Inghilterra. Derek Raymond: l'orrore e la pietà

Benedetta Bini

"L'orrore! L'orrore!"
Joseph Conrad, *Cuore di tenebra*

per Enzo Papetti

Confrontata con la grande tradizione americana da cui è scaturita, la fisionomia del *noir* inglese si manifesta come più episodica e frastagliata e – sintomaticamente – più spostata avanti nel tempo. Quasi che l'invenzione totalizzante – dal punto di vista di una teoria dei generi letterari – del *detective novel* inglese avesse occupato per molti decenni tutto lo spazio disponibile, declinandosi come variante novecentesca dei modelli offerti alla fine del secolo a partire da Conan Doyle, e dispiegandosi lungo un tracciato che proseguendo con Agatha Christie si è andato confermando nel corso dei decenni fino a riconquistare la sua dimensione classica con scrittrici come P.D. James e Ruth Rendell. Difficile, in questo contesto, rintracciare un percorso analogo per quanto riguarda il *noir* in Inghilterra: un genere elusivo e certamente meno visibile, più immediatamente *cult* proprio per il suo intreccio di fedeltà al genere e forte presenza autoriale, più colto e creativo come il *noir*, è sempre rispetto al modello convenzionale del racconto di *detection*, assolutamente geometrico nelle sue logiche narrative e inevitabilmente consolatorio nel suo esito finale.

In questo panorama frammentato e marginale la figura ormai leggendaria di Derek Raymond contiene tutti gli elementi necessari a illustrare la specificità del *noir* inglese e la sua deriva "d'autore" che (sostenuta da una biografia così romanzesca da somigliare solo a quella di Jim Thompson e di James Ellroy: d'altronde è tipica del *noir* la contiguità fra vita e testo) sembra esserne il carattere preminente, configurandosi come un genere trasversale dai confini incerti, alimentato da un pubblico devotissimo[1], cosmopolita ma non uniforme. Non è un caso che la fortuna di Raymond sia iniziata in Francia negli anni '80 (con una interessante amplificazione cinematografica: nel 1985 Jacques Deray firma *On ne meurt que deux fois* con Michel Serrault e Charlotte Rampling[2]) per proseguirvi con successo, e che nel nostro paese sia affidata alla tenacia con cui un editore come Meridiano Zero ha tradotto e pubblicato tutti i suoi romanzi della serie Factory[3]. Il fatto che quegli stessi titoli siano tutti fuori stampa in Inghilterra (e ottenibili a prezzi altissimi sui siti Internet) è un indicatore interessante, ma non immediatamente decifrabile, delle fisionomie dei generi in ambito internazionale e della mappatura socio-antropologica dei lettori. Sembra comunque di poter dire che Raymond – figlio della cultura anglo-

[1] In Italia, fra gli altri, Goffredo Fofi, Giancarlo De Cataldo, Massimo Carlotto, Niccolò Ammaniti, Carlo Lucarelli, Valerio Evangelisti.

[2] Seguita due anni dopo da *Les mois d'avril sont meurtriers* firmato da Laurent Heynemann, con François Berléand e Jean-Pierre Bisson.

[3] Precedono la serie della Factory un gruppo di romanzi firmati con il vero nome di Derek Raymond, Robin Cook, e ambientati nella Londra corrotta e criminale degli anni '60 che l'autore aveva conosciuto molto bene. Due di questi romanzi sono stati pubblicati da Meridiano Zero: *Atti privati in luoghi pubblici* (Padova 2003) e *Gli inquilini di Dirt Street* (Padova 2005).

sassone da cui sono scaturiti i generi – sia in una posizione al tempo stesso convenzionale e anomala, tale da farlo sfuggire alla facile codificazione prevista dai generi stessi. Rimanendo così doppiamente impigliato nella sua fisionomia di scrittore *maudit* e popolare: riproposta forse improbabile, o anacronistica per lo meno in patria, del binomio "storico" ottocentesco da cui è nata la cultura di massa.

