quale Marlowe e Soriano le suonano di santa ragione a John Wayne, Charles Bronson e James Stewart, incoraggiati dalle dive divertite e eccitate in platea. Come di consueto accade nello *slapstick*, tanto agitarsi non sortisce alcun risultato utile: il rapimento finisce nel nulla, come inefficaci sono stati tutti i tentativi precedenti di far luce sul mistero del destino di Laurel e Hardy – è anzi evidente che l'oggetto originario dell'indagine è stato del tutto perso di vista, e i due proseguono nella loro azione trascinati da una sorta di coazione a ripetere, ormai appiattiti sul ruolo di paladini delle celebrità dimenticate e di guastafeste dello *star system*. Il comico e il *nonsense* dilagano e prevalgono, e la *detection* si sfilaccia e si perde nell'accumulo delle gag. Il romanzo si concluderà con i due sconfitti, nell'appartamento di Marlowe, che giocano a scacchi aspettando un più che probabile arrivo della polizia.

Un meccanismo simile, di contaminazione e reciproco straniamento, viene posto in atto anche nel mondo finzionale in cui il romanzo si colloca. In *Triste, solitario y final* possiamo infatti riconoscere abbastanza agevolmente tre diversi livelli finzionali:

1. la Los Angeles tra gli anni Sessanta e Settanta: possiamo definirlo come 'livello reale', sia pure con l'ovvia avvertenza che il contesto della vicenda viene assunto e ricostruito all'interno del

¹⁶ Un riferimento particolarmente evidente per il romanzo è l'indivisa commedia *The Party (Hollywood Party)*, 1968 di Blake Edwards. La facilità con cui si trapassa allo scontro fisico per uscire da qualsiasi momento di difficoltà è uno dei molti tratti incompatibili con il modello di Chandler, in cui «Marlowe's violence used to be purely defensive – typically a delayed reaction to an unwarranted physical aggression» Mihaies 2013: 189.

romanzo attraverso il filtro della prospettiva eccentrica dell'autore reale, un argentino che non ha mai visitato gli Stati Uniti (vi andrà per la prima volta dopo la pubblicazione del romanzo);

2. il personaggio Soriano: livello autofinzionale, ossia la proiezione finzionale dell'autore reale;

3. il personaggio Marlowe: livello metaletterario: si tratta infatti di un personaggio prelevato da un testo letterario e ricontestualizzato in un mondo di finzione parzialmente diverso da quello originale (la California tra gli anni Trenta e Cinquanta).

L'interazione tra i primi due livelli produce un caso abbastanza tipico di quella forma narrativa che è stata definita come *autofiction*¹⁷, sia pure nella sua accezione più estesa e meno 'destabilizzante': giacché in questo caso non c'è ambiguità sul fatto che tutti gli elementi della trama non siano autobiografici bensì di invenzione, pertanto non viene a crearsi quella zona grigia, tipica dell'*autofiction* postmoderna, in cui l'alternativa tra finzione e realtà viene problematizzata o addirittura sospesa in una voluta, inquietante indecidibilità. Più decisiva invece risulta l'interferenza tra il primo livello, quello 'reale', e il terzo livello, metaletterario. Infatti l'introduzione di un personaggio letterario – Marlowe – in un mondo finzionale che apparentemente riproduce quello reale – Los Angeles tra i Sessanta e Settanta – determina un deterioramento del tasso di realismo nel mondo rappresentato, che viene progressivamente contaminato dal finzionale. A ben guardare è proprio questo procedimento, che vorrei battezzare come 'effetto Marlowe', a costituire il nucleo generatore del romanzo: infatti la natura metaletteraria, esplicitamente finzionale dell'eroe funziona come un agente contaminante nei confronti degli altri personaggi e dell'orizzonte di realtà con i quali egli interagisce, rendendo lo scenario sempre più irreali, e le figure storiche sempre più simili allo stereotipo del personaggio di finzione che interpretano. Così John Wayne è arrogante, sempre vestito da *vaquero*; Bronson parla per frasi fatte 'da

¹⁷ Cfr. Doubrovsky 1988 e Colonna 2004.

duro' e cerca ogni occasione per menare le mani; Jackie Coogan¹⁸ piagnucola come un bambino e Jane Fonda si slancia a baciare Soriano, sedotta dalla sua irruenza latina a dispetto del suo *sex appeal* assai scarso:

-¡Latinoamericano! -gritó Jane Fonda y abrazó a Soriano. El argentino la besó en la boca.

