

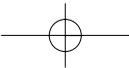
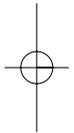
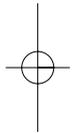
Oblique

La rassegna stampa di Oblique dall'1 al 15 novembre 2007

“Stava seduto nello studio per ore bevendo tè. Ogni tanto sentivo che era sul punto di dirmi qualcosa, ma poi non lo faceva”

John Dos Passos su Edward Hopper

- Manuela Maddamma, “Suicidio in quattro canti”
Il Foglio, 3 novembre 2007 3
- Viola Papetti, “I tasselli tematici del mosaico letterario”
il manifesto, 3 novembre 2007 7
- Pino Corrias, “Hopper, il pittore che catturò la luce”
La Domenica di Repubblica, 4 novembre 2007 9
- Daria Galateria, “La memoria inquieta di Marguerite Yourcenar”
la Repubblica, 8 novembre 2007 13
- Alfonso Berardinelli, “Quer pasticciaccio der modello Roma”
Il Foglio, 10 novembre 2007 15
- Antonio Monda, “Norman Mailer, il pacifista sempre in guerra”
La Domenica di Repubblica, 11 novembre 2007 19
- Bruno Cartosio, “La sua grandezza nella sfida della realtà”
il manifesto, 11 novembre 2007 23
- Giordano Bruno Guerri, “Sorella, madre, amante da sempre nella mia vita”
il Giornale, 14 novembre 2007 25
- Tommaso Pincio, “La luce di Faulkner nei vicoli di Nakagami”
il manifesto, 15 novembre 2007 29



Suicidio in quattro canti

Manuela Maddamma, *Il Foglio*, 3 novembre 2007

Virginia Woolf, Anne Sexton, Amelia Rosselli, Sarah Kane. Erano le vestali della parola. Sono morte per acqua, aria, terra e fuoco

Percorrendo le rovine del Novecento può capitare in un giorno di pioggia, di udire uno strano coro di solenni voci femminili. Il canto indimenticabile di quattro donne che per l'intero arco della loro vita furono perseguitate da una terribile maledizione, e tuttavia condussero una decisa riflessione sul "cosa ci faccio qui", mai intrapresa da alcuna prima di loro. Figlie di una civiltà che aveva deciso di incendiare la terra, sentirono per prime le sirene d'allarme del secolo e, pur soggiacendo al nuovo paradigma di violenza e sopraffazione, prima di lasciarsi presero una decisione che con zelo assolsero. Condussero i resti provati delle loro vite in una nuova patria dove ricoverare ciò di cui nessuno le poteva privare, di cui nessun uomo riuscirà mai a privare una donna: la parola. Nel 1917 nasceva in Inghilterra una piccola casa editrice a conduzione familiare. Si chiamava Hogarth Press e il titolo d'esordio era "Two Stories". Del secondo racconto, "Three Jews" di Leonard Woolf, nessuno serba il ricordo; il primo avrebbe cambiato la storia della letteratura. Si intitolava "The Mark on the Wall" ("Il Segno sul Muro") e la sua autrice, Virginia Woolf, moglie trentacinquenne di Leonard, collaborava con il National Review, il Guardian e il Times Literary Supplement, aveva già pubblicato un romanzo, "The Voyage Out" ("La Crociera") e un nuovo romanzo era pronto per gli scaffali.

Il "Segno sul Muro" scardinò il modo in cui le storie fino a quel momento erano state raccontate: nella breve vicenda narrata (una donna sta seduta nel suo salotto e nota un segno sul muro, chiedendosi di cosa si tratti), il pensiero diventava

improvvisamente materico, la fuga dall'azione diventava essa stessa azione. Dopo questo racconto la Woolf poté prendere congedo anche dalla forma romanzo, da quel "romanzo di fatti" come lei stessa lo denominò, di cui sentiva ormai odore di decomposizione. Iniziò così il percorso che tra pensiero critico e pensiero artistico tramite gioielli come "Mrs Dalloway" ("La signora Dalloway") e "To the Lighthouse" ("Gita al Faro") la condusse all'equilibrio tra forma e pensiero di "The Waves" ("Le Onde"). Qui, mentre il mare-bestia scalpita in catene sulla battigia, Bernard, Louis, Neville, Susan, Jinny e Rhoda, cercano negli anni, e sfruttando quanto gli anni in consapevolezza e pazienza concedono, di accettare la vita, di cui il mare diventa simbolo evidente e ricorrente. L'idea stessa di romanzo e di personaggio è dilaniata dal susseguirsi delle pagine, dai sei monologanti a parte rivolti al lettore. Non solo non ci sono fatti, ma non c'è nemmeno protagonista né intreccio. Lo stesso egocentrismo maschile del personaggio, di cui la Woolf accusava Joyce – cui la Hogarth Press negò peraltro la pubblicazione – è superato dalla folla, dal riuscito tentativo di raccontare un mondo in cui, come la direbbe la Stein, siamo così in tanti. Mentre la Woolf scriveva, un'invasione era però già in corso. Ancora risuonavano i tamburi della Prima guerra mondiale, che gli uomini avevano deciso che era tempo di tornare al disordine. "Lunedì – possiamo leggere nelle ultime pagine del diario dell'autrice – eravamo a Londra. Andai al London Bridge. Guardai il fiume; molto brumoso; qualche ciuffo di fumo, forse da case in fiamme. Sabato c'era stato un altro incendio. Poi vidi il

muro dirupato, tutto un angolo mangiato via; un grande angolo sfasciato; una banca; il Monumento in piedi; cercai di prendere un autobus; ma c'era una ressa tale che scesi; e il secondo autobus mi consigliò di andare a piedi. Completo ingorgo di traffico; facevano saltare le strade. Così, con la Sotterranea, fino al Temple; e là vagai tra le desolate rovine delle mie vecchie piazze: squarciate; smantellate; gli antichi mattoni rossi tutti polvere bianca, qualcosa come il cortile di un cantiere. Terra grigia e finestre rotte; curiosi; tutta quella perfetta compiutezza strappata via, demolita". Il milieu londinese dei salotti letterari, delle mostre postimpressionistiche, delle sperimentazioni, tutto aveva perso il suo significato. La mattina del 28 marzo del 1941 Virginia andò sulla sponda dell'Ouse e cercò con pazienza due pietre sufficientemente pesanti. La sua parola aveva però già scavato il rivolo di un flusso che non si sarebbe arrestato più.

Nel 1971, nei sobborghi della stessa città tanto amata da Virginia, nacque un angelo che fumava tenendo la sigaretta dietro la schiena per non infastidire l'interlocutore, che conosceva come pochi la storia del teatro inglese e europeo, e che raccolse con autorevolezza l'eredità dei magnifici e arrabbiati anni Sessanta quando a soli ventiquattro anni scandalizzò sessanta persone (tra i quali particolarmente infuriati i critici teatrali di mezz'età maschi), stipate nel piccolo Royal Court Theatre Upstairs con la sua prima opera, "Dannati" (ma il titolo originale è "Blasted", che suggerisce un destino peggiore di una condanna: una vera e propria disintegrazione). Tra occhi succhiati, mutilazioni, sodomie, masturbazioni interrotte da attacchi epilettici, tre personaggi – una giovane ritardata, un giornalista razzista malato di cancro al polmone e un soldato chiaramente ispirato alle allora dilaganti atrocità nell'ex Jugoslavia – chiusi in una stanza d'albergo di Leeds che finirà sbriciolata da un colpo di mortaio, perdono la testa e, lentamente, ogni barlume di umanità, senza mai rinunciare a parlare, battuta dopo battuta, di amore. È l'amore l'arma con la quale giustificano ogni vendetta, ogni rappresaglia, ogni tortura. Amore tradito, violato, degradato, amore che chiama follia e vendetta. Nessuno comprese come la drammaturga dal volto etereo e dai modi schivi e gentili potesse serbare tanto odio. Nessuno comprese che quell'odio, soprattutto, lo volgeva contro sé stessa. "Satana, mio signore, sono tua", pronuncia il personaggio

denotato solo dalla lettera A nella terza opera di Sarah, "Febbre", mentre poco prima il personaggio C dice semplicemente: "ES3", sigla del reparto dell'ospedale psichiatrico che ella conosceva bene e dove riprendeva fiato quando le idee di suicidio la soffocavano. Ma non c'è consolazione. "Odio il consolato e il consolatore" ribadisce A, e poi, sanguinando umor nero: "Il mondo esterno è decisamente sopravvalutato".

Sarah Kane nel giro di pochi anni diventa la più promettente, brillante, energica voce del teatro inglese cosiddetto In-Yer-Face, qualcosa come Sbattuto-In-Faccia, etichetta che accettò scrollando le spalle: "Almeno fa un po' meno schifo di neo-brutalismo". A differenza dei suoi colleghi, impegnati a descrivere l'alienazione delle sordide, grigie città della Britannia thatcheriana, tutte le opere di Sarah si tengono alla larga dal realismo e dalla critica sociale letterale, preferendo seguire un principio di pura metafisica che esprimeva così: "Se puoi immaginare qualcosa, allora puoi anche rappresentarlo". Le ultime immagini sono le sublimi, rarefatte dissonanze che formano "Psicosi delle 4 e 48", il suo capolavoro, senza indicazione di personaggi, in cui voci mentali discutono, come in un allucinato dialogo platonico, se valga la pena vivere, producendo ora argomenti emotivi, ora psichiatrici, ora sottili cavillosità tipiche del delirio. Sarah scrisse l'opera quando il buio dentro di sé era ormai dilagante. Aveva già ingerito centinaia di calmanti e sonniferi, da cui però era uscita. Poi ancora un ricovero nel King's College Hospital di Londra. Aveva ventott'anni quando decise che "gli strumenti per affrontare l'inesorabile", come disse il suo mentore Edward Bond dopo aver appreso della sua impiccagione nel bagno dell'ospedale, "sono la morte, un lavandino e i lacci delle scarpe. Sono il suo giudizio sull'assenza di significato nel nostro teatro, nelle nostre vite e nei nostri falsi dei". Gli spazi separati del sacro, del grottesco, della tradizione e dell'avanguardia giacevano a metà del Novecento come lacerti privi di anima. Una donna in fuga, Amelia Rosselli, ne raccolse le vertebre e le compose in una nuova fondazione, fondazione lirica e antigrammaticale, significativa e appena liberata, scandita in un verso in cui è lo stesso io a farsi musa, incatenata dallo choc e nello choc della storia. Al termine di un'infanzia e un'adolescenza da perseguitata – dopo l'omicidio politico del padre e dello zio, importanti esponenti del nascente Partito d'Azione, dovette fuggire da

Parigi, dove risiedeva, verso Londra e l'America – la Rosselli sceglie l'Italia. Elabora una lingua che subisce la vita e le lingue passate, il francese e l'inglese, che così violano l'italiano, confluiscono nell'italiano: una lingua altra, uno smozzicamento del linguaggio verso l'inarticolato, con un risultato che fa scalpicciare le sillabe come piedi sul selciato. La parola non è più parola, ma è suono, è composta da moduli agibili. Nel saggio "Spazi Metrici", pubblicato in allegato a "Variazioni Belliche", la poetessa afferma: "...era necessario, nel cercare i fondi della forma poetica, parlare... della sillaba, intesa non troppo scolasticamente, ma piuttosto come particella ritmica. Salendo su per questa materia ancora insignificante, incorrevo nella 'parola' intera, intesa come definizione e senso, idea pozzo della comunicazione. Generalmente la parola viene considerata sì come definizione di una realtà data, ma la si vede piuttosto come un 'oggetto' da classificare e da sottoclassificare, e non come idea. Io invece... consideravo perfino 'il' e 'la' e 'come' come 'idee', e non meramente congiunzioni o precisazioni di un discorso esprimente un'idea. Permettevo che il discorso intero indicasse il pensiero stesso, e cioè che la frase (con tutti i suoi coloriti funzionali) fosse un'idea divenuta un poco più complessa e maneggiabile, e che il periodo fosse l'esposizione logica di una idea non statica come quella materializzatasi nella parola, ma piuttosto dinamica e in divenire e spesso anche inconscia".

