

Gli anni '50 tra Stati Uniti ed Europa

Gli anni '50 del novecento furono anni di «americanizzazione» dell'Europa e di «europeizzazione» degli Stati Uniti. Terminata la lunga e tragica guerra, l'ottimismo e la voglia di vivere contagiaron le società e le nazioni sconvolte. Il mondo euroamericano fu pervaso dall'entusiasmo per le innovazioni e le scoperte scientifiche, per le nuove occasioni di consumo e di fruizione:

... dicono che il televisore WESTINGHOUSE sia il migliore come luminosità, chiarezza di figure e stabilità. ... dicono che il frigorifero WESTINGHOUSE a sbrinamento automatico per rendimento e consumo sia il migliore del mondo.

... dicono che qualunque sacrificio fatto, pur di poter avere una lavatrice completamente automatica LAUNDROMAT WESTINGHOUSE, sia largamente compensato¹!

¹ Westinghouse Electric Company, Advertising, Milano, via Montenapoleone 21, 1953. Il romanzo *The Talented Mr. Ripley* della

Gli uomini del mezzo secolo sono oggi quindici anni più giovani dei loro padri. Hanno quindici anni in più da vivere. La media della vita umana era nel 1900 di 45 anni, nel 1938 di 56 anni, è nel 1950 di 60 anni: quindici anni strappati alla morte².

Il *trade-off* tra le due sponde dell'Atlantico favorì la migrazione delle tecnologie, delle arti e dall'informazione fra il «mondo americano» e l'Europa, modificando sia l'immagine dell'Europa trasmessa agli americani sia l'immagine degli Stati Uniti recepita in Europa. Tra le due sponde dell'Atlantico, si produsse un flusso scambievole: gli europei impararono ad adoperare il giradischi e la televisione, il frigorifero e la lavatrice, gli americani – i «turisti americani» – presero a viaggiare verso le città della «vecchia Europa» viste come uno scrigno di bellezza e di storia, di arte e di sentimenti. Oggi, che siamo in una fase nuova, e diversa, dell'interscambio massmediale e scientifico tra le «due culture» dell'Occidente, alcune figure e fenomenologie degli anni di metà Novecento acquistano un significato diverso dal passato³.

Highsmith fu adattato, nel 1956, come episodio della celebre serie televisiva americana "Studio One" sponsorizzata dalla Westinghouse E. C.

² Louis Dalmas, *I segreti della medicina moderna*, trad. it., Firenze, La Voce scientifica, 1954, p. 11.

³ Giuseppe Lupo, *Gli anni del nostro incanto*, Milano, UE Feltrinelli/Marsilio, 2019; Alessandro Volpi, *Parole ribelli. Storia di*

Nel 1950 Patricia Plangman Highsmith (19 gennaio, 1921, Fort Worth, Texas, Stati Uniti d'America – 4 febbraio, 1995, Locarno, Ticino, Svizzera), dopo aver lavorato nel mondo dei *comics*, intraprese con *Strangers on a Train* l'attività di «crime writer», di autrice di «romanzi *noir* e di *thriller*». Si tratta di una etichetta utile per inserirla in una categoria editoriale, ma che non getta la giusta luce sul suo profilo di scrittrice. In realtà, la scelta del romanzo *crime* come forma narrativa costituì, per la Highsmith, una occasione per la modificazione di caratteristiche importanti del *genere* che diventava il luogo d'incontro misterioso tra le preferenze dei lettori con quelle dello scrittore⁴.

Nel secondo Dopoguerra, l'industria libraria aveva conosciuto una enorme espansione per la diffusione della letteratura popolare e dei libri in edizione economica di origine angloamericana. Ad una narrativa tesa a promuovere l'edificazione morale e il conformismo – rispettosa della gerarchia sociale esistente e dei valori tradizionali della famiglia – si sarebbe sostituita una narrativa più

una frattura generazionale (1950-1960), Pisa, UPI, 2019.

⁴ La riedizione, in corso per i tipi de "La nave di Teseo", dell'intera opera letteraria della Highsmith andrebbe vista alla luce della rivalutazione del suo rango di autrice, ma anche come segno di una nuova «americanizzazione» della cultura italiana ed europea apportata dal cambiamento tecnologico.

libera e trasgressiva, che invitava ad una visione «polimorfa» del mondo e al cambiamento delle regole sociali. Alcuni autori, per il grande riconoscimento che fu loro tributato dai lettori, sarebbero diventati il simbolo della trasformazione.

