Alessandro Zaccuri

Citazioni pericolose

Il cinema come critica letteraria

Fazi Editore

Le terre
28

I edizione digitale: settembre 2012

© 2000 Fazi Editore srl

Via Isonzo 42, Roma

Tutti i diritti riservati

Titolo originale: Citazioni pericolose

Progetto grafico: Fabio Rizzo

ISBN: 978-88-6411-771-3

www.fazieditore.it

www.facebook.com/ fazieditorepaginafan

@FaziEditore

www.youtube.com/EditoreFazi

Google plus Fazi Editore

Alessandro Zaccuri

CITAZIONI PERICOLOSE

IL CINEMA COME CRITICA LETTERARIA

Fazi Editore

«Byron? E chi è, quello dell'Aspirina?».
Julie Walters in Rita Rita Rita (1983)

1
Una lezione di critica letteraria

Lo chiamano il Francese. Gli altri clienti del peep show si accontentano di mormorare oscenità alle ragazze, ma lui no. Lui – il Francese – appoggia un biglietto al vetro che lo separa dalle spogliarelliste. Sul biglietto c'è la «poesia». Scritta a mano, in uno stampatello ordinato e maniacale. Le donne guardano quelle parole e ne hanno paura, perché non possono capirle. La «poesia» è in francese e loro sono sane ragazze americane, non conoscono altra lingua che non sia il loro inglese da fast food. Il Francese è diverso, diverso da tutte loro e anche dagli uomini che frequentano il locale. Non soltanto perché conosce un'altra lingua, d'accordo. Ma senz'altro anche per questo.

Il Francese è il primo dei serial killer ai quali l'ex investigatore dell'FBI Frank Black dà la caccia in Millennium, la serie con cui, nel 1996, l'autore televisivo Chris Carter ha cercato, senza riuscirci, di replicare lo straordinario successo ottenuto con X-Files. Non più il complotto contro il quale lottano gli agenti Mulder e Scully, ma una miscela ancora più esplosiva, nella quale le aspettative del millenarismo apocalittico si scontrano con gli episodi più sconvolgenti della cronaca nera: omicidi seriali, perversioni erotiche, incesti, manie religiose e oscure profezie di morte. Lo slogan con cui Millennium è stato lanciato negli Stati Uniti («L'attesa... L'ansia... A chi importa?») basterebbe da solo a spiegare quali corde Carter intendesse toccare.

Soppresso per scarsità di ascolti nell'estate del 1999, Millennium si è rivelato un prodotto molto meno sofisticato di quanto si volesse far credere. Fin dal primo episodio la sceneggiatura cade in contraddizioni imbarazzanti e la stessa vicenda che dovrebbe garantire la continuità tra i vari episodi della serie (il tentativo di Black di proteggere la propria famiglia dalle minacce di un mondo corrotto) mostra spesso i segni di una ripetitività tutt'altro che convincente. Eppure c'è un motivo per cui il pasticcio paranormale di Millennium merita attenzione, ed è l'appello sciamanico e minatorio a una tradizione letteraria che, agli occhi del telespettatore globale medio, risulta non meno estranea e pericolosa della «poesia del Francese». Ecco perché, se vogliamo provare a misurare la lontananza che separa oggi i grandi libri dai loro potenziali lettori, dobbiamo rassegnarci a passare un po' di tempo in compagnia di Black e del suo ambiguo «dono».

Il protagonista, anzitutto. Frank Black, l'abbiamo già detto, ha lavorato per molto

tempo alle dipendenze dell'FBI. Un cacciatore di serial killer, uno dei migliori. Ha assicurato alla giustizia assassini spietati, tra cui un massacratore cannibale che – non diversamente dall'Hannibal Lecter de Il silenzio degli innocenti – aveva l'abitudine di cucinare in padella le proprie vittime. Poi qualcosa ha ceduto. Frank ha iniziato a ricevere per posta foto polaroid scattate di nascosto alla moglie Catherine e alla figlia Jordan, di cinque anni. Ha capito che qualcuno – un uomo dalla mente malata come quelli che è abituato a combattere – vuole giocare con lui una partita di morte. O forse soltanto spaventarlo, chissà. Comunque sia, Black si è persuaso di non poter correre rischi. Ha lasciato l'FBI e si è trasferito con la famiglia a Seattle, la sua città d'origine.

Tuttavia – sono parole sue – non può «limitarsi a sperare in un lieto fine». È convinto che la degenerazione dei costumi e l'esplosione di violenza che caratterizzano la società contemporanea abbiano un legame ben preciso con la svolta epocale dell'anno Duemila. Per questo ha deciso di entrare nel Gruppo Millennium, una misteriosa società di consulenza alla quale l'FBI ricorre per la soluzione dei casi più inquietanti. Il suo reclutamento nel Gruppo Millennium è dovuto a quello che lo stesso Black definisce «il mio dono e la mia condanna»: la capacità di percepire il delitto attraverso gli occhi dell'assassino. «Divento la cosa che temiamo di più», risponde a chi gli chiede spiegazioni, «ciò che sappiamo di poter diventare nella parte più oscura della nostra coscienza».

Nell'episodio inaugurale, Black si è appena sistemato nella bella casa gialla alla periferia di Seattle quando legge sul giornale la notizia della brutale uccisione di una giovane donna. Tanto gli basta per capire che un serial killer sta mettendosi all'opera. Si offre di collaborare con la polizia, ma il suo vecchio amico, il detective Bob Bletcher, non si convince della gravità della situazione finché l'omicidio di un giovane gay non rivela l'esistenza di un complesso piano paranoico. Ed è qui che Black entra in scena, non più nelle vesti dell'esperto criminologo, ma in quelle – decisamente imprevedibili – del critico letterario.

Andiamo con ordine. Frank ha scoperto che la ragazza uccisa lavorava nel peep show frequentato dal Francese. Una collega della vittima gli ha rivelato l'esistenza del Francese e della sua incomprensibile «poesia», mentre il Gruppo Millennium gli ha fornito una registrazione video, effettuata dal sistema a circuito chiuso del locale, in cui si scorge un uomo dallo sguardo allucinato, intento a parlare con se stesso. A questo punto Black ha seguito il metodo che qualsiasi antropologo alle prese con una tradizione orale adotterebbe: si è armato di carta e penna e ha cercato di approntare una trascrizione il più possibile corretta della «poesia» del Francese (il quale, con buona pace della

sceneggiatura, parla in un inglese appena complicato da qualche arcaismo).

Vale la pena di soffermarsi sulla scena in cui Frank, nello studio-laboratorio che occupa la cantina della casa gialla, decifra le parole pronunciate dal presunto serial killer. All'inizio capta soltanto qualche suono, ma ben presto riesce a completare le frasi in modo spedito, con una sicurezza addirittura sospetta. È chiaro che non sta più scrivendo, a fatica, sotto dettatura: Black procede rapidamente perché in realtà riconosce le parole del Francese. Il quale, a sua volta, si esprime per citazioni.

La circostanza è sottolineata in maniera puntuale ne Il Francese, il romanzo – o, meglio, la novelization – che la scrittrice Elizabeth Hand ha tratto da questo episodio di Millennium. Sulla pagina Black si muove un po' più impacciato di quanto accada sul piccolo schermo. Riesce a cogliere soltanto parole isolate, come «INNOCENZA RITO ANNEGARE». Al resto provvede un dizionario delle citazioni che, a quanto pare di capire dal racconto della Hand, rappresenta un abituale strumento di lavoro del detective. La funzione che nel thriller classico è riservata al bisturi dell'anatomopatologo o al microscopio della Scientifica, in Millennium è delegata – e in modo niente affatto casuale – a un repertorio letterario.

Con o senza dizionario, Black è dunque riuscito a ricostruire il suo testo nella forma più soddisfacente possibile, assolvendo così al primo dovere di ogni filologo coscienzioso. Ora non gli resta che pubblicare i risultati del suo lavoro ed è quanto fa in un'altra sequenza che merita di essere analizzata nel dettaglio. La scena si sposta all'interno della sede della polizia di Seattle. Ci troviamo in una grande stanza disadorna, con tutta probabilità una spartana sala per le riunioni. Poche sedie e molti agenti in piedi, ad ascoltare attenti e perplessi l'esposizione di Black, che ha alla sua sinistra un televisore sul quale scorrono le immagini del Francese e alla sua destra una lavagna ricoperta di appunti.

Fissiamo questo fotogramma e avremo una delle immagini più ricorrenti nel cinema degli anni Novanta. L'equivalente dell'assalto alla diligenza nel western classico, per intenderci. Se anche accendessimo il televisore soltanto in questo momento, sapremmo con certezza che siamo in una stazione di polizia nel bel mezzo della caccia a un serial killer. E intuiremmo con altrettanta sicurezza che l'uomo alla lavagna è l'esperto chiamato a riassumere lo stato delle indagini. È per questo che crediamo già di conoscere le parole che usciranno dalla bocca di Black: il solito, e a suo modo rassicurante, profilo socio-psicologico dell'assassino. Qualcosa come «maschio, bianco, età compresa tra i venticinque e trentacinque anni, istruzione superiore...». Invece no. Black sta per parlare di poesia, Sacre Scritture e profezie. In altri termini, sta per tenere una lezione di critica

letteraria.

Le immagini che passano sul televisore di fianco a lui sono soltanto un espediente per attirare l'attenzione dei poliziotti. Il vero documento è riportato sulla lavagna, dove Black ha ricopiato l'ormai famosa «poesia». Leggiamola:

> Voglio vederti danzare sulla torbida marea del sangue.
> Il rito dell'innocenza sta per annegare.
> Verrà la morte seconda, e lo stagno ardente di fuoco e
> [di zolfo per gli esecrabili fornicatori.
> Tu avrai il tuo posto nello stagno ardente.
> Ora nella città del mare la grande peste è giunta.

Un centone, questo è chiaro. Frammenti di brani diversi giustapposti in modo da trasmettere una solennità di tipo iniziatico. Quali che siano le fonti del Francese, la sua ambizione è costruire un testo che ricordi il tono ispirato della Bibbia, dalla quale proviene infatti una delle citazioni impiegate. L'impressione suscitata dall'insieme è forse ancora più importante dell'esatta individuazione delle fonti. Questo testo infatti è ciò che, secondo un abile manipolatore della cultura popolare come Chris Carter, il pubblico televisivo è disposto a considerare "poesia": un insieme di parole dal suono misterioso e arcano, che esprimono il retaggio di una sapienza perduta e probabilmente pericolosa.

Black, in realtà, non legge per intero la «poesia», ma si limita a indicare la provenienza delle citazioni che la compongono. Spiega anzitutto che i primi due versi sono tratti – con qualche licenza, si potrebbe aggiungere – da Il Secondo Avvento di William Butler Yeats: «Tutto si dissocia, il centro crolla. L'anarchia si rovescia sul mondo. La torbida marea del sangue avanza», declama Black davanti ai poliziotti sempre più sospettosi. «E poi invece», prosegue, «cita l'Apocalisse». Il tempo di ascoltare il Francese che declama il terzo, lunghissimo verso della sua «poesia», e Black precisa: «Dalle Rivelazioni. "Morte e inferno. Gli esecrabili e i fornicatori saranno gettati nel lago di fuoco"». Con un certo impaccio, il doppiaggio italiano introduce la dizione di Rivelazioni, dando l'impressione che si tratti di un testo diverso dall'Apocalisse. Ma chiaramente non è così (Revelation è soltanto il titolo attribuito al testo giovanneo dalle traduzioni inglesi della Bibbia) e infatti il brano richiamato da Black corrisponde ad Apocalisse 21,8: «Ma per i vili e gl'increduli, gli abietti e gli omicidi, gl'immorali, i fattucchieri, gl'idolatri e tutti i mentitori è riservato lo stagno ardente di fuoco e di zolfo. È questa la seconda morte».

Come si può notare, all'occorrenza anche Black sa adattare in modo efficace le sue fonti. Dal lungo elenco di peccatori del testo neotestamentario ha estrapolato il riferimento alla fornicazione, rendendo così evidente il legame tra le letture del Francese

(buone letture in apparenza, se non addirittura ottime) e il suo accanimento contro i lussuriosi: prima la spogliarellista – che, con un prevedibile effetto mélo, era in realtà una ragazza madre costretta a esibirsi per mantenere la sua bambina – e poi gli omosessuali che si prostituiscono nel parco di Seattle. La rinuncia all'esattezza testuale produce comunque i suoi frutti. Bletcher, che non per niente è il capo, si sente autorizzato ad azzardare un'ipotesi: «Sta pregando», dice.

La preghiera di Nostradamus

Black si affretta a correggerlo («No, profetizzando»), ma l'effetto è assicurato. Nella mente del pubblico si è ormai prodotto un cortocircuito tra una serie di elementi solitamente considerati in modo più che positivo – la poesia, la Bibbia, la preghiera – e la sete di sangue del serial killer. Lo stesso Black, per riuscire a vedere con gli occhi dell'assassino e a pensare con la sua mente, ha dovuto varcare la porta stregata della letteratura.

