

# OSpettacoli Cultura

## HEMINGWAY

«Noi poeti si comincia in allegria; / ma infine ne deriva abbattimento e pazzia» dice un celebre distico di William Wordsworth. Esso ha trovato numerose conferme nel Novecento, ad esempio nella «generazione perduta» degli anni 20: Pound, Fitzgerald, Hemingway... A richiamare al declino di Hemingway provvedono le opere postume che i suoi editori continuano a mettere fuori, e che del vigore del suo primo periodo conservano rare tracce. Da parte loro, i critici si sono accaniti sull'«idolo crollato» in maniera tutta hemingwayana.

Nel 1964 uscì *Festa mobile*, memoriale della bohème parigina, in cui si denunciarono livori e meschinerie. Nel 1970 fu il turno di *Isole nella corrente*, che piacque ancora meno. Arriva ora, giusto a 25 anni dalla morte, *Un'estate pericolosa*, rivisitazione della corrida per cui qualcuno ha parlato di «macelleria sbronzata» mentre altrove si annuncia *Il giardino dell'Eden*, romanzo che più degli altri testi postumi è piaciuto ai critici americani, ma che è proprio la storia di uno scrittore fallito.

*Un'estate pericolosa* (trad. di Vincenzo Mantovani, Milano, Mondadori, pp. 275, L. 25.000) nacque nel 1959 come un reportage per «Life», che voleva ripetere il successo dell'numero tutto dedicato a *Il vecchio e il mare* nel 1952. Allo scopo inviò il sessantenne laureato Nobel nelle arene spagnole a vedere cos'era rimasto del mondo della corrida di cui egli aveva ragionato in *Pomeriggio* (1952). Ma qualcosa non funzionò. «Ritornato alla Finca Vigía (Cuba)», scrive Giovanni Cecchin nel suo utile *Invito alle letture di Hemingway* (Milano, Mursia, pp. 180, L. 5.000), lo scrittore «cerca di mettere in ordine gli appunti, ma il progettato articolo di 10.000 parole si allunga insensatamente sino a diventare un incuteo di 688 pagine dattiloscritte che lo esaurisce. Deve ora ridurlo, non ce la fa da solo e ne è sconvolto. Si fa aiutare da Hochener: «Hotch, sto crollando, non ce la faccio più a scrivere».

Il canovaccio sfuggito di mano a Hemingway passò così ai redattori di «Life» che ne ricavarono, senza molta soddisfazione, ciò che gli serviva. Ora la Scribner's ha tentato un altro restauro e pubblica una più ampia redazione di 200 pagine, facendola precedere da una prefazione di 50 pagine di James A. Michener, noto per i suoi best-seller sulla Spagna e altro. Il risultato è meno infelice di quanto non ci si possa aspettare e può essere un modo per avvicinare il precocemente vecchio Hemingway ai critici.

Il testo è tutto centrato sulla sfida fra due stelle dell'arena, Luis Miguel Dominguin, il favorito di Picasso, e suo cognato Antonio Ordonez. «Hem» cerca di tenersi equidistante, tanto più che Dominguin lo tratta con deferenza e dedica un toro alla moglie. Ma il suo sfacelo è inesorabile, ma in un'occasione, su cui proietta tutta la sua volontà di primeggiare, laddove in Dominguin surclassato e amareggiato dal brillante cognato possiamo intravedere una parte più vera del vecchio reporter. Seguiamo i due malato di toros e di donne, e un'altra e sentiamo la prosa di Hemingway vibrare sulla lama del rasoio del momento della verità. Egli cerca delle espressioni semplici che risultino nuove e aderenti alla vita autentica dei suoi beniamini, i quali difendono una corrida classica in un'arrogante e sfacciataggine di orgoglio, ma una farsa turistica. Fra l'uomo e il toro nell'attimo del passaggio di petto «non si intravede nessuna luce» (e formule analoghe); il toro «non si accorge di essere morto», tanto perfetta è indifferente l'uccisione. Frattanto l'animatore c'è un patto profondo, non odio, giacché il primo deve insegnare al secondo a morire, spesso organizzandone ed educandone i riflessi prima di poter compiere i passaggi più pericolosi. Così la corrida, questa «faccenda di denaro e di morte», non è troppo lontana dalle cose che più premono agli uomini: il piacere, il dolore, il coraggio, il potere.