I libri costavano poco, si trovavano ovunque: le edizioni erano attraenti, dotate di suggestive copertine illustrate, di titoli accattivanti, con brevi biografie degli autori. Si scriveva, si leggeva e si andava al cinema. Il libro e il film ampliavano le dimensioni dell'esistenza senza metterne in discussione l'equilibrio. Il pubblico viveva la *lettura* e la *visione* come forme di accrescimento cognitivo e di espansione dell'esperienza unite al «piacere dell'immaginazione».

Negli anni della scrittura della Highsmith la *fiction* letteraria, come quella filmica, prevedevano una conclusione salvatrice, che preservava la *realità* dei fatti in quanto separata dalla *irrealità* della rappresentazione. La televisione non disturbava la letteratura, anzi: la accoglieva con garbo e rispetto. Diverso sarebbe stato il mondo negli anni della fortuna cinematografica dei suoi romanzi, quando le *narrazioni* avrebbero varcato il limite dello spettacolo facendo ingresso nella diacronia delle *esistenze*. Con il sopraggiungere della *postmodernità*, le *fiction* e l'*infotainment* avrebbero creato un

rapporto circolare di anticipazione e di interferenza fra il tempo delle narrazioni e il tempo della vita⁵.

In Europa la Highsmith visse dal 1963 sino alla morte. Ma, già durante gli anni '50, vi aveva effettuato lunghi soggiorni. La sua produzione letteraria si sviluppò ibridando gli archetipi dei *noir* e *thriller* americani con gli scenari europei. Non fu la sola: molti artisti: nel cinema, nella pittura, nella narrativa, avrebbero proposto ai fruitori europei forme di soggettività tipicamente americane e, ai lettori e ai turisti americani, *location* e contesti tipicamente europei. Una riflessione della Highsmith – nel 1992, in occasione del suo momentaneo ritorno a New York – è preziosa:

«Perché hai scelto di vivere all'estero?» le chiese uno dei miei amici cambiando argomento. «Perché sono più compatibile con gli europei» disse Pat. «Mi hanno sempre capito meglio. Quando scrissi *Sconosciuti in treno*, il mio primo libro, che io avevo intitolato *Criss Cross*, fu respinto da sei editori prima che Harper & Brothers lo accettassero nel 1950. Poi Alfred Hitchcock ne ha fatto un film e si è preso tutto il merito. Ma quando registi europei come René Clement, Claude Chabrol, Michel Deville e altri hanno tratto un film dai miei libri, *io* ho avuto

⁵ Giulio de Martino, *Lo spettatore turbato*, Milano, Mimesis, 2023.

il merito, non loro, o per lo meno ero pari a loro. Io *vendo* in Europa [...]»⁶.

In sostanza le psicologie e i comportamenti criminali di tipo americano attiravano e sconcertavano gli europei e le ambientazioni e il *folklore* di tipo europeo sconcertavano e attiravano gli americani.

⁶ Marijane Meaker, *Highsmith: A Romance of the 1950s* (Cleis Press 2003); ed. it., *Highsmith. Una storia d'amore degli anni '50*, Palermo, Sellerio, 2007, pp. 235-236.

Il giallo e il nero

Nella narrativa di consumo, libri di facile e coinvolgente lettura, i «romanzi polizieschi» e i *thriller*, con l'exasperazione dell'irregolarità e della diserzione sociale, avevano la funzione di allenare i lettori all'irruzione dell'imprevisto e della violenza nello scenario metropolitano⁷.

Esposti ad una società sempre più interrelata e complessa, i lettori fruivano di una anticipazione del rischio e della devianza, ma anche di una rassicurazione sulla punibilità dei colpevoli. Nei *polizieschi*, al termine della vicenda, l'«Happy End» con il trionfo della Legge e della Giustizia ripagava i lettori per lo *stress* e la *suspence* patiti. Leggere di un delitto era un innocuo «piacere». Nei polizieschi, per costume editoriale, i protagonisti erano: investigatori privati, ispettori e commissari di polizia, nei *legal* protagonisti erano: giudici e avvocati

⁷ Carlo Bordini, *Il romanzo di consumo. XXI secolo*, Roma, Treccani, 2009.

penalisti. L'investigazione del delitto era condivisa con il pubblico e la sentenza della giuria giungeva a conciliare il lettore con le istituzioni⁸.