La sua è una voce spezzata, dilaniata dall'esperienza, dal secolo, ma pronta ad agire la parola di conseguenza, per regalare, prima di abbandonare per sempre lanciandosi nel vuoto le stanze di via del Corallo a Roma, la sua orma alla lingua italiana: premendola, schiacciandone i vermi, le minuscole radici, le foglie immote da stagioni, i resti marcescenti di frutti caduti secoli e secoli fa, i resti di ossa di animali da tempo defunti. "La malattia era la CIA – scrive la Rosselli nella ormai disturbata testimonianza resa a Nuovi Argomenti nel 1977, sotto il titolo di Storia di una Malattia – e il suo corrosivo o punto d'attacco il SID o l'Ufficio Politico o ambedue. La cura fu lunga e costosa, e vi sono ricadute", il mondo l'aveva ormai sopraffatta e le allucinazioni prodotte dal suo debole stato mentale già l'avevano avuta vinta. Entrare nel mondo poetico di Anne Sexton, bostoniana nata nel 1928 e morta suicida nel 1974, è assai più arduo che non entrare nel rovente abbraccio della

sua femminilità. Pressoché illetterata Anne scopri prima le beatitudini della passione, le scorciatoie della seduzione vanesia e sfrontata, e solo quando fu troppo tardi il rigore e la quiete del verso. Chi si avvicina vergine ai testi della Sexton non di rado indietreggia con raccapriccio di fronte alla congerie caotica di dati corporali, fisiologici, psichiatrici che lo assalgono con la cadenza di un'interminabile confessione impudica. Gli argini della forma furono travolti già nell'infanzia a causa di un padre alcolizzato e di una madre che le sbatteva la porta in faccia a ogni richiesta di conforto, e i semi della follia diedero i loro frutti nella pubertà, quando la meravigliosa prozia Nana, unico suo affetto familiare, non le perdonò di aver osato baciare un uomo e dal suo ricovero psichiatrico negò di conoscerla. Il corpo scacciato e castigato dalla famiglia rientra incontenibilmente nei versi, che si devono piegare ai suoi capricci e alla sua natura contraddittoria: anarchica ma fatalmente legata alla corruzione del biologico. Il miracolo avviene: la parola stempera le crudelzze del desiderio e la carne soffia vita e concretezza al verso. La macchina per scrivere diventa la madre che apre la porta, il padre sobrio, la prozia che approva ogni legame sentimentale. Nasce con Anne Sexton un nuovo e geniale modo di rappresentare nel suo continuo, inarrestabile farsi e disfarsi di quell'unicum che è il corpo della donna. Ogni frammento poetico delle sue raccolte è un dettaglio di flusso di coscienza nato dai vagiti di sensazioni proibite che riaffiorano sulla pelle prima che nella mente. Membra strappate da un corpo poeticamente ricostruito e che infine possiamo palpare, stimolare, veder vivere e amare e disperarsi. Estate di fuoco e inverni di gelo, eccitazione e inerzia, attenzione e trance, sono queste le calde deiezioni dell'oscena poetessa. Nessuna ingenuità nell'utilizzo di materiali tanto immediati, è la stessa Sexton a riconoscere di appartenere a un genere di muse e dunque di donne affatto speciale nella poesia "Her Kind": "Sono balzata fuori, strega posseduta sfrecciando nell'aria nera, incoraggiata dalla notte, sognando il male... Una donna del genere non è una donna. Io sono stata di quel genere". In altri tempi un simile affronto alla fissità puramente scenografica dell'energia femminile sarebbe stato perseguito su una pira fiammeggiante, ma è un altro il fuoco cui la Sexton è destinata. Nei suoi tempi l'inizio della rappresaglia poteva avvenire con la nascita di un

figlio e il conseguente scontro con un corpo proprio e al tempo stesso estraneo. La straordinaria profondità con cui Anne scandagliava gli abissi corporali della sua persona era paradossalmente il più grande ostacolo all'apertura verso l'altro, fossero anche le sue figlie o, vero e proprio intruso tra le sue pagine, il marito Alfred Muller Sexton II, col quale si unì a diciannove anni per divorziarne solo poco prima del suicidio. Non è forse del tutto frivolo ipotizzare che l'unica cosa che l'abbia spinta alle nozze sia stata il suono sessuale (Sex-Ton) del cognome. Gli unici legami sentimentali nei quali si mise in gioco furono, non a caso, quelli che coinvolgevano integralmente carne e parola, corpo e psiche, avvolte in un'unica vampa fatta parola. Il dottor Martin Orne, che l'ebbe in terapia psicoanalitica per otto anni e dopo di lui Ollie Zweizung, il "doctor daddy", dottor padre, che prima di bruciarsi nell'olocausto dell'amore imma-

ginato da Anne pensò opportuno tornare dalla moglie. "Diciamoceci, sono stata di passaggio... Lei è così nuda e unica, lei è la somma di te e dei tuoi sogni. Montala come un monumento, gradino per gradino. Lei è solida. Quanto a me, io sono un acquerello. Mi dissolvo". E la dissoluzione avvenne il 4 ottobre del '74 dopo mesi di isolamento assediata da voci che le rimavano nella testa i versi dei postumi "Taccuino della morte" e "Il tremendo remare". Per l'ultima volta il suo corpo diede ordini: si infilò una polverosa pelliccia della madre, salì a bordo della sua macchina chiusa in garage e si lasciò spegnere dal monossido di carbonio. Se Theodor Adorno aveva affermato che dopo Auschwitz la poesia non era più possibile, queste quattro voci tra le rovine dimostrano che ancora la parola può dire, può raccontare l'acqua, l'aria, la terra e il fuoco, nonostante la rapina del Novecento sia ancora in corso.

I tasselli tematici del mosaico letterario

Viola Papetti, *il manifesto*, 3 novembre 2007

Da poco uscito per la Utet, il «Dizionario dei temi letterari», curato da Remo Ceserani, Mario Domenichelli e Pino Fasano, presenta in tre volumi, e quasi tremila pagine, le unità narrative essenziali delle migliaia di racconti di ogni tempo e luogo

Morte e resurrezione della critica tematica? Fino a qualche decennio fa, una tesi di laurea di argomento tematico (per esempio, l'aerostato nella narrativa ottocentesca, la morte per acqua, il ballo in Jane Austen, le finestre in Proust, e così via) caratterizzava lo studente sveglio, ludico e parolaio, ed era seguita con sofferza indulgenza dal docente. Il pericolo insito nella critica tematica è che spesso in suo nome si consuma, non senza una certa frenesia liberatoria, la frattura tra forma e contenuto, la definitiva caduta nel plot, per cui una storia è letta e commentata senza più un sospetto sul come è raccontata.

Oggi forse non siamo a un ritorno nostalgico alla critica tematica degli anni '50, ma più propriamente a quel derivato dello strutturalismo semantico, che a suo tempo – per esempio con Greimans – riguardava il recupero dei temi. A suo tempo, la critica letteraria Naomi Schor ha notato che come l'iperrealismo in pittura è un «ritorno al figurativo passando attraverso una griglia minimalista, il neotematismo è un tematismo passato attraverso il filtro della critica strutturalista». Quindi, il provato docente cerca di abbassare la guardia.

L'Ofelia di John Everett Millais, addormentata tra i fiori mentre le acque dell'Avon la trascinano nel mito, fa dimenticare la tormentosa Ofelia di Shakespeare? Uno studio rigoroso dei temi dovrebbe rifuggire dal personaggio Ofelia ed estrapolare la sua morte per acqua facendone il punto focale su cui si incontrano la tradizione culturale e le complessità di altri testi e temi affini. Per l'Otello shakespeariano, ad esempio, basta collegare l'interfaccia del tema letterario della gelosia

maschile con l'esperienza reale, e subito dalle pagine della cronaca nera ci assale la follia omicida di tanti Otello italiani.

Un poderoso aiuto chiarificatore ci viene ora dall'enciclopedico catalogo di temi, topoi, figure, motivi, orme, percorsi intrecciati sull'orizzonte della letteratura, che con il titolo Dizionario dei temi letterari è da poco uscito per la Utet, a cura di Remo Ceserani, Mario Domenichelli e Pino Fasano (3 voll. pp. 2882), l'opera più voluminosa e razionalmente condotta fra quante ne sono state pubblicate con lo stesso scopo. Del resto, ci sono voluti più di duecentocinquanta collaboratori circa per redigere circa seicentottantotto voci, ognuna delle quali delimita il proprio campo semantico-etimologico ed è seguita da un elenco di opere citate, da voci affini e da una bibliografia. Inoltre, vengono enunciati i cluster, ossia i nodi tematici, il cammino storico nell'ambito del canone euroamericano e viene contemplata qualche rara deviazione nell'ambito postcoloniale. Insomma, le ubbidienti voci di questo Dizionario dei temi letterari possono far pensare all'armata di terracotta dell'imperatore defunto, divinizzato e dunque salito in cielo: un esercito di «voci» che ci indica dove è possibile trovare la letteratura, o meglio i suoi contenuti, mentre restano assenti gli aspetti formali. Inoltre, per gli studiosi amanti della ricerca in mare aperto, questo Dizionario è un invito a affrontare le avventure della navigazione, alla quale offre varie bussole, come la rete tematica, l'indice degli autori citati, e l'indice dei personaggi, sebbene entrambi abbiano poco spazio a disposizione.

Se a giudizio dei curatori, che non permettono clandestini a bordo, il personaggio di per sé non vale come tema, essendo troppo complesso e compromesso con altri compiti, ci sono però i «tipi», insidiosi e simpatici consanguinei, come «Briccone, trickster», «Cugini», «Eroe», «Creature magiche», «Cavaliere», «Buffone, clown» e tanti altri, che movimentano il lemmario con sortite gustose. Né, del resto, il tema si identifica con l'argomento, o il soggetto. In bilico tra astrazione concettuale e concretezza dell'interfaccia, tra tipi e caratteri a tutto tondo, tra situazioni e emozioni, tra allegoria e storia, il tema cerca un equilibrio, e forse lo trova proprio nella sua funzione di allacciamento, elastico e imprevedibile, tra testi di epoche e tipologie diverse. Quindi, non esibisce un in sé platonico – come Bremond avverte – ma «un referente al tempo stesso dentro e fuori del testo, una risorsa sempre disponibile di nuove espressioni che creano differenze di significato.»

I temi sono dunque i necessari tasselli della memoria poetica e della vita umana, contagiati e deformati, e proliferano pur alla loro maniera compromessa da una secolare manipolazione: sono le unità narrative essenziali delle migliaia di racconti sparsi nel mondo. L'antropologia è nello sfondo, quanto la mitologia e la filosofia. «Che cosa posso fare se non enumerare i vecchi temi?» aveva scritto Yeats, confermando che sono antichi quanto il raccontare, carichi di una spontanea energia espressiva, ineluttabili. «Ogni tema è connesso a ogni altro tema. Ogni tema è di per sé una traccia mnestica, un engramma (Warburg) nella memoria collettiva, nella memoria culturale, e cioè

nella tradizione rappresentativa. La rete dei temi è virtualmente infinita», scrive Domenichelli.

La neotematologia porta l'innovazione dell'impostazione critica, i temi – sempre vecchi, ma sempre pronti a essere rilanciati – impongono la loro metamorfica, suggestiva presenza. Altre discussioni sono in corso, nei vari dipartimenti di letteratura comparata, sulla natura politica della comparazione, sia come metodo, sia come risposta storica al multiculturalismo attuale, legittimando il sospetto che il dibattito sulla critica tematica sia infinito, quanto i temi. Meglio, allora, lasciare la parola a uno scrittore, J.M. Coetze, che sposta ancora il problema, e lo declina in maniera totalmente diversa: «Per quanto mi riguarda non è il tema che conta ma il tematizzare. Quali che siano i temi che emergono nel processo, essi sono euristici, provvisori e, in questo senso, insignificanti.

L'immaginazione raziocinante pensa per temi perché questi sono i soli mezzi che ha; ma i mezzi non sono il fine. È quasi inutile dire che è possibile uno scrivere in cui l'immaginazione raziocinante sia ingannata dal principio alla fine (o inganni se stessa), in cui i temi che scopre non sono i temi che il lettore troverà, o invero i temi che lo scrittore può trovare rileggendo. Questa può essere una parte dell'astuzia dell'opera, mentre avanza oltre le difese della mano che ha scritto.»

Non deve sembrare eccessiva, dunque, l'impresa degli onesti e avventurosi autori del Dizionario che, malgrado le insidie tese dal demone dell'analogia, si sono impegnati a riportare sul tavolo dello scrittore (e del lettore) le tessere del grande mosaico.

Hopper, il pittore che catturò la luce

Pino Corrias, *La Domenica di Repubblica*, 4 novembre 2007

Un indirizzo, una donna, una casa nel nulla, una sola automobile. Molto poco accade nella vita dell'autore di *Nighthawks*



In silenzio. «Parlare con lui», disse una volta sua moglie Josephine Nivison, «è come lanciare una pietra nel fondo di un pozzo, la senti andare a fondo». E il suo amico John Dos Passos, l'autore di *Manhattan Transfer*. «Stava seduto nello studio per ore bevendo tè. Ogni tanto sentivo che era sul punto di dirmi qualcosa, ma poi non lo faceva».

In silenzio e lentamente. Edward Hopper ha guardato l'America e ha visto il cuore di noi che guardiamo. La luce dei suoi quadri, dilatata e obliqua – che immobilizza l'interno notturno di un bar, la casa isolata sull'oceano, la stazione di benzina, la stanza di un motel, lo scompartimento di un treno, uomini e donne che aspettano – racconta l'ombra che ci portiamo dentro. E la vertigine che la circonda. Il suo mondo di spazi e silenziose circostanze ci è familiare anche se non l'abbiamo mai visto prima. Ha i colori reali e la potenza dei sogni che ci svegliano, ma mai di soprassalto. È lo sguardo che abbiamo provato in un addio. È il lampo di un ricordo. È la lontananza che rimpiangeremo.

Hopper nacque e abitò in quella lontananza. Era il suo baricentro e il suo segreto. Venne su solitario e introverso – carattere di pietra e denti forti, occhi grigio azzurri, grosse labbra a sigillare la timidezza – in un paese da nulla, Nyack, tra il fiume Hudson e New York City, anno 1882, famiglia benestante, padre e madre proprietari di un negozio di tessuti, infanzia senza scosse e domeniche alla chiesa battista per ringraziare il Signore dei cieli tersi, del pane ben guadagnato, dei destini della bianca America. Edward sa disegnare. Il

padre lo asseconda. Frequenta la New York School of Art.