-¡Un nuevo romance ha nacido en Hollywood! -gritó un periodista que gesticulaba frente a una cámara de la NBC.

-¡Mierda! -gritó Marlowe en inglés-. loco? (Soriano 2010: 159)

[-Latinoamericano!- gridò Jane Fonda e abbracciò Soriano. L'argentino la baciò in bocca.

-Un nuovo romanzo è nato a Hollywood!- gridò un giornalista che gesticolava davanti a una telecamera della Nbc.

-Un cazzo!- gridò Marlowe in inglese. -È matto?] (Soriano 1978: 143-144)

Se infine concentriamo l'attenzione sull'effetto dell'interazione tra il secondo e il terzo livello, ossia tra il personaggio Soriano e il personaggio Marlowe, riusciamo a definire meglio i termini del rapporto intertestuale tra *Triste, solitario y final* e il suo ipotesto, *The Long Good-Bye*. Per semplicità, continuerò a utilizzare le categorie proposte da Genette per descrivere le relazioni intertestuali che intercorrono tra i due romanzi:

1. *Continuazione*: si tratta della relazione più evidente, visto che il romanzo di Soriano ci racconta le vicende dell'eroe circa vent'anni dopo la fine quello di Chandler;

2. *Parodia in senso stretto*: la «trasformazione semantica» operata da Soriano sull'ipotesto chandleriano lascia (relativamente) inalterati

¹⁸ In realtà Coogan, il 'monello' del celebre film di Chaplin, negli anni Sessanta è già ritornato alla ribalta come zio Fester nella serie TV sulla famiglia Addams; in questo caso però si uniforma ai tratti del suo personaggio originario, con un effetto di improprietà evidentemente comico.

l'eroe (Marlowe), i luoghi (Los Angeles), la struttura della trama (Marlowe conduce un'indagine privata e priva di mandante, volta a 'vendicare' e riabilitare la memoria di un vecchio cliente, ora deceduto, per il quale il detective nutriva affetto e stima), ma ne trasforma il significato attraverso il rovesciamento metafisico dell'oggetto dell'indagine (non una morte violenta, bensì la vicenda professionale, e in senso lato 'la vita' del suo cliente), e la conseguente trasformazione della progressione lineare della trama in una ricorsività priva di possibili sviluppi (giacché, al contrario di quanto accade nella detective story classica, qui ogni nuova azione non porta a un incremento di conoscenza, che possa mettere in moto una nuova azione);

3. *Antiromanzo*: al tempo stesso, l'introduzione del personaggio Soriano trasforma la vicenda in quello che Genette definisce un «antiromanzo»¹⁹: l'argentino è infatti evidentemente una riedizione postmoderna di Don Chisciotte, che sogna di fare il detective-eroe in un mondo che è diventato refrattario, incompatibile con questa figura. L'America in cui si colloca la vicenda non è più quella del sogno americano, dei magnifici anni Cinquanta, ma è quella che non si è ancora ripresa dal fallimento delle utopie, dalle morti violente dei Kennedy e di Martin Luther King; è l'America di Nixon e della guerra in Vietnam. Così, tutte le volte che Soriano interviene di propria iniziativa sbaglia per aver frainteso la situazione, in parte perché capisce male l'inglese, ma anche e soprattutto perché usa schemi interpretativi romanzeschi e anacronistici, derivati dai romanzi gialli e dai film noir sui quali ha costruito la sua idea dell'America. Per esempio, quando Marlowe sta faticosamente cercando di recuperare il controllo della situazione durante la baraonda alla cerimonia degli

¹⁹ Più precisamente, si tratta di uno dei rarissimi casi di «antiromanzo singolativo», ossia a ipotesto singolo (e non generico): vale la pena di ricordare che tra gli esempi menzionati da Genette per questa tipologia c'è anche *Play it again, Sam* (*Provaci ancora Sam*, 1972) di Woody Allen, un film basato su un tipo di operazione intertestuale che presenta molte analogie con quella messa in atto da Soriano cfr. Genette 1997: 182-184.

