

Una radio diabolica

di Francesco Rognoni

JOHN CHEEVER, *Addio, Fratello Mio*, Garzanti, Milano 1987, trad. dall'inglese di Marco Papi, pp. 301, Lit. 25.000.

Ecco finalmente, nell'egregia traduzione di Marco Papi, i racconti di John Cheever (1912-82). "Linea d'ombra" (n.2, estate 1983) ne aveva anticipato il primo, quello che dà il titolo alla raccolta, informando, in una breve nota sull'autore, che il volume era già allora in preparazione. Vieni da chiedersi come mai ci siano voluti più di quattro anni a pubblicarlo. Dando la precedenza al romanzo breve *Un vero paradiso* (1984), forse si tastava il terreno, e non lo si trovava troppo favorevole. Ma poi è arrivata l'onda dei cosiddetti minimalisti, può darsi sopravvalutati, ma con certi pregi sicuri e soprattutto il merito indiscutibile di aver ravvivato il gusto per il racconto americano. Così siamo in clima di (ri)scoperte retrospettive: Leavitt ci fa (ri)leggere Carver, e Carver ci riporta a Cheever. Un altro passo indietro e saremmo a Fitzgerald o direttamente ad altri nomi che, si spera, non hanno bisogno di essere rilanciati (e comunque quest'anno ci ha già pensato il cinema): il Joyce di *Gente di Dublino*, Checkov.

Non è mia intenzione cercar qui tracce di "minimalismo", un'etichetta che dispiacerebbe a Cheever, come dispiace ora a tutti i più giovani scrittori cui viene affibbiata. Anche lui esordì giovanissimo, su una rivista importante come "The New Republic". Per venticinque anni pubblicò solo racconti (soprattutto sul "New Yorker"); nel '57 uscì *The Wapshot Chronicle* e da allora ai racconti si alternarono i romanzi. Il successo fu costante ma mai eclatante fino al '77, quando il suo capolavoro, *Falconer* (Il prigioniero di Falconer, Garzanti, 1978), fu finalmente anche un best-seller. Problemi di soldi, problemi d'alcool ("Dolori del gin" s'intitola una storia), lunghi periodi di depressione, di diffusa malinconia: una vita appartata e una carriera simile a quella di molti altri scrittori americani. Vengono in mente due grandi, Nathaniel Hawthorne e Scott Fitzgerald, un po' perché — coincidenza — anche loro ci hanno dato più di cento racconti e cinque romanzi, e soprattutto perché in Cheever sembrano coesistere due sensibilità apparentemente così disparate. Il punto di partenza è infatti sempre, e fitzgeraldianamente, quello di un'attenzione alle maniere e ai costumi, all'occasione sociale con le sue eleganze vere o volgari, le ipocrisie imperdonabili e le debolezze da lasciar passare; ma spesso poi il realismo si scopre un inganno, l'atmosfera si fa onirica (penso a "Il marito di campagna"), o più scura, inquietante, quasi gotica.

E quest'ultimo aspetto che la figura in copertina forse cerca di sottolineare: contro un muro scrostato si staglia una vecchia radio sventrata da cui ci guardano due bambole fatte a pezzi e attorcigliate da fili. Confesso che, a prima vista, l'immagine mi era parsa fuori luogo (e la fotografia sull'edizione Penguin — una coppia a tavola, su sfondo vagamente surreale — continua a sembrarmi più appropriata): ora, riletto il libro, vedo meglio le ragioni di insistere su questa nota insieme più astratta e più cupa. La copertina illustra *Una radio straordinaria* (1949), la storia famosa di Jim e Irene Westcott, una coppia della media borghesia newyorkese, soddisfatta e senza ambizioni spropositate, in tutto uguale alle altre coppie medioborghesi, e solo "nobilizzata" da un certo interesse per la musica classica. Ma la nuova radio continuamente si interrompe, ed invece di trasmettere concerti e sinfonie, capta i dialoghi segreti, i litigi e le cattiverie, tutte le meschinità e le disgrazie degli

apparentemente rispettabili inquilini del condominio. Come costretta da un potere diabolico, Irene passa le ore attaccata alla radio, e il mondo che le era sempre sembrato leggero adesso si fa nero ed ostile e tutto il male che aveva imparato a non ricordare adesso sembra l'unica cosa reale. Non è questa una moderna riscrittura del famoso *Young Goodman Brown* (1835) di Hawthorne, in cui il giovane Buonuomo in una notte nella foresta scopre (o crede di scoprire, che è lo stesso) che

tutti i pii abitanti del suo villaggio puritano sono in verità streghe e stregoni, adoratori del diavolo?