Stereotipi. La piccola serie dei romanzi (cinque in tutto, scritti e pubblicati nell'arco di diciassette anni, fra il 1976 e il 1993) che hanno consacrato il mito di Derek Raymond trova il suo luogo deputato all'interno della Sezione Omicidi Irrisolti della polizia di Londra, microcosmo della violenza metropolitana ("Sono stati i delinquenti a chiamarla la Factory per la sua cattiva reputazione riguardo agli eccessivi maltrattamenti che i sospetti vi subiscono durante gli interrogatori"[4]). Viene rispettata, dunque, la convenzione derivata dal *detective novel* che vede il racconto prendere vita da un omicidio misterioso e da un assassino da consegnare alla legge – a differenza dei grandi padri americani Hammett e Chandler, nei cui romanzi la morte violenta è la deriva naturale di una storia che si è accesa prima, seguendo altre traiettorie narrative: come è naturale quando l'eroe è un investigatore privato e non, come nei romanzi di Raymond, un difensore dell'ordine. Se lo stereotipo della comice è ampiamente rispettato, altrettanto lo sono gli ingredienti tipici della narrativa *hard-boiled*: il rapporto incarognito fra i vari poliziotti, quello aggressivo e diffidente con i superio-

[4] Derek Raymond, *E morì a occhi aperti*, trad. di Filippo Patarino, Meridiano Zero, Padova 1998, p. 4; titolo originale: *He Died with his Eyes Open*, 1976.

ri, quello violento e prevaricatore con i piccoli criminali, gli informatori e le puttane che sono gli interlocutori prevedibili dei tutori della legge. Stereotipata e lievemente *rétro*, all'avvio, sembra essere la figura del protagonista, il violento sergente senza nome (come il Continental Op di Hammett), che parla in prima persona diventando voce narrante, coscienza, *stile* del racconto (vezzo sofisticato che costituisce uno dei tratti più caratterizzanti del *noir*: pensiamo di nuovo agli eroi di Chandler e Hammett, ma anche a James Cain e Cornell Woolrich) e che agisce da solo, insofferente di qualunque socialità e socializzazione, diviso fra il senso pubblico della legge e dell'ordine e quello privato di una anarchica resistenza all'ordine costituito.

Stereotipata, apparentemente, è la Londra in cui sono immersi i romanzi (tranne uno), con il consueto repertorio di degrado urbano, interni impregnati di morte, pub malfamati e maleodoranti in cui staziona un'umanità *borderline*, anonima, pericolosa e invisibile, i cui stessi crimini vengono metabolizzati immediatamente nelle pieghe della metropoli: come nei romanzi di Gerald Kersh, il grande scrittore inglese di *noir* degli anni '30-'40, oggi inspiegabilmente dimenticato[5]. "Ci occupiamo solo di quei casi le cui vittime sono state dichiarate in alto loco come trascurabili, prive di interesse per la stampa, senza agganci importanti o collegamenti con la grande criminalità"[6],

[5] Con l'eccezione dell'editore Fanucci che ha proposto nel 2003 *La notte e la città*, versione italiana (a cura di Anna Martini) di *Night and the City* (1938), testo leggendario e pressoché introvabile in versione originale.

[6] D. Raymond, *Aprile è il più crudele dei mesi*, trad. di Filippo Patarino, Meridiano Zero, Padova 1997, p. 17; titolo originale: *The Devil's Home on Leave*, 1985.

commenta disincantato il *detective*, che di quella moltitudine senza nome è l'analogo eroico.

Solo che non è proprio così. Impercettibilmente, e con un effetto cumulativo di grande e romantica presa sul lettore, ci si accorge che lo stereotipo – come spesso accade – secerne in realtà una serie di varianti. Alcune di queste agiscono talmente in profondità da modificare il germe stesso – il DNA, verrebbe quasi da dire – dell'impianto narrativo. Ciò che allontana di più la *fiction* di Derek Raymond dalle convenzioni ereditate dai maestri americani degli anni '40 è la costruzione della figura del protagonista: così fortemente e cupamente delineata da segnare il registro complessivo di tutti e cinque i romanzi. Solitario, colto e violento, il corpo e l'anima segnati da antiche ferite che ancora sanguinano, egli viene dotato di uno sguardo, di un'intonazione di voce, di una storia personale, di un disperato *sentire il mondo* che vanno ben oltre la già forte caratterizzazione di Philip Marlowe o Sam Spade. "Io leggo molto quando ho tempo: manuali di patologia, biografie. Sono tormentato dal senso delle cose, e guarda dove sono finito, guarda che cosa faccio"[7]. Non è la dinamica dell'indagine a trascinare e coinvolgere il lettore, quanto piuttosto la personalità del poliziotto, il furore etico nel voler scoprire l'assassino, e il sentimento di compassione che lo avvicina sempre più alla vittima. Perfettamente in linea con la teorizzazione chandleriana di molti anni prima sintetizzata dal famoso commento "Hammett ha tolto il delitto dal vaso di cristallo e l'ha gettato nei vicoli"[8], Raymond detesta la banalizzazione del cri-

[7] *Ivi*, p. 49.