Oscar, la convinzione che il suo partner sia costantemente minacciato e maltrattato dalle autorità lo spinge a intervenire del tutto a sproposito:

Soriano forcejó hasta llegar al centro de la reunión. Apareció tras el policía y alcanzó a ver la pistola que golpeaba el pecho de Marlowe.

-Usted me gusta. Hágase cargo de la situación con mi apoyo -dijo el agente al detective.

Soriano no pudo escuchar. Sacó el revolver, lo tomó por el caño y con la culata golpeó al policía que cayó hacia adelante, sobre Marlowe.

-No hago más que sostener policías -gruñó el detective-. Usted siempre tan oportuno.

El argentino miró a su alrededor.

-¿Por qué? -preguntó. (Soriano 2010: 159)

[Soriano si fece largo fino ad arrivare al centro della riunione. Apparve dietro il poliziotto e riuscì a vedere la pistola che premeva il petto di Marlowe. - Lei mi piace. Assuma il controllo della situazione col mio appoggio, - disse l'agente al detective.

Soriano non poteva sentire. Tirò fuori il suo revolver, lo impugnò per la canna e col calcio colpì il poliziotto che cadde in avanti, su Marlowe.

- Non faccio altro che sorreggere poliziotti, - grugnì il detective.

- Lei è sempre molto opportuno.

L'argentino si guardò attorno:

- Perché? - domandò.] (Soriano 1978: 143)

Marlowe dal canto suo ci appare più rassegnato, più incline a scendere a compromessi con il mondo degradato in cui si trova ad agire; ma l'arrivo di Soriano ha l'effetto di riaccendere i suoi vecchi ideali di integrità e giustizia, e lo convincerà a rivestire i panni ormai anacronistici dell'eroe civilizzatore. Viene a crearsi così una marcata disarmonia tra i due eroi e il mondo, declinata in modalità comica e causa di quasi tutti gli incidenti di cui si compone la trama.

È appunto questa disarmonia a illuminare il senso complessivo del romanzo di Soriano, il suo movente per così dire 'interno': questo originale intreccio di pratiche intertestuali produce infatti una sorprendente transmotivazione dell'ipotesto²⁰. Eliminando il 'caso' da risolvere, diseroicizzando il protagonista, svuotando la trama della sua logica e coerenza interne, Soriano crea una sorta di zona grigia nel paradigma della detection, nella quale fa emergere la vera missione etica e politica dell'eroe detective: quella di paladino e al tempo stesso – paradossalmente – emblema degli oppressi, degli emarginati, dei perdenti, contro l'*establishment* dei potenti e dei vincenti. È appunto la condizione di 'marginalità' che accomuna i due antieroi del romanzo, e alimenta la loro battaglia contro lo *star system*: il detective solitario che ha perso tutto, anche la dignità, ma che rifiuta nonostante tutto l'assimilazione, trova un alleato ideale nell'argentino Soriano, l'intellettuale outsider, che nel contesto del romanzo è figura emblematica del disadattamento – linguistico, culturale e politico. Marlowe e Soriano insomma sono i Don Chisciotte e Sancho Panza dell'*hard-boiled*, ma sono anche Laurel e Hardy, «il magrolino e il ciccone», i due pasticcioni tragicomici, emarginati e umiliati da quello stesso sistema produttivo hollywoodiano che li aveva celebrati come esilaranti macchiette del perdente²¹. Come osserva Soriano:

²⁰ Sulle pratiche di transmotivazione, cfr. Genette 1997: 390-398.

²¹ Come osserva acutamente Vincenzo Maggitti: «Le situazioni spesso comiche, quando non grottesche, in cui si ritrovano Marlowe e Soriano rendono la loro unione una palingenesi mediatica del duo cinematografico, che rappresenta, non a caso, anche una forma di riscatto intertestuale per l'emarginazione subita: l'emarginazione di Laurel e Hardy dal sistema produttivo di Hollywood, ma anche la condizione di marginalità sociale che accomuna il giornalista Soriano, un argentino cinefilo che parla un pessimo inglese (fonte di costanti fraintendimenti), e il detective Marlowe, invecchiato e ancor più malconco di quanto il personaggio chandleriano ci avesse abituati a immaginare» Maggitti 2007: 114-115.