Tutto ciò però Papà Hem non lo teorizza, come aveva fatto con la voce un po' chiacchiosa di Gertrude Stein in *Morte nel pomeriggio*, ma lo fa per acquisto nelle sue decisioni, nei combattimenti, brevi conversazioni con Antonio e Luis Miguel, serate passate sulla spiaggia a mangiare e bere, qualche emozione ulteriore strappata alla meglio alle circostanze, le ragazze di Fampiona, il lupo di Saelmes: «ispezioniamo il bestiame, il pollaio, le stalle, la gabbia di un lupo che era stato appena catturato nei paraggi e lo feci giocare, con grande spasso di Antonio. Il lupo sembrava sanissimo e le probabilità che fosse idrofobo mi parevano molto scarse e pensai che il toro e il cane che correvano era che mi morisse: perché dunque non entrare nella gabbia a vedere se si poteva giocare con lui? Il lupo era molto simpatico e riconosceva chi amava i lupi». Hemingway un po' recita la parte che si è scelta nella letteratura del secolo, ma la sua prosa deve imitare dovunque non fa pesare la cosa, anzi rende memorabili questo e altri episodi.

*Morte nel pomeriggio* era un libro sconclusionato ma tutto di Hemingway. Con *Un'estate pericolosa* ci lascia perplessi sapere che abbia fatto una fine con una redazione voluta dall'editore, insomma con un falso. Michener ci dice che il testo «era prolisso, a tratti sconclusionato, e appesantito da inutili minuzie sull'arte della corrida», e che i redattori hanno deciso di tagliare tutti gli episodi riguardanti altri toreri per lasciare in piedi i due contendenti campeggiassero in un duello tutto americano. Certo che così leggiamo pagine che altrimenti difficilmente avremmo conosciute.

È una vicenda paradossale ed emblematica. Nella piazza de toros l'uomo è solo con l'animale, e così voleva essere Hemingway con la scrittura. Ma la celebrazione dell'azienda solitario si compie in un'opera che è essa stessa una corrida fallita, nella quale lo scrittore non ha avuto ragione del materiale ha dovuto chiamare a soccorso i suoi aiuti. Un'ingloriosa celebrazione della gloria, dunque, un baratro delle circostanze, che cospirano a confermare che la corrida letteraria è divenuta fenomeno di massa, turismo, merce. Il lettore-spettatore può illudersi che tutto sia regolare, ma le corna del toro sono sterfite.

Le corrispondenze non finiscono qui. Hemingway tifava per Ordonez, in una proiezione di machismo che potrebbe celare un'attrazione omosessuale. E il primato, già dubbio, di Antonio, ebbe breve vita. «Negli anni che seguirono», dice Michener, «io vidi battere, e io vidi battere, i tori mancabilmente si copri di vergogna... era goffo e sfuggente, terrorizzato — evidentemente — da ogni toro, se era un vero toro, col quale doveva misurarsi. Ricorreva a tutti i trucchi più spregiati, proprio quelli che Hemingway disprezzava, usando malevolmente sia la cappa sia la muleta e uccidendo la bestia con un'ingloriosa botta al volo laterale».

Alla paura di Ordonez possiamo porre accanto quella di David Bourne, «eroe di *Il giardino dell'Eden* (il suo nome s'ignora)», «quando quel giorno scrisse una frase appena era andato in studio e l'aveva finita ma non riusciva a scrivere nient'altro. La cancellò e cominciò un'altra frase e di nuovo arrivò al punto completo. Conosceva la frase e sapeva che non sapeva scriverla. Ricominciò con una semplice frase dichiarativa... In capo a due ore era ancora lì. Non gli riusciva di scrivere più d'un periodo, e i periodi erano sempre più semplici e banali. Lavorò quattro ore prima di riconoscere che la volontà non serviva... Lo ammise senza accartarlo, chiuse e ripose il quaderno con le file di righe cancellate».