I ragazzi dipingono cavalli, grano appena tagliato, paesaggi d'acquerello, epopea della Frontiera. Lui incontra Robert Henry, il pittore, che gli insegna a copiare dal vero e a rendere nitido il disegno, pulito il colore. Quando ha imparato il necessario su quello che si vede in superficie, parte per Parigi, a caccia di tutto il resto, quello che vive imprigionato nella luce. Ci arriva nell'inverno del 1906, malinconia da pioggia, e un atelier in rue de Lille. Ma senza bohème, senza incontrare Gertrude Stein o Picasso, senza abitare le notti di Montmartre con i suoi strascichi di assenzio. Indossa cravatte e non ha amici. Dipinge lungo i bordi della Senna e nei parchi. Cammina assorto. Disegna i ponti. Studia gli interni di Degas, le strade bagnate di Sisley, i cieli di Manet. Copia gli impressionisti, ma impara subito a fare correre altra luce per secretare di più il suo baricentro solitario. «A Parigi», racconterà, «la luce è diversa da tutti gli altri posti. Persino le ombre sono luminose». Ci viaggia dentro un anno intero e poi due altre immersioni, fino all'ultimo ritorno nel 1910: da quell'anno in poi mai più Europa o viaggi in altri mondi. Solo un pezzo di Messico e poi la vastità d'America, che girerà con la sua grossa Buick verde e bianca, in silenzio, con la moglie accanto, fino alla California, al bianco abbagliante del Texas, agli abissi disturbanti del Colorado.

Guardare è il suo lavoro più puro, più faticoso. Il suo modo di mettersi in viaggio verso il cuore delle cose: «Non dipingo quello che vedo, ma quello che provo». Detesta l'astrattismo che

dall'Europa sgocciola fino alle tele di Pollock: «È solo un freddo esercizio intellettuale». Non gli interessa il realismo, con i suoi troppi dettagli, perché il suo sguardo vede di più: «Se potessi esprimerlo con le parole, non ci sarebbe bisogno di dipingerlo».

Negli anni della sua fama celebrata dalle grandi retrospettive del Modern Art e del Whitney Museum, la critica si inchinerà a quello sguardo di eyewitness, di testimone oculare. Alla sua capacità di parlarci di quel colpo di scena che ci riguarda: fronteggiare la vita, farsi piegare dalla vita, in un pomeriggio qualunque, inondato di sole, o in una notte al neon. Quando c'è appena il tempo di chiederci: cosa è successo? Cosa sta per succedere?

Ma con Edward Hopper parlare di un prima- e di un dopo-fama non ha molto senso. Quell'implosione del tempo che ci spaventa e che ci attrae nelle sue inquadrature di specchio americano, è il maggiore dettaglio della sua lentissima esistenza, il perimetro che la contiene. Senza mai troppe interferenze. Nel 1913 affitta una casa studio all'ultimo piano del numero 3 di Washington Square, cuore del Greenwich Village, e sarà il suo indirizzo per sempre: settantaquattro scalini per arrivarci, le ampie finestre, la stufa, un grosso cavalletto che si è disegnato e costruito a mano, pochi mobili intorno, niente disordine, un quadro da lavorare alla volta. Nel 1924 sposa Josephine e sarà sua moglie per sempre. La sola donna. La sola compagna di viaggi. La sola modella, declinata cento volte, in piedi sulla soglia, intravista da una finestra, nuda o vestita, mentre legge, mentre guarda, mentre aspetta un treno che non parte o qualcuno che non arriverà. Quell'anno vende il suo primo quadro. Smette di disegnare illustrazioni pubblicitarie, velenose per la sua ricorrente depressione. Legge Freud e Bergson. Nel 1930 scopre Cape Cod, le spiagge, la luce oceanica. Sceglie un rettangolo e dentro ci costruisce una casa, isolata dal resto del mondo, con le assi, il tetto spiovente, monumentali finestre su ogni lato, per tutte le sue estati a venire, fino alla fine.

Un indirizzo, una donna, una casa nel nulla, una sola automobile. Tutto dentro i confini della propria esistenza. Dove concentrare le linee e la luce. Citando a perpetua memoria l'insegnamento di Goethe: «Riprodurre il mondo fuori di me, coi mezzi del mondo che è dentro di me». Seguendo la traiettoria di Degas: «Si dipinge solo quello che

è necessario». Sbarazzandosi di tutto il superfluo: «Sono l'unica persona che mi ha influenzato».

Un'estate viaggia lungo i confini messicani. Prende appunti, riflette, ma troverà materiale per un solo quadro, una locomotiva. «Guardo tutto il tempo per trovare qualcosa che mi suggestioni». Non lo sa mai prima e quando se ne accorge non lo sa spiegare: «Non so perché dipingo determinati oggetti». Per esempio *Gas*, la sua famosa pompa di benzina che sorprese come una rivelazione: «Su Gas non c'è niente da dire. Avevo in mente di dipingerla da un po'». Nulla è realistico anche se lo sembra. E in quel nulla i corpi hanno la stessa fisicità dei paesaggi e forse la medesima sostanza. Dirà: «Tutto quello che volevo fare è dipingere la luce del sole sul lato di una casa». Lo ha fatto per 366 volte in una sessantina d'anni, dipingendo meno di cinque quadri l'anno.

Nelle foto che gli scatta Bernice Abbott, a cavallo tra gli anni Quaranta e Cinquanta, in cima ai settantaquattro scalini, nella casa studio, sta molto composto sulla poltrona, accanto alla stufa, con giacca, cravatta, panciotto, lo sguardo dritto, il vuoto intorno. Ed è più o meno tutto quello che serve a descriverlo, compreso il fatto che manchi Jo, la moglie, tanto inseparabile da scomparire allo sguardo del mondo. Cancellazione niente affatto involontaria che generò conflitti silenziosi e lunghissimi litigi, ma anche (come accade) abnegazione al reciproco dolore. Perché poi nel vero mondo a olio di Hopper lei gli sta sempre accanto, davanti al mare inondato di luce, o dentro la notte di *Nighthawks*, *I nottambuli*, quadro celebre e celebrato per purezza di notte americana, solitudine e cinema. Inizio di infiniti racconti e suggestioni per consonanza con altri tormentosi incanti che arriveranno fino all'inchiostro di John Cheever, fino a Raymond Carver, fino agli accordi lenti di Miles Davis. E che nessun giocattolo dell'imminente pop art saprà rendere con tanta immobile efficacia.

La rivista *Time* nel Natale del 1956 gli dedica la copertina: «Il testimone silenzioso dell'America». L'apoteosi non lo scalfisce. Le quotazioni non incidono sulla sua vita spartana. Il suo ultimo quadro, anno 1965, si chiama *Two Comedians*, ha un palcoscenico in primo piano e sul nero che li circonda, due attori in costume bianco, lui e lei, che si inchinano per il congedo. Se ne vanno per davvero due anni dopo, prima lui, il 15 maggio del 1967, poi lei, dieci mesi più tardi. Uno alla volta, però insieme.

Rassegna stampa 1-15 novembre 2007

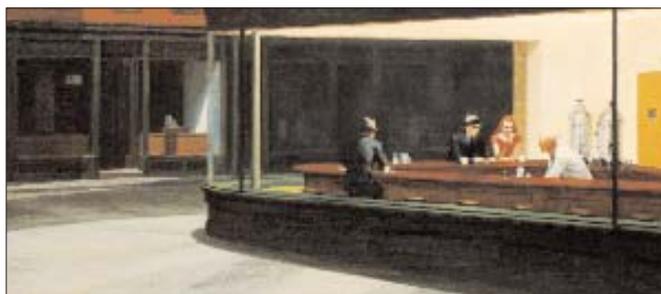
Così costruiva il suo “teatro del silenzio”

Ambra Somaschin

Scarni, sobri, vuoti, niente dettagli, perché i dettagli suggeriscono suoni. Hopper dipingeva per sottrazione, toglieva, limava, estirpava. Dipingeva i suoi silenzi a olio per gradi. *Il teatro del silenzio: l'arte di Edward Hopper* (di Walter Wells, Phaidon Press Limited, 69,95 euro, 240 pagine, 220 illustrazioni, in libreria dal 13 novembre in Italia, Spagna e Germania) mette insieme diari, bozzetti, schizzi, taccuini: un'arte preliminare archiviata giorno per giorno, anno per anno, dalla moglie Jo Nivison. Il libro restituisce il pensiero del pittore impresso su carta di quaderno, per lo più a righe. Walter Wells, professore emerito di English and American Studies alla California State University di Dominguez Hills, ci spiega come.

Professor Wells, i journal sketches di Hopper approdano in Italia. Sono conosciuti nel mondo?

«Sono stati esposti al Whitney Museum di New York, riprodotti nella biografia di Gail Levin, raccontati da Deborah Lyons (*E. Hopper: a Journal of his Work*). *The silent Theatre* ha saputo condensare un po' tutto, gli schizzi, il pensiero, i disegni preliminari.



Cosa significa per lei silent theatre?

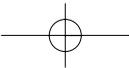
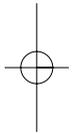
«In senso letterale tutti i dipinti sono silenziosi. Ma quelli di Hopper sono anche misteriosamente vuoti, le figure sembrano mute. Sapeva anzi semplificare, eliminava l'inessenziale, caricava il silenzio di palpabile tensione. Un'opera che richiama le emozioni dell'espressionismo di Munch, del surrealismo di Magritte. Dal punto di vista psicologico qualcosa sta succedendo o sta per succedere... Veniamo come trasportati di fronte a una soglia esistenziale».

Come lavorava?

«Molti dei suoi acquerelli sono dipinti en plein air. Per gli oli predisponeva schizzi preparatori sulla scena, poi li portava negli studi di Washington Square a New York, di Truro a Cape Cod. Diceva: “Cerco di proiettare sulla tela le mie più intime reazioni al soggetto come mi è apparso nel suo momento migliore... Credo siano i soggetti il mio miglior medium per una sintesi della mia esperienza”».

Un esempio.

«*Nighthawks*. Tre clienti e un oste in un ristorante aperto di notte. Era sul cavalletto il giorno in cui i giapponesi bombardarono la flotta americana a Pearl Harbor. *Nighthawks* fa emergere il nostro desiderio di un rifugio illuminato, sicuro nel turbamento della notte. Racchiude i legami dell'artista con il *Caffè di notte* di Van Gogh; con *A Clean Well-Lighted Place* di Hemingway; con una poesia, *Settembre 1, 1939* di W.H. Auden».



La memoria inquieta di Marguerite Yourcenar

Daria Galateria, *la Repubblica*, 8 novembre 2007

A vent'anni dalla morte della scrittrice, esce in volume e in dvd la versione teatrale del celebre romanzo dedicato ad Adriano

C'è un antenato di Marguerite Yourcenar – tra tutti quelli declinati nell'autobiografia Archivi del Nord – che ha un nome profetico, Adriansen, «figlio di Adriano». Margherite evoca anche un altro ascendente illustre, Rubens – parente acquisito: quando dipingeva, si faceva leggere ad alta voce Tacito e Seneca. Tacito e Seneca sono le letture ininterrotte dell'imperatore Adriano. La Yourcenar, anche per raccontarsi, amava consegnare il proprio enigma al tempo più lontano; alla storia, o, semplicemente, al ripensamento. Teorizzava «l'allontanamento», che rende più chiare e auguste le cose; e citava Racine: a mille anni o mille leghe, «major e longinquo reverentia».

Inversamente, per animare il «freddo liquore della memoria», poteva essere necessario un brusco riavvicinamento. All'epoca in cui studiava il volto di Antinoo, per scavare nei suoi tratti le motivazioni del «colpo di sole dell'amore» che, ben tardi, appare nella vita dell'imperatore, la Yourcenar stava confrontando alcune effigi del giovinetto con una archeologa, conservatrice all'epoca del museo di Ostia, Raissa Calza. Raissa era stata la prima moglie di de Chirico, e aveva visto i Balletti Russi; guardando uno dei ritratti di Antinoo, esclamò: «Nijinskij». Il leggendario ballerino «era la migliore formula possibile», riconobbe poi, nel ricordo, la Yourcenar: era la persona che di colpo viene a incarnare le aspirazioni di un grande regista – come Diaghilev per i balletti russi: «e in un certo senso l'Imperatore era un grande regista».

Lo dicono anche le *Memorie di Adriano*; l'imperatore varius, multiplex, multiformis sente cresce-

re in sé un nuovo personaggio, «un diretto re di compagnia. Conoscevo i nomi dei miei attori, regolavo le loro entrate e le loro uscite. La versatilità mi era necessaria. Ero multiforme per calcolo; camminavo sul filo come un acrobata»; quelle rappresentazioni pian piano lo formano.

Scommettendo sulla natura teatrale della recitazione del potere, Maurizio Scaparro ideò nel 1989 il mitico spettacolo a Villa Adriana delle *Memorie*, nell'adattamento di Jean Launay, interpretato da quasi vent'anni, in giro per il mondo, da Giorgio Albertazzi (e che ora è un libro e un dvd da minimum fax firmato dall'attore, *Memorie di Adriano, La voce dell'Imperatore*, pagg. 80, euro 25). Al dettato del romanzo, inciso nel marmo di uno smagliante, meticoloso e diffidente classicismo, Albertazzi lo lascia cadere con una specie di spoglia e grave trascuratezza, perché non la retorica ma le parole sbalzano il ritratto – che intanto sempre più si distanzia dal suo proprio distacco dalla contemporaneità.

A vent'anni dalla morte, la più augusta scrittrice francese del Novecento vede sfumare una peculiarità delle sue opere, denunciata al loro apparire: l'inattualità. Nel dopoguerra dell'impegno e degli sperimentalismi, la sua misura atemporale l'aveva resa una Sibilla che enunciava «forme immortali» chiuse nel loro «sogno» marmoreo (*Album italiano*). Nei saggi la Yourcenar denunciava bensì i cataclismi dell'epoca – i genocidi, la tragedia ecologica, l'incultura – e li maneggiava con furore («i fanatismi più o meno mascherati, più o meno larvati aspettano solo il momento di riapparire armati»; «la corruzione è quasi un sine

qua non della politica»). In letteratura e in poesia, invece, i materiali più incandescenti dovevano conoscere la sutura del tempo e dello stile; ma solo per diventare più forti.