-Usted es un tipo extraño. Los pocos americanos de su edad que conocí están horrorizados por los soldados muertos en Vietnam, por la droga, por la fuga de sus hijos, pero andan en autos veloces, tienen su vida organizada [...]. Usted es un tipo inteligente, puede ganarse la vida de muchas maneras. (Soriano 2010: 60)

[- Lei è uno strano tipo. I pochi americani della sua età che ho conosciuto sono inorriditi dai soldati morti in Vietnam, dalla droga, dalle fughe dei loro figli, ma vanno in giro su automobili veloci, hanno una vera vita organizzata [...]. Lei è un tipo intelligente, si può guadagnare la vita in molti modi.] (Soriano 1978: 46)

E Marlowe ribatte:

-Estoy cansado de tanta comedia. No quiero ganar dinero en esta cloaca. Es inútil andar a los tiros. No hay nada que defender. Creo que nunca lo hubo. Ahora todo el mundo tiene un muerto en la familia y el que no, está solo como un perro. Este país ha estado sumergido en la mierda desde hace muchos años, pero la gente decía que el olor era de margaritas silvestres. (Soriano 2010: 60-61)

[Sono stanco di questa commedia. Non voglio guadagnare denaro in questa cloaca. È inutile affannarsi. Non c'è nulla da difendere. Credo che non ci sia mai stato. Adesso tutti quanti hanno un morto in famiglia e chi non ce l'ha è solo come un cane. Questo paese è stato sommerso dalla guerra già da molti anni, ma la gente diceva che l'odore che si sentiva era di margherite di campo.] (Soriano 1978: 46-47)

È Marlowe che parla della fine del sogno americano, ma è anche Soriano autore che accenna a un'altra delusione politica, a un altro paese, l'Argentina, che a sua volta è anch'esso tormentato da una guerra dissimulata, dalla violenza del potere che si maschera dietro i

falsi miti e la retorica dei populismi²². E allora questa bislacca coppia di detective e la loro battaglia eroicomica acquistano forse un diverso valore. La scazzottata gratuita, l'agitarsi inconcludente, il nonsense della *slapstick comedy* sono assunti come unica risposta etica alla massificazione, al conformismo ipocrita dei buoni sentimenti che si fa copertura dell'imperialismo capitalista e della violenza del potere. All'eroe detective non rimane forse altra scelta che uscire dalla storia²³, perché «La historia la hace Chaplin, Soriano. Nosotros estamos solos y el guión nos perjudica» (Soriano 2010: 187) [«La storia la fa Chaplin, Soriano. Noi siamo soli e il copione ci è contro» (Soriano 1978: 171)].

²² La lettura più diffusa di *Triste, solitario y final* è per l'appunto quella incentrata sui legami con la storia personale di Soriano e quella politica dell'Argentina (cfr. per esempio Riccio 1982, Montes-Bradley 2000), che qui ho preferito tralasciare per concentrarmi sulla componente intertestuale e i procedimenti comici del romanzo. Del resto, i due romanzi successivi di Soriano (*No habrá más penas ni olvido*, 1978, e *Cuarteles de invierno*, 1981) riproporranno la medesima situazione di base del primo, una battaglia tragicomica di anti-eroi perdenti contro il potere e l'indifferenza delle masse, ma esplicitandone chiaramente la componente politica.

²³ Non a caso, l'unico momento di tregua per i due malconci eroi, e l'unico episodio che non si concluda con una lite caotica, è la notte trascorsa in un accampamento hippy, dove i due si nascondono dopo il fallito tentativo di rapire Chaplin. Si tratta oltre tutto di una scena che anticipa in maniera sorprendente il senso della trasposizione di Pynchon, che appunto porta in primo piano l'analogia di fondo tra la resistenza etica all'ideologia capitalista dell'eroe detective e la controcultura negli anni Sessanta. Cfr. ancora Dussere 2014: 145-148.