Su una nota di assoluta, quasi metafisica disperazione, si chiude anche un altro apologo che non sfigura a fianco di *Wakefield* di Hawthorne, *Il nuotatore* (forse si ricorderà la riduzione cinematografica con Burt Lancaster, *Un uomo a nudo*). Maturo ma ancora atletico, Neddy Merrill una domenica d'estate decide di rincarare nuotando per tutte le piscine della contea. Dapprincipio è un piacere sentirsi forti e originali, tuffarsi in acque calme e chiare, salutare gli amici con la superiorità di chi non si può fermare. Ma ogni odisea riserva un temporale, Scilla e Cariddi (l'autostrada) da attraversare: e

forse Itaca sarà molto cambiata, inospitale, desolata. Di piscina in piscina il viaggio di Neddy diventa frenetico, estenuante, le acque e gli amici sempre più freddi, e la sua casa, nella notte, disabitata. Allegoria, satira sociale e ritratto agghiacciante d'un uomo che tenta di rimuovere la consapevolezza della propria rovina, *Il nuotatore* si svolge con le accelerazioni di un incubo, che la tremenda stanchezza non riesce a frenare.

In altre storie lo sguardo del narratore è meno severo, e l'ironia corregge senza sentirsi in dovere di distruggere. I personaggi cheeveriani non sono i grandi ricchi di Fitzgerald né i proletari di Carver: appartengono alla piccola borghesia di New York (*La pentola d'o-*

ro, Il Sovrintendente, Clancy nella Torre di Babele) o a quella classe di professionisti che abita le zone residenziali, i *suburbs*, e di cui Cheever coglie le intolleranze, le piccolezze, le rare generosità ("I Wrysons", "Il furgone scarlato", "Il marito di campagna").

Ma i pezzi che preferisco sono quelli che raccontano di una vacanza, come *Un giorno qualsiasi, Il giorno che il male cadde nel pozzo*, e, soprattutto, *Addio, fratello mio*. Una domanda mi sembra implicita in tutte queste storie: d'un posto di villeggiatura ci si può davvero permettere di non immaginare l'inverno? Cheever il moralista vorrebbe rispondere di no; ma poi ci sono pagine in cui l'autore si lascia volentieri ingannare dal sereno del cielo, come se potesse sempre durare, come se fosse legittimo, almeno per una vacanza, illudersi, con Neddy Merrill il nuotatore, che la giovinezza non è mai passata. Così in *Addio, fratello mio* vengono drammatizzate due visioni opposte della vita: benché entrambe siano senz'altro parziali, tutta la simpatia va alla celebrazione superficiale ma gioiosa del reale, contro la sterile tenacia di chi vi scava fuori solo i lati negativi. Il narratore non si dimentica che suo padre è morto annegato: eppure a fine racconto dell'acqua ci resta solo la purezza, lo splendore, il mitico spettacolo di "quelle donne nude che uscivano dal mare" (p. 35).

Addio, fratello mio offre sedici dei sessantun racconti raccolti in *The Stories of John Cheever* (1978). Non so se Fernanda Pivano, autrice della postfazione, e Marco Papi l'abbiano fatto intenzionalmente o meno ma, scegliendo di aprire il volume con il racconto del titolo (1947) e di chiuderlo con *Un altro racconto* (1967), sembrano suggerire una progressione non solo cronologica.