Oggi è impossibile credere che la Yourcenar trasformi la terra in falde geologiche. Vediamo quanto disagio della guerra mondiale nutrisse il disegno della Pax romana di Adriano – ma «la pace è uno scopo, non un idolo». Nel Cinquecento alchemico dell'*Opera in nero* è consegnata la preoccupazione per la proliferazione delle sette e la crescente repressione omosessuale nel mondo. Con gli anni, Adriano si accosta alle nostre inquietudini; imperatore del disincanto, ma rispettoso delle istituzioni, curioso delle religioni e dei miti orientali, vede stendersi un mondo unico, ma non crede nelle annessioni violente. Ci tocca anche il metodo della Yourcenar, «l'attenzione» indù fissava il pensiero sul nulla, per prepararsi alla scrittura, e anche alla comprensione di mondi lontani: dalla storia, dopo lo studio più scrupoloso, bisogna lasciarsi attraversare, imponendo il silenzio a quello che crediamo di sapere.

«È stata una bambina solitaria?» le avevano chiesto una volta. «L'abitudine precoce alla solitudine è un bene infinito, si impara a fare a meno degli altri», aveva risposto Marguerite, che aveva perso la madre alla nascita; nessuno le parlava di lei, e la sua prima fotografia era stata mostrata a 35 anni; «del resto, c'è un fondo di indifferenza nei bambini», notava. Nei racconti contemporanei e nelle poesie della Yourcenar, come nelle ultime pagine (*Cosa? L'eternità*) del Labirinto, l'auto biografia in tre volumi, appare ormai bruciante la presenza di un trio (una donna, un uomo che ama gli uomini, un amante, non esclusivo, tra i due) che sembra riprodurre una specie di sua scena originaria – la presenza nella sua fanciullezza di Jeanne, l'amica della madre, di suo marito Egon, e di Michel de Crayencour, il padre di Marguerite. Sono queste cicatrici, espresse, nel frastuono moderno, con la sua consueta impassibile compassione – Don Miguel l'incestuoso «si strofinava sempre le mani, come per cancellarne qualcosa» – il luogo più arroventato da cui ci parla oggi la Yourcenar.



Giorgio Albertazzi in *Memorie di Adriano*

Quer pasticciaccio der modello Roma

Alfonso Berardinelli, *Il Foglio*, 10 novembre 2007

Provate a rileggere il libro più famoso di Gadda e scoprirete perché la prima parodia del laboratorio romano fu ideata dallo scrittore milanese

Come groviglio di patologie Gadda è insuperabile. La cosa singolare è che queste patologie (psicologiche, linguistiche, intellettuali, sociopolitiche) abbiano finito per attirare i conformisti. Il paradosso però è solo apparente. Gadda infatti è a sua volta un conformista furioso e spaventato di sé stesso: spaventato cioè sia del sé stesso conformista che del sé stesso furioso. La conformità infatti pretende una sottomissione alle norme del vivere comune, sociale, prescritto e accettato dal gregge umano: cosa che terrorizza Gadda. La furia contro la conformità è d'altro lato a sua volta temibile: ci rende invisibili agli altri, attira la furia altrui, richiama su di noi l'attenzione dell'ambiente, ci segnala alla pubblica opinione come anarchici, come irregolari e forse come pericoli pubblici. Dato che la società umana è un grosso, feroce, incontrollabile animale carico di istinti elementari e violenti, tutto ciò che disturba e risveglia questo animale è sommamente e per definizione temibile. Questa ambivalenza o doppiezza di Gadda è ciò che lo rende spettacolare come individuo e scrittore. Perché Gadda è scrittore anzitutto in virtù del semplice fatto di essere un singolarissimo individuo, che non sa mai dove mettersi. Vorrebbe trovare un posto, un rifugio che lo renda socialmente invisibile e invece i suoi istinti, le sue paure e le sue rabbie lo segnalano all'attenzione. Essendo un conformista ribelle che teme di ribellarsi e un ribelle conformista incapace di normalità, Gadda incarna perfettamente la caotica, angosciata, rabbiosa, comica, metafisica e materialistica immobilità italiana. Con Gadda e secondo Gadda, il pasticciaccio e il gro-

viglio (suo e nostro) sono indistricabili: il male è inguaribile, le colpe sono evidenti ma anche occulte, tra vittime e carnefici c'è sempre un'oscura, innegabile complicità.

Come il suo "Pasticciaccio", il nostro romanzo nazionale è un romanzo irrisolto, senza una vera trama, senza personaggi se non fittizi o pretestuosi o simili a groppi di materia, niente avrà esito, non ci sarà una conclusione, non si scoprirà nulla, nessuno verrà giudicato o punito, dopo che tutto sarà accaduto sarà come se niente di nuovo sia accaduto. Come l'Italia novecentesca, che non è più antica e non ha saputo essere moderna, nella scrittura di Gadda si manifesta un puro presente senza storia: e tuttavia, linguisticamente e materialmente, tutto un passato italiano, pluristratificato e destoricizzato, piove sul presente come un lurido, biblico alluvione. Così il presente dei libri di Gadda sembra esplodere e rivelarsi, ma nello stesso tempo è anche mascherato e occultato da una pioggia di detriti linguistici e di capricci formali che precipitano da chissà dove. Come ha scritto Luigi Baldacci in un saggio del 1983, "Gadda non si libera nel suo scrivere, come troppo ottimisticamente si potrebbe immaginare. Gadda si nasconde. (...) Nella sua scrittura e nel suo corpo si agitavano oscuramente pulsioni di morte e insieme una gran voglia biologica di vivere. (...) Per questo è difficile riconoscere un pessimismo gaddiano, anche perché in Gadda non c'è una visione totale del mondo, una qualche possibilità di alzarsi al di sopra della pagina. (...) C'è una schizofrenia che è riscontrabile innanzitutto nella sua incapacità di stabilire un rapporto con l'esterno, se

non, appunto, nei termini della scrittura che è una forma di fagocitazione retorica degli altri, e basta che una comare entri in scena, col suo italiano popolare e dialettale, perché sia assimilata, in grazia delle sue stesse reali parole, all'universo linguistico di Gadda, il quale intrattiene con lei il rapporto che l'intestino ha col cibo" (in "Novecento passato remoto", Rizzoli 2000, p. 272). Sintetizzando tutto in una formula felice e agghiacciante, Baldacci dice che il caso è molto semplice: "Gadda era un uomo d'ordine che nell'ordine soffocava. In lui c'erano due persone: un vivo e un morto legati insieme, supplizio praticato nella remota antichità. Due metà assolutamente distinte; e in Gadda la destra non sapeva mai che cosa facesse la sinistra" (ivi, p. 270). Quindi un Gadda senza visioni del mondo: un Gadda senza una coscienza unificante. Un Gadda che esiste solo al livello della pagina scritta, non si eleva al di sopra delle sue reazioni linguistiche e retoriche fagocitanti, inglobanti, vitali e insieme distruttive, che lo nutrono e lo avvelenano, che rivelano la realtà presente e nello stesso tempo, anzi di più, la mascherano, la travestono, la deformano, la occultano. In Gadda le esibizioni sono anche rimozioni, perché il ribelle che "bestemmia come un turco" nasconde il borghese e l'uomo d'ordine, il quale a sua volta maschera e rimuove la furia non tanto dell'anarchico, ma dell'uomo "distrutto dalla nevrosi sociale". Come si manifesta questo scrittore spettacolare e sfuggente nel suo libro più famoso, "Quer pasticciaccio brutto de via Merulana"?

Già nel titolo Gadda si traveste grottescamente e parodisticamente si mette in maschera. L'ingegnere milanese, coltissimo e maniacale umanista, entra in scena in dialetto romanesco. È un coup de théâtre, ma anche un omaggio alla mimèsi naturalistica: dato che la realtà esiste solo nelle parole con cui parla di se stessa. Un delitto avvenuto a Roma sarà perciò necessariamente un delitto in romanesco. Gadda anche qui è composto di due parti: fa finta di imitare onestamente la realtà, invece la rende iperrealistica, la sovraccarica di attributi, ci gioca e la ingoia golosamente. Inoltre questo romanzo incompiuto, o cosiddetto (da altri) antiromanzo, che l'autore cominciò a scrivere nel 1946, non risponde esattamente all'idea che di Gadda ci dà Baldacci. È vero solo in parte che Gadda non si solleva dalla superficie della sua scrittura e che non dispone di una visione di insieme. Gadda è puramente reattivo e retorico, ma

anche puramente gnoseologico. Solo che i suoi diligenti e scientifici "studi dal vero" diventano aggressioni deformanti, interventi soggettivi e violentemente disgregatori della trama delle apparenze. Senza la potenza reattiva e aggressiva della sua lingua plurima e onnicomprensiva, i sottosuoli e le viscere della realtà non sarebbero accessibili all'indagine. Prima lo stato di allarme. Poi la paura e l'ira. Infine la voglia di fagocitare, inglobare, mimare. In sequenza, sono questi gli stadi psichici da cui nasce la scrittura di Gadda. Sono i moventi fisici e biologici che lo spingono all'autodifesa, allo studio, all'aggressione, alla cognizione per via di rappresentazione mimetica. Come il Rabelais di cui ci parla Erich Auerbach, non solo Gadda è preso da una continua "smania d'inventare parole", ma crea continui mutamenti e "contrastati di prospettiva" che non permettono mai al lettore di "riposarsi su un piano di fatti ordinari" e la "quantità di erudizione grottesca e bizzarra" gli serve per far "turbinare i fenomeni" e spingere chi legge "ad avventurarsi nel gran mare del mondo".

L'uso che Gadda fa della lingua è anch'esso un continuo "incitamento a guardare, a sentire, a pensare" giocando con il rapporto tra parole e cose. Se non ha, propriamente parlando, una Weltanschauung, Gadda qualche precisa idea sul mondo e sulle possibilità di conoscerlo ce l'ha. Nel "Pasticciaccio" queste idee vengono esposte non a caso in apertura. Fanno corpo, per così dire, con il personaggio di Ciccio Ingravallo, un trentacinquenne molisano "forse un po' tozzo, di capelli neri e folti e cresputi", giovane funzionario nella sezione investigativa della squadra mobile. La teoria di Gadda-Ingravallo è ormai ben nota e molto apprezzata da tutti i gaddiani del mondo: si tratta della teoria del "nodo o groviglio, o garbuglio, o gnommero, che alla romana vuol dire gomitolò". È una "teoretica idea (idea generale s'intende)" secondo cui "le inopinate catastrofi non sono mai la conseguenza o l'effetto che dir si voglia d'un unico motivo, d'una causa al singolare: ma sono come un vortice, un punto di depressione ciclonica nella coscienza del mondo, cui hanno cospirato tutta una molteplicità di causali convergenti". Nel caso dei delitti, degli omicidi le cose andavano così: "la causale apparente, la causale principe, era sì, una. Ma il fattaccio era l'effetto di tutta una rosa di causali che gli eran soffiate addosso a molinello (...) e avevano finito per strizzare nel vortice del delitto la debilitata 'ragione del mondo'".

L'investigatore del "Pasticciaccio" è un meridionale fisicamente tipico, anzi caricaturale. Un meridionale sospettato di essere sempre un po' troppo assonnato e assorto: ma un meridionale tipico anche in quanto lettore di "libri strani" e con la testa piena di "filosoficherie". Quando si parla di Gadda e della sua opera si oscilla sempre tra psicologia, linguistica, sociologia e gnoseologia. Se a Luigi Baldacci interessa in modo particolare il Gadda sociopsichico e sociopatologico, a Calvino, per esempio, interessa piuttosto il Gadda filosofico che cerca la verità navigando in mezzo a "correnti diverse", a una pluralità di concause e di effetti-cause, dato che il mondo altro non è che un "sistema di sistemi". Perciò, secondo Calvino, poco importa se come romanzo poliziesco il "Pasticciaccio" risulta incompiuto e non approda positivamente a nulla. La sua sola forma possibile di compiutezza è l'incompiutezza, perché si naviga tutti in una corrente che non si sa dove porta. È questo il motivo per cui "l'intreccio poliziesco a poco a poco viene dimenticato". Sul più bello, nel momento in cui forse eravamo "sul punto di scoprire chi ha ucciso e perché" Liliana Balducci, tutto si ferma, il narratore si distrae, gira la testa da un'altra parte: si mette a descrivere con tanto impegno una gallina e i suoi escrementi che la soluzione del mistero viene dimenticata. Perché? La risposta di Calvino, nitida e geometrica come sempre, suona così: "è il ribollente calderone della vita, è la stratificazione infinita della realtà, è il groviglio inestricabile della conoscenza ciò che Gadda vuole rappresentare. Quando questa immagine di complicazione universale che si riflette in ogni minimo oggetto o evento è giunta al parossismo estremo, è inutile chiederci se il romanzo è destinato a restare incompiuto o se potrebbe continuare all'infinito aprendo nuovi vortici all'interno d'ogni episodio. La vera cosa che Gadda aveva da dire è la congestionata sovrabbondanza di queste pagine attraverso la quale prende forma un unico complesso oggetto, organismo e simbolo che è la città di Roma" (in "Perché leggere i classici?", Mondadori 1991, p. 249).