Bibliografia

- Athanasourelis, John Paul, *Raymond Chandler's Philip Marlowe: The Hard-Boiled Detective Transformed*, Jefferson (NC), McFarland, 2012.
- Auster, Paul, "City of Glass", *The New York Trilogy*, New York, Penguin, 1990: 1-158.
- Bargainnier, Earl (ed.), *Comic Crime*, Bowling Green (OH), Bowling Green State University Press, 1987.
- Bastidas Zambrano, Carlos, "Género policial, ilusión cómica y teatralidad narrativa en *Triste, solitario y final* de Osvaldo Soriano", *Literatura: teoría, historia, crítica*, 17.1 (2015): 245-262.
- Black, Benjamin, *The Black-Eyed Blonde: A Philip Marlowe Novel*, New York, Henry Holt and Co., 2014.
- Bukowski, Charles, *Pulp*, New York, HarperCollins, 2002.
- Calabrese, Stefano, *La suspense*, Roma, Carocci, 2016.
- Chandler, Raymond, *The Little Sister*, New York, Penguin, 2010.
- Chandler, Raymond, *The Long Goodbye*, New York, Vintage, 1992.
- Colonna, Vincent, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004.
- Doubrovsky, Serge, *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.
- Dussere, Erik, *America Is Elsewhere. The Noir Tradition in the Age of Consumer Culture*, Oxford – New York, Oxford University Press, 2014.
- Frye, Northrop, *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1969.
- Gardiner, Dorothy - Sorley Walker, Kathrine (eds.), *Raymond Chandler Speaking*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1997, pp. 214-215.
- Genette, Gérard, *Palimpsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.
- Holquist, Michael, "Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction", *New Literary History*, 3. 1 (1971): pp. 135-156.

- Jameson, Fredric, "The Synoptic Chandler", *Shades of Noir: A Reader*, Ed. Joan Copjec, London, Verso, 1993: 33-56.
- Jameson, Fredric, *Raymond Chandler. The Detections of Totality*, London-New York, Verso, 2016.
- Linder Molin, Daniel Peter, *The American Detective Novel in Translation: the Translations of Raymond Chandler's Novels Into Spanish*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.
- Maggitti, Vincenzo, *Lo schermo fra le righe: cinema e letteratura del Novecento*, Napoli, Liguori, 2007.
- Mihaies, Mircea, *The Metaphysics of Detective Marlowe*, Lanham (MD), Lexington Books, 2014.
- Montes-Bradley, Eduardo, *Oswaldo Soriano: un retrato*, Cali (CO), Grupo Editorial Norma, 2000.
- Nyman, Jopi, *Hard-boiled Fiction and Dark Romanticism*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1998.
- Pynchon, Thomas, *Inherent Vice*, New York, Penguin, 2009.
- Reuter, Yves, *Il romanzo poliziesco*, Roma, Armando, 1998.
- Riccio, Alessandra, "Oswaldo Soriano", *Belfagor*, 37, 1 (1982), pp. 157-170.
- Soriano, Oswaldo, *Triste, solitario y final*, Barcelona, Seix Barral, 2010, trad. it. *Triste, solitario y final*, Ed. Glauco Felici, Torino, Einaudi, 1978.
- Todorov, Tzvetan, "La tipologia del romanzo poliziesco", *Poetica della prosa*, Roma-Napoli, Theoria, 1989: 7-20.

Filmografia

- Casablanca*, Dir. Michael Curtiz, USA, 1942.
- The Party*, Dir. Blake Edwards, USA, 1968.
- Play It Again, Sam*, Dir. Woody Allen, USA, 1972.
- Blade Runner*, Dir. Ridley Scott, USA, 1982.
- Sherlock Holmes*, Dir. Guy Ritchie, UK-USA-Australia, 2009.

L'autore

Simona Micali è ricercatrice di Letterature comparate all'Università di Siena.

Email: simona.micali@unisi.it

L'articolo

Data invio: 15/05/2016

Data accettazione: 30/09/2016

Data pubblicazione: 30/11/2016

Come citare questo articolo

Micali, Simona, "Parodie dell'*hard-boiled* nel romanzo postmoderno: *Triste, solitario y final* di Osvaldo Soriano", *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, Eds. E. Abignente, F. Cattani, F. de Cristofaro, G. Maffei, U. M. Olivieri, *Between*, VI.12 (2016), <http://www.betweenjournal.it/>