Ma perché il Francese starebbe profetizzando? Semplice, perché la citazione finale della «poesia» proviene dall'opera di un profeta o sedicente tale, e cioè Nostradamus. «Sedicesimo secolo, profeta e poeta», spiega succintamente Black, citando subito dopo dall'originale il passaggio adoperato dal Francese: «La grande peste dans la cité maritime». Non contento dello sfoggio poliglotta, impugna un gessetto rosso e scrive peste sulla lavagna, proprio sopra al corrispettivo inglese plague. È la stessa parola, ricorda ai poliziotti, trovata sulle bare predisposte dal Francese per seppellire vive le sue vittime.

Bletcher ormai ha capito dove Black intende arrivare: «E l'assassino vuole realizzare questa profezia?», domanda all'amico, che in tutta risposta completa la citazione – in inglese, questa volta, e in una traduzione come al solito piuttosto libera – da Nostradamus: «Nella città del mare la grande peste è giunta. Non si fermerà finché la morte non sarà placata con il sangue di un uomo giusto. La grande signora è oltraggiata dalla finzione» (si tratta, per la precisione, della quartina 53 nella seconda centuria delle Profezie del 1555).

Ultimata la ricognizione delle fonti, Black è pronto per procedere con l'interpretazione del testo. «Seattle è la città del mare», puntualizza: «L'AIDS è la grande peste. Lui è l'uomo giusto che placherà la morte con il suo sangue innocente». Dopo tanta erudizione, il resto dell'analisi (e dell'episodio) segue uno svolgimento abbastanza prevedibile.

Smessi i panni del filologo, Black traccia infatti un profilo tutto sommato convenzionale del Francese, i cui delitti potrebbero derivare da un forte disagio di natura sessuale, con tutta probabilità dovuto al rapporto morboso con la madre, identificata con la «grande signora» di Nostradamus.

La lezione di Frank non è stata propriamente un successo. Bletcher non riesce a convincersi, i suoi uomini non vogliono neppure provarci. Ma lo spettatore sa già che gli agenti dovranno pentirsi di tanta incredulità. Anche perché il Francese altri non è se non un tecnico che lavora nel laboratorio di analisi della polizia. Lo scontro decisivo avrà luogo proprio lì ma, secondo le nuove regole imposte da Millennium, non sfocerà in un «lieto fine». Le ultime parole del serial killer suonano piuttosto come una minacciosa conferma delle pessimistiche previsioni del detective visionario. «Credi di poter fermare la fine? Credi che si possa fermare?», chiede il Francese a Black poco prima di essere raggiunto dai colpi esplosi da Bletcher. Poi, già a terra, si risponde da solo: «Non la fermerai... Non puoi...». Questo però Black lo sa già. Per via del suo «dono», certo. Ma anche perché è un lettore.

Una delle prime sequenze del telefilm ci mostra Frank, durante il trasloco, osservare con sguardo pensoso i libri stipati in uno scatolone che l'uomo richiude immediatamente, come se fosse stato colto in flagrante, non appena sente la voce della moglie Catherine. Anche la ricerca delle fonti del Francese, del resto, avviene a notte fonda, mentre il resto della famiglia riposa. Senz'altro ci sono libri, nella casa gialla, ma non troppo in vista. Frank pare preferisca tenerli nel suo studio in cantina, insieme con il potente computer che gli permette di accedere alla banca dati di Millennium. Come se non ci fosse differenza tra una biblioteca e un archivio di imprese criminali.

Il primo episodio di una serie televisiva ha lo scopo di creare un clima, aiutando gli spettatori a mettere a fuoco le proprie aspettative. Il pilot di Millennium non fa eccezione. Giunta sul piccolo schermo il 25 ottobre 1996, dopo un lungo battage pubblicitario del quale faceva parte anche un debutto tardivo, a stagione televisiva già ampiamente iniziata, la storia del duello tra il Francese e Black dovrebbe servire anzitutto a far comprendere che anche le ultime, relative certezze che abitavano l'universo di X-Files sono cadute. Per accorgersene basta confrontare il glamour un po' improbabile dell'aitante Mulder, interpretato da David Duchovny, e dell'algida Scully, impersonata da Gillian Anderson, con la maschera affilata di Lance Henriksen, l'attore scelto per il ruolo di Black. La prima impressione è quella di un miscasting, di un errore che costringa Henriksen a recitare "fuori parte": è troppo anziano per essere il marito di Catherine (l'attrice Megan Gallagher, a sua volta più vicina ai quarant'anni che ai trenta), i suoi

capelli sono troppo neri per non essere tinti e, in definitiva, ha una faccia poco rassicurante. Non per nulla il ruolo al quale, prima di essere scritturato da Carter, Henriksen deve la sua notorietà presso il grande pubblico è quello dell'androide Bishop nel fantascientifico Aliens – Scontro finale di James Cameron (1986) e del suo clone Bishop II nell'ancor più cupo Alien3 di David Fincher (1992).

Ma l'idea-guida di Millennium è proprio questa: nessuno è al sicuro. Se non altro, nessuno è al sicuro da se stesso. Lo impara a sue spese Frank nell'episodio inaugurale della seconda serie, Il principio e la fine, nel quale uccide con spietata determinazione il suo misterioso persecutore, l'Uomo della polaroid, che nel frattempo ha rapito e tiene prigioniera Catherine. Ma anche la piccola Jordan ha il suo lato d'ombra, dato che condivide il «dono» del padre ed è già visitata da visioni e premonizioni che rischiano di compromettere la sua infantile innocenza. Le sole ad essere davvero pure sono le vittime. Come Bletcher, che finirà sgozzato, forse in un rito satanico, tra le pareti della casa di Black. E come la stessa Catherine, che nel corso della seconda serie sacrifica la propria vita a un virus misterioso, nel quale sembrano confluire tutte le minacce di fine millennio.

E la letteratura? Quella del Francese e della sua «poesia» è soltanto una trovata sporadica? Se così fosse, Millennium non meriterebbe tanta attenzione. Più ancora che per la scabrosità dei temi affrontati, infatti, la serie si caratterizza per il ricorso esibito e costante a citazioni letterarie. L'impostazione originale prevedeva che ogni episodio si aprisse con una scritta bianca su fondo nero (una soluzione grafica molto amata dagli autori di siti Internet, specie se di argomento in qualche modo "proibito"), letta in tono drammatico da una voce fuori campo. Citazioni, appunto, e provenienti da un insieme di testi tutti in qualche modo compresi all'interno del triangolo Yeats-Apocalisse-Nostradamus individuato fin dalla prima puntata.

Limitiamo la nostra analisi alla prima serie di Millennium, dato che nelle due stagioni successive, nel tentativo di risollevare i dati di un'audience più che deludente, il telefilm finisce per perdere la sua fisionomia iniziale, avvicinandosi piuttosto al clima di X-Files (la fusione tra i due filoni, a quanto pare, era stata preventivata fin dal principio da Carter, per il quale però sarebbe stato Millennium a dover venire in soccorso di X-Files, e non viceversa). Nella seconda serie, per esempio, si viene a scoprire che lo stesso Gruppo Millennium non si limita a combattere le forze del Male, ma è a sua volta implicato in un vasto complotto apocalittico, al quale va fatta risalire, tra l'altro, l'inarrestabile epidemia che ha provocato la morte di Catherine. Al posto degli alieni che ossessionano l'irriducibile Mulder, poi, subentra l'inquietante visione dell'angelo della morte che tormenta una delle

agenti del gruppo, Lara Means, destinata a subire un devastante tracollo nervoso poco dopo la misteriosa iniziazione al «livello superiore» di Millennium. Nella terza e ultima serie, infine, Black decide di adoperare il proprio «dono» per sventare le trame ordite dai misteriosi arconti di Millennium e rientra nei ranghi dell'FBI, dove trova ad attenderlo Emma Hollis, una giovane investigatrice nera di grandi ambizioni, con ogni evidenza modellata sulla Clarice Starling de Il silenzio degli innocenti o, meglio ancora, su Ardelia Mapp, l'afroamericana compagna di stanza di Clarice all'accademia del Bureau a Quantico. La complicazione suprema – in un certo senso l'ultima carta giocata da Carter e dagli altri autori che gli si sono affiancati nell'elaborazione della serie – consiste nella cooptazione di Emma nel Gruppo Millennium: braccato da tutti, nell'ultima puntata Black si trova a poter contare soltanto sull'aiuto della figlia Jordan, dotata di poteri paranormali sempre più raffinati. E mentre la trama compie queste evoluzioni, la consuetudine delle epigrafi viene progressivamente abbandonata.

«Solo Ezechiele è il mio profeta»

Nella sua programmazione originaria, dunque, la prima serie di Millennium era composta di ventun episodi, il primo dei quali – e cioè il pilot sul quale ci siamo soffermati in precedenza – privo di epigrafe. Restano venti telefilm, sette dei quali si aprono con un'epigrafe di provenienza biblica. Il più citato risulta il Libro di Giobbe (tre ricorrenze, rispettivamente negli episodi La sfida, Il testimone e Patto con la morte), al quale si affiancano Geremia (Il purificatore), l'Esodo (Il serial killer) e il Vangelo secondo Luca (Relazioni di sangue). Quest'ultima è l'unica esplicita epigrafe neotestamentaria ed è emblematica della strategia di decontestualizzazione alla quale venivano sottoposti i testi impiegati in Millennium. Per introdurre lo spettatore in una fosca vicenda di abbandono infantile, attrazione omosessuale e violenza, si fa infatti ricorso a uno dei versetti evangelici che annunciano la risurrezione: «Questa generazione è una generazione malvagia; essa cerca un segno, ma non le sarà dato nessun segno fuorché il segno di Giona (Lc 11,29)». Le ultime parole, che abbiamo riportato in corsivo, vengono spiegate nel versetto successivo («Poiché come Giona fu un segno per quelli di Ninive, così anche il Figlio dell'uomo lo sarà per questa generazione», Lc 11,30) e danno il senso all'intero brano: non verranno dati più segni semplicemente perché il segno c'è già, ed è il segno di Cristo che, come Giona nel ventre della balena, resterà nel sepolcro tre giorni e tre notti, per poi risorgere. Nella citazione di Millennium è proprio il richiamo a Giona a venire

soppresso. Troncandosi con il perentorio «non le sarà dato nessun segno» il versetto di Luca assume un'intonazione decisamente minacciosa, che non lascia alcuna speranza di redenzione o salvezza.

Non a caso nella sua struttura originaria l'impostazione generale del serial era costituita da un continuo richiamo all'Apocalisse, considerata l'origine delle ansie millenaristiche di cui si nutre ogni singolo episodio. All'Apocalisse si ispira il Francese per la sua «poesia» e dalle ultime parole del testo giovanneo proviene il titolo originale di una delle puntate più esplicite e inquietanti, Maranatha, che nell'edizione italiana è diventata, semplicemente, L'apocalisse. In questo episodio – che tra l'altro sfoggiava un'epigrafe anch'essa di origine biblica, tratta dal libro del profeta Abacuc – si assiste alle imprese di un sedicente Anticristo di origine russa, già coinvolto nel disastro atomico di Chernobyl. E ancora, ne Il dinamitardo, le cifre finali del numero telefonico adoperato dall'attentatore per far esplodere i suoi ordigni sono 666, ossia il fatidico numero della Bestia di Apocalisse 13,18.

È bene osservare come, nella prima serie di Millennium, la Bibbia fosse considerata anzitutto in quanto testo letterario, in perfetta consonanza con la tradizione culturale angloamericana, anch'essa – come avremo presto occasione di constatare – ampiamente sfruttata dal citazionismo degli autori. Ma questo, come nel caso del Vangelo secondo Luca, non impedisce che le Sacre Scritture vengano manipolate in modo da suggerire l'effettiva presenza di una minaccia soprannaturale che incombe sul mondo.

In Pericolo per Catherine, ultimo episodio della prima stagione americana, Black lascia chiaramente intuire che le porte degli inferi si stanno spalancando. «Tutti hanno una teoria sulla crescente violenza nella nostra società», gli dice un detective dell'FBI. Ma un altro investigatore, sarcastico, lo interrompe: «Mia moglie dà la colpa agli ormoni artificiali nella carne di manzo». Il primo non demorde e torna a chiedere: «Senta, è vero che alcune persone credono che ci sia una forza demoniaca nell'aria?». «Già», aggiunge un terzo, «sembrano dare una spiegazione religiosa». «Sì, alcune persone lo pensano», ammette Black. «Lei cosa ne pensa?», insiste il primo agente. «Non credo sia la carne di manzo», conclude Frank. In un altro episodio, Il Messaggero (che nell'originale ha un titolo di intonazione addirittura liturgica: Powers, Principalities, Thrones and Dominions), il trionfo delle forze infernali è impedito dall'intervento di un angelo. Proprio come se lo scontro finale tra Bene e Male descritto dalla visione di Giovanni fosse già iniziato.

Insieme con l'Apocalisse, il testo biblico più presente nel tessuto di Millennium prima maniera è il Libro di Ezechiele. Come apprendiamo con un certo sgomento nel corso de L'essenza del male, l'episodio in cui Bletcher viene ucciso, lo stesso indirizzo dei Black

corrisponde a una citazione da questo testo profetico. La casa gialla di Seattle è infatti situata al numero 1910 di Ezekiel Drive, che corrisponde a Ezechiele 19,10: «Tua madre è radicata nel tuo sangue come una vite nel fiume. Era feconda di frutti e rigogliosa di rami grazie a cotanta acqua» (l'edificio che compare nella serie si trova in realtà nella cittadina canadese di New Westminster). Un'allusione, neppure troppo velata, ai pericoli cui Catherine e Jordan sono esposte a causa del «dono» di Frank.