Meglio comunque il silenzio dei trucchi. Meglio quel colpo di fucile che sveglia Mary Hemingway la mattina del 2 luglio di venticinque anni fa.

Massimo Bacigalupo



Qui sotto un'immagine di Louis Ferdinand Céline nel 1960; a sinistra una bella foto di Ernest Hemingway turista e in basso lo scrittore americano (nel 1944) sul ring



Lo stesso giorno, 25 anni fa, morivano due scrittori. L'«eroico» Hemingway, viaggiatore e avventuroso, mito del nostro tempo. Il collaborazionista Céline, antisemita, gran distruttore, odiato da molti. Erano così diversi? E cosa resta oggi di entrambi?

# 2 luglio 1961



Un colpo di fucile alla gola. Un aneurisma cerebrale. Nello stesso giorno, nello stesso anno morivano così nello spazio di qualche ora Ernest Hemingway e Ferdinand Céline. I giornali d'allora s'accossero solo di una morte, quella di Hemingway. L'altra finì dimenticata quasi subito. Avevano quasi la stessa età, l'autore di «Il vecchio e il mare» era nato nell'Illinois nel 1898, Céline era più vecchio di quattro anni. 2 luglio 1961 dunque, è una sorte bizzarra. A guardare in superficie destini biografici, stili letterari, scelte politiche collocano infatti Hemingway e Céline agli antipodi. Solo la guerra (la prima) li aveva visti combattere dalla stessa parte. L'americano in Italia, volontario; arrivava da Kansas City dove ancora ragazzo era diventato un reporter dello «Star». Colpito dagli austriaci guari in fretta e chiese subito di tornare in prima linea. Il francese era in trincea «per forza» e quasi ci rimase. Ferito e superdecorato si portò dietro per tutta la vita questo ricordo, con odio.

Da quel momento in poi le loro «barricate» saranno diverse, nella letteratura come nella vita. «Hem» diventa con

Faulkner il campione di quella «generazione perduta» che segnerà le lettere americane per qualche decennio. Rude, malinconico, scrive «nel modo più semplice le cose più semplici». Con la sua lingua colloquiale e asciutta racconta storie amare di caccia, di viaggi, di guerra, di corride in cui i deboli invariabilmente perdono e i forti fanno valere la legge della giungla. Ma lui è con i deboli. E quindi sceglie di stare coi repubblicani spagnoli, con gli antifascisti d'Europa.

Céline arriva tardi al suo primo romanzo. Inventa una lingua tutta sua, uno strano ibrido di fine sapienza letteraria, di eleganza e di gergo basso, volgare. Un pastiche niente affatto «semplice» ma modernissimo e perfettamente funzionale a ciò che Céline diceva. E lui scricchiola con violenza, con ferocia crudeltà valanghe di odio e di rabbia. Prendendo a calci tutto e tutti. Soprattutto i miti, anche quelli buoni. Nell'Europa del nazismo rampante, nell'Europa alla vigilia della guerra Céline sceglie il suo campo, quello sbagliato. È antisemita in maniera disgustosa, è dalla parte di Hitler e di Pétain nella Francia occupata. E scrive,

scrive col suo stile smodato. C'è voluta una quarantina di decenni prima che i suoi libri potessero essere ripresi in mano, prima che si potesse tornare a leggerli come segnali di una follia personale e collettiva. Quando esplose, al di là di ogni ragionevole o nazionale freno, allora divenne un indicatore di cultura nazionale, alimentate dalla paura e dalla fobia, investite fra rimpianti omicidi. Le inclinazioni maligne, grette, crudeli dei suoi pazienti, il dottor Destouches le coltivava per necessità, pur sanandone il corpo. Aveva bisogno delle magagne e dei tradimenti, per credere almeno in qualcosa, o per avere l'impressione di curare, di pensare. L'inhumano, nel cuore della più banale, sciabba umanità, la morte, al centro della reazione più istintivamente vitale: un principio terapeutico ed etico distorto quanto certe ideologie totalitarie di destra.