Mentre il narratore di *Addio, fratello mio* afferma soddisfatto che "se anche non siamo una famiglia importante, abbiamo l'illusione, quando ci troviamo insieme, che i Pommeroy siano unici" (p. 11), l'ultimo personaggio ha perso ogni senso di unicità ed abbandona l'amata moglie che, senza volerlo, lo ha spofondato nell'incubo d'un'assoluta indifferenziazione. Anche a prescindere da questo possibile richiamo, che darebbe alla raccolta una desolata compiutezza, la scelta dei racconti mi sembra felice. Ma per gli ammiratori di Carver forse si sarebbe dovuto includere *The Five-Forty Eight*, che lo scrittore continua e "conclude" in *Cattedrale*. Il treno di Carver non è solo l'omaggio a un maestro riconosciuto, ma forse anche il segno d'uno spostamento d'interesse, la scoperta d'uno spazio narrativo dove la storia (o è davvero la Storia?) è finita, e da osservare sono gli ultimi assestamenti d'un'azione passata.

Conversazioni e memorie

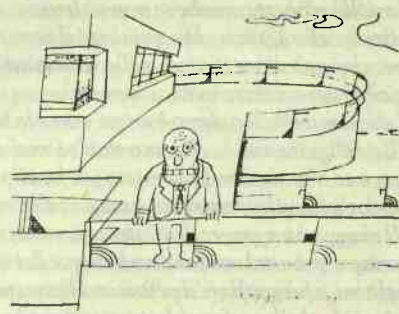
"Per me scrivere significa parlare a gente di cui, se la conoscessi, credo mi farebbe piacere la compagnia". Leggendo la recente raccolta di *Conversations with John Cheever* (curata da Scott Donaldson per la University Press of Mississippi, 1987) si ha l'impressione che la gente cui Cheever si riferisce comprenda tutto il genere umano meno l'intervistatore del momento. Per una buona metà del volume (le interviste dal '40 al '76), il fastidio di Cheever nel rispondere a qualsiasi domanda è evidente. *Educatissimo e signorile, fin troppo ospitale (una delle sue strategie favorite per evitare l'intervista pare fosse quella di ubriacare il giornalista), Cheever sembra padroneggiare alla perfezione l'arte di rispondere senza in verità dire quasi niente.*

Nel '75 Cheever riesce a smettere di bere (l'alcool l'aveva quasi portato alla morte) e prende ad insegnare creative-writing nella prigione di Sing-Sing. In otto mesi di intensissima creatività ("ogni capitolo e ogni scena sembravano sgorgare già scritte della sua immaginazione," ricorda la figlia Susan) compone *Falconer*, la storia di Ezekiel Farragut, in prigione per fratricidio (anche il protagonista di *Addio, fratello mio* stava per uccidere il fratello, e nessuno gli avrebbe dato torto), della sua lotta per disintossicarsi dall'eroina, del suo tenero amore per un più giovane carcerato, e della sua fuga miracolosa. *Falconer, senz'altro uno dei più bei romanzi americani degli anni Settanta, rende Cheever non solo definitivamente celebre e ricco: sembra dargli una diversa serenità, ed anche con gli intervistatori è ora meno schivo, meno riluttante ad aprirsi. È come se l'ultima esultante parola del romanzo, rejoice! (Cheever confessa di divertirsi a pronunciarla ad alta voce in tutte le lingue in cui Falconer è stato tradotto) gli risuonasse nella mente anche quando è costretto a ripetere, davanti a un registratore: che la letteratura non è competizione e gli altri scrittori della sua generazione (Bellow e Updike sono i più nominati) sono amici e non con-*

correnti; che la narrativa non è "cripto-autobiografia" e la vita sta all'arte come la realtà al sogno; che compone nella luce del mattino e passa il resto della giornata all'aria aperta; che un romanzo richiede quattro anni, un racconto tre giorni (ma ci vollero due mesi per il nuotatore; che a Hollywood è andato per guadagnare, ma del film con Lancaster (scuote il capo) preferirebbe non parlare; che ama ed è grato alla moglie (Mary Winternitz, sposata nel '41) e ai tre figli, benché non ricordi settimana in cui in casa Cheever non fu (parafraso il titolo d'un racconto) "stagione di divorzio".