Anche la scelta di Ezechiele non è casuale. Per complessità simbolica e ricchezza di dettagli, la visione del profeta costituisce infatti una delle fonti più frequentate dall'intera apocalittica giudaica, il genere letterario di cui la rivelazione di Giovanni rappresenta il testo più noto ed emblematico. Ma per sapere questo non occorre essere biblisti. Non negli Stati Uniti, almeno. Quando i tecnici del Gruppo Millennium inseriscono una nuova password vocale nel computer di Frank, per esempio, impostano sì la frase «Solo Ezechiele è il mio profeta», ma con una motivazione quantomeno bizzarra. «È un oscuro riferimento a un grande film americano, quindi indecifrabile dai pirati dell'informatica, che usano frasari convenzionali», sostengono, alludendo con tutta probabilità a una celebre battuta di Pulp Fiction sulla quale avremo modo di tornare.

Erudite soltanto in apparenza, le citazioni di Millennium obbediscono in realtà a un codice facilmente decifrabile da parte dello spettatore al quale si rivolgono. Esse confidano su una sorta di preconoscenza dei testi i quali, a causa del contesto del tutto inusuale in cui vengono collocati, assumono un significato nuovo e niente affatto rassicurante. L'idea di letteratura che ne deriva corrisponde, nel migliore dei casi, a un sapere collocato in una sfera lontana dalla normalità dell'esistenza. Nel momento in cui un poeta è citato da un serial killer, anche il poeta diventa pericoloso quanto l'assassino. Ed è proprio per questo che la stessa poesia – intesa come espressione più alta dell'intera tradizione letteraria – assume i connotati di un sapere perduto e minaccioso, attraversato da misteri che possono essere percepiti e decifrati soltanto dagli iniziati.

Anche se la definizione può apparire sorprendente, quella compiuta da Millennium è dunque un'operazione di critica letteraria. Un'interpretazione del testo grossolana finché si vuole, ma esercitata in funzione vicaria rispetto a forme più convenzionali di trasmissione del sapere umanistico (la scuola, l'accademia, le "buone letture") che evidentemente non riescono più a raggiungere il grande pubblico. È come se la letteratura fosse ormai dimenticata e dispersa e l'unico possibile contatto con quel che resta della civiltà della parola fosse costituito dai frammenti nei quali – più o meno casualmente – capita di imbattersi. Citazioni pericolose, perché sempre fuori contesto. Ed

epigrafi maledette, perché il loro significato originario è ormai decifrabile soltanto a prezzo di una dedizione assoluta, che assomiglia in modo inquietante alla possessione.

Yeats e l'elenco del telefono

Da questo punto di vista, gettare in pasto al pubblico il nome di Yeats nella prima puntata di Millennium è indice di notevole abilità. Tanto per cominciare, si tratta di uno dei poeti più conosciuti del mondo anglosassone. Nel Francese, la già ricordata novelization dell'episodio inaugurale della serie, si parla infatti del Secondo Avvento come di un testo che Black «aveva studiato alle superiori». E anche durante la sfortunata lezione di Frank al distretto – annota ancora l'autrice di questa versione "scritta" del telefilm –, non appena viene nominata la poesia «uno o due agenti fecero un cenno d'assenso, per indicare che conoscevano il titolo».

Per fare un altro esempio legato alla cultura popolare dei nostri anni, si può notare che Yeats è il poeta citato più frequentemente da Robert James Waller nel romanzo I ponti di Madison County (1992). Non si tratta dell'unico riferimento letterario del libro, ma è comunque il solo destinato a sopravvivere nella trasposizione cinematografica del romanzo diretta da Clint Eastwood nel 1995. Nel film come nel libro, infatti, durante la loro passeggiata serale gli amanti Francesca e Robert citano i versi conclusivi – peraltro celeberrimi – della Canzone di Aengus il Vagabondo: «Le mele argentee della luna,/le mele dorate del sole».

Nel marzo del 1996, e cioè pochi mesi prima del debutto televisivo di Millennium, un servizio trasmesso dalla National Public Radio sottolineava come tra i politici statunitensi fosse invalsa l'abitudine di citare in ogni possibile occasione un brano di Yeats. Tra le testimonianze riportate una riguardava il vicepresidente Al Gore, che citava gli stessi versi del Secondo Avvento declamati da Black davanti agli attoniti poliziotti di Seattle: «Tutto si dissocia, il centro crolla. L'anarchia si rovescia sul mondo». Manca soltanto la «torbida marea del sangue», e poi la corrispondenza è perfetta. Non a caso, nello stesso servizio radiofonico, si riportava la battuta di un autorevole commentatore della politica americana, William Safire, per il quale Il Secondo Avvento sarebbe così inflazionato che ormai, per citarlo, si dovrebbe ritirare il numero e mettersi in coda.

Non è difficile spiegare la crescente risonanza di cui questa poesia gode nei nostri anni. Proviamo a leggere il testo integrale:

Girando e girando nella spirale che si allarga
Il falco non può udire il falconiere;
Le cose crollano; il centro non può reggere;
Mera anarchia è scatenata sul mondo;
La corrente torbida di sangue è scatenata, ovunque
Il rito dell'innocenza è sommerso;
Ai migliori manca ogni convinzione, mentre i peggiori
Sono pieni di appassionata intensità.

Di certo qualche rivelazione è vicina;
Di certo il Secondo Avvento è vicino.
Il Secondo Avvento! Appena dette queste parole
Una vasta immagine emergente dallo Spiritus Mundi
Mi turba la vista: in qualche luogo tra le sabbie del deserto
Una forma – corpo di leone, la testa di uomo,
Lo sguardo inespressivo e spietato come il sole –
Si muove sulle sue lente cosce, mentre tutto all'intorno
Turbinano le ombre degli sdegnati uccelli del deserto.
Le tenebre scendono ancora; ma adesso io so
Che venti secoli di sonno pietroso
Furono turbati fino all'incubo dal dondolar di una culla.
E quale mai informe animale, giunta finalmente la sua ora,
Si avvicina a Betlemme per nascere?

Scritto nel 1919, all'indomani della prima guerra mondiale, Il Secondo Avvento è in effetti uno dei documenti più significativi dell'itinerario di Yeats. Se Nostradamus – secondo l'icastica definizione di Black – fu «profeta e poeta», in modo speculare Yeats fu un poeta che volle farsi profeta. Dalla riscoperta delle tradizioni celtiche all'attività nella setta ermetica della Golden Dawn, dal matrimonio con la veggente Georgie Hyde-Lees alla stesura di quella summa esoterica che è La visione, la vita e l'opera di Yeats finiscono per congiurare nella costruzione di un'inedita figura di poeta-mago che ha tra i suoi modelli dichiarati l'eclettismo spirituale di William Blake. Un autore di cui torneremo a parlare più avanti e al cui cognome, con buona verosimiglianza, allude quello del protagonista di Millennium, Black (fatto salvo, si capisce, l'ovvio riferimento al «nero», all'oscurità, alla minaccia).

La svolta epocale annunciata dal Secondo Avvento è, in estrema sintesi, la fine del millennio cristiano. Yeats adopera una terminologia squisitamente biblica – l'espressione the Second Coming, nella tradizione religiosa anglosassone, designa il ritorno di Cristo sulla Terra –, ma la mette al servizio della rivincita di arcane divinità ancestrali, guidate

dalla sfinge che attende di svegliarsi nelle solitudini del deserto: una Bestia di sembianze apocalittiche, in qualche modo simile ai mostri che balenano nelle «percezioni» del tormentato Black. Il tema è presente in molti altri testi di Yeats, per esempio nel racconto I re magi (in Rosa Alchemica, del 1896), dove tre anziani fratelli irlandesi si mettono in viaggio verso Parigi per assistere alla nascita mistica di un unicorno, messaggero degli dèi pagani. Osserva uno dei «magi» di Yeats: «Forse il cristianesimo era buono e piaceva al mondo, e perciò adesso sta scomparendo e gli Immortali cominciano a risvegliarsi». La trama complessiva di Millennium non si discosta troppo da questo schema, anche per quanto riguarda le considerazioni sulla fine del cristianesimo. Non a caso, nell'episodio Il serial killer assistiamo a una catena di omicidi rituali – con tanto di recupero delle pratiche dell'Inquisizione – di cui sono vittime alcuni sacerdoti.

Per quanto basata su premesse tutt'altro che semplici da divulgare (la teosofia, il neoplatonismo ermetico, la dottrina dell'Anima Mundi), in Millennium la poesia di Yeats diventava autorevole testimonial delle angosce di cui la serie intende farsi portavoce. Chris Carter è probabilmente il personaggio più sgradevole che un critico letterario possa immaginare, ma questo non gli impedisce di fare della letteratura un uso estremamente efficace sul piano della narrazione televisiva.

Nato a Bellflower, in California, nel 1957, Carter ha iniziato la sua carriera come giornalista, collaborando alla rivista «Surfing Magazine». Verso la metà degli anni Ottanta è approdato alla Disney in veste di sceneggiatore e produttore. Ha avuto fortuna con un paio di serie televisive (tra cui Cinque ragazzi e un miliardario, trasmessa anche in Italia), un po' meno sul versante cinematografico. Di fatto, prima di X-Files: il film di Rob Bowman (1998), la sua più ragguardevole sortita sul grande schermo era rappresentata dalla collaborazione a una pellicola di fantascienza diretta nel 1989 da Michael Anderson e intitolata, profeticamente, Millennium. Quando gli capita di rievocare le tappe salienti della propria formazione di autore televisivo, Carter – che ha avuto la singolare ventura di figurare sia nell'elenco degli uomini più influenti degli USA sia in quello dei più sexy – non si maschera dietro pose intellettualistiche. Importanti, per la sua visione del mondo, sono stati la serie televisiva Kolchak – The Night Stalker (giudicata severamente, invece, da un intenditore come Stephen King), lo scandalo Watergate (grazie al quale afferma di aver maturato l'atteggiamento scettico e sospettoso su cui poggia il clima di X-Files) e la controcultura dei surfer californiani. La sua formazione accademica, di fatto, si riduce a un diploma in giornalismo. Nel suo ufficio di Vancouver, in Canada, dove nascevano anche le trame di Millennium, non si trova affatto la babele di libri che ci si potrebbe aspettare. Sul tavolo da lavoro, raccontano i giornalisti che lo hanno incontrato, Carter tiene soltanto un

dizionario, una Bibbia e un elenco del telefono, dal quale attinge i nomi dei personaggi destinati a comparire nei telefilm.

Disinvolto finché si vuole, e del tutto privo di qualcosa che assomigli lontanamente allo scrupolo filologico, quando vuole Carter sa però essere molto efficace. La citazione dello Yeats apocalittico del Secondo Avvento nel pilot di Millennium, per esempio, ottiene un risultato che va ben al di là della definizione di un'atmosfera minacciosa e decadente. L'autore irlandese avrà sì fama di mago, occultista e visionario, ma rimane anzitutto un poeta. Un grande scrittore, un premio Nobel, uno di quelli che si studiano «alle superiori». È un nome rassicurante, quello di Yeats, ma nello stesso tempo, dopo averlo sentito nominare in un contesto come quello di Millennium, lo spettatore sa che anche nel testo in apparenza più innocuo può nascondersi il seme del Male. Nella sconcertante prospettiva critica sostenuta da Black la letteratura è infatti la porta d'ingresso in un regno maledetto, la via che ci obbliga a confrontarci con «ciò che sappiamo di poter diventare nella parte più oscura della nostra coscienza». Meglio tenerla a bada, perché in ogni Yeats si nasconde un Nostradamus.

Chi ha paura di Teresa d'Avila?

Questo spiega come mai, posti in epigrafe agli episodi della prima serie di Millennium, i classici della letteratura universale assumano un aspetto tanto allarmante. Ci sono nomi abbastanza prevedibili nell'immaginaria antologia compilata da Carter e dai suoi collaboratori. Nietzsche, per esempio, presente con una massima così nicciana da sembrare apocrifa («L'uomo è la più crudele delle belve», nell'episodio Il piacere di uccidere). Ma non si tratta di una novità, se pensiamo che già nell'esilarante Un pesce di nome Wanda di Charles Crichton (1988) Kevin Kline interpretava un criminale da strapazzo che prendeva coraggio annusandosi le ascelle e citando a casaccio La volontà di potenza. Risalendo ancora più indietro nel tempo, si potrebbe ricordare l'epigrafe nicciana («Ciò che non ci uccide ci rende più forti») che, in modo adeguatamente enfatico e perentorio, fungeva da ouverture alla versione cinematografica di Conan il barbaro diretta nel 1981 da John Milius. E Nietzsche, sia pure en travesti, faceva capolino anche nel magniloquente Zardoz di John Boorman (1973), un film che – come avremo modo di vedere – può essere considerato tra i precursori della tendenza espressa da Millennium.

