

Baccano all'Inferno

Viola Papetti

GEORGE GORDON BYRON, *Manfredi*, trad. dall'inglese di Giorgio Manganelli, a cura di Luca Scarlini, pp. 45, Lit 16.000, Einaudi, Torino 2000

Nel 1817, ancora incerto nella scelta del mito da indossare, Byron abbozzò un Manfredi satanico, incestuoso, maledetto, quasi un Heathcliff ma troppo insistito e al tempo stesso troppo approssimativo per esserne sedotti o spaventati. È stata trovata una posa, che ha avuto la sua fortuna epocale, non è nato un personaggio. "Inutile cercare in questo testo il facile commercio con il personaggio", avvisa Giorgio Manganelli nelle tre preziose paginette che introducono la traduzione. Questa eccitata larva di eroe faustiano, naturalmente gnostico, dovrà completarsi nel successivo Caino, del dramma eponimo scritto nel 1821. In *Cain* si placa e si giustifica anche la personale angoscia di Byron, il rimorso per il rapporto incestuoso con la sorellastra Augusta. "L'amai e la distrussi", dirà Manfredi di Astarte - una sentenza quasi auto-assolutoria che l'amante *maudit* si compiace di ripetere. La maga gli domanda: "Con le tue mani?". Manfredi: "Non la mano: il cuore spezzò il suo cuore: il suo fissò il mio, si disseccò. Ho versato il sangue, ma non di lei; e tuttavia si sparse il suo sangue; io vidi e non seppi arrestarlo". Byron-Manfredi non ha cuore per estirpare il cuore di Augusta-Astarte, come fece Giovanni Florio, il fratello incestuoso di John Ford che teorizza il superuomo barocco, di illimitati desideri e colpe. Manganelli osserva che l'intensità verbale del *Manfredi* non è dovuta a "arguta concentrazione" o "sottile aggressione del linguaggio, che, anzi, in Byron è di limitata articolazione, ma piuttosto in una

sorta di violenza fisica, una pressione massiccia, una grandezza anche vanitosa e minatoria; violenza non di rado ripetitiva e torbida; bruciante di esclamazioni, di vocativi, di perorazioni. E tuttavia noi avvertiamo la pressione fonetica con cui investe l'ascoltatore. Agisce, insomma, come un gesto cui l'imprecisione non toglie la qualità di ira, rancore o disperazione."

Quell'imprecisione, quella "differenza da se stesso" (Blanchot), insita nel testo, permette la traduzione ottimale: da quella apertura a un altro orizzonte linguistico viene alla luce il *Manfredi* italiano, sfrondato da ridondanze e vaghezze, preciso e elastico nell'arcatura sintattica, più raccolto in sé e più limpido. La traduzione era stata commissionata nel 1966 dal Teatro dell'Opera di Roma per la messa in scena del *Manfredi* di Schumann. Carmelo Bene la lesse al Terzo Programma nel 1979. "Nella mia errabonda giovinezza, rammento, in una notte come questa, sostai entro la cerchia del Colosseo, tra le alte reliquie di Roma onnipotente; nella mezzanotte azzurra gli alberi cupi ondeggiavano lungo gli archi frantumati e oltre gli squarci dei ruderi splendevano le stelle; lontano, oltre il Tevere, latravano i cani, e più da presso, dal palazzo dei Cesari, veniva il grido lungo della civetta e il richiamo intermittente di lontane sentinelle si levava e disperdeva a tratti col tenue vento". Manganelli è preso dalla logica notturna, sognante, illusionistica di Schumann; poco si fida invece di Byron. A irritarlo è l'io autoriale e autoritario, che nel suo Inferno fa troppo baccano, dispiega troppa angusta e acre concettosità, svillaneggia. E non vuole declinarsi in quella definitiva figura dello scrittore che, secondo Manganelli, è lo Scrittore Inesistente.