Pur non sembrando un vero romanzo, dunque il "Pasticciaccio" è un romanzo tipico perché contiene un fatto o atto cruciale, cioè un delitto. Prende la forma di indagine sul come, sul quando, sul chi e sul perché del delitto. Ma si risolve come "romanzo su Roma", studio e rappresentazione fedele di un ambiente urbano particolarmente

complicato, socialmente e materialmente barocco: rappresentazione tanto fedele da offrirci un'immagine caotica benché precisa del caos, un'immagine polimorfa e inconclusa di una città stratificata e inconcludente. Come al solito e da par suo, Calvino ci tranquillizza, mette a tacere i nostri dubbi sul romanzo di Gadda: perché in sostanza, se il libro è così, è perché così doveva essere, l'autore non ha sbagliato, non si è perso, non è incappato in problemi imprevisi che non ha saputo risolvere o che ha perso la voglia di risolvere. Per Calvino le intenzioni dell'autore non contano. Il libro è quello che è perché Gadda ha fatto la sola cosa che veramente voleva fare. Il "Pasticciaccio", che contiene una teoria dello gnommero o groviglio, è a sua volta un groviglio o uno gnommero perché è il romanzo di Roma, città rappresentabile solo come groviglio, garbuglio e gnommero.

Perché allora leggiamo il "Pasticciaccio"? Non certo per scoprire chi è l'assassino della Balducci, ma per goderci l'indistricabile pluralità del mondo e per capire Roma. La risposta di Calvino è ineccepibile, perché un libro, come qualsiasi cosa, è così perché così doveva essere. È anch'esso il frutto, il risultato di una serie plurima di concause, note e ignote. Fra queste cause e concause, le intenzioni consapevoli e i programmi originali di Gadda non sono tutto. L'inconscio di Gadda, come si è detto, è potente e vasto: secondo Luigi Baldacci, in uno scrittore come lui, "la destra non sapeva mai che cosa facesse la sinistra". Così, un romanzo di indagine e investigazione gli diventa fra le mani un romanzo del quale non si arriva a conclusioni conoscitive. Sul progetto costruttivo si innesta una serie di fatti e fenomeni stilistici. La razionalità in Gadda è un conato, spesso è un fallimento. Il caos prevale, anche se ben descritto. Prevalle l'istinto, a sua volta duplice, mai univoco: l'istinto mortale di distruggere e l'istinto vitale di inglobare tutto l'esistente senza ordine e regola. È ancora una volta (secondo la vecchia formula di Lukács) "il trionfo del realismo", o forse più semplicemente il trionfo della realtà, l'incontro con una realtà mai preliminarmente definibile, che mette al suo servizio ogni intenzione o programma precedenti e si impone allo scrittore costringendolo a registrare, reagire, e soprattutto immergersi in quel "sistema di sistemi" che è una città, in questo caso la città di Roma. L'immobilità nevrotica e antistoricistica di Gadda si è

espressa anzitutto nella scelta del suo tema, del contenuto narrabile. Lui milanese e spregiatore dei milanesi, ha incontrato la realtà che gli era destinata arrivando a Roma e perdendosi nelle sue viscere sociali, culturali, storiche. La Città Eterna è infatti una città in cui niente avviene che non sia già avvenuto e che non lasci le cose come prima. Come la Sicilia di Lampedusa, la Roma di Gadda è una grande allegoria realistica dell'immobilità italiana, del nostro rifiuto della storia e della razionalità. Scrivendo, come dice Calvino, "il romanzo di Roma", Gadda dimostra di amare la cosa che meno gli somiglia e che meglio incarna il caos vitale che più teme. In lui la rabbia e la paura sono anche una maschera dell'attrazione e dell'amore. E così torniamo al groviglio psicanalitico di Gadda. Ma dobbiamo spiegare Gadda? O non sarà lui che spiega a noi

qualcosa? Il malato Gadda è un diagnostico della società italiana e dei modi in cui la nostra lunghissima e stratificata storia continua a produrre nel presente meravigliose, mostruose, comiche, grottesche concrezioni. Come un geologo, Gadda sa leggere nella tettonica sociale del nostro paese la quarta dimensione, la dimensione temporale e storica, tutte le lingue e tutto il passato che noi come nazione non abbiamo digerito e che va in putrefazione nelle nostre viscere: romanità mitica, cristianesimo abortito, borghesia incapace di governo, plebi asservite e malavitose, Risorgimento, fascismo. In questo senso Gadda è "viscerale". La sua smania gno-seologica è famelica. Ma non c'è conoscenza vera senza fame e paura. Il malato Gadda e il Gadda filosofo, scienziato e scrittore sono una cosa sola. Meglio: due e più cose in una.

Norman Mailer, il pacifista sempre in guerra

Antonio Monda, *La Domenica di Repubblica*, 11 novembre 2007

Se ne è andata ieri a ottantaquattro anni una delle voci più potenti d'America. Famoso già a vent'anni, polemista, attivista politico, libertario, pugile e sindaco mancato, attore. Ma anche violento nella vita privata, sregolato, odiato. Uno scrittore che insieme a Truman Capote cambiò per sempre il modo di raccontare il mondo, la guerra, gli abissi della mente umana. Tutti posti in cui vedeva la vittoria del male sul bene

Norman Mailer è morto ieri all'ospedale Mount Sinai di New York per insufficienza renale. Aveva ottantaquattro anni. Era stato ricoverato più volte durante l'anno, l'ultima volta il mese scorso per un problema ai polmoni. Con un asciutto comunicato diffuso dalla sua famiglia e dal suo agente e biografo Michael Lennon, se ne va una delle voci più critiche, sovversive e scomode della letteratura americana. Tanto discreta la sua morte quanto rumorosa fu la sua vita. I genitori lo avevano chiamato Norman Kingsley Mailer, e da piccolo il futuro scrittore era particolarmente attaccato al secondo nome, che la madre aveva tradotto dall'ebraico "malech": re. Nel corso di tutta l'adolescenza se ne vantò e vergognò a seconda delle circostanze, e solo negli ultimi anni ricominciò ad utilizzarlo con una punta di orgoglio. Era nato a Long Branch, nel New Jersey, da una coppia di ebrei sudafricani, ma era cresciuto a Brooklyn nel quartiere povero e violento di Crown Heights, dal quale si allontanava soltanto durante l'estate per andare a trovare i nonni che possedevano un piccolo albergo a Long Beach. Il padre, un ragioniere che era costretto a fare ogni tipo di sacrificio per arrivare a fine mese, aveva riversato su di lui un desiderio di riscatto e affermazione nella terra delle opportunità, e la madre, che stravedeva per il figlio con un destino da dare, aveva promesso a tutti i parenti che il piccolo li avrebbe resi l'orgoglio del quartiere. Norman Kingsley non deluse le loro aspettative: promise ai genitori di diventare un «grande scrittore» e scrisse a nove anni un romanzo di duecentocinquanta pagine intitolato *Invasion from Mars*. In un primo

momento i due rimasero perplessi: avrebbero preferito che il piccolo si dedicasse a qualcosa di più concretamente redditizio, ma perfino in quelle pagine infantili risultavano evidenti una passione e un talento fuori dal comune. Reagirono con commozione e entusiasmo quando Norman Kingsley riuscì ad iscriversi ad Harvard, e non seppero mai quanto avesse sofferto provando sulla sua pelle cosa significasse non far parte dell'élite WASP: perfino recentemente lo scrittore ha rievocato la sensazione bruciante di non avere «i vestiti, l'accento e la religione giusta».

Nel periodo universitario scrisse sulle riviste del campus e sfogò il proprio senso di inadeguatezza tirando di boxe. Non fu mai il grande pugile che volle far credere in seguito, ma è certo che sul ring era in grado di terrorizzare i colleghi di studio che lo snobbavano in pubblico. La laurea coincise con il momento più cruento della Seconda guerra mondiale e, uscito da Harvard, non esitò ad arruolarsi, ma nonostante avesse sperato di essere tra i liberatori dell'Europa fu inviato a combattere nel Pacifico, dove un commilitone lo descrisse come un soldato che passava più tempo a combattere i superiori che il nemico. Il carattere provocatorio e aggressivo era già formato, così come l'insofferenza per ogni tipo di imposizione irrazionale. La sua esperienza al fronte divenne il soggetto di partenza per il capolavoro giovanile *Il nudo e il morto*, il romanzo che lo rese una star della letteratura a soli venticinque anni. Il libro, tradotto in tutto il mondo, venne accolto come uno dei casi letterari più importanti dell'epoca ed ebbe ovunque recensioni osannanti con l'eccezione di Mary McCarthy,

che parlò di «ambizione più che di talento» e di Gore Vidal, che arrivò a metterne in dubbio l'autenticità. Due anni dopo consegnò alle stampe *La costa dei Barbari*, che fu accolto tiepidamente, e quindi decise di rivolgersi ad Hollywood, dove cercò di ottimizzare commercialmente il proprio successo editoriale, ma l'avventura si rivelò una grande delusione.

Il nudo e il morto divenne un film solo molti anni dopo per la regia di Roul Walsh, e Mailer si dedicò insieme a Jean Malaquais alla scrittura di una sceneggiatura che non venne mai realizzata. Entrò rapidamente in contrasto con i principali produttori hollywoodiani (in particolare con Sam Goldwyn che aveva l'abitudine di riceverlo in accappatoio) e dopo essere tornato a New York cominciò a scrivere un nuovo romanzo intitolato *The dear park*, basato sulle esperienze nella fabbrica dei sogni. Nonostante fosse ancora viva l'eco dello straordinario successo di *Il nudo e il morto*, il nuovo libro faticò a trovare un editore, e venne accolto da critiche negative. Sul momento sembrò che Mailer abbandonasse per sempre il cinema, ma il tempo dimostrò che si trattava di un rapporto intimo e intenso; in seguito si cimentò nella regia (adattando con scarsi risultati il suo romanzo *I duri non ballano*), nella recitazione (tra i tanti film ha partecipato a *Ragtime* di Milos Forman e *Re Lear* di Jean Luc Godard) e, ovviamente, nella sceneggiatura; è sua la prima stesura di *C'era una volta in America*, scritta su richiesta di Sergio Leone che poi la bocciò dopo aver detto all'amico «sei un grande scrittore mai non sei fatto per il cinema».

Innumerevoli le partecipazioni in cui interpreta se stesso, tra le quali la più memorabile rimane quella in *Quando eravamo re*, dove rievoca l'incontro di boxe Ali-Foreman che raccontò anche in uno dei suoi libri più appassionati: *Il Match*. La delusione cinematografica e il disincanto verso il mondo dell'editoria lo convinsero a tentare altre strade: sono gli anni in cui si dimostrò un saggista di prim'ordine con analisi sociali come *The White Negro* e un pamphlettista appassionato con i celebri interventi sulla guerra in Vietnam. Ma furono soprattutto gli anni in cui si rivelò un motore della cultura americana con progetti quali *The Village Voice*, settimanale alternativo che acquistò immediatamente una dimensione di culto e che lo vide tra i fondatori. È il periodo in cui si trasferisce nel Greenwich Village e si appassiona alla cultura «hipster», ma anche il momento dei maggiori eccessi e violenze: nel 1960

dopo una notte di droghe e alcool accoltellò la prima moglie Adele, che lo salvò dal carcere non sporgendo alcuna denuncia, ma poi raccontò tutto nel libro autobiografico *The last party*. Da un punto di vista della saggistica, si tratta probabilmente del periodo più felice: nei suoi scritti, raccolti principalmente in *Advertisement for myself*, Mailer esamina la violenza, l'isteria, il disordine della società americana dell'epoca con un'energia prettamente statunitense ma anche sotto l'influenza di alcuni autori europei studiati ed amati profondamente, a cominciare da Jean Genet. Tra i libri più importanti di quel periodo ci sono *The presidential papers*, *Cannibali e Cristiani*, nel quale accusò gli scrittori americani di non dare una visione chiara della propria realtà sociale e culturale, e, soprattutto, *The armies of the night*, nel quale raccontò la marcia pacifista del 1967 a Washington e grazie al quale vinse il premio Pulitzer. Mai come in quel periodo si aggiunse all'energia e all'intelligenza dell'argomentazione un approccio aggressivo sino alla provocazione, e la pubblicazione di *The prisoner of sex* lo fece diventare uno dei bersagli preferiti delle femministe: in *Sexual Politics* Kate Millet lo definì senza mezzi termini un «porco maschilista». Mailer accettò di buon grado lo scontro in numerosi interventi pubblici che alimentarono la tensione delle polemiche, poi scrisse un libro su Marilyn Monroe che fu massacrato dalla critica (John Simon lo definì «politicamente demente») ma divenne un successo internazionale, e quindi *Executioner's Song*, forse il miglior libro di «new journalism» dai tempi di *A sangue freddo*. Truman Capote, che soffrì la rivalità di Mailer non meno di Gore Vidal, reagì con fastidio a quella che visse come un'invasione di campo, e paragonando il suo libro a quello di Mailer sugli ultimi giorni del condannato a morte Gary Gilmore definì *Executioner's Song* il testo di «un correttore di bozze».