Abbastanza scontata è anche la frase di Jean-Paul Sartre che nel serial di Chris Carter apre l'episodio Il dinamitardo («Sono responsabile di tutto tranne che della mia

responsabilità»), mentre la prospettiva si fa più complessa nel caso del Moby Dick di Melville, da cui è tratta l'epigrafe de Il giudice: «Questo mondo visibile pare fatto d'amore, le sfere invisibili erano fatte di paura». Altro scrittore "da studiare a scuola", Melville, su questo non c'è dubbio. Ma anche una risorsa inesauribile per i cercatori di fosche citazioni, come potrebbe dimostrare il classico La notte del cacciatore di Davis Grubb (1953), che da Moby Dick prende due delle epigrafi che ne contrassegnano lo svolgimento. In particolare, la frase posta in apertura del romanzo («Dove finiscono gli assassini, amico! Chi può pronunciare una condanna quando il giudice stesso viene portato in giudizio?») non sfigurerebbe in un qualsiasi episodio di Millennium.

La notte del cacciatore rappresenta un precedente notevole, anche se remoto, delle atmosfere di Millennium. Romanzo "di culto" di un autore che, in seguito, ha molto lavorato come sceneggiatore cinematografico e televisivo, la storia dei due bambini inseguiti lungo il fiume dal patrigno malvagio divenne nel 1955 l'unico, straordinario film diretto da Charles Laughton (in Italia la pellicola è conosciuta con il titolo La morte corre sul fiume). A interpretarlo, nel ruolo del diabolico predicatore Harry Powell, un Robert Mitchum in stato di grazia, che in una delle scene più memorabili della pellicola dà vita al duello tra Bene e Male mettendo in mostra le lettere che porta tatuate sulle dita delle mani: LOVE (amore) sulla destra e HATE (odio) sulla sinistra. La trama della Notte del cacciatore, di per sé, ha poco di letterario, se non l'omaggio – virato decisamente al nero – ad autori come William Faulkner e John Steinbeck. Ma in realtà il libro è attraversato da una fitta serie di citazioni, le più evidenti delle quali sono appunto poste all'inizio delle diverse sezioni del racconto: oltre a Melville, troviamo schegge di John Donne, Rudyard Kipling, Gerard Manley Hopkins e una filastrocca infantile («Corri corri, cagnolino! Il grosso cane ti è vicino!») che in questo contesto assume un significato di allucinante terrore.

Ma più che altro La notte del cacciatore è un romanzo dal forte impianto biblico, caratteristica valorizzata anche dalla regia di Laughton, che pure sceglie di amplificare gli elementi fiabeschi già presenti nel libro di Grubb, in modo da fornire una moderna versione della favola di Hansel e Gretel. Nonostante tutto, però, La notte del cacciatore non è un romanzo apocalittico. Alla fine il predicatore malvagio viene sconfitto e i due piccoli orfani trovano rifugio nella casa della signora Cooper, una figura in parte fiabesca e in parte sacrale, che sullo schermo è impersonata da una memorabile Lilian Gish. Per quanto terribile, il loro è stato un cammino di redenzione e di salvezza (ecco il sottofondo biblico), che le stesse citazioni scelte da Grubb si incaricano di certificare. Dal cupo

pessimismo della frase di Melville sull'impossibilità di giudicare con giustizia, si arriva infatti alle parole conclusive del gesuita Hopkins, che non lasciano dubbi sul significato del racconto: «E io vi dico che siamo avvolti dalla misericordia come dall'aria...». Niente di tutto questo può avvenire nel mondo di Millennium, nel quale l'ineluttabilità della condanna ha la meglio su qualsiasi esercizio di speranza. E gli scrittori – che sono sempre Yeats e Nostradamus insieme, come sappiamo – hanno il compito di ricordarlo, sono porte spalancate sulla zona oscura dell'umanità. Così, almeno, vuol farci credere Chris Carter.

Continuiamo a percorrere l'elenco delle epigrafi della prima serie di Millennium. Abbiamo già detto della Bibbia e di Nietzsche, di Sartre e di Melville. Ora vale la pena di segnalare due autori dell'antichità classica. Il primo è Platone, chiamato in causa per Il grande cataclisma, storia di una setta convinta dell'imminenza di un nuovo diluvio universale. La frase tratta dal Timeo ha una sua efficacia («Voi ricordate un solo diluvio, ma ve ne sono stati molti altri in precedenza»), ma non testimonia affatto di una lettura diretta del testo greco. Di fatto, la si può trovare citata in qualsiasi manuale di stranezze, del tipo di quelli in dotazione agli agenti di X-Files, sotto la voce «Atlantide» (quella di Platone, com'è noto, è la più antica versione conosciuta del mito di una civiltà sepolta nel mare).

Non andiamo molto meglio con Cicerone, dalle cui opere retoriche proviene la frase sul rapporto tra memoria e oblio («Ricordo ciò che non vorrei ricordare, non riesco a dimenticare ciò che vorrei dimenticare») che introduce L'esperimento, l'episodio in cui Black è vittima di un'amnesia e in cui viene la definitiva conferma del fatto che anche la piccola Jordan possiede il «dono». In casi come questi, si ha l'impressione che Carter e i suoi collaboratori stiano davvero adoperando un dizionario delle citazioni, esattamente come deve fare Black per smontare il mosaico testuale del Francese. Il che non vuol dire che gli autori di Millennium non sappiano muoversi con astuzia.

Una trovata notevole, per esempio, è quella che ha portato a scegliere una frase di santa Teresa d'Avila come prologo alla trama, particolarmente cupa, de Il marchio di Lucifero, l'episodio in cui la cognata di Frank viene rapita nel giorno del battesimo del suo primogenito, sepolta viva e poi miracolosamente rianimata, in una scena che rappresenta un equivalente "laico" della risurrezione. Ma la citazione iniziale, proveniente dal teresiano Libro de su vida, lascia intendere che c'è poco da rallegrarsi: «Con voce terribile mi disse che ero sì sfuggita dai suoi artigli, ma mi avrebbe nuovamente catturata». Anche qui, tutto sommato, nulla di nuovo. È almeno dal 1764, anno di pubblicazione de Il castello di Otranto di Horace Walpole, che l'immaginario cattolico viene adoperato per

alimentare gli incubi del gotico. Basti pensare, tra i classici, a Il monaco di Matthew Gregory Lewis (1796) e a Dracula di Bram Stoker (1897) oppure, più di recente, a L'esorcista di William Peter Blatty (1971) e più ancora all'omonima saga cinematografica inaugurata nel 1973 dal film di William Friedkin. Tutti casi in cui il cattolicesimo viene presentato come depositario di una conoscenza arcana, che sola è in grado di contrastare l'avanzata delle potenze del Male.

La scommessa di Carter, però, sta nel fatto di adoperare questa risorsa tradizionale soltanto nella seconda metà della serie (Il marchio di Lucifero è il quindicesimo episodio su un totale di ventuno), quando il carattere di Millennium è ormai ben delineato. La prima epigrafe in assoluto si trova in Fuoco dalla Gehenna (il telefilm che segue immediatamente il pilot) e proviene invece da un autore insospettabile, il poeta Wystan Hugh Auden, finito in compagnia di Nostradamus per via di un verso di Blessed Event, il testo del 1939 che annuncia gli orrori della seconda guerra mondiale. «Sento l'odore del sangue, sarà il tempo dell'insana follia», scrive Auden, e tanto basta per rendere sospetta tutta la sua opera.

È il tipico caso di decontestualizzazione violenta. Fra Teresa d'Avila e il battesimo di un neonato un legame può forse esistere, per quanto pretestuoso. Tra Auden e il lavaggio del cervello cui sono sottoposti gli adepti di uno strano culto segreto in Fuoco dalla Gehenna l'accostamento è invece del tutto arbitrario. Ma ormai sceneggiatori e pubblico ragionano in base all'identificazione tra il poeta Yeats e il veggente Nostradamus, deducendone un coinvolgimento di entrambi nello scenario dell'Apocalisse. Auden è un poeta e, in quanto tale, non ha alcun diritto a chiamarsi fuori dalla partita.

Stessa sorte tocca a una scrittrice altrimenti insospettabile come George Eliot, chiamata in causa all'inizio dell'episodio La reincarnazione («Il passato di un uomo non è semplicemente una storia morta... È una parte ancora fremente di lui, che porta brividi e amarezza, e i formicolii di una meritata vergogna»), e al poeta americano William Rose Benét (1886-1950), che suggerisce l'ultima epigrafe della prima serie, quella che compare in Pericolo per Catherine: «E ora non v'è che silenzio,/silenzio, silenzio che annuncia/tutto ciò che ignoriamo». Altro scrittore familiare al pubblico americano è senza dubbio Robert Louis Stevenson, la cui affinità con le cupezze della serie televisiva è garantita, se non altro, da Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde. Con una punta di snobismo, però, la banda di Millennium non ricorre a questo testo celeberrimo, ma rintraccia la citazione introduttiva di Un cittadino stimato in Virginibus Puerisque, ironico saggio sul matrimonio datato 1881. La frase («Le menzogne più crudeli spesso vengono dette in

silenzio») è comunque pertinente al caso di incesto che vede coinvolta, in veste di assistente sociale, la moglie di Black, Catherine, e si segnala inoltre per l'insistenza sul tema del silenzio, presente anche nei versi di Benét trascritti poco sopra.

L'elenco è quasi terminato. Restano da ricordare l'abbastanza inconsueto Ernest Renan di Un caso particolare («O Dio, se un Dio esiste, salva la mia anima, se ne ho una...»), l'anonimo proverbio inglese del 1560 de L'essenza del male («Ogni uomo prima di morire vede il diavolo») e quello che è forse il vero colpo basso inferto alla sensibilità dello spettatore, ossia la frase di Charles Manson – il satanista psicopatico che nel 1969 guidò l'assalto alla villa di Roman Polanski, decretando l'uccisione della moglie del regista, l'attrice Sharon Tate – posto all'inizio del Messaggero: «La paranoia non è altro che una forma di consapevolezza; e la consapevolezza non è altro che una forma d'amore». Più che una citazione, una dichiarazione di poetica, vista l'insistenza con cui, da X-Files in poi, Chris Carter ha giocato la carta del complotto epocale, della perturbante congiura di tempi ed eventi.

L'esca dalle lunghe gambe

La citazione più interessante e rivelatrice dell'intera serie non si trova però tra le epigrafi, ma nella struttura di un episodio all'apparenza abbastanza convenzionale, L'innocenza perduta. L'epigrafe c'è anche qui ed è fatta risalire a una fonte che – caso unico – viene indicata con il solo titolo dell'opera, senza cioè segnalare l'autore. Si tratta di un verso dal Faust di Goethe: «Due anime, ahimè... alloggiano nel mio petto» (I.1112). Un'allusione, tutt'altro che velata, alla doppia vita di Art Nesbitt, il farmacista di Boulder, nel Colorado, responsabile di una serie di delitti a sfondo sessuale (l'episodio, si noti, andò in onda negli USA il 31 gennaio 1997, poco più di un mese dopo che proprio a Boulder si era consumato il misterioso omicidio di JonBenet Ramsey, la piccola regina di bellezza trovata morta in circostanze oscure e inquietanti il 26 dicembre 1996).

Messo sull'avviso dalla facilità con cui l'assassino sembra avere accesso a droghe e farmaci, Black punta l'attenzione su Nesbitt, scoprendo ben presto che l'uomo è impotente. La circostanza – rivelata dalla moglie dell'indiziato – contribuisce ad alimentare l'imbarazzo dell'investigatore locale con cui Black collabora. Anche il poliziotto, infatti, dopo anni di indagini su crimini sessuali, non è più riuscito ad avere rapporti con la moglie, da cui ha divorziato.

L'importante non è tanto la soluzione del caso (scoperto, Nesbitt preferisce uccidersi

che consegnarsi alla polizia, secondo uno schema molto frequente in Millennium), quanto il fatto che, questa volta, l'intera vicenda è una citazione o, meglio, la riscrittura di un testo poetico. L'indizio principale viene dal titolo originale dell'episodio, Loin Like A Hunting Flame, libera trascrizione di un verso tratto da La ballata dell'esca dalla lunghe gambe di Dylan Thomas. L'autore dell'episodio, Ted Mann (produttore e sceneggiatore di lunga esperienza, attivo a Hollywood sin dalla fine degli anni Sessanta), deve avere una buona conoscenza del testo, dal momento che l'espressione scelta per il titolo si trova quasi al termine della lunga ballata – oltre duecento versi – composta dal poeta gallese nel 1941. Ad avere «i lombi» come «fiamma da caccia» è il misterioso giovane pescatore che getta in mare, attaccato all'amo, il corpo di una ragazza: l'«esca dalle lunghe gambe», appunto, secondo l'immagine che Thomas mutua in parte da una poesia dell'immancabile Yeats (La mosca dalle lunghe gambe), in parte da un componimento del poeta metafisico John Donne.

Il contenuto sessuale della poesia è esplicito. Lo stesso autore la definì come «la descrizione di una copula gigantesca». Pesci, polipi, aquile e altri animali si congiungono con il corpo agonizzante della donna, in una visione di passione e disfacimento che di volta in volta esalta o deprime il desiderio del pescatore, incapace di esercitare in modo meno violento la propria sessualità.

Composta in evidente competizione con il Bateau Ivre di Rimbaud, la poesia di Thomas è dunque un'elaborata fantasia erotica, con molti elementi di tanatofilia. Quando, al termine del telefilm, Black parla di «sesso e morte» uniti in «un unico inseparabile impulso», formula una definizione che si adatta ai delitti di Nesbitt (l'uomo prima droga le sue vittime, poi le fotografa mentre fanno l'amore, infine le uccide), ma anche al perverso comportamento del pescatore di Thomas.