abitare il mondo. Il viaggio interminabile dovrebbe tradursi nella possibilità di cercare se stesso o di inventarsi. Anche il narratore di *Un riquadro verde* è angosciato dal desiderio di capire se stesso in un mondo dove ogni cosa è documentata e identificata. E mentre medita sulla quantità di spazzatura che si produce sulla terra, sui tubi di scarico intasati di casa sua, sul destino dei liquami delle fogne, verso i quali sente una qualche affinità, capisce che dovrebbe darsi una direzione, trovare una via d'uscita. Privato di punti di ancoraggio - non crede nella religione né nella scienza -, incapace di trovare la pace in vent'anni di silenzioso tiro con l'arco o galleggiando in una barca sull'acqua, l'unica cosa che riesce a fare è colorare di verde il riquadro del giorno sull'agenda: "Tanto il mondo è comunque un manicomio". L'incapacità di liberarsi della normalità, di riuscire a vivere la propria follia, lo accomuna alla protagonista del racconto *Il cane di un giorno*, che riporta al canile un cucciolo dopo solo un giorno perché ha paura di non riuscire a tenere a bada i propri sentimenti, per poi subito scoprire che il cane è ineliminabile: "io non posso perderlo e lui non può morire. Rimane per sempre parte dello schema, della danza, e corre al mio fianco, pieno di gioia". Sono questi, a me pare, i racconti migliori: quelli che parlano della condizione dell'uomo contemporaneo in un mondo che non dà certezze. Privato di grandi ambizioni, pavido, diffidente della forza dei sentimenti ma capace di una disperazione cosmica. Non è un caso se i racconti hanno spesso il linguaggio della favola e i personaggi cercano nella creazione di universi paralleli consolazioni alla piattezza e all'infelicità del mondo.

La necessità di credere in mondi alternativi, l'esplorazione divertita di altre possibilità del reale, il diritto al sogno, esprimono anche la componente riflessiva della scrittura di Winterson, che risolve alcuni racconti con l'intervento soprannaturale, come se alla letteratura - come alla fiaba - spettasse una funzione consolatoria. Nel *Primo Natale di O'Brien*, ad esempio, la commessa di un grande magazzino esclusa dall'ottoscopia consumistica del Natale perché irrimediabilmente sola e priva di aspettative trova alla fine, grazie all'intervento di una fata, il suo Babbo Natale. In uno dei racconti centrali della raccolta, *Sparizioni I*, si rappresenta un incubo futuristico non molto lontano da certe angosce del presente: in un mondo in cui è vietato dormire e quindi sognare, tali funzioni antigieniche sono consentite soltanto a impiegati statali che agiscono da "sognatori pubblici", i cui sogni, censurati e trasmessi in vari Punti-sogno della città, possono essere visionati a pagamento dai non-dormienti in locali come La Caverna di Morfeo e la Bella Addormentata. Nello scenario iperattivo del ventunesimo secolo, in "un mondo che ha smarrito la trama", questa favola potrebbe leggersi come pessimista metafora dello scrittore, o dell'artista, il solo abilitato a svolgere un com-

pito divenuto obsoleto, ridondante, inutile (forse pericoloso?). Riflettendo sul futuro della letteratura nella raccolta di saggi *Art Objects* (del 1995, non ancora tradotta in italiano), Winterson individua nello sperimentalismo l'unica possibilità di sopravvivenza del romanzo, e indica il percorso nel solco tracciato da Virginia Woolf e da Gertrude Stein. La letteratura deve esprimere il dono di una visione, non imitare se stessa o, peggio ancora, replicare il romanzo dell'Ottocento e la fiction televisiva. Deve sapere usare le parole in nuove combinazioni. È nell'uso della parola, il più possibile libera e spiazzante, il tratto più caratteristico della scrittura di Winterson: una ricetta non sempre riuscita ma che dice molto sul mondo di valori dell'autrice, sul rifiuto ad ogni costo della "normalità borghese" come delle convenzioni letterarie, e sulla fede incrollabile nella forza della narrazione.

BRIAN MOORE, *La moglie del mago*, ed. orig. 1997, trad. dall'inglese di Lucia Olivieri, pp. 254, Lit 28.000, Fazi, Roma 2000

Poche sono le opere di Moore (cittadino canadese dal 1953, residente in California dal '65 fino alla morte, avvenuta nel 1998, ma nato a Belfast nel 1921) di matrice unicamente nordamericana; molte sono quelle con doppia ambientazione che si librano tra vecchio e nuovo mondo. In *La moglie del mago* gli spazi geografici sono due: la Francia ai tempi di Napoleone III, e l'Algeria alla vigilia della colonizzazione. Qui il realismo, tratto caratteristico della scrittura di Moore, ben si addice alla ricostruzione storica degli ambienti. Dapprima è la corte parigina dell'imperatore Luigi Napoleone III ad affascinare la bella Emmeline. Emmeline, abituata alla monotona vita di provincia, non può che cedere allo sfarzo e al lusso della vita a corte, scandita da feste, balli e battute di caccia, alle quali per la verità Emmeline non partecipa, cominciando a caratterizzarsi quale personaggio che dice "no". In seguito sarà l'Algeria ad ammaliarla. Terra in cui lei e suo marito si recano quando al famoso mago Henri Lambert viene assegnato, dal Bureau Arabe, il compito di impressionare gli Arabi con i suoi giochi di prestigio e indurli a rinunciare alla *jihad* contro la Francia, che è invece pronta a sferrare l'attacco definitivo per la conquista dell'intero paese. Qui, Emmeline conosce la profonda religiosità degli arabi e comprende finalmente gli intrighi diplomatici degli uomini di corte, di cui lei e suo marito sono strumento. E pur divenendo, suo malgrado, complice del marito durante i suoi giochi illusionistici, Emmeline ne tradisce il segreto, e così facendo tradisce la Francia, ma salva se stessa dalla complicità più vergognosa con l'impresa coloniale. Il "no" di Emmeline, il suo passare dalla passività all'azione, priva il marito simbolicamente del suo braccio destro; infatti egli non solo ha già perduto il suo assistente, ma, dopo la moglie, perde anche l'uso del braccio destro a causa di una ferita d'arma da fuoco, che gli impedirà di praticare l'arte dell'inganno.