[8] D. Raymond, *La semplice arte del delitto*, trad. di Alberto Tedeschi, in *Tutto Marlowe investigatore*, vol. 2, a cura di Oreste del Buono, Mondadori, Milano 1971, p. 745.

mine e ancor più la mancanza di dimensione umana dei personaggi, così come la grande tradizione del *detective novel* inglese l'ha codificata e trasmessa con successo: nella autobiografia e nelle interviste il suo giudizio è ovviamente impietoso e ideologico, da vecchio *bohémien* antiborghese ma soprattutto da grande interprete di una tradizione *noir* così marginale in Inghilterra.

> Da noi il romanzo poliziesco è nelle mani dei borghesi. Ecco perché i critici letterari non amano particolarmente quello che scrivo. Io butto all'aria ogni tipo di regola. Detesto Agatha Christie che ha creato questa formula, perché è piatta, è ovattata, lontanissima dalla realtà delle cose, non parla mai dei lati più sporchi. Non c'è mai nessuno che vomita per la strada, in un romanzo di Agatha Christie. I morti non sono che delle marionette utilizzate a questo scopo, per interpretare la parte di un cadavere (...) il problema è che quel genere di libro in Inghilterra sbarra la strada a tutto il resto[9].

Man mano che il racconto procede, questo patire *per* e *con* la vittima si fa sempre più forte fino a rivelarsi alla sorgente stessa dell'intreccio, tutto pensato per segnare un avvicinamento progressivo fra il vivo e il morto, fra colui che deve risolvere l'enigma e il corpo martoriato, violato, seviziato, scomposto che di questo enigma è lo spettacolo inevitabile e necessario. Perfino nell'ultimo romanzo, scritto un anno prima di morire, il processo per cui la figura umana massacrata viene riprodotta sulla tela come in un *collage* dadaista ad opera dell'assassino psicopatico travalica l'orrore e si trasforma in pietà e compassione: "la paura ne emanava con lo

[9] *Polar. Revue trimestrielle. Numéro Hors-série "Special Robin Cook"*, 1994, p. 89.

stesso potere ancestrale di una preghiera, impedendomi di restare un osservatore distaccato"[10].

Si è molto parlato dell'orrore che emana dalle pagine di questi romanzi, della impossibilità per alcuni[11] di leggere fino in fondo le descrizioni dei massacri con cui Raymond accompagna la *quest* del protagonista e il crescere della sua disperatissima furia. La necessità dell'autore è quella di descrivere non già un corpo fatto a pezzi, ma di inseguire sulla pagina, meticolosamente ma senza alcun compiacimento, tutta la sequenza dei gesti che portano quel corpo a spappolarsi sotto la forza bruta dell'assassino: unico modo per poter seguire in diretta il progressivo affievolirsi della vita e fare sì che il sergente senza nome riviva a sua volta l'intera sequenza fino a giungere attraverso la pietà, alla – quasi – identificazione con la fragilità dei vinti, ricostruire il loro lento prepararsi alla morte registrato su nastri, diari, lettere. Frammenti di corpi, frammenti di vite: il *detective* deve immaginarli in quella interezza originale che egli non ha mai conosciuto ma che è suo compito rileggere. È più importante questo gesto (autoriale, passionale) della meccanica soluzione del caso che ha fra le mani. Il tempo del romanzo coincide con il tempo di questa indagine *post-mortem*: i morti tornano in vita, vengono osservati, compresi, amati. Man mano che la figura inizia a ricomporsi nella mente dell'io narrante l'attenzione si sposta drammaticamente su questo ritratto che prende forma: da assente diventa presente, dilaga nel testo, usurpa il meccanismo della *detection*. Il filo sot-

[10] D. Raymond, *Il museo dell'inferno*, trad. e postfazione di Alberto Pezzotta, Meridiano Zero, Padova 2002, p. 110; titolo originale: *Dead Man Upright*, 1993.