Resterebbe da chiedersi quale sia stata la ragione del successo dei romanzi polizieschi dal momento che le forze di polizia, gli avvocati e gli investigatori privati, per non dire dei giudici, sono in genere percepiti negativamente dai cittadini. Vengono visti come presuntuosi e molesti, inutilmente invadenti, quando non brutali. Per questo, la loro idealizzazione letteraria e cinematografica corrisponde al desiderio di lettori e spettatori di veder sostituiti gli «uomini della legge» in carne e ossa da «personaggi» di fantasia che esercitino le loro attività investigative e repressive contro delinquenti e devianti, a loro volta, astratti e remoti.

Più sofisticato era il «godimento» promesso dai racconti *noir*. Qui, i protagonisti erano i *gangster* (spesso mafiosi) e varie tipologie di *delinquenti*, isolati o organizzati in bande e famiglie. Se nel romanzo *poliziesco* si assisteva alla lotta del Bene contro il Male, nel *noir* ci si immergeva in un mondo senza redenzione. Si raccontavano eventi oscuri e disturbanti: passioni violente, perversioni

⁸ Giuseppe Petronio, *Il punto su: il romanzo poliziesco*, Bari, Laterza, 1985; Ernest Mandel, *Delitti per diletto*, Milano, Interno giallo, 1990.

sessuali, impeti di follia. Il Bene e il Male, il Legale e l'Illegale non apparivano chiaramente distinguibili. Il confine che separava le forze della legge e le forze del crimine prevedeva frequenti attraversamenti: la psicopatologia e la corruzione che si celavano nelle motivazioni dei delitti erano in continuità con la cosiddetta «normalità»⁹.

Tuttavia, anche in questo genere, i lettori avrebbero ritrovato accadimenti ripetitivi e personaggi stereotipati, verso i quali la Highsmith nutrì forte diffidenza. Al centro della sua scrittura – al modo del *noir* – si sarebbe trovato un *antieroe* o, addirittura, un *eroe negativo* che, però, abitando in un mondo disincantato e incerto, trovava la società impotente di fronte ai suoi delitti, e restava impunito. Era un «criminale» educato e amichevole, un «assassino» che emergeva dalle viscere dell'«uomo comune», un soggetto decentrato e isolato, invaso dal flusso delle sue immaginazioni trasgressive. Un interesse pari a quello per la patologia del criminale, la Highsmith lo rivolse alle sue «vittime»: il fatale oggetto di amore/odio del protagonista.

⁹ Raimond Borde, Etienne Chaumeton, *Panorama du Film Noir Américain* (1941-1953), Paris, Editions de Minuit, 1955; Alberto Guerri, *Il film noir. Storie americane*, Roma, Gremese, 1998.

Nel *noir* divenuto *crime*, il delitto ostruiva la visione del futuro. Nella società, la crisi e lo sviluppo, la miseria e il benessere, il crimine e la giustizia crescevano insieme. Il lettore restava nell'incertezza e si chiedeva quale fosse il gioco dell'autrice e se intendesse davvero di lasciarlo indefinitamente sospeso nell'ambiguità, nell'opacità: ad assistere ad un degrado sociale insensato e disturbante. La degenerazione delle professioni, la corruzione di uomini e donne, l'alterazione dell'intersoggettività con la menzogna, reclamavano una via di uscita dalla narrazione per sottrarsi al suo gioco malefico. La psicologia del lettore si fece esperta di strategie difensive, denegazioni, sdoppiamenti¹⁰.

Nel *crime*, la «catarsi» era difficoltosa. Dopo aver letto il romanzo non vi era purificazione dell'anima. Non vi era neanche la disperazione, poiché si poteva pensare che la realtà non avrebbe mai potuto spingersi a tanto. Se la realtà da vivere non era eguale a quella rappresentata, non era, però, neppure del tutto diversa da essa. La Highsmith, costruendo una immagine della società alterata, sfidava gli europei, accucciati nella loro dimora culturale e religiosa, a leggere ciò che in

¹⁰ Karl Menninger, *Man Against Himself*, N. Y., Harcourt, Brace & Co., 1938.

America si leggeva già da tempo e aprì la via alla diffusione di una *paura* che avrebbe oltrepassato ogni *rischio*. Indusse una forma di apprensione che - evitando il *bias* del «mondo totalmente criminale», come quello del «mondo totalmente buono» - attivava le difese psicologiche e morali contro le forme emergenti dell'*antisocialità*¹¹.

¹¹ Sara Novack, *Why we believe the Myth of High Crime rates*, in: "Scientific American" 11.04.2024.