Perseguitare per venire perseguitati, urlando sempre la propria innocenza. Nell'economia di un'esistenza, può sembrare una semplice, lampante, patologia paranoide. Non così, con due guerre, gli studi di igiene e la galera, un successo letterario e dieci anni di silenzio involontario, vergognoso. Céline è chiaro, farnetica sempre, ma la chiave di lettura delle sue agitazioni e dei suoi piagnistei, pare oggi la medesima che riserviamo alla declamazione dei grandi attori tragici. Barcollando fra la simulazione e la più schietta sincerità, ha detto tutto l'irripetibile, particolarmente in campo politico. Non c'è sconcezza razziale che non gli abbia servito da spunto; non c'è conformismo col quale non abbia fatto sbellire dalle risa i propri lettori. Per questo, è uno scrittore che ancora oggi non funziona: insincero, disproporzionato, terzetto, tagliente, squisito.

Vagheggiava la danza, il corpo perfetto delle ballerine, e riempiva di merda le trincee, le caserme, le case: neanche questa pazzia gli verrà perdonata. Che abbia sognato la bellezza, conferendo un ritmo, un passo giusto alla turpitudine, è stata l'ultima sua indecenza. Aveva tutto per piacere, ha tentato di farlo fino in fondo, fino al disgusto. E inutilmente riservargli una discreta e postuma ovazione. Del resto, dagli anni 50 in poi, amerà solo i cani e i gatti, rintarato in una villetta di periferia a scrivere Nord e il poeta di Londra. Non voleva capir nulla delle automobili sempre più numerose, delle vacanze estive e della televisione. Lo intervistavano e sembrava uscito da un copione allucinata.

Quando Bèbert, il suo miccio più vecchio, muore, nel 1953, magro, sfiancato, pelle ed ossa, Céline lo sostituisce con un pappagallo, Toto. Gli vivrà accanto, negli ultimi anni. Era l'ultimo testimone, accettato, apprezzato, alla sua tavola di lavoro.

r. r.

Alberto Capatti

### Nostro servizio

LOS ANGELES — «Il mio lavoro è una combinazione di film, musica, elettronica, narrazione, danza, commento sociale, interpretazione, animazione e tutto quello che mi è venuto in mente. Quello che faccio è stato descritto come "high-tech opera", "live art", "electronic stand-up comedy" e "percussive dance art". Grazie a Dio, nessuno sa cosa significhi esattamente "performance art". E tutto ciò permette all'artista di sperimentare al di fuori della tradizione della danza, del teatro, della musica e della narrativa».

Il lavoro a cui Laurie Anderson fa riferimento è *Home of the brave* «Casa del coraggio», un film di cui lei è regista e protagonista. Girato in soli dieci giorni, l'estate scorsa, al Park Theatre nel New Jersey, un vecchio teatro del secolo passato utilizzato più che altro per stantie commedie amoroze, ha richiesto poi un anno e mezzo di lavoro tra montaggio e arraggiamenti video-musicali. Si avvale della collaborazione di musicisti Adrian Belew — collaboratore di

Frank Zappa e David Bowie — il sassofonista Richard Landry, uno dei fondatori del Phillip Glass Ensemble, il percussionista David Van Tieghem amico di Brian Eno e David Byrne, insomma i nomi più prestigiosi nel campo della sperimentazione musicale.