Dunque queste interviste sono abbastanza deludenti, e non dicono quasi nulla che già non ci avesse svelato Susan Cheever nel suo commosso libro di memorie, *Home Before Dark* (1984). Per chi avesse letto *Falconer* e *Un vero paradiso*, anche la discretissima ricostruzione delle relazioni omosessuali del padre non vi giungeva come una sorpresa e non aveva nulla di scandalistico. Le pagine più preziose del libro di Susan (che è autrice di quattro romanzi) erano quelle in cui riportava lunghi passi dal diario che Cheever teneva quotidianamente per cinquant'anni, riempiendo una trentina di quaderni. Una scelta da questo diario costituirà, speriamo, il prossimo libro di John Cheever.

(f.r.)



Sempre e solo poesia

di Carla Pomarè

WALLACE STEVENS, *Note verso la finzione suprema*, Arsenale, Venezia 1987, ed. orig. 1942, trad. dall'inglese e cura di Nadia Fusini, pp. 155, Lit. 20.000.

Sembra essere giunta anche in Italia l'eco dell'interesse che da alcuni anni circonda negli Stati Uniti la figura di Wallace Stevens (1879-1955), avvocato dalla duplice e brillante carriera di poeta e vicepresidente di una compagnia assicuratrice, diventato il cavallo di battaglia di Harold Bloom e della critica decostruzionista, che rivendica per lui il rango di maggior poeta americano di questo secolo (con buona pace di Pound ed Eliot).

A poco più di un anno di distanza dalla pubblicazione delle opere della

sua tarda maturità a cura di Massimo Bacigalupo (*Il mondo come meditazione*, Acquario-Guanda, 1986), appaiono ora in italiano quelle *Notes toward a supreme fiction* che rappresentano il momento centrale di tutta la sua produzione poetica. Già tradotte da Glauco Cambon nel 1954, le *Note* vengono riproposte, per la prima volta in volume, in una nuova versione curata da Nadia Fusini, che affianca alla bella traduzione una corposa introduzione, ricca di richiami al complesso della produzione stevensiana, ed un commento finale, che segue lo sviluppo dell'opera quasi verso per verso.

Composte nel 1942, le *Note* sono un poema di ampio respiro, dalla struttura molto regolare, costituito da tre sezioni di dieci liriche l'una — ciascuna formata da sette terzine — accompagnate

da un proemio e da una coda. Le tre sezioni si intitolano rispettivamente *Deve essere astratta*, *Deve mutare* e *Deve dare piacere*. Sono questi gli attributi che qualificano quella che Stevens presenta come la meta del suo fare poesia: "una finzione suprema, riconosciuta come finzione, nella quale l'uomo possa prefiggersi una realizzazione", come egli stesso si esprime in una nota autobiografica. Una finzione, ovvero il risultato dell'interazione fra le due polarità del reale — l'immaginazione e la realtà, la mente e il mondo, il soggetto e l'oggetto — in grado di aiutare l'uomo contemporaneo a ritrovare le coordinate del proprio universo, dopo che la crisi della modernità sembra avergli tolto ogni punto di riferimento, religioso e non ("Di qui sgorga la poesia: viviamo in un luogo / Che non è nostro, e, molto di più, non è noi, / Ed è cosa crudele malgrado i giorni di gloria", p. 65). Una finzione capace di ridare all'uomo un soddisfacente modo di essere nel mondo, svelandogli la "prima idea" delle cose, il "principio

immacolato", il "sempre infante candore" (63) del reale. "Astrarre", nel vocabolario stevensiano, significa allora "depurare" la percezione dalla patina di incrostazioni ideologiche ed interpretative che la offuscano, o, per riprendere un altro verbo caro a Stevens, "decreare" la versione delle cose consegnata dalla tradizione per giungere, secondo la lezione simbolista e romantica, alla visione pura. Ecco allora l'esigenza del mutamento, del continuo rinnovamento delle forme e, attraverso esse, della percezione, per stare al passo con quella perenne metamorfosi in atto nel reale che è vita, mentre la stasi è morte. L'esito finale di questa operazione sarà il piacere, piacere della scoperta, del risveglio, moderna versione della gioia romantica.

Fin qui, sinteticamente, il progetto stevensiano delle *Note*, le quali, peraltro, non rappresentano l'esito finale