[11] Leggendaria è la reazione dell'editore che si sentì male leggendo per la prima volta il manoscritto di *Dora Suarez*.

terraneo che corre lungo questi romanzi vede, sì, la caccia all'assassino, ma mette in primo piano, sempre e soprattutto, la vittima: come nei romanzi di James Curtis, uno dei più interessanti scrittori *noir* inglesi degli anni '30. La descrizione degli orrori compiuti sui corpi ha qualcosa di sadiano nella precisione ossessiva delle continue e infinite variazioni sul tema della violazione, ma ciò che la salva dalla gratuità è la assoluta necessità del supplizio per far urlare il poliziotto senza nome, permettergli di chinarsi sulle vittime e tentare di ascoltarne la storia, di ricostruire il dolore che le ha portate a morire.

> Ho baciato i tuoi capelli e l'unica cosa che so è che sono legato a te, Dora. Non so fino a che punto della notte dovrò inoltrarmi per trovarti, ma cerca di aiutarmi, non dileguarti. Fà tutto il possibile per aiutarmi[12].

Questo è il paradigma fenomenologico sempre più allucinato e disperato lungo cui si declinano i romanzi della Factory. In *Morì a occhi aperti* e *Così vivono i morti* è sempre la vittima sconosciuta a diventare il vero interlocutore del poliziotto: nel primo dei due, addirittura, il protagonista si trova a condividere con l'uomo ucciso – di cui leggerà nei diari una inarrestabile pulsione di morte – la passione per la stessa donna, la *dark lady* del *noir* americano trasformata qui in *dark woman* plebea e gelida, priva di qualsiasi aura "alta", ma, molto più modernamente, icona frigida di crudeltà e sadismo. Ancora, in *Così vivono i morti*, l'indagine correrà

[12] D. Raymond, *Il mio nome era Dora Suarez*, trad. di Alberto Pezzotta, Meridiano Zero, Padova 1999, p. 61; titolo originale: *I was Dora Suarez*, 1990.

parallela alla compassione che lo guiderà a ritrovare, insieme ai resti martoriati dell'esperimento chirurgico su un corpo femminile splendido e misteriosamente scomparso, le tracce lasciate dalla follia di un amore disperato: "Forse l'unico vero delitto è sapere troppo senza sapere davvero che cosa significhi comprendere, così da morire per gli altri nel momento in cui vivi per loro"[13]. Fino a quando la pietà si trasformerà in amore per una donna mai conosciuta – se non nel suo corpo brutalmente violato – come nel bellissimo, straziante e terminale *Il mio nome era Dora Suarez*: un romanzo estremo, che lo stesso autore ricorda come una vera e propria discesa agli inferi nella sua autobiografia[14]. Non a caso "il *noir* è il posto dove l'amore sfiora la morte", ha dichiarato in un'intervista. Un protagonista, dunque, il cui sentire si fa in realtà perno narrativo e tematico del macrotesto raymondiano, mosso da un furore e da una pietà che trasformano, conradianamente, ognuna di queste storie in un'avventura incontro alla morte:

> Mi alzai e andai un momento alla finestra, con la ferita di Dora ancora sanguinante dentro di me; come tutti coloro che non avrebbero dovuto morire, per me era un'eroina, povera piccola; era come se fosse l'unico motivo per cui ero ancora nella polizia, o in qualunque altro luogo. Mia povera dolce Dora. Sognai di quando la mia mente non era così vecchia, di giorni di sole e di pioggia, di quando uscivo la mattina e affrontavo il mondo come se fosse nuovo di zecca e io ne

[13] D. Raymond, *Come vivono i morti*, trad. di Alberto Pezzotta, Meridiano Zero, Padova 1999, p. 249; titolo originale: *How the Dead Live*, 1986.

[14] D. Raymond, *The Hidden Files*, Little, Brown & Company, London 1992.

facessi ancora parte, come chiunque conoscevo, come se fossi un cittadino di questa terra"[14].

Questo, di Raymond, è un protagonista che non trionfa e non vince – seppur con amarezza – ma barcolla sotto il peso della verità. "La vedo la gente che si affretta, assassini e vittime insieme, che scorrono assorti come se stessero pregando. Non solo so quando piangono, sento anche cadere le loro lacrime"[15]. Ossessionato dal ricordo della guerra, egli sogna, racconta i suoi sogni, e in essi, a volte, piange, aprendo uno squarcio su una fisionomia esistenziale tipica del dolore e del disincanto post-bellico. In esilio dal mondo, gli resta solo la pietà come linguaggio per dialogare con i simulacri sventrati che un tempo sono stati uomini e donne: la stessa pietà che egli ha incontrato nella propria vita contemplando la morte della giovanissima figlia Dalia e la pazzia omicida della moglie Edie.