Durante una perquisizione in casa del farmacista, inoltre, gli investigatori trovano, ben nascosta, una vecchia rivista pornografica. Nesbitt l'ha prima chiusa ermeticamente in una busta di plastica, poi occultata in bagno, nella vaschetta dello scarico del water. Proprio come il pescatore di Thomas, che lancia «nei flutti/una ragazza viva con ami alle labbra», anche Nesbitt consegna alle acque – sia pure di un degradato mare domestico – i corpi che alimentano le sue fantasie. Nel corso delle indagini, del resto, Black si è convinto che, prima di colpire, l'assassino assuma a sua volta sostanze stupefacenti, in modo da amplificare le proprie percezioni. Anche questo dettaglio è già presente nella Ballata di Thomas, dove leggiamo del «tentatore che sotto le palpebre/mostra all'io addormentato donne nude/bianche come la luna e come l'albero alte/ /camminare vogliose e belle di vergogna».

A dissipare ogni dubbio sul legame tra la poesia e il telefilm, provvede infine il cognome del detective di Boulder con cui Black collabora. Il poliziotto brusco e impacciato, che in passato ha vissuto un dramma simile a quello di Nesbitt, si chiama Thomas. Come Dylan Thomas, appunto, il poeta del vitalismo estremo e autodistruttivo che, su iniziativa degli sceneggiatori di Millennium, viene cooptato tra i profeti dell'Apocalisse.

2
«E tu saprai che il mio nome è quello del Signore»

Sullo schermo LouAnne Johnson ha il volto affilato di Michelle Pfeiffer e i modi determinati di un'insegnante che vuole catturare l'attenzione dei ragazzi. Anche se si tratta dei peggiori studenti che si possano immaginare: teppisti ispanici di nazionalità assortite, rapper neri con guai di ortografia, apprendisti spacciatori, ragazze madri. Ma LouAnne non demorde. Vuole che i suoi allievi della «classe speciale» (è l'eufemismo creato dal consiglio scolastico per rendere accettabile l'idea di un ghetto all'interno dell'istituto) arrivino a ragionare con la loro testa. Vuole che imparino a capire la poesia, perché – sono le sue parole – «se riuscite a capire la poesia capite tutto, e se capite tutto siete in grado di affrontare il lupo cattivo».

Fa una certa impressione ritrovare in un film americano dalle oneste ambizioni commerciali qual è, in definitiva, Pensieri pericolosi di John N. Smith (1995), la stessa immagine e quasi le stesse parole adoperate da Emanuele Trevi nel saggio Istruzioni per l'uso del lupo (1994). «Il lupo è la verità della vita di un uomo», scrive Trevi, «e la verità della vita di un uomo sta in ciò che più teme». Un'affermazione che, quasi quasi, potrebbe essere sottoscritta da Frank Black in persona.

Anche il cinema dei nostri anni, dunque, non ha abbandonato l'idea della letteratura come risorsa esistenziale, come luogo di esperienza e occasione di consapevolezza. Esiste anzi un intero filone che fa capo, grosso modo, a L'attimo fuggente di Peter Weir (1989) e che ne condivide, sia pure edulcorandola e semplificandola, la fiducia nella letteratura come «maestra di vita». Anche se in realtà, come vedremo, il messaggio del film di Weir è molto più ambiguo.

Pensieri pericolosi appartiene comunque a questa tendenza di ottimismo letterario e offre, oltretutto, l'occasione di un utile confronto con Millennium. Le prime «poesie» che l'indomita LouAnne fa leggere ai suoi allievi scapestrati sono infatti i testi delle canzoni di Bob Dylan. I ragazzi non le conoscono, forse non hanno neppure le idee chiare su chi sia l'autore, ma a poco a poco imparano a rispecchiarsi in quel mondo di «messaggi in codice», come li definisce con una bella intuizione la loro insegnante. Dopo una lunga serie di lezioni sui sottintesi di Mr Tambourine Man, anche la «classe speciale» è pronta

per il grande salto: la poesia vera, senza accompagnamento di chitarra. Un bel giorno, con grande enfasi, LouAnne annuncia che Bob non è l'unico Dylan ad aver composto versi. Ce n'è un altro, che si chiama Dylan Thomas. E c'è in palio un premio per chi trova una somiglianza tra i testi dei due autori.

Qui come altrove, la sceneggiatura di Pensieri pericolosi (tratto da un libro della vera LouAnne Johnson, My Posse Don't Do Homeworks) procede in modo piuttosto sbrigativo. L'insegnante, per esempio, dimentica di spiegare che Robert Zimmermann, menestrello del Minnesota, decise di prendere il cognome Dylan proprio in omaggio al poeta gallese. Ma questo, tutto sommato, non ha grande importanza. Quello che conta è la trovata di spedire in biblioteca l'intera classe degli indesiderabili per rendere possibile lo svolgimento del concorso «Dylan & Dylan a confronto». Obbligare i ragazzi a diventare cacciatori di citazioni, iniziarli alle gioie e ai tormenti della filologia, fino a metterli in grado di scoprire che le immagini sulla morte della canzone Let Me Die In My Footsteps sono ispirate ai versi di Do not Go Gentle Into That Good Night. Da un Dylan all'altro, appunto.

Testi alla mano, la corrispondenza non risulta poi così stretta. Oltretutto, si tratta di una delle più celebri liriche di Thomas (Do not Go Gentle fu scritta nel 1951, durante la malattia del padre del poeta) messa a confronto con una canzone di Dylan relativamente poco nota (composta nel 1963, Let Me Die è stata ufficialmente pubblicata per la prima volta soltanto nel 1991). In comune poesia e canzone hanno il tema della morte, che del resto è presente in almeno tre quarti della tradizione letteraria occidentale. In entrambi i casi c'è la determinazione o l'invito a non arrendersi alla fine, anche se modulati in termini molto diversi: una sorta di civile risentimento in Dylan, una furia programmatica in Thomas.

A suonare molto simili, in realtà, sono soltanto i versi iniziali: il «I will not go down under the ground» di Dylan ('Non me ne andrò sottoterra') fa eco in modo più o meno consapevole al «Do not go gentle into that good night» di Thomas ('Non andartene docile in quella buona notte'). Ma il fatto che gli studenti di Miss Johnson riescano a cogliere la somiglianza – per quanto superficiale e generica questa possa apparire a uno sguardo più smaliziato – è il segno che a loro modo stanno imparando a riconoscere il lupo cattivo. Cominciando dalle cose più semplici, come è giusto.

Nonostante le numerose ingenuità, Pensieri pericolosi descrive dunque una conversione alla lettura o, meglio, la crescita di un gruppo di lettori. Durante una delle sue prime lezioni LouAnne ha modo di imbattersi in un autore che non aveva mai sentito nominare all'università. Si chiama Paul Zindel e scrive romanzi che, nella catalogazione

commerciale in uso negli Stati Uniti, cadono sotto la categoria Young Adults, 'giovani adulti'. Libri del tipo My Darling, My Hamburger, che l'insegnante si fa prestare da un'allieva, per ritrovarsi poi a leggerlo con aria incredula. Una storia di flirt adolescenziali, che il doppiaggio italiano rende con uno zuccheroso «Mio amore, mio tesoro», ma che nell'originale ha un'intonazione molto più ironica e convincente, qualcosa come «Amore mio, polpettina mia».

Che cos'hanno di così terribile i romanzi di Paul Zindel (il quale, esattamente come LouAnne Johnson, esiste anche al di fuori della narrazione cinematografica e ha addirittura vinto un premio Pulitzer)? Nulla, se non il fatto di non essere né voler essere grande letteratura. Sono fotografie abbastanza accurate e plausibili del microcosmo dei teenager, tradiscono condivisibili pretese educative e sanno adoperare, quando occorre, le esche della narrativa di genere, horror e fantascienza compresi. Ma in definitiva non pongono alcuna distanza tra il lettore e le vicende che raccontano.

Per tenere a bada il lupo della letteratura (e della vita) bisogna anzitutto imparare a porre uno spazio adeguato fra noi e la belva. Se scegliamo di scappare troppo lontano, nella nostra immaginazione l'animale finisce per assumere un aspetto ancora più mostruoso di quanto abbia in realtà: la nostra paura gli infonde una forza magica, che lo rende invincibile. È questo, appunto, che succede in Millennium, dove la lontananza dalla letteratura è diventata tale da trasformarla in una minaccia, in un'ombra mostruosa gettata sulla nostra esperienza quotidiana. Ma anche se ci si avvicina troppo, facendo finta che il lupo non sia altro che un cagnolone fuori misura, inganniamo noi stessi e corriamo il rischio di essere sbranati. L'incolpevole Zindel, con le sue polpettine amorose, rappresenta questa seconda possibilità.

Ma gli studenti della classe speciale sono fortunati, passano in fretta dai romanzi d'intrattenimento alla vera letteratura. All'inizio li vediamo arrabattarsi sulle fotocopie di Mr Tambourine Man fornite da LouAnne, ma nella scena finale scopriamo che in aula hanno fatto la loro comparsa volumi di tutto rispetto: una raccolta dei testi di Bob Dylan, ovviamente, ma anche una biografia di Nathaniel Hawthorne (Salem Is My Dwelling Place di Edwin Havilland Miller, per la precisione) e un volume di Opere complete il cui autore potrebbe essere proprio Dylan Thomas.

Lettori brava gente

Non diversamente da quanto accade nella realtà, nella storia del cinema (e non

soltanto del cinema americano), d'abitudine il libro svolge una funzione rassicurante, in quanto rappresenta quasi sempre qualcosa di solido e rispettabile. Una persona con un libro in mano alimenta un pregiudizio positivo su se stessa: per confermarlo basta ricordare il classico Come sposare un milionario di Jean Negulesco (1953), nella scena in cui la mannequin Pola Debevoise (Marilyn Monroe), preoccupata di nascondere la propria miopia, cerca di darsi arie da intellettuale fingendo di leggere mentre viaggia in aereo. Ma il volume che tiene in mano, purtroppo, è capovolto.

Molti anni dopo, in Fuori orario (1985), Martin Scorsese dimostrerà quanto fuorviante possa risultare un luogo comune. La ragazza che il tranquillo impiegato Paul (l'attore Griffin Dunne) incontra una sera in un caffè di New York è sì una lettrice, ma di un tipo particolare. Marcy (interpretata da Rosanna Arquette) riconosce al volo la copertina di Tropico del Cancro di Henry Miller, il tascabile sgualcito che Paul sta leggendo. «Adoro quel libro», dice Marcy prendendo l'iniziativa della conversazione e subito cita a memoria, in modo impreciso e spavaldo, una frase tratta dalla prima pagina del romanzo: «Questo non è un libro, è un prolungato insulto, è uno scaracchio in faccia all'Arte, un calcio in culo a Divinità, Bellezza e Verità».

Paul, lusingato dall'attenzione della ragazza, riesce a imbastire una replica abbastanza generica, spiegando che sta rileggendo Tropico del Cancro perché «mi piace più questo che Tropico del Capricorno o Plexus o Nexus». Tuttavia, Paul non riesce a capire che l'interesse di Marcy per Miller non ha nulla di letterario o di intellettuale. Con la sua vita sregolata e la sua psicologia vulnerabile, al contrario, la ragazza potrebbe essere un personaggio del trasgressivo romanzo di Miller, come il terrorizzato Paul dovrà imparare a proprie spese. A ben vedere, dunque, anche Tropico del Cancro è un libro pericoloso, del tipo di quelli che il Frank Black di Millennium tiene chiusi in cantina. O, meglio, è un libro che può diventare pericoloso se non viene letto con il dovuto distacco, se la porta stregata della letteratura rimane aperta troppo a lungo e il lettore finisce dentro il romanzo. Non era successo così anche a don Chisciotte e a madame Bovary?

Proviamo a fissare queste due immagini: Pola, la ragazza che legge in viaggio, e Marcy, la ragazza che legge libri proibiti. Il risultato è una terza figura cinematografica, quella di Celine, la ragazza che legge libri proibiti in viaggio. Celine è la protagonista femminile di Prima dell'alba (1995), fragile film di Richard Linklater che fornisce più di uno spunto interessante per l'analisi degli stereotipi culturali. Interpretata da Julie Delpy, Celine incontra in treno il coetaneo Jesse (Ethan Hawke). Lei è una francese che parla un inglese perfetto e mastica perfino qualcosa di tedesco, lui uno yankee impenitente che –

un po' come le spogliarelliste di Millennium – attraversa l'Europa senza capire una sillaba di un'altra lingua. Insieme trascorreranno un giorno e una notte a Vienna, in attesa dei treni che li separeranno. Per un solo anno, forse. O forse per sempre.