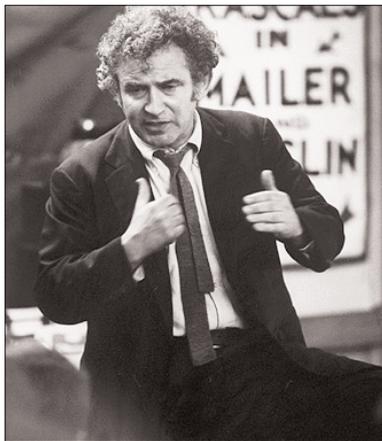
Dopo il tentativo di candidarsi a sindaco di New York (ebbe solo il sei per cento dei voti), Mailer cominciò ad appassionarsi anche alla politica internazionale e decise di visitare l'Unione Sovietica che definì «non tanto l'impero del male, quanto un paese del terzo mondo». È il momento in cui codifica nei saggi e nei romanzi con maggior precisione il parallelo tra gli Stati Uniti e l'impero romano, ritagliando per sé il ruolo di Petronio. Il libro più significativo di questo periodo è *Antiche sere*, che sorprese la critica per l'ambientazione nell'antico Egitto. Dopo l'incerto risultato di *I duri non*

Rassegna stampa 1-15 novembre 2007

ballano, un violento noir ambientato nel mondo della boxe, Mailer raggiunse una delle punte più alte della sua produzione con *Harlot's Ghosts*, una cronaca spietata ed inquietante delle attività della Cia. Meno riusciti i successivi *Oswald's Tale* dedicato al presunto assassino del presidente Kennedy, e *Vangelo secondo il Figlio*, una rivisitazione del Vangelo sulla falsariga dei testi di Saramago e Kazantzakis, che fu accolta molto tiepidamente.

Gli ultimi anni sono stati caratterizzati dalla pubblicazione di numerose antologie e dalla pre-

parazione del grande romanzo americano che invocava dai tempi di *Cannibali e Cristiani*. Esemplare la scelta tematica dei due ultimi libri: nel *Castello nella Foresta* ha individuato in Hitler una vera e propria incarnazione del demonio, quindi ha dato alle stampe *On God*, un testo nel quale si definisce un esistenzialista che crede nell'esistenza di Dio, si interroga sul perché l'Onnipotente abbia bisogno di essere amato, e quindi si dichiara convinto che il diavolo stia vincendo l'eterna battaglia tra il bene e il male.



Il nudo, il morto e il new journalism

Nadia Fusini

Indimenticabile: rauca, non parlo della sua voce naturale, ma della voce che ogni vero, autentico, scrittore si costruisce scrivendo. E di quella altrettanto artificiale che sfoggiò nel bellissimo documentario su e con Mohammed Ali, *Quando eravamo re*, di Leon Gast. All'epoca, nel 1996, Mailer aveva più di settant'anni, ed era bellissimo per la straordinaria ironia con cui esibiva la faccia stanca, l'età avanzata, la senilità sessuale. E il suo amore per la boxe, e insieme per i neri, per lo sfidante Ali, per Miriam Makeba. E il suo disprezzo per il rinnegato George Foreman, per il tiranno Mobutu.

Era un tipo esibizionista, Norman Mailer. Voleva essere osceno. Aveva ben presto deciso che la sua vicenda di scrittore fosse pubblica, in questo erede del protagonismo di Hemingway, ma anche di certi giganti della letteratura americana come Emerson e Whitman, che come ben si sa hanno un'idea profetica della parola. Per i quali parlare, e tanto più scrivere, sono atti rivolti alla correzione; bisogna correggere le storture del mondo. Che altro dovrebbe fare lo scrittore? La sua è una vocazione pastorale, l'esercizio di un carisma. D.H. Lawrence, figura certamente carismatica, riconosce nella letteratura americana quel vizio, che altri potrebbe chiamare virtù; ovvero, la smania (lui dice «la solita smania») di salvare la gente, l'idealismo. Il modo dell'accusa è sempre violento, provocatorio in Mailer. Norman non avrebbe mai e poi mai potuto scegliere il silenzio allucinato di Salinger. Né nascondersi nella paranoia come Pynchon. Né costruirsi un castello murato dal disprezzo come Roth. Non era nel suo carattere stare con le mani in mano. Mailer era un interventista, doveva dire la sua. Non poteva stare zitto. È stato a tutti gli effetti un polemista brillante e un commentatore sociale, politico, e letterario sulle colonne del *Village Voice* e di *Dissent* di straordinaria intelligenza. Quando ho saputo che è morto, d'istinto sono tornata a prendere in mano *Pubblicità per me stesso*, del 1959: nella traduzione di Materassi e Serpieri per Bompiani, dove uscì nel 1978.

Era già uscito per Lerici nel 1962, ma io l'ho in edizione Bompiani, dove si fatica a leggere, tanto minuscoli sono i caratteri, e sbiadito l'inchiostro. Come «un bellimbusto vanitoso, vuoto e prepotente» si presenta l'autore, in una confessione che lui stesso definisce «aggressiva». Rivela anche di avere aspirazioni «eroiche», e proprio questo lo fa soffrire: è difficile essere eroi in tempi tanto gretti e stupidi. In una società cripto-fascista, farisaica. Si rischia di diventare il tipo del vanaglorioso, una specie di comico, anzi patetico *miles gloriosus*, se l'unica arma è la rivolta, la protesta. Mailer accetta il rischio: protesta sempre. E negli anni si produce in una virtuosistica performance della provocazione sui temi più disparati: dal sesso alla guerra alla politica ai neri agli ebrei alla droga al delitto al jazz alla psicoanalisi. E se le sue idee vengono considerate sconce, beh, lui cerca la rissa. Gli piace davvero la boxe. Quanto alla forma espressiva, non ha neppure il tempo di chiedersi quale e come... In Francia scrittori come Robbe-Grillet o Nathalie Sarraute, si prendevano il lusso di porsi il problema del *nouveau roman*, di un romanzo cioè che non dimenticasse le grandi rotture del modernismo, forse perché la realtà da rappresentare non era altrettanto urgente. In America Truman Capote e Norman Mailer inventavano senza saperlo un nuovo genere. Non più "fiction", la forma che scelsero si potrebbe piuttosto definire "faction", un ibrido di fatti e di invenzione, una nuova creazione dall'identità borderline, una specie di "reality" ante litteram, qualcosa che la televisione di lì a poco avrebbe fatto anche meglio, in un certo senso. Si trattava di riprendere in presa diretta la vita mentale dell'assassino condannato a morte, la cui vita e morte diventavano parte dell'esistenza dello scrittore, e non perché lo scrittore si identificasse col proprio personaggio, ma perché l'esperienza della scrittura realmente avvicinava scrittore e personaggio. Si trattava di ricostruire la marcia di protesta dei pacifisti contro il Pentagono, di dare conto delle *Armate della notte*, in un romanzo in cui chi scrive dichiara ad apertura di libro: «Io, Norman Mailer, presi parte alla marcia nell'ottobre 1967 contro la guerra in Vietnam, fui arrestato. E dopo che uscii di prigione, arrivato a casa, cominciai a scrivere – carburante la rabbia – di quel che era successo e succedeva. È per sfogare la rabbia che mi feci cronista della gente anonima e arrabbiata come me – gli hippies, i giovani pacifisti che bruciavano le cartoline che ordinavano la leva».

Sì, Norman Mailer è stato per molti versi il bardo dell'America contemporanea, quell'America che abbiamo amato e amiamo; così come amiamo il suo sogno americano, e il suo eroe hipster, il ribelle che emana energie psichiche, sessuali non represses, o il suo eroe esistenziale alla John Kennedy. O alla Marilyn Monroe.

Per onorare la sua memoria vi invito a rileggere *Il nudo e il morto*, del 1948: dove il tema è la guerra, così come s'imprime e deforma il cuore e la mente di un gruppo di uomini esposti alla sua esperienza; i quali, se ne patiscono, è soprattutto per l'inutilità. L'azione di ricognizione del manipolo americano tra le montagne inaccessibili dell'isola alle spalle dei giapponesi risulterà infatti superflua; chi è morto, è morto inutilmente. E il saggio *Il negro bianco*, che apparve su *Dissent* nell'estate del 1957. E perché no, vi invito a rivederlo nel film *Quando eravamo re*, lui che era davvero Re, e cioè Norman Kingsley Mailer.

La sua grandezza nella sfida della realtà

Bruno Cartosio, *il manifesto*, 11 novembre 2007

Lo scrittore americano che aveva inventato il “new journalism” e fondato *The Village Voice* è morto ieri, ottantaquattrenne, a New York. Esordì nel '48 con *Il nudo e il morto*, che resta il vertice della sua narrativa. Alla fine degli anni '50 divenne il cantore del movimento beat. Poi impegnò la sua scrittura contro la guerra del Vietnam e raccontò la marcia del '67 sul Pentagono. Nella sua opera un trionfo di stereotipi sessisti

Norman Mailer ha trascorso i suoi ultimi anni a Provincetown, nel Massachusetts, lontano da New York. L'aria della città mi fa male, diceva. Per uno che ha passato quasi tutta la sua vita a sgomitare nel mondo con l'irruenza, l'arroganza, il passo dell'uomo metropolitano, il luogo del tramonto è come la chiusura di un cerchio storico: Provincetown è il piccolo centro in riva al mare da cui gli intellettuali, e le intellettuali, più intraprendenti diedero vita alla rivoluzione culturale statunitense di un secolo fa.

Erano stati loro a creare il Greenwich Village anticonformista, femminista, di sinistra che sarebbe poi stato uno dei luoghi-cardine nell'esperienza personale di Mailer, dopo gli studi di ingegneria aeronautica a Harvard, dopo la guerra combattuta nel Pacifico nel 1944-'45, e dopo le esperienze di Parigi e di Hollywood, con le quali aveva ripercorso molti dei sentieri che gli artisti e scrittori del suo paese avevano battuto prima di lui. Il Village aveva contato talmente tanto per Mailer che, nel 1955, aveva fondato un giornale chiamandolo *The Village Voice*.

La *Voice*, su cui lui stesso tenne una rubrica fissa, fu una delle bocche di ventilazione attraverso cui l'inquietudine indistinta di quegli anni usciva dai sotterranei del quartiere-colonia di New York dopo esservi stata rigenerata in forma di linguaggi poetici, narrativi, pittorici, musicali. La *Voice* iniziò le pubblicazioni nell'ottobre 1955: anche se Joe McCarthy era stato censurato dal Senato meno di un anno prima, il «maccartismo senza McCarthy» e la guerra fredda continuavano; la desegregazione scolastica era diventata legge da

un anno, ma continuava; nel giro di poco più di un mese sarebbe iniziato il boicottaggio degli autobus a Montgomery, guidato da Martin Luther King, e le due grandi centrali sindacali, Afl e Cio, si sarebbero riunite. Quel giornale e quegli anni furono la palestra in cui Mailer si attrezzò per diventare uno degli inventori del *new journalism*, la cronaca «tagliata» e raccontata in prima persona con tutta la strumentazione linguistica e stilistica del narratore, invece che con l'impersonale obiettività voluta dalle regole tradizionali del *reporting*. Non era certo il fegato della prima persona a mancargli, anche come narratore; neppure la schiettezza del dire. *Il nudo e il morto*, il romanzo che pubblicò venticinquenne nel 1948, intrecciava le esperienze personali con il racconto crudo dei fatti della guerra. Salutato subito come il miglior romanzo sulla seconda guerra mondiale, rompeva, più che gli schemi narrativi, le convenzioni del patriottismo. Nel recensirlo, *Time* disse che Mailer riportava con «un realismo semplice», «una onestà quasi infantile» ma anche con un pieno «controllo del linguaggio comune» e una buona dose di umorismo, le mille diverse brutture della guerra. Nei romanzi successivi – *Barbary Shore*, *Deer Park*, *An American Dream* – la forza dirompente del primo si attenuò.

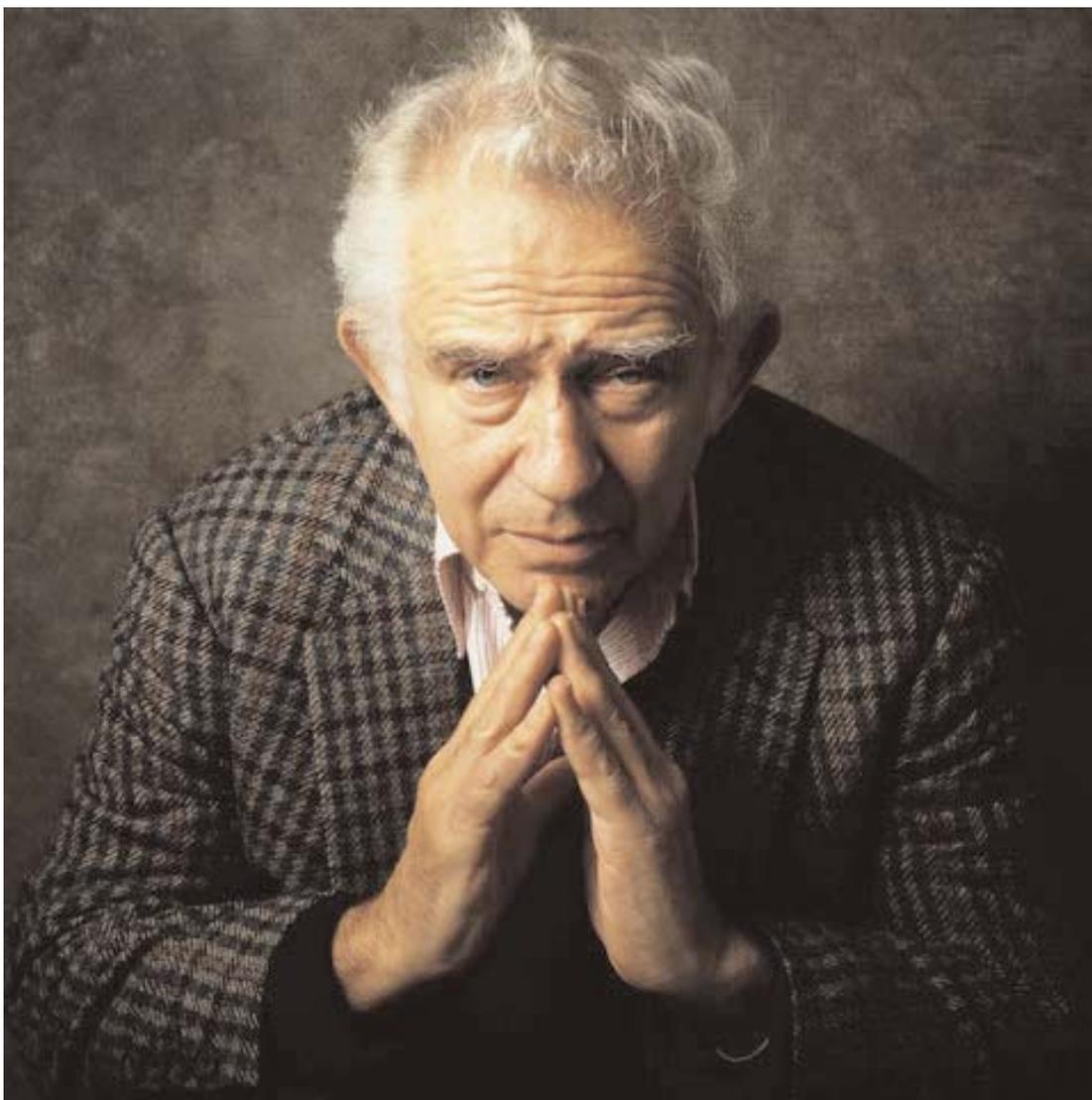
Quella del realismo, inteso come non trattentiva disposizione a esprimere la verità dei sentimenti, dei pensieri e delle situazioni, inclusi contraddizioni e paradossi, era la cifra più vera del Mailer scrittore e intellettuale. Hemingway e Dos Passos erano stati i suoi modelli. Ma quando la *Partisan Review* gli chiese di dire la sua in un simposio sulla «America e gli intellettuali», nel 1952, Mailer rispo-