CARMEN CONCILIO

Racconti tra favola e fantascienza

Il diritto al sogno

Paola Splendore

JEANETTE WINTERSON, *Il mondo e altri luoghi*, trad. dall'inglese di Chiara Spallino Rocca, pp. 228, Lit 28.000, Milano, Mondadori 2000

Tutti i luoghi, le visioni, le bizzarrie e la retorica di Jeanette Winterson sono presenti nel volume *Il mondo e altri luoghi*, diciassette racconti scritti in un arco di tempo lungo quanto tutta la carriera letteraria dell'ex *enfant terrible* delle lettere inglesi contemporanee, racconti che in vario modo echeggiano il suo compatto universo narrativo. Frequenti i rimandi intertestuali: ci sono racconti che si leggono quasi come pagine aggiunte, frammenti, filiazioni di romanzi precedenti; è il caso di *La poetica del sesso*, che richiama in maniera esplicita l'intensa materia erotico-didascalica di *Scritto sul corpo* e di *Salmi*, che a sua volta rinvia all'atmosfera evangelica di *Non ci sono solo le arance*, il suo fortunato romanzo di esordio del 1985, due tra le sue opere migliori. Ma è soprattutto il linguaggio inconfondibile, veloce, brillante, di Jeanette Winterson a dare unità alla raccolta. La prosa è leggera e scorrevole, per lo più priva dei preziosismi e dell'assertività che appesantiscono i suoi romanzi più recenti; spazi e figure ariose come la bella

immagine di copertina di un volo umano - una donna in tuta e cloche bianca, diretta oltre i confini della pagina non importa dove, un'immagine che sta lì ad affermare che il viaggio conta nell'esistenza di un individuo come esperienza autosufficiente, non necessariamente legata a una meta. Può restare a volte un desiderio sospeso, una possibilità, un sogno, ma non per questo meno rilevante.

Nella geografia inventata di questi racconti il mondo è un luogo tra tanti, una "pergamena arrotolata su se stessa" in cui tempo e spazio si annullano. Oppure il mondo è una nave che attraversa l'Atlantico, il cui corpo invisibile diventa la vera meta del viaggio. Nel racconto *Agli albori del mondo* esistono quattro isole, Fyr, Hydor, Erde, Aeros, dominate dai quattro elementi primordiali fuoco acqua terra aria, in cui si aggirano alieni visitatori che ne registrano caratteri e stranezze, come il fatto che a Erde si bruciano diamanti come combustibile e che Aeros sia un'isola sospesa nell'aria, visi-

bile solo dall'alto. Ma Aeros è il regno della musica e della parola, da cui provengono tutte le storie del mondo, dove tutti sono grandi narratori e si viaggia sulle ali di una storia, dove una donna si addormenta su un letto di storie "con una storia rimboccata fin sul mento", dove un uomo "si siede, si cuoce una storia e la mangia" e dove i viaggiatori sono destinati a diventare anch'essi parte della storia. La vena fantastica e surreale di Winterson, che ricorda a tratti Julio Cortázar, Italo Calvino e Angela Carter, fa parte del suo repertorio più genuino, che in ogni opera ha offerto in maniera più o meno programmatica parodie e profanazioni, contaminazioni di generi e linguaggi.

Ma c'è un'altra vena, altrettanto caratteristica dell'autrice - definiamola "malinconico-speculativa" -, che si esprime in uno stato d'essere dei personaggi ricorrente nei racconti, il desiderio di lasciare tutto e tutti, sottraendosi alla trappola

dei sentimenti, per poter vivere un sogno in totale libertà. Nel racconto che dà il titolo alla raccolta, ad esempio, il protagonista manifesta fin dall'infanzia chiari segni di una vocazione al volo, confermata più tardi nel mestiere di pilota e di istruttore, una passione che si rivela via via come incapacità di vivere la vita, di

"L'unica cosa che riesce a fare è colorare di verde il riquadro del giorno sull'agenda"