Il punto è che, quando si conoscono, entrambi i personaggi stanno leggendo. Anzi, la loro prima comunicazione riguarda proprio i loro gusti letterari. Dopo un rapido scambio di battute a proposito di una coppia che sta animosamente litigando nello scompartimento ferroviario in cui si sono incontrati, Jesse prova a informarsi sul libro che Celine sta leggendo. La ragazza, con estrema naturalezza, alza la copertina in modo da renderla ben visibile: si tratta di un volume che raccoglie Madame Edwarda e altri racconti erotici di Georges Bataille, teorico del rapporto fra la letteratura e il Male e quindi autore non meno dannato dell'Henry Miller di Fuori orario (non è una trovata della sceneggiatura: durante le riprese di Prima dell'alba Julie Delpy aveva davvero con sé il libro di Bataille). Del tutto spiazzato, Jesse mostra con scarsa convinzione il grosso volume che sta sfogliando: All I Need Is Love, l'autobiografia di un altro personaggio «maledetto», l'attore Klaus Kinski. Ma l'affinità tra i due libri si arresta qui. Jesse – ammesso e non concesso che abbia mai sentito parlare di Bataille – sembra essere consapevole che quello di Kinski è in tutto e per tutto un non-libro, un po' come gli hamburger di Zindel. Non frequenta la letteratura, questo americano monoglotta, ma sa averne rispetto. Paura no, ma almeno soggezione.

Tra i personaggi cinematografici c'è anche chi legge di nascosto, probabilmente per rafforzare la stima di se stesso e giustificare le pose da intellettuale che si dà in pubblico. È il caso di Vincent Vega, il killer fricchettone interpretato da John Travolta in Pulp Fiction (1994). Premiatissimo e amatissimo, anche dai non cinefili, il film di Quentin Tarantino è una complessa e divertita macchina di citazioni. Le più evidenti riguardano la cosiddetta «cultura popolare» statunitense. Modelli di automobile, catene di fast food, programmi televisivi, attrici di serie B e film di alterna qualità: tutto viene miscelato dal regista e servito in modo sontuoso, come l'ormai proverbiale «frappè da cinque dollari» (come dire, un ghiacciolo da diecimila lire) che la bella Mia, interpretata da Uma Thurman, ordina davanti allo sbalordito Vincent/Travolta durante la cena consumata – non a caso – in un ristorante in cui il servizio ai tavoli è affidato a sosia delle dive hollywoodiane del passato.

Questo però è soltanto il primo livello di citazioni riconoscibile all'interno di Pulp Fiction. In modo simile, ma molto più raffinato, il film è costruito per permettere agli stessi attori (e al regista) di citare se stessi. Ecco quindi Travolta che torna a rivelarsi ballerino fenomenale come ai tempi de La febbre del sabato sera, e Bruce Willis che, nei

panni del pugile Butch Coolidge, è chiamato ad affrontare una spietata versione sado-maso delle peripezie già patite nei vari Die Hard. Anche la parte che Tarantino si riserva di interpretare, quella dell'onesto Jimmie, l'americano qualunque che una bella mattina si ritrova con un cadavere di troppo nel garage di casa, è in definitiva una citazione del proprio ruolo di regista. Altrimenti come mai, contro ogni logica, Jimmie insisterebbe per scattare una foto ricordo dei tre gangster che hanno rischiato di mandare a monte il suo matrimonio con la temibile (e invisibile) Bonnie? La quale, a sua volta, svolge la stessa funzione che nei telefilm interpretati da Peter Falk spetta alla fantomatica moglie del tenente Colombo. Un'altra citazione, appunto.

A un terzo livello, infine, Pulp Fiction cita Pulp Fiction, in un perfetto delirio postmoderno. In apparenza il film ha una struttura circolare: inizia di buon mattino nel caffè dove la coppia di amanti nevrotici, composta da Zucchino e Coniglietta (Tim Roth e Amanda Plummer), cerca di mettere a segno una rapina, e nello stesso caffè finisce, con i due delinquenti da strapazzo tenuti sotto tiro dai professionisti Vincent e Jules (quest'ultimo interpretato da Samuel L. Jackson). In realtà, nelle oltre due ore del film, Tarantino ci ha portato avanti e indietro nel tempo. Dei tre episodi che si intrecciano nel racconto, infatti, il primo e il terzo rappresentano, almeno in parte, l'antefatto delle disavventure di Zucchino e Coniglietta, mentre il secondo costituisce una sorta di epilogo, un'accelerazione temporale che ci mostra quale sarà, da lì a ventiquattr'ore, il destino dell'inconsapevole Vincent.

Nelle ultime inquadrature del film, infatti, Vincent lascia impettito il fatidico caffè. L'abbigliamento non è esattamente formale (calzoncini corti e T-shirt dell'Università di Santa Barbara, tutto fornito dall'ospitale Jimmie), ma il piglio è quello del vero professionista. Quello che Vincent ignora è di essere già morto. Un'ora prima, nell'episodio L'orologio d'oro, lo spettatore lo ha visto cadere sotto i colpi della mitraglietta impugnata dal pugile Butch. È andata così: Butch si era accordato con Marsellus Wallace, il boss nero da cui prendono ordini Vincent e Jules, per perdere il match in programma per la serata. Poi però, al momento buono, non soltanto non è andato al tappeto, ma si è lasciato travolgere dall'orgoglio e ha picchiato a morte l'avversario. Butch è riuscito a dileguarsi, ma Wallace, desideroso di lavare l'affronto, ha messo un uomo di guardia nell'appartamento del pugile.

Quell'uomo è appunto Vincent, che però non sembra prendere troppo sul serio l'incarico. Ha portato con sé un'arma (la mitraglietta che lo ucciderà), ma intanto legge un libro. Forse ritiene improbabile che Butch sia tanto stupido da passare da casa e in

effetti il pugile non tornerebbe indietro se la sua ragazza, Fabienne (l'attrice Maria de Medeiros), non avesse dimenticato sul comodino l'orologio d'oro che rappresenta per l'uomo l'unico ricordo del padre, caduto in Vietnam. Butch dunque torna nel proprio appartamento, ritrova l'orologio, se lo mette al polso e intanto si muove circospetto per casa. Arriva in cucina. La mitraglietta posata sul ripiano lo avverte che nell'appartamento c'è qualcuno. Prende in mano l'arma e si volta incredulo verso il bagno, da dove arriva il rumore dello sciacquone. La porta si apre e vediamo Vincent che se ne esce impugnando il suo bravo libro. Un attimo dopo Butch lo ha già fulminato.

Un fumettone da sfogliare in bagno

Al momento della morte il malcapitato Vincent tiene dunque in mano un volume dalla copertina sgargiante, ispirata ai canoni della pop art. La prima impressione potrebbe essere che il killer abbia trovato il libro nell'appartamento di Butch e lo abbia iniziato a sfogliare per ingannare il tempo. La casa del pugile, in effetti, è l'unica di tutto il film in cui appaiano dei volumi, tenuti ben in ordine in una piccola libreria del soggiorno. Nel primo episodio, Vincent Vega e la moglie di Marsellus Wallace, siamo stati introdotti nella sfarzosa villa del boss, nella quale le apparecchiature elettroniche – compreso un sofisticato sistema televisivo a circuito chiuso – hanno del tutto soppiantato l'idea stessa di libro. Da un certo punto di vista, si tratta di un omaggio alla carriera interrotta della moglie di Marsellus, Mia, un'attrice mancata che ha avuto il suo unico momento di "non-popolarità" quando ha interpretato la puntata pilota di una serie di telefilm poi non realizzata. Per colmo dell'ironia, il poster di Pulp Fiction ci mostra invece Mia nelle poco credibili vesti di lettrice, la sigaretta in una mano e l'altra languidamente posata su una vecchia rivista di pulp fiction, la letteratura poliziesca da quattro soldi alla quale il film dichiara appunto di ispirarsi.

Ancora nel primo episodio, lo spacciatore Lance cerca invano per casa il libro di medicina che dovrebbe servirgli per praticare a Mia, ormai in overdose, un'iniezione di adrenalina. Il fatto che il manuale di pronto soccorso non salti fuori neppure in una circostanza così drammatica dimostra la scarsa considerazione in cui l'oggetto libro viene tenuto. Vale comunque la pena si segnalare che l'introvabile prontuario di Pulp Fiction non è l'unico testo medico presente nel cinema e nella narrativa degli ultimi anni. Anche nel già ricordato Fuori orario (un film la cui struttura labirintica ed elusiva anticipa in larga parte la poetica decostruzionista di Tarantino), per esempio, la trama subisce una svolta

decisiva nel momento in cui Paul scopre tra gli oggetti di Marcy un manuale medico sulle ustioni, e cioè il tipo di ferite che più lo spaventa. Non a caso, del resto, in Pulp Fiction l'inutile ricerca del libro perduto viene affidata alla moglie di Lance, Jody, interpretata dalla stessa protagonista di Fuori orario, Rosanna Arquette. Ancora un'immagine tratta da un testo di medicina, sia pure di incerta provenienza, si trova infine nella saga dello psichiatra cannibale Hannibal Lecter, che avremo modo di esaminare più avanti.

Per il momento torniamo alla scarna biblioteca evocata da Pulp Fiction. Oltre che nella reggia di Marsellus Wallace, i libri sono del tutto assenti anche nella casetta all-american di Jimmie descritta nel terzo episodio (La situazione Bonnie), dove invece torna a spuntare il libro che Vincent leggeva – o, meglio, leggerà – nell'appartamento di Butch. Anche questa volta la lettura avviene in bagno, per la precisione nella toilette del caffè rapinato da Zucchino e Coniglietta. Si tratta della più evidente e beffarda tra le autocitazioni di Pulp Fiction: ogni volta che nella trama accade qualcosa di decisivo, Vincent è in bagno. È in bagno mentre Mia Wallace sniffa eroina scambiandola per cocaina, è in bagno mentre cerca di tenere a bada i due inesperti rapinatori, è in bagno mentre Butch si prepara ad ammazzarlo. E due volte su tre sta leggendo.

Ma che cosa? Di sicuro, a questo punto, non un libro scelto a caso dagli scaffali del pugile. Anche se lo spettatore non riesce a scorgerne il titolo, è evidente che il volume che appare nel bagno del caffè è lo stesso già visto a casa di Butch. La sceneggiatura di Tarantino – elenco meticoloso del campionario di modernariato che compare nel film – non tralascia neppure questo particolare. La lettura che tanto appassiona Vincent è Modesty Blaise di Peter O'Donnel, il romanzo del 1965 nato per gemmazione dalla serie di racconti a fumetti che hanno per protagonista questa specie di 007 al femminile. Può sembrare difficile capire come mai Vincent abbia deciso di migliorare la propria cultura ricorrendo proprio alla prosa non esattamente eccelsa di O'Donnel. Nelle intenzioni di Tarantino, però, Modesty Blaise rappresenta anche l'ennesimo amiccamento cinefilo. Dalle avventure della bruna agente segreta britannica di origine greca deriva infatti il cinematografico Modesty Blaise, la bellissima che uccide diretto nel 1966 da Joseph Losey, con Monica Vitti nel ruolo della protagonista. Un film d'autore e, nello stesso tempo, un omaggio a quella pop culture che ha tanta parte nel design postmoderno di Pulp Fiction.

A pensarci bene, però, il fumettone di O'Donnel è la lettura ideale per un tipo come Vincent, che nelle sue conversazioni con il "collega" Jules proclama sdegnato di non guardare mai la televisione, salvo poi dimostrarsi un autentico filologo del piccolo schermo nel corso della memorabile serata trascorsa con la bella Mia. Vincent vuole darsi

delle arie, questo è chiaro. Continua a raccontare del suo recente viaggio in Europa, ma tutto quello che ha imparato in Francia è come ordinare un hamburger a Parigi. In compenso conosce a menadito le fumerie di Amsterdam e quasi si commuove quando scopre che anche Mia è una habitué dei suoi locali preferiti. Vincent, insomma, non è in grado di distinguere un libro da un non-libro. Forse troverebbe sdolcinati i romanzi di Paul Zindel, probabilmente è troppo snob per leggere l'autobiografia di un attore, ma è evidente che per lui tra Modesty Blaise e – poniamo il caso – La lettera scarlatta non passa alcuna differenza. Se non il fatto che Hawthorne è più noioso di O'Donnel. È il perfetto lettore parvenu, incapace di esercitare il minimo senso critico e, nel contempo, convintissimo di non aver bisogno di consigli. Ed è un cattivo lettore perché non è disposto a immaginare che un libro possa cambiare la sua vita.

«Leggi la Bibbia, Brett?»

Vincent non è l'unico lettore che incontriamo in Pulp Fiction. Anche il suo compagno di sparatorie Jules ci tiene a dimostrare una certa dimestichezza con i libri. Anzi, con un solo libro, ma che si rivela così importante da trasformarlo per sempre. Jules, per chi non lo ricordasse, è il killer nero che ha l'abitudine di citare la Bibbia prima di aprire il fuoco. Subito dopo i titoli di testa (il surreale duetto fra Zucchino e Coniglietta si svolge prima dello scorrere dei credits), lo vediamo tenere sotto tiro una banda di adolescenti che ha avuto il torto di volersi prendere gioco del solito Marsellus Wallace. Jules ha già ucciso a scopo dimostrativo uno dei ragazzi e adesso punta la pistola in faccia al capo del gruppetto. «Leggi la Bibbia, Brett?», gli domanda e, dopo che quello gli ha balbettato di sì, Jules si lancia in una delle battute più famose del cinema degli anni Novanta:

> E allora ascolta questo passo che conosco a memoria, è perfetto per l'occasione. Ezechiele 25,17: «Il cammino dell'uomo timorato è minacciato da ogni parte dalle iniquità degli esseri egoisti e dalla tirannia degli uomini malvagi. Benedetto sia colui che, nel nome della carità e della buona volontà, conduce i deboli attraverso la valle delle tenebre, perché egli è in verità il pastore di suo fratello e il ricercatore dei figli smarriti. E la mia giustizia calerà con grandissima vendetta e furiosissimo sdegno su coloro che si proveranno ad ammorbare ed infine distruggere i miei fratelli. E tu saprai che il mio nome è quello del Signore, quando farò calare la mia vendetta sopra di te».