> La solitudine va oltre l'immaginazione. Certe notti, quando non ce la faccio ad andare a letto, chiedo ai morti di farmi compagnia, e so che vengono e stanno ad ascoltare; in soggiorno l'aria è gravida di loro. Si mettono seduti, si alzano e vanno in giro, proprio come i vivi, mentre cerco di capire tutto quello che hanno passato. Gli pongo domande sulla loro vita e chiedo il loro aiuto senza tante cerimonie[16].

Un protagonista, dunque, plasmato sulla figura del suo autore, il colto e anarchico Derek Raymond, lettore appassionato di Sartre e Dostoevskij, Laing e Dashiell Hammett, Shakespeare e Wilfred Owen, che così definiva il suo lavoro e la scelta del *noir*:

[14] D. Raymond, *Dora Suarez*, cit., p. 186.

[15] *Ivi*, p. 145.

[16] *Ivi*, p. 29.

> È come se uno facesse una passeggiata in un giardino pubblico una sera al crepuscolo, e si imbattesse all'improvviso in qualcosa di orribile che lo sgomenta fino al terrore. La catastrofe, la morte. Allora, davanti allo schermo del computer, alla macchina, non resta che una sola cosa da fare: scrivere. Certo, non ci si può immergere a tal punto in una simile esperienza e uscirne incolume, come si era prima. Non esistono mezze misure[17].

Anche Londra è il risultato di una operazione autoriale molto sofisticata. Seppur meticolosamente nominata nella sua topografia – ed è bellissima e inedita la nuova mappatura che Raymond ci offre – questo è un luogo da cui sono stati grattati via i segni del suo tempo e che si distende sotto il nostro sguardo con tutta la forza alienante di una città metafisica. Tant' è vero che nell'unico romanzo di ambientazione non londinese il paesaggio porta gli stessi segni inconfondibili della metropoli: "Quando arrivai a Thornhill sembrava di essere a Londra. Le stesse case popolari, i graffiti sui muri, le fabbriche sbarrate, i cancelli chiusi con il lucchetto; e c'era lo stesso campionario di bulli rasta e ragazzini bianchi con i capelli alla mohicana contro i muri, che aspiravano furtivamente nelle mani a coppa qualunque cosa potesse venire fumata"[18]. Quasi a dire che da essa, comunque, non si sfugge, e che l'unico scenario disponibi-

[17] *Derek Raymond - il lord del romanzo poliziesco*. Intervista a cura di Arnould De Liedekerke, in "Magazine Littéraire", ottobre 1993, trad. di Marco Vicentini, in www.meridianozero.it

[18] D. Raymond, *Dora Suarez*., cit., p. 43.

le è quello. Non c'è folla, non ci sono passanti in questa città. Non c'è traffico. Ci sono volumi, tagli di luce, e poche figure di morte che si aggirano nelle periferie, nei luoghi del degrado, ma anche nel West End, cuore del grande agio borghese, e nei quartieri come Chelsea in cui l'incontro promiscuo è fra canaglie, artisti e ultimi lacerti della rispettabilità *middle class*. Ci sono invece moltissimi interni in questo "fratello sporco di Céline" e di Bataille: "Quattro pareti possono diventare d'un tratto un cuore troppo pieno per il linguaggio, uno spazio di dolore al di là della descrizione, muto ma tangibile"[20]. Luoghi dello scempio, spazi gelidi in cui il sangue macchia i corpi violati e già lividi, in una modalità di rappresentazione che in un corto circuito visivo evoca nel lettore inconsapevole altre immagini di scempi. La distorsione violenta e seriale dei corpi e la pietà che in essi si nasconde, infatti, sembra la trasformazione in parola del segno lasciato sulla tela dal grandissimo Francis Bacon, in tutto e per tutto *semblable* di Derek Raymond, non a caso evocato anche se mai nominato direttamente nel claustrofobico *Il museo dell'inferno*, ultimo romanzo della Factory. Questo spiega anche la sensazione che il lettore ha di una ambientazione spostata all'indietro, quasi che, invece di essere stati scritti in un arco di tempo che va dal 1976 al 1993 questi romanzi trovassero il loro *habitat* naturale nella Londra immediatamente prima dei *roaring sixties*: negli affascinanti e lividi anni Cinquanta londinesi rievocati nel mondo aristocratico-criminale di *The Crust on Its Uppers*, *Gli inquilini di Dirt Street* e *Atti privati in luoghi pubblici*. Anni particolarissimi, quelli della promiscua Londra che si apriva alla esplosione che di lì a poco avrebbe trasformato