se duro: «Scrittori tra i più grandi, Dos Passos, Farrell, Faulkner, Steinbeck e Hemingway sono passati dall'opposizione a misure diverse di accomodamento... nei confronti del Secolo Americano». Non è casuale, continuava, che la loro opera recente sia «singolarmente vuota e flatulenta». È andata perduta la «convinzione dell'efficacia dello sfidare la società, senza nulla che rimpiazzasse la necessità della sfida».

Lo scrittore non poteva rinunciare alla sfida della realtà. Negli anni '50, la *Voice* fu parte della sua risposta a quella necessità. E quando la sporca guerra in Vietnam si pose come discriminazione – o di qua o di là – Mailer scrisse le sue pagine più forti e chiare: *Perché siamo in Vietnam?* (1967), *Le armate*

della notte e Miami e l'assedio di Chicago (1968). Il new journalist, il polemista, lo scrittore di invettive con il gusto del grottesco e del paradosso e perfino lo scrittore di boxe – i testi sull'incontro Ali-Foreman del 1975 sono bellissimi – sono quelli che più hanno contribuito alla sua grandezza.

L'età non sottrasse energia alla scrittura di Norman Mailer, né al suo spirito. A distanza di trentasei anni dal 1967 ebbe ancora la forza di rimettersi sulle barricate come ai tempi del Vietnam, pubblicando a caldo un pamphlet sull'Iraq, *Perché siamo in guerra?*, denunciando la «direzione imperiale» della politica statunitense e indicando in George W. Bush la vera minaccia per la democrazia del suo paese.



Sorella, madre, amante da sempre nella mia vita

Giordano Bruno Guerri, *il Giornale*, 14 novembre 2007

Nella sua storia anche un volume di plastica. Fu molto criticato ma vendette tanto

Diciamo subito, per enfatizzare la retorica in un articolo che rischia di essere retorico, che per me la Mondadori è madre, moglie, sorella, amante, amica, zoccola e anche un po' figlia. Non sono dunque l'individuo più adatto per parlarne in occasione del suo centenario. Ma si presume di sì, perché della Mondadori sono stato e sono autore di libri, prima e dopo essere stato direttore e collaboratore di riviste (*Storia illustrata* e *Panorama*) e di collane, direttore editoriale della divisione libri, amico di Leonardo Mondadori e di buona parte dell'attuale dirigenza. Capite bene che è forte il rischio di stendere un pistolotto celebrativo, e davvero vorrei evitarlo. Allora, come nei test psicologici, meglio prendere la prima impressione uscita dalla memoria e tirare quel filo. Nel 1986 ero da poco seduto sul trono più alto dell'editoria libraria italiana, a Segrate, e senza volerlo provocai una polemica da spanciarsi dalle risate. Decisi di pubblicare un libro di plastica, da leggere sotto la doccia, come quelli che oggi si usano a mo' di giocattolo durante i bagnetti ai bambini (ma allora non esistevano ancora). Era un'idea divertente di Roberto D'Agostino e mi divertì farlo con lui, sicuro del successo commerciale. Apriti cielo. Infatti dal cielo della cultura e dall'alto dei giornali piovvero sul mio capo fulmini e tuoni. Dove andremo a finire, se la più grande casa editrice italiana, la casa dei Meridiani e dello Specchio, dei più grandi autori del Novecento, si mette a pubblicare giocattoli, libri-oggetto, idiozie? Andò a finire che il libro vendette moltissimo, e l'unico vero problema furono le difficoltà a ristamparlo, perché, se avevamo migliaia di tonnellate di carta, non aveva-

mo pensato a rifornirci di plastica. Poi la Mondadori continuò a pubblicare i Meridiani e gli Specchi, gli autori più grandi del Novecento e a scoprirne di nuovi. Tanto che, all'interno della sua immensa produzione, è – anche e ancora – la casa editrice che produce più cultura. Questo è il segreto (di Pulcinella) della Mondadori. «L'editoria è uno strano mestiere», ha detto Gian Arturo Ferrari, oggi a capo dell'editoria libraria dell'intero gruppo: «Usa lo spirito per fare i soldi, e i soldi per fare lo spirito». Grazie ai «libri di plastica», più che ai Meridiani, la Mondadori ha potuto salvare l'Einaudi dalla chiusura, come grazie al libro di plastica potei affidare a Pier Vittorio Tondelli una collana di narrativa sperimentale certamente destinata al passivo economico.

La Mondadori ha un catalogo dove c'è tutto e il contrario di tutto, dai padri della Chiesa agli anticlericali più aspri. Ha interessi e attività molteplici, dalle riviste alle librerie, per dire soltanto i più ovvi. Eppure – sarà una suggestione, ma non credo – nel palazzone di Niemeyer si respira un'altra aria rispetto alle aziende che fanno altre cose, come la confinante Ibm. I libri cambiano e seducono anche l'atmosfera, pure se vengono usati, come vengono usati, a paravento contro gli sguardi altrui, nella pericolante intimità dell'open space. Certo è che la modernità dell'edificio e delle tecniche editoriali non ha annullato una tradizione libraria antica e, ormai, centenaria. A parte settori di nicchia, lo stesso libro vende di più se pubblicato a Segrate, per la potenza commerciale della Mondadori, ma non è solo per questo che è la casa editrice più ambita. A me sentimentalone, per

esempio, emoziona che il mio prossimo libro, su d'Annunzio, esca nella stessa casa editrice che ottant'anni fa fu quella del Vate. Il quale, meno sentimentale, chiamava Arnoldo Mondadori «Montedoro».

Quanto alla famiglia, non ho mai conosciuto Arnoldo né Alberto, ma Leonardo e sua madre Mimma sì. A Leonardo, scomparso troppo presto, ho voluto bene prima di lavorare con lui e mi strugge ancora il ricordo di una vacanza che facemmo insieme, sulla sua barca, alla fine del 1984. Era il periodo della grande crisi della casa editrice, messa in pericolo dall'investimento televisivo e dall'assalto di Carlo De Benedetti. Leonardo non si godette un minuto di vacanza. Appassionato com'era di tecnologie, aveva fatto un

ponte radio e anche in mezzo alle tempeste era incollato all'apparecchio, per cercare investitori che gli permettessero di salvare l'azienda. «Marmaris Radio, Marmaris Radio», lo sentivamo dire tutto il giorno, dal ponte, mentre cercava il collegamento. Mi disse che con cinquecento milioni si poteva addirittura entrare nel consiglio d'amministrazione. Ma io quei soldi non li avevo e comprai poche azioni, che un anno dopo valevano dodici volte il prezzo d'acquisto. Era buono, generoso e amava la sua casa editrice e il suo lavoro, con vera passione d'editore. Caro Leonardo. Un giorno litigammo, e non mi sono mai perdonato la mia ira di allora, anche se poi facemmo pace. Siccome questo centenario lo sento anche un po' mio, glielo dedico.

La casa dei lettori

Caterina Soffici, *il Giornale*, 13 novembre 2007

Sono sempre i particolari a fare la storia e quella di Arnoldo Mondadori e della casa editrice che porta il suo nome potrebbe essere scritta attraverso piccoli episodi che sicuramente evitano di cadere nella retorica celebrativa. Si potrebbe partire dal diploma di V elementare del figlio di un ciabattino di Poggio Rusco, nell'oltrepò mantovano, poi garzone di drogheria, venditore ambulante con cavallo e carretto e quindi tipografo, che nel 1907 diventa editore e stampa la rivista anarcosocialista *Luce!* Si potrebbe parlare della terzina dantesca "In su la cima" (avvolta sullo stelo di una rosa piena di spine), scelta dal poeta ligure Francesco Pastonchi come motto della casa editrice. Si potrebbe raccontare che *Aia Madama* di Tomaso Monicelli, uscito nel 1912, fu in assoluto il primo libro dell'avventura di Arnoldo Mondadori e da lì prese avvio la moderna industria editoriale italiana.

I cento anni della Mondadori si possono anche raccontare per fotografie, come hanno deciso di fare a Segrate. Ne hanno raccolte 4000 in 840 pagine per dare vita a un mastodontico volume: *Album Mondadori 1907/2007*. Ideato da Gian Arturo Ferrari e supervisionato da Rossella Citterio e Roberto Briglia, parla da solo, attraverso le didascalie asciutte, senza censure e senza imbarazzi anche dei periodi più critici, quello fascista e quello della guerra editoriale tra De Benedetti e Berlusconi per il controllo della casa editrice e il «drammatico passaggio di proprietà» come ha detto Ferruccio de Bortoli che ieri ha moderato il dibattito per la presentazione dell'*Album* tra Paolo Mieli, Ezio Mauro, Roberto Briglia e Gianni Ferrari.

Impossibile riassumere un secolo di avventura editoriale, dagli anni Trenta con l'intuizione dei gialli, le prime collane per l'infanzia, Topolino, le edizioni della Medusa (finestra sulla cultura internazionale nell'Italia autarchica), al dopoguerra con i settimanali, la fantascienza con Urania, i femminili, gli Oscar. Certo, se è impossibile spiegare tutto questo nei dettagli si può però raccontare come la Mondadori non abbia mai tradito la sua vocazione iniziale, che era popolare ma di qualità, incarnata nel motto di fare tutto per tutti con un catalogo enorme, popolare ed esclusivo. Come ha messo in evidenza Maurizio Costa, vicepresidente e amministratore delegato della casa editrice di Segrate: «L'industria editoriale concepita originariamente dal fondatore coniugava, come ora, qualità e modernità dei prodotti con una visione non elitaria della cultura».

La chiave dei cento anni di Mondadori Editore l'ha riassunta Gianni Ferrari leggendo le parole dello stesso Arnoldo in una lettera a Virgilio Brocchi del 1937: «Sono il consigliere delegato di una piccola società editrice nata in Ostiglia, cresciuta a Verona. Ho stampato fino ad ora solamente, o quasi solamente, libri scolastici. Ho una grande ambizione: dare all'Italia la bella casa editrice che ha diritto di avere. Non ho bisogno di danaro: ho solo bisogno di simpatia». Simpatia. Ne ebbe molta Arnoldo per i suoi autori, coccolati, vezzeggiati e strapagati (legghenda-

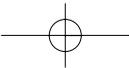
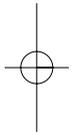
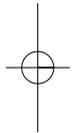
rie le novemila lire a Gabriele D'Annunzio) che ammaliava con la parlantina e il suo carisma, da cui l'abusato soprannome di "incantabiss" (incantatore di serpenti). La sua casa di piazza Duse a Milano (in affitto perché Arnoldo non faceva mai il passo più lungo della gamba) e la villa di Meina erano sempre aperte agli scrittori, che talvolta vi soggiornavano per giorni: le bevute di Hemingway, le chiacchiere con Thomas Mann, Piovene, Montale, Soldati, D'Annunzio.

Che Mondadori sia l'editore che ha fatto l'Italia lo si può dire senza paura di cadere nella retorica. E a questo proposito ci piace riportare le parole (finora inedite) che gli indirizzarono tre dei suoi autori più prestigiosi in occasione del cinquantesimo anniversario della casa editrice, nel 1957. Elio Vittorini gli riconosce il merito di «produrre sempre più vaste categorie di lettori» tanto che «si potrebbe considerare l'attività della Mondadori come dello stesso tipo di quella svolta dalle scuole pubbliche (elementari, medie e universitarie)». Forse ancora più lusinghiere le parole del poeta Ungaretti: «Fu nel 1942. Arnoldo volle accogliermi tra i suoi autori, e da quel giorno la mia poesia, che dicevano ermetica, s'è fatta popolare. Era sempre stata, come ogni buona poesia, segreta e anche popolare. Ma per farlo capire a tutti, ch'era anche popolare, ci voleva un miracolo, uno di quei miracoli che solo l'editore Mondadori sa campiere». Ma si capisce cosa abbia significato la Mondadori, le sue edizioni popolari, le sue collane, i suoi periodici, leggendo anche le parole di questo testo inedito di Maria Bellonci: «Per telegrafare a Milano, chiamai una sera al telefono la signorina addetta ai telegrammi; mi rispose come al solito martellando la voce, professionalmente astratta. Cominciai a dettare l'indirizzo: "Arnoldo...". "Come?". "Arnoldo" scandii accuratamente. "Arnoldo come Mondadori?" chiese quella dea dell'indifferenza. "Infatti: Mondadori". Così il nome di Arnoldo suggella il suo mito».