La citazione solleva una serie di problemi. Il primo e più urgente è di ordine morale: Jules pronuncia il suo sermone come preparazione alla strage. Appena conclusa la citazione, come a un segnale convenuto lui e Vincent aprono il fuoco su Brett, uccidendolo senza pietà. L'intento di Jules è quello di adoperare le parole della Sacra

Scrittura per terrorizzare ancora di più gli uomini che deve eliminare per conto dell'ineffabile Marsellus Wallace. Il quale, nella furia misticheggiante del pistolero, ha tutta l'aria di identificarsi con il Signore la cui vendetta è annunciata da Ezechiele, lo stesso profeta che fornisce presagi, indirizzo di casa e – tramite lo stesso Pulp Fiction – password informatica al protagonista di Millennium. In apparenza, dunque, Jules si comporta come uno dei tanti serial killer braccati da Frank Black. Anche la sua è una citazione pericolosa, anzi: letale. Più che altro, però, è una citazione sbagliata.

Questo è infatti il secondo problema: il passo richiamato con tanta precisione da Jules non corrisponde alle sue parole. Nel Libro di Ezechiele, al capitolo 25, versetto 17 si legge infatti: «Farò su di loro terribili vendette, castighi furiosi, e sapranno che io sono il Signore quando eseguirò su di loro la vendetta». Il che corrisponde, grosso modo, alle ultime battute della tirata di Jules. Il resto è un centone di allusioni, minacce e stereotipi che l'improvvisato predicatore desume a casaccio dall'Antico e Nuovo Testamento. Un'identificazione puntuale sarebbe faticosa quanto inutile, anche se balzano all'occhio, per esempio, l'eco del Salmo 1 per quanto riguarda «il sentiero del giusto», il Salmo 23 per la «valle delle tenebre» e l'annuncio degli angeli in Luca 2,14 a proposito del richiamo alla «buona volontà».

Nonostante sia convinto del contrario, Jules non ha mai imparato a memoria il brano di Ezechiele, eccezion fatta per l'idea della vendetta come luogo in cui Dio si rivela. Attorno a questa immagine potente e spaventosa ha chiamato a raccolta i frammenti di una sua Bibbia personale e in parte inventata, frutto di un ascolto più o meno distratto dei sermoni di qualche predicatore evangelico durante la sua infanzia in un qualsiasi ghetto nero degli Stati Uniti d'America. In termini musicali, quello di Jules è un medley, un brano composto dalle "frasi" meglio riconoscibili di diverse canzoni famose ed eseguito a mo' di virtuosismo. La stessa tecnica adoperata dal predicatore malvagio della Notte del cacciatore, ma anche il medesimo atteggiamento mentale che, nel XVI secolo, costò la vita al mugnaio friulano Domenico Scandella, detto Menocchio, condannato a morte per eresia in quanto autore di un'interpretazione troppo versatile e personale dei testi sacri.

Sia pure di livello molto basso, dunque, quella di Jules è una «dislettura». Così, almeno, la si potrebbe definire prendendo a prestito il concetto di misreading (tradotto in italiano anche come 'travisamento') attraverso il quale Harold Bloom analizza il percorso della tradizione letteraria in Occidente. Una serie di clamorosi fraintendimenti (Dante che considera l'Eneide come poema cristiano, Milton che «rovina le sacre verità» della Bibbia per allestire il suo Paradiso Perduto, Joyce che equivoca sul contenuto dell'Odissea e via di questo passo) che conducono però a qualcosa di nuovo e, in molti casi, di almeno

altrettanto grande rispetto al testo di partenza. Succede ai poeti, è successo a un eretico umile e indomabile come il mugnaio Menocchio, ma può capitare anche a un travet della malavita come Jules, che nel corso di Pulp Fiction scopre appunto come le parole di una minacciosa e fantasiosa citazione biblica abbiano il potere di convertire chi le pronuncia.

Torniamo al sermone di Jules e cerchiamo di visualizzare la scena. Siamo nell'appartamento in cui i ragazzi avevano creduto di essere al sicuro. Sul divano c'è già il corpo senza vita di uno dei teenager. Vincent finisce di controllare il contenuto della misteriosa valigetta da riconsegnare a sua maestà Marsellus Wallace («un incrocio tra un gangster e un re», lo definisce la sceneggiatura), dopo di che si unisce a Jules e insieme crivellano di colpi Brett. Questa, almeno, è la scena così come la vediamo all'inizio del film. La situazione ritorna nel terzo episodio, narrata però dal punto di vista di un altro ragazzo del gruppo, che si nasconde armato in bagno (e a questo punto, ricordiamolo, lo spettatore sa già che il destino di Vincent è di essere ammazzato mentre esce dalla toilette a casa di Butch). Sentiamo la voce fuori campo di Jules che attacca la sua predica sul testo di quello che possiamo ormai considerare lo pseudo-Ezechiele, sentiamo gli spari e il laconico scambio di battute che segue all'uccisione di Brett, vediamo il ragazzo armato fare irruzione gridando istericamente «Crepate, figli di puttana! Dovete crepare!», scorgiamo il suo stupore quando si accorge che i proiettili della Magnum non hanno neppure graffiato Vincent e Jules e infine lo vediamo cadere sotto il fuoco incrociato dei sicari.

Killer e miracoli

Vincent e Jules si dimostrano sorpresi, anche se non rinunciano alla loro aria professionale, ma hanno idee molto diverse su quanto è accaduto. «Siamo stati fortunati», commenta senza troppa fantasia il lettore di Modesty Blaise. Ma il suo amico biblista è di tutt'altro avviso. «Non è stata fortuna», dice, «è stato l'intervento divino. Lo sai che cos'è l'intervento divino?». Anche Vincent è più perplesso di quanto voglia fare credere: «Credo di sì», risponde. «Significa che Dio è venuto giù dal cielo e ha deviato i proiettili?». La parziale ammissione di Vincent contribuisce a rafforzare l'immediata convinzione di Jules, che pure continua a esprimersi con estrema brutalità: «Quello che è successo qui è stato un miracolo e, cazzo, voglio che tu riconosca che è così», dice al sempre più scettico Vincent.

I due escono dall'appartamento della strage insieme con il quarto ragazzo del gruppo,

Marvin, che in realtà è il loro informatore, la fonte che li ha messi sulle tracce degli sbarbatelli colpevoli di aver tradito il boss. Quello che succede subito dopo sembra distrarre per un po' Jules dalle sue riflessioni spirituali: in auto Vincent uccide per sbaglio Marvin, i due killer si trovano con un cadavere da far sparire, piombano a casa di Jimmie, ricevono l'insperato aiuto del «risolutore di problemi» Wolf (un irresistibile Harvey Keitel), si cambiano d'abito e sono pronti per la colazione nel locale dove li attendono gli inconsapevoli Zucchino e Coniglietta.

Ma, nonostante tutto questo trambusto, Jules non ha affatto cambiato idea. Seduto al tavolo del caffè, continua a pensare al «miracolo». Vincent, tornato nella parte dell'intellettuale da strapazzo, non concorda più con la definizione ed è disposto a parlare, tutt'al più, di «un avvenimento strano». Jules è però irremovibile e, con pazienza, prova a convincere il collega. «Che è un miracolo, Vincent?», gli chiede. L'altro risponde con prontezza: «Un atto di Dio». Da qui in poi Jules lo incalza e il dialogo fra i due assassini si trasforma, come in una morality play medievale, in una sorta di dibattito teologico.

> JULES: E che è un atto di Dio?
> VINCENT: Quando Dio rende possibile l'impossibile. Ma stamattina non era uno di questi casi.
> JULES: Ah, Vincent, non vedi che queste stronzate non contano? Perché giudichi la cosa in modo sbagliato. Ammettiamo che Dio abbia fermato quei proiettili, o trasformato la Coca in Pepsi, o trovato le chiavi della mia macchina. Non si giudicano cose del genere sulla base dell'utilità. Ora, se questo fatto che ci è capitato sia stato o no, secondo tutte le regole, un miracolo è insignificante. Ma quello che ha significato è che io ho sentito il tocco di Dio. Dio c'era coinvolto.

Jules, a questo punto, sente di non avere scelta e vuole cambiare vita. Nella sua teologia approssimativa e impulsiva, passa senza soluzione di continuità dalla dottrina paolina sulla Grazia (attraverso la quale, anche se non ne è cosciente, interpreta il «miracolo» di cui è stato testimone) al proposito di «fare l'asceta» sul modello di «Carradine in Kung Fu». Vincent, quello che sostiene di non guardare la TV, coglie al volo l'allusione alla serie di telefilm degli anni Settanta che narravano le avventure di un monaco buddhista in trasferta nel selvaggio West. Comunque sia, non gli sembra una buona idea. Jules, invece, è determinato a vagare per il mondo «finché Dio non mi piazza dove vuole mettermi» e replica allo scetticismo dell'amico con una lucidità che non ammette repliche: «Se le mie risposte ti spaventano, Vincent, allora lascia stare le domande che atterriscono».

Forse, però, Jules non ha bisogno di andare troppo lontano per ritrovare se stesso. Ecco quello che succede: Vincent, tanto per non sbagliare, va a chiudersi in bagno,

Zucchino e Coniglietta danno inizio alla loro rapina e cercano di impossessarsi della sempre più misteriosa valigetta destinata a Mr Wallace (ogni volta che la si apre, ne esce un bagliore quasi soprannaturale). Jules, però, non ha alcuna intenzione di farsene derubare. Mette mano alla pistola e d'un tratto assume il controllo della situazione. Tiene sotto tiro Zucchino, mentre Vincent – finalmente tornato dalla toilette – punta la sua arma su Coniglietta che minaccia Jules. Un circolo di violenza che non soltanto allude alla struttura di Pulp Fiction, ma rappresenta anche un'esplicita citazione di una scena analoga contenuta nel film d'esordio di Tarantino, Le iene (1992).

In questo momento di massima tensione, Jules è pronto per completare il sermone iniziato più di due ore prima. L'attacco è simile. «Tu la leggi la Bibbia?», domanda a Zucchino, e poi prosegue con «C'è un passo che conosco a memoria» e la rapsodica citazione di Ezechiele 25,17. Questa volta però Jules fa qualcosa di più. Non si limita a ripetere le parole della Scrittura, ma prova a interpretarle. La sua esegesi, svolta fissando negli occhi Zucchino e senza abbassare la pistola, suona così:

> Ora, sono anni che dico questa cazzata. E se la sentivi, significava che eri fatto. Non mi sono mai chiesto cosa volesse dire. Pensavo che fosse una stronzata da dire a sangue freddo a un figlio di puttana prima di spararg li. Ma stamattina ho visto una cosa che mi ha fatto riflettere. Vedi, adesso penso: magari vuol dire che tu sei l'uomo malvagio e io sono l'uomo timorato. E il signor 9 Millimetri, qui, lui è il pastore che protegge il mio timorato sedere nella valle delle tenebre. O può voler dire che tu sei l'uomo timorato e io sono il pastore, ed è il mondo ad essere malvagio ed egoista, forse. Questo mi piacerebbe, ma questa cosa non è la verità. La verità è che tu sei il debole. E io sono la tirannia degli uomini malvagi. Ma ci sto provando, Ringo, ci sto provando con grande fatica a diventare il pastore.

Il linguaggio è sboccato, quasi blasfemo, ma non c'è dubbio sul significato di quello che Jules sta cercando di dire, sui motivi che lo portano a risparmiare la vita di Zucchino. Anzi, per usare ancora una volta la terminologia di san Paolo, a comprarla «a caro prezzo» (1 Cor 6,20): i millecinquecento dollari che consegna alla coppia, ma più che altro la sua fama di duro che viene definitivamente compromessa da questo gesto di clemenza. Per anni Jules ha ucciso nella convinzione che soltanto la vendetta rivelasse il nome del Signore, e ora scopre che il vero nome di Dio è la misericordia. Anche se richiamata a sproposito, in modo distorto e inesatto, la Sacra Scrittura si è rivelata capace di cambiare l'assassino in «pastore». Adesso è Jules a essere parlato dalla Bibbia, non più il contrario. E non importa se la citazione è sbagliata perché, miracolosamente, a essere corretto è il significato delle parole di Jules, il suo ammettere la colpa («io sono la tirannia degli uomini malvagi») e il suo tentativo di conversione («ci sto provando con grande fatica a diventare il pastore»).