[20] D. Raymond, *Come vivono i morti*, cit., p. 197.

radicalmente il costume di un paese. Ricorda Raymond nell'autobiografia:

> Si avvertiva quella sensazione elettrica che la città si stesse spalancando, dopo gli anni della stagnazione post-bellica in cui niente si muoveva. Ora era la società tutta intera: pari d'Inghilterra, molti uomini politici in disgrazia, un paio di deputati, canaglie, informatori, speculatori immobiliari, mercanti d'arte, ricchi giocatori d'azzardo, tutti accalcati negli stessi teatri, le stesse feste, gli stessi nightclubs, gli stessi ristoranti[21].

Quello, in fondo, è lo scenario che continua a raccontare. Un curioso effetto *rétro*. Fuori dal tempo.

Come spesso negli autori del *noir*, è la vita stessa ad essere la prima fonte di ispirazione, e a porsi come il repertorio insostituibile di situazioni, stili e linguaggi. Derek Raymond non sfugge a questo destino. La nascita della sua scrittura è solitaria e senza successo, proprio a metà degli anni '50, dopo l'abbandono drastico e definitivo della sua classe di origine e la scelta di una vita che sarà davvero pericolosa. Robin Cook (questo è il suo vero nome) nato in una ricca famiglia alto borghese, studia a Eton, tradizionale ed efficacissimo simbolo dell'*establishment* da cui, come Orwell, fugge per sempre: di quel luogo delle origini gli rimarranno per sempre, indelebili, solamente l'accento *upper class* e una disinvoltura mondana che funzioneranno come maschera preziosa negli anni della sua vita criminale ("In quei giorni, con un vestito di Savile Row e una cravatta di Eton, era impossibile perdere"[22]). Dopo

[21] D. Raymond, *The Hidden Files*, cit., p. 314. Tutte le traduzioni di questo testo sono di chi scrive.

[22] *Ivi*, p. 313.

la guerra, che lascia un segno profondo nel suo immaginario come in quello di Gerald Kersh, inizia la costruzione di una nuova identità. Derek Raymond fugge in Spagna dove traffica in auto rubate, poi va in America dove si guadagna da vivere come può. Tornato in patria fa il tassinaro, l'imbonitore, il venditore di riviste porno, e finisce al soldo dei fratelli Kray e della loro banda, gli uomini più pericolosi della nuova malavita metropolitana. Corre molti rischi, forse troppi. Fugge di nuovo, in Francia, dove lavora per anni come operaio agricolo nel Sud-Ovest: pota le vigne e taglia la legna con i gitani. Si mette a scrivere, con impeto, perché

> il romanzo nero è una vocazione, non una carriera. È il culmine di un lungo noviziato: nel momento in cui cominciate a scrivere avete optato per il buio. Vi spogliate di tutto ciò che vi era necessario per vivere nella luce – non ne avrete più bisogno (...) ora siete nel lato oscuro della vita[2].

Il successo arriva lentamente, esplode in Francia: è fatto Chevalier des Arts et des Lettres, gli viene offerto il vecchio ufficio di Simenon, si organizzano corsi sulla sua vita e opere. Niente di questo in patria. Alla fine dell'esistenza (è morto nel 1994) Derek Raymond è una icona del vecchio scrittore ribelle che non è mai tornato indietro. Continua ad abitare a Soho, vive nei *pub*, beve come una spugna, usa il linguaggio "sporco" della metropoli in puro accento etoniano.

Una vita sulla strada, come quella di Francis Bacon, provenendo da altrove: un destino curiosamente simile. Un destino d'autore.

---

[2] *Ivi*, pp. 141-142.

Bibliografia

"Crime Time", 2.3, 1998.
Paul Duncan, *Noir Fiction*, Pocket essentials, Harpenden 2003.
Polar. Revue trimestrielle. Numéro Hors-série "Special Robin Cook", 1994.
Paul Duncan (ed. By), *The Third Degree. Crime Writers in Conversation*, No Exit Press, London 1997.