Ecco, forse rischiando di cadere nell'inevitabile trappola della retorica, non si esagera a dire che Arnoldo è stato l'inventore di un nuovo modo di fare cultura e la Mondadori la casa dei lettori italiani.

Un secolo di loghi Mondadori





La luce di Faulkner nei vicoli di Nakagami

Tommaso Pincio, *il manifesto*, 15 novembre 2007

Finalmente riscattato dalla traduzione di Mario Materassi, esce per Adelphi «Luce d'agosto», un capolavoro che ha sparso semi ovunque. Per esempio nei bassifondi di Shingu di cui parla Nakagami Kenji in «Mille anni di piacere», appena uscito da Einaudi

Per troppo tempo il lettore italiano ha conosciuto uno dei più grandi romanzi del ventesimo secolo in una traduzione che, seppure d'autore, non gli rende giustizia. Per errori, omissioni e gratuite invenzioni, il vecchio *Luce d'agosto* di Elio Vittorini rasenta infatti i confini dello scempio letterario. Finalmente, grazie alla cura di un fine conoscitore come Mario Materassi, questo capolavoro è stato ora restituito al suo originale splendore (Adelphi, pp. 425, euro 23). William Faulkner lo portò a compimento poco dopo essere diventato una celebrità. Fin dall'inizio della carriera si era guadagnato discrete e talvolta ottime recensioni, ma fu soltanto nell'autunno del 1931 che toccò con mano il successo. «Ho suscitato davvero molta sensazione» scrisse alla moglie rimasta in Mississippi riferendosi al clamore per *Santuario*, uscito una decina di mesi prima. «Adesso sono la più importante figura letteraria in America. Mi aspetta un grande futuro».

Genesis di un titolo

Fu in effetti un periodo molto intenso. Faulkner era un trentenne nel pieno delle forze. Aveva già dato alle stampe due romanzi del calibro di *Mentre morivo* e *L'urlo e il furore*. Da lì a poco avrebbe scritto anche *Assalonne, Assalonne!* e sarebbe andato a Hollywood. In California lavorò alla sceneggiatura del *Grande Sonno* e di un altro film tratto da un romanzo di Hemingway, diventò amico di Humphrey Bogart e Lauren Bacall, bevve molto come era suo costume da sempre e si fece una storia con la segretaria del regista Howard Hawks. Sul piano letterario, furono gli anni in cui diede corpo

al mondo di Yoknapatawpha, l'immaginary contea del Sud dove ha ambientato gran parte dei libri e che è ormai un luogo mitico del Novecento. Sperimentò inoltre parecchio, spingendo la forma romanzo ai suoi limiti estremi.

Sotto questo aspetto, *Luce d'agosto* rappresenta, almeno in parte, un'eccezione. Stilisticamente è forse il suo romanzo più accessibile. Una precisa ragione indusse Faulkner a servirsi di una lingua meno audace del solito, una ragione che va cercata proprio nel titolo. I biografi raccontano che lo trovò in una sera d'estate. Era seduto in veranda a contemplare il tramonto quando la moglie fece un commento del tipo «Non c'è nulla come la luce di agosto, vero?» Lo scrittore si alzò di scatto, si precipitò nel suo studio e dopo avere cancellato il titolo cui aveva pensato in un primo momento, *Dark House*, appuntò a matita in cima al dattiloscritto «Light in August», che in inglese ha un doppio significato: perché «light» vuol dire anche nascere, venire alla luce. Faulkner ha rivelato che cominciò a costruire la trama partendo per l'appunto dall'immagine di una ragazza povera e incinta, fermamente intenzionata a trovare il suo innamorato. E così si apre il romanzo: con Lena Grove che arriva a piedi dall'Alabama nella contea di Yoknapatawpha in cerca di Lucas Burch, il padre del bambino che porta in grembo. A quanto le è stato detto, costui dovrebbe lavorare in una segheria della piccola città di Jefferson. Giunta sul posto Lena trova un quasi omonimo, un certo Byron Bunch, il quale non ci mette molto a rendersi conto che l'uomo colpevole di avere sedotto e abbandonato la ragazza è in effetti un giovane

contrabbandiere di alcol da lui conosciuto con il nome di Joe Brown e al momento rinchiuso nelle patrie galere in seguito all'omicidio di una donna, il cui responsabile è però un negro dalla pelle chiara destinato a fare una brutta fine. Quest'ultimo è il vero protagonista del romanzo, il perno attorno al quale Faulkner fa ruotare e precipitare i sentimenti più oscuri degli abitanti di Jefferson.

Misterioso e sfuggente, per metà bianco e per metà nero, carnefice e martire al tempo stesso, Joe Christmas è una sorta di Messia al negativo, un personaggio indimenticabile che, al pari del capitano Achab di *Moby Dick* e al Jay Gatsby di Fitzgerald, merita un posto nei piani più alti del pantheon degli anteroi della letteratura americana. Silenzioso, appartato, l'aria tranquilla e soddisfatta, Joe Christmas è tormentato al suo interno da forze tanto violente quanto di origine indefinita, restando perciò un enigma sia per se stesso che per gli altri, inclusi noi lettori. E questo nonostante le tante cose che vengono rivelate sul suo conto nel corso del romanzo. Ma come ebbe a sottolineare lo stesso Faulkner, l'idea tragica e centrale di questa storia consiste proprio nel fatto che egli non sa chi è, né ha possibilità di scoprirlo. Il suo incoerente e dubbio modo di agire diventa pienamente comprensibile se giudicato in questa prospettiva: non conoscere se stessi significa non poter mai essere la stessa persona, il che preclude anche la possibilità di un normale inserimento nel corpo sociale. È la sua dubbia identità – prima ancora del delitto di cui si macchia – a farne un paria. D'altra parte, la grandezza del romanzo consiste proprio nella sua ambiguità, nel lasciare solo il lettore con questioni enormi e irrisolvibili.

Una luce che viene dal mito

«Nella mia terra la luce ha una sua qualità particolarissima; fulgida, nitida, come se venisse non dall'oggi ma dall'età classica» dice lo scrittore a proposito del titolo. I personaggi di *Luce d'agosto* ci appaiono infatti vivere fuori dal tempo, sublimi e meschini come gli dèi dell'antica Grecia. Le loro miserevoli vicende ci parlano di una condizione universale e se Faulkner ha usato una lingua che sa di orale e antica semplicità è perché voleva restituirci il senso di una narrazione epica, frutto di un intrecciarsi di storie e voci che si rincorrono, contraddicono e sovrappongono, fino a condensarsi in un magma fluido, caldo e avvolgente, dove pas-

sato e presente, verità e menzogna, tragedia e commedia convivono.

Spesso in *Luce d'agosto*, quel che noi lettori dobbiamo sapere ci viene riferito non dal convenzionale narratore onnisciente di romanzesca fattura, bensì dal chiacchiericcio di persone senza volto, dallo sparlare della gente che crea da sé e senza quasi rendersene conto le leggende della sua piccola comunità. Insomma, la luce a cui pensa Faulkner è quella che emana dalla voce del mito e che fa dell'immaginaria contea di Yoknapatawpha un nuovo Olimpo. In virtù di questa voce percepiamo Jefferson come un'entità viva e pulsante, coro e cuore del mondo intero, e tanto più forte è questa percezione quanto più tragicamente palpabile diventano isolamento ed emarginazione di Joe Christmas e degli altri paria del romanzo come, per esempio, il reverendo Hightower.

Non ci sono parole sufficienti per dare a Faulkner quel che è di Faulkner. Semmai esiste un paradiso dei lettori, di sicuro è *Luce d'agosto*. L'influenza che ha esercitato in America nel corso degli anni è ovviamente incalcolabile. I capolavori lasciano semi ovunque, generano nuovi scrittori e nuove storie nei luoghi più inaspettati. In Giappone, per esempio.

Difficile immaginare un paese più distante per sensibilità e composizione sociale dal Mississippi razzista dei tempi del proibizionismo. Eppure esiste – o per meglio dire è esistito, visto che è scomparso nel 1992 – uno scrittore che ha ricavato dai bassifondi di Shingu, a est di Osaka, un mondo per molti versi assimilabile alla contea di Yoknapatawpha. Dimenticatevi dunque atmosfere rarefatte, essenzialità zen e scene di austera delicatezza, perché di ben altra pasta è fatta l'umanità che vive nei vicoli descritti da Nakagami Kenji in *Mille anni di piacere* (Einaudi, a cura di Antonietta Pastore, pp. 274, euro 17,50). Esiste da secoli nell'impero del Sol Levante una minoranza discriminata, una comunità di emarginati sparsi per tutto il paese e bollati con l'etichetta di burakumin, che alla lettera significa semplicemente «abitanti di un villaggio» ma nei fatti indica i discendenti di una casta di schiavi costretti ai lavori più umilianti e segregati in ghetti lontani dalle città.

Sul finire dell'Ottocento, con l'apertura del paese all'Occidente, la divisione della popolazione in classi venne abolita per legge ma, come sovente accade in casi del genere, il pregiudizio perdurò nel tempo. Nonostante il forte impegno del

Movimento di liberazione buraku, ancora oggi circolano liste di persone di discendenza «impura» e non è raro che i genitori ingaggino un investigatore per accertare le origini di un aspirante genero. Si tratta di una minoranza invisibile perché rappresenta un problema del quale si preferisce non parlare apertamente e soprattutto perché nulla tradisce all'apparenza l'identità di queste persone da tenere a distanza. Per Nakagami, nato nel 1946 in un villaggio buraku, fu dunque naturale appassionarsi al jazz, espressione dei reietti per eccellenza, i neri d'America, nonché all'opera di Faulkner che, insieme a Genet, considerava come uno scrittore rivoluzionario.

Un figlio della vergogna

È probabile che a colpirlo in modo particolare sia stato proprio un personaggio come Joe Christmas, nel quale il marchio della negritudine non è immediatamente visibile ma rappresenta comunque una maledizione. In modo analogo, i protagonisti di Mille anni di piacere sono uomini bellissimi e lussuriosi destinati a morte prematura per una colpa che non sanno di avere. La loro esistenza si compie in un mondo a parte fatto di miseria, ignoranza, sesso e violenza. Tanto sesso e tanta violenza, soprattutto. Nakagami non risparmia nulla al lettore: ogni dettaglio, non importa quanto disgustoso, viene descritto con impietosa minuzia, ogni pagina è un pugno nello stomaco. Ciò nonostante si ha l'impressione di immergersi in storie nobili e dal sapore epico. Questi bassifondi, che Nakagami chiama semplicemente Vicoli con la v maiuscola come fossero il centro dell'universo, assurgono a una dimensione mitica e assoluta, tanto più che a raccontare il fato degli sfortunati giovani è la loro levatrice, una vecchia che alla maniera dei poeti tiene tutto a mente, perché non conosce l'uso della scrittura. In un altro libro, *Il mare degli alberi morti* (pubblicato anni fa da Marsilio), la saga di una famiglia buraku il cui protagonista è un giovane ossessionato dalla figura paterna che ha avuto

contemporaneamente tre figli da tre donne diverse, si consuma esattamente come una tragedia greca: nel sangue e nell'incesto, tra maldicenze e odi ancestrali. Per quanto possano sembrare estremi e inauditi, i Vicoli stanno alla realtà nella quale è cresciuto Nakagami Kenji come l'immaginary contea di Yoknapatawpha sta al vero Mississippi dei tempi di Faulkner. In un'intervista rilasciata nel 1989 al quotidiano francese *Liberation*, l'autore si definì un «figlio della vergogna» che scrive per un pubblico che non può leggere i suoi libri.

«Mia madre, mia sorella, mio fratello sono alfabeti come tutti i *burakumin*. Io ho potuto imparare a leggere e scrivere dopo la guerra, perché con l'occupazione americana fu istituita l'istruzione obbligatoria per tutti. Mia madre mi proibiva di leggere, diceva che faceva diventare matti. Quando ripenso a questa formazione, mi viene da considerarla un lusso. La letteratura delle origini era di tipo narrativo, si fondava sulla tradizione orale. Il No e il Kabuki vengono proprio da lì, dalla tradizione in cui io ho sguazzato da piccolo».

Dal ghetto all'Olimpo

Prima di intraprendere la carriera letteraria, Nakagami fece vari lavori, operaio in una fabbrica di auto, scaricatore di bagagli in un aeroporto. Trasferitosi a Tokyo negli anni Sessanta iniziò a frequentare gli ambienti di estrema sinistra, dove scoprì il jazz e scrittori occidentali come per l'appunto Faulkner, al quale fu spesso accostato dalla critica non soltanto per le effettive affinità, ma anche per la difficoltà di collocare un'opera tanto brutale ed esplicita all'intero del panorama giapponese. Nel 1976 vinse comunque il prestigioso premio Akutagawa.

Purtroppo, come i suoi personaggi, era destinato a una morte prematura. Se ne andò per un tumore ad appena quarantasei anni, in tempo però per riuscire a riscattare il ghetto che lo aveva visto nascere ed essere considerato uno degli scrittori più importanti del Novecento giapponese.