L'idea nacque alla Anderson due anni fa durante un concerto a Tokio: «Parte della decisione di fare *Home of the brave* è stata di carattere estetico — ricorda —. La strategia di questo film è di usare la tecnologia per criticare se stessa. Difficile raccontarlo perché non c'è storia. Il film si apre con una scena di animazione di oggetti che cadono dal cielo blu cobalto. Sette performers con maschera bianca camminano suonando strani strumenti sul palcoscenico spoglio. Alle spalle uno schermo gigante su cui si proiettano diapositive e film. Nel corso dei novanta minuti altre persone vanno e vengono: percussionisti sudamericani, hostess surreali e vecchi cantanti di blues in bianco immacolato e pelle nera. Un telefono cade dal cielo. Versi di William Bur-



La performer statunitense Laurie Anderson

Musica, elettronica, narrazione, danza, animazione: Laurie Anderson parla di un suo nuovo esperimento

## Il film venuto dal futuro

roughs stampati a caratteri cubitali. Voci amplificate, sospirate, rotte, urlate, gorgogliate, metalizzate in una sorta di film-concerto divertente e personalissimo. «Quando ho deciso di fare questo film ho cercato un regista. Chiedeva consigli e suggerimenti soprattutto alle persone che ammiravo di più, anche registi come Martin Scorsese e Jonathan Demme. Loro mi hanno detto: «Fallo tu. Prendi un buon direttore di fotografia e un buon assistente». Ho seguito il consiglio e non me ne sono pentita fino al momento del

montaggio. Improvvisamente ho visto la mia faccia sullo schermo — per cento volte quella mattina — e ho pensato «se vedo ancora una volta quella faccia divento pazzo». Occuparsi del montaggio è una specie di esperienza junghiana — dal momento che costituisce sempre il soggetto della camera. Era una sorta di sogno in cui guardavo me stessa fare tutte quelle cose; poi avere quelle reazioni a quell'esperienza diventava un altro livello di interazione.

In *Home of the brave* la fusione di strumenti conven-

zionali — batteria, chitarra, flauto, sassofono e tastiere — e di magie elettroniche create dal *synclavier* — un sintetizzatore digitale — o dal *vocoder* — che divide e moltiplica voci e suoni — creano un'atmosfera da «Pierrot lunare», versione high-tech e minimalista. «Abbiamo ampliato il normale palcoscenico in modo da poter collocare tutta l'attrezzatura elettronica necessaria, dai cavi, al monitor, al computer con un impianto di registrazione a 24 piste. Si aveva l'impressione sul pal-

coscenico di aspettare un treno in corsa, ricorda dicendo».

Vissivamente si passa dalla stilizzazione piatta e senza ombre del teatro kabuki all'uso di diapositive, coltelli e forchette e campanelli. E poi il cayagum coreano, vocalizzi in spagnolo, francese e giapponese, liriche di autori come Shakespeare, Melville o Burroughs, in un ballame felicissimo di immagine e colori. Laurie Anderson utilizza questi strumenti per creare una visione eterogenea a variatissima della vita americana. Ovviamente con un risultato unico e personalissimo, talvolta elusivo, talvolta estremamente provocatorio. Ironia e demistificazione sono come sempre alla base dei testi, talvolta epigrammatici, talvolta vagamente «dada», delle sue composizioni canoro-musicali. *Smoke rings* ha un esordio di imprevedibile comicità: «Buenos noches senores y senoras. Bienvenidos. La primera treinta es que es mas macho, pineapple (ananas) o knife (coltello)? (Ananas es mas macho que knife?) E in una gustosa parodia dei giochi

televisivi demenziali continua con raffronti su un'impensabile machismo fatto di light bulb (lampadine) o schobus in giochi di non senso paradossali e ingegnosi. In *White Lily* c'è il richiamo all'amato Fassbinder. Si spazia da *Moby Dick* al first national bank in *Talk normal* dove le automobili sono rimpiazzate da rosa fenicotteri in una parodia onirica del suo stesso personaggio. *Language is a virus* — omaggio al poeta William Burroughs chiude la performance: «Il paradiso è esattamente come il luogo in cui sei adesso, solo che è molto, molto meglio».

Lei, sottile, pallida, snodata come un burattino, sinuosa come un serpente, recita e canta i suoi versi-ballate con un sorriso metallico e stralunato. Monello quasi chapliniano dall'occhio tondo e irresistibile, tenero o provocante, Laurie Anderson ci dà un'altra prova della sua piacevolissima intelligenza in questo film-performance tutto godibilissimo sia musicalmente che visivamente.

Virginia Anton