Quello che interessa, a questo punto, non è tanto indagare la sincerità dei sentimenti

religiosi espressi dal film. Nel complesso del lavoro di Tarantino come regista, sceneggiatore e produttore, il sermone di Jules rappresenta più un'eccezione che una regola, ma rimane comunque significativo del modo in cui anche il cinema di oggi – persino il più imprevedibile, il più estremo e autoreferenziale – possa lasciare aperta la porta della letteratura. Certo, la Bibbia non è soltanto un testo letterario, ma per la cultura anglosassone è anche, e in modo eminente, un testo letterario. La Bibbia di Jules, poi, è addirittura il documento di una letteratura privata, allucinata ed eterodossa, simile appunto al confuso radicalismo cristiano professato nel Cinquecento da Menocchio. Eppure è un testo che non appartiene in nessun modo alla biblioteca apocalittica e sanguinosa evocata da Millennium. Al contrario delle epigrafi che accompagnano le indagini di Frank Black, questa volta la Sacra Scrittura non minaccia condanne, ma annuncia salvezza. È una porta che si apre, ma non sull'abisso.

Un testo arcano, questo sì, ma collocato in una lontananza non inaccessibile perfino per un delinquente come Jules, la cui vicenda ricorda quella del «pirrata» ricordato da Bonvesin de la Riva nelle Laudes de Virgine Maria. Assassino e grassatore, anche lui, ma abituato a sottoporsi a digiuni e penitenze per ottenere da Maria la grazia di una morte cristiana. Tanto basta perché il miracolo gli venga accordato: la nave fa naufragio, il pirata finisce in mare, il corpo – altra «esca dalle lunghe gambe» – viene divorato dai pesci. Ma la testa rimane viva, fino a quando non giunge una nave a bordo della quale viaggiano due frati: il bandito può finalmente confessarsi, essere assolto e morire da cristiano. A salvare il pirata è stata una preghiera, la ripetizione fiduciosa del nome di Maria. A salvare Jules – qualsiasi cosa possa significare per lui la salvezza – è stata la fedeltà al Libro, la sua sottomissione alla profezia di Ezechiele. In Pulp Fiction, a differenza di quanto accade in Millennium, i libri (intesi anche e specialmente nel senso etimologico di biblia, la Bibbia) servono a convertire gli assassini, non a catturarli.

Come un samurai

Un killer che si converte attraverso la lettura – sia pure in modo tutt'altro che convenzionale – è anche il protagonista di Ghost Dog – Il codice del samurai, il film del 1999 scritto e diretto da Jim Jarmusch. Avremo modo di tornare più avanti sul lavoro di questo regista, autore fra l'altro di uno straordinario commentario per immagini dell'opera di William Blake. Ciò che per ora colpisce in Ghost Dog è la somiglianza tra il personaggio che dà il titolo al film e il Jules di Pulp Fiction. Neri entrambi, ed entrambi assassini di

professione al servizio della malavita. Ma mentre l'imprevedibile biblista di Tarantino deve rinunciare all'esercizio della violenza per seguire la strada indicatagli dal suo «miracolo», il taciturno Ghost Dog interpretato da Forest Whitaker vive in profondità quel legame tra azione e meditazione che in Pulp Fiction veniva beffardamente evocato attraverso la citazione del Kung Fu televisivo.

Più che un monaco guerriero, l'eroe del film di Jarmusch è un samurai postmoderno, convinto di poter incarnare nel contesto degradato di una periferia statunitense il codice d'onore riassunto nell'Hagakure, il libro attribuito al maestro d'armi Yamamoto Tsunetomo trascritto agli inizi del XVIII secolo e successivamente commentato anche da Mishima Yukio. Qualcosa di simile a un testo sacro, anche se la religione al quale si ispira l'Hagakure è quella della guerra o, meglio, della trasfigurazione del combattente in battaglia. Di Ghost Dog sappiamo poco, e nulla del suo passato. La prima volta che lo vediamo è intento a leggere l'Hagakure nella baracca in cui vive, una casetta costruita sul terrazzo di un condominio, a pochi passi dalla gabbia in cui l'uomo alleva i suoi piccioni viaggiatori. Il mistero del personaggio è alimentato dal fatto che la sua apparente rinuncia di ogni modernità si accompagna a un uso abile e spregiudicato delle più complesse attrezzature elettroniche e delle armi più micidiali e sofisticate. Un'ambiguità ben simboleggiata dal lungo silenziatore che fa assumere alla sua pistola l'aspetto di un'antica spada cerimoniale.

L'Oriente, forse, è sempre stato la sua passione. Nel ricorrente flashback che spiega la sua devozione al mediocre mafioso di cui si è posto al servizio (aggredito in un vicolo da una banda di teppisti bianchi, è stato salvato dall'intervento dell'uomo di Cosa Nostra), Ghost Dog già indossa una maglietta sulla quale sono ben riconoscibili la figura di un drago e alcuni ideogrammi. Di sicuro, per essere in grado di pagare il suo debito di sangue, ha passato molti anni nello studio silenzioso dell'Hagakure e delle moderne arti marziali. Il «codice del samurai», tuttavia, non rappresenta la sua unica lettura. Anzi, Ghost Dog conosce bene tutti i libri contenuti nella valigetta della piccola Pearline (l'attrice Camille Winbush), la bambina con cui stringe amicizia al parco. Il killer ha letto classici come Il vento tra i salici di Kenneth Grahame o Frankenstein di Mary Shelley, ha speso parte del suo tempo sul battagliero The Souls of Black Folks e ha abbastanza buon senso per stupirsi quando scopre che la bambina porta con sé anche un romanzetto semipornografico intitolato Infermiera di notte («Mi piace la copertina», si giustifica Pearline).

La coppia composta da un assassino prezzolato e una ragazzina non è una novità nel

cinema degli anni Novanta. Non appena Pearline si avvicina a Ghost Dog la memoria dello spettatore corre infatti alla situazione descritta da Luc Besson in Leon (1994). A differenza di quanto avveniva in quel film, dove la paradossale innocenza del protagonista (interpretato da Jean Reno) era costretta a misurarsi con l'altrettanto bizzarra maturità dell'adolescente Mathilda (Natalie Portman), in Ghost Dog il rapporto fra l'adulto solitario e la bambina precoce si imposta subito su un piano di parità. A imporlo è il fatto che entrambi i personaggi sono lettori e come tali si riconoscono e si rispettano.

Ghost Dog presta dunque a Pearline la copia di Rashomon di Ryunosuke Akutagawa che ha trovato per caso sulla scena del suo ultimo delitto. È, in un certo senso, un libro maledetto: la ragazza che lo stava leggendo, e davanti alla quale il killer ha eseguito la sua missione, è infatti la figlia di Vargo, il boss della cosca alla quale è affiliato Loule (l'attore John Tormey), e cioè il «padrone» dello stesso Ghost Dog. Il quale ha sì obbedito all'ordine ricevuto, eliminando l'uomo che aveva «mancato di rispetto» alla signorina Vargo, ma ha commesso involontariamente l'errore di coinvolgere la ragazza nell'omicidio. Per questo, ora, deve essere ucciso. In tutto il film la contrapposizione tra lettori e non lettori è evidentissima. Non sono lettori i mafiosi che danno la caccia a Ghost Dog, una banda di delinquenti ormai avanti negli anni, alle prese con il fiato corto e gli altri acciacchi dell'età, accomunati però da una puerile passione per i cartoni animati. Con l'unica eccezione del mammasantissima Vargo, che non disdegna le avventure di Felix il Gatto, ma non abbandona mai un libro misterioso e ingombrante, alla cui lettura si dedica appena possibile.

Non a caso Vargo è l'unico in grado di riconoscere «la poesia della guerra» nella citazione dall'Hagakure che Ghost Dog fa recapitare in segno di sfida da uno dei suoi piccioni. E nel libro del samurai nero è contenuta anche la giustificazione dei frammenti di cartoon che appaiono nel film, schegge di irrealtà che si pongono nei confronti della realtà nello stesso rapporto ambiguo e speculare che il testo giapponese riconosce tra la veglia e il sogno. La lettura, in questo senso, è uno stato di passaggio che consente di interpretare i fatti senza tuttavia aderire meccanicamente ad essi. L'Hagakure (un libro che «a me è piaciuto tanto», spiega laconico come sempre Ghost Dog) è il lascito che l'uomo affida a Pearline prima di morire, in una scena che mescola l'esibito riferimento al duello dei pistoleri in Mezzogiorno di fuoco con la mistica del seppuku, il suicidio rituale del samurai.

Quello di Ghost Dog è, purtroppo, un sacrificio in buona parte inutile. Nelle sue intenzioni la mattanza degli altri membri del clan avrebbe dovuto spianare la strada alla

supremazia del solito Loule, mentre invece tocca alla nevrotica ma tutt'altro che sprovveduta Miss Vargo raccogliere l'eredità del padre. Ancora una volta, è la lettrice ad avere la meglio sul non-lettore: ormai moribondo, Ghost Dog affida a Loule la fatidica copia di Rashomon, ma la figlia di Vargo capisce subito che si tratta del suo libro e, senza saperlo, si unisce al samurai consigliandone la lettura al suo scagnozzo. Ma per Loule è troppo tardi. L'unica speranza viene da Pearline, che nell'ultima inquadratura è intenta a leggere l'Hagakure con la stessa attenzione che Ghost Dog aveva dedicato al libro. E viene da domandarsi se sia soltanto per caso che questa bambina così speciale porti lo stesso nome della fanciulla-folletto che attraversa le pagine della Lettera scarlatta di Nathaniel Hawthorne.

3
Hester Prynne

Come l'«esca dalle lunghe gambe» di Dylan Thomas, anche la ragazza è stata data in pasto alle acque. Come le riviste pornografiche che il farmacista assassino di Millennium nasconde in bagno, anche lei è protetta dalla plastica, un velo che le avvolge tutto il corpo e la preserva dalla decomposizione. E come quello del «pirrata» di Bonvensin, anche il suo volto è rimasto intatto, riconoscibile. E infatti viene subito riconosciuto: «Mio Dio», mormorano sconvolti i soccorritori, «è Laura Palmer». In sottofondo, morbosa e inarrestabile, scorre la musica di Angelo Badalamenti. Benvenuti a Twin Peaks, il serial ideato dal regista David Lynch in collaborazione con Mark Frost e trasmesso negli Stati Uniti nel 1990. Uno degli antenati riconosciuti di Millennium e, di sicuro, la prima serie televisiva ad alludere in modo esplicito a temi come l'incesto e la prostituzione minorile, portando nei salotti di milioni di case l'impossibilità – per dirla con le parole di Frank Black – di «sperare in un lieto fine».

Fin dal primo episodio (un pilot di grande classe, diretto dallo stesso Lynch) Twin Peaks fa precipitare lo spettatore in un gioco di specchi in cui buoni e cattivi si scambiano continuamente le parti. A cominciare da Laura Palmer: se davvero era la figlia esemplare e la studentessa modello di cui tutta la città andava fiera, perché è morta in quel modo orribile? L'hanno ritrovata nuda, coperta soltanto dal famoso telo di plastica, nelle acque del fiume. Come ha fatto ad arrivare lì? E quanto c'è di vero e quanto di simulato nel dolore che tutti sembrano provare? Sono alcune delle domande alle quali è chiamato a rispondere Dale Cooper, l'agente speciale dell'FBI – interpretato da Kyle MacLachlan, uno degli attori preferiti di Lynch – in missione a Twin Peaks, cittadina dell'estremo Nord-Ovest americano, al confine tra Stati Uniti e Canada.

Qui nulla è come appare e l'immagine pubblica delle persone nasconde puntualmente orribili segreti. La doppia vita di Laura è simboleggiata dai due ragazzi che frequenta: l'affettuoso James, motociclista e un po' poeta, e il violento Bobby, il camionista che la rifornisce di cocaina e con il quale partecipa a orge nel bosco. Ma anche la moglie di Bobby, la bella Shelly, ha una relazione da tenere nascosta, mentre Audrey – figlia dell'affarista senza scrupoli che spadroneggia in città – dissimula la propria verginità atteggiandosi a consumata seduttrice. Quanto all'assassino di Laura, è l'uomo che più le

era vicino e che più si mostra straziato dal dolore: Leland Palmer, suo padre, il quale ha agito posseduto da Bob, la creatura demoniaca che tiene in pugno gli inconsapevoli (ma niente affatto incolpevoli) abitanti di Twin Peaks.

In Fuoco cammina con me! (1992), il film in cui Lynch ha raccontato – senza rinunciare al suo stile labirintico e artefatto – l'ultima settimana di vita di Laura Palmer, scopriamo in modo definitivo che anche l'agente Cooper ha un «dono» simile a quello di Frank Black, ma questo non gli impedisce di soccombere a sua volta davanti all'oscuro potere di Bob. Nel film Cooper viene imprigionato nel misterioso Padiglione Nero (il non-luogo infernale da cui provengono le passioni malsane che infestano la cittadina), ma prima, nelle quasi trenta puntate della serie, il giovane detective ha avuto modo di conquistare e spiazzare il pubblico con la sua faccia da bravo ragazzo e la passione per le torte alla ciliegia, l'abitudine di dettare appunti in un microscopico registratore e lo sporadico ricorso a un metodo di indagine zen che fa apparire convenzionali persino le analisi del testo propinate da Frank Black ai poliziotti di Seattle.

Non ci sono ansie millenaristiche, in Twin Peaks, ma in compenso domina la fascinazione del male caratteristica del cinema di Lynch. Il quale non è affatto un regista "letterario", a dispetto della collaborazione con lo scrittore Barry Gifford, autore del romanzo da cui è tratto Cuore selvaggio (1990) e sceneggiatore, insieme con il regista, di Strade perdute (1996). L'unico film di Lynch che si propone di essere in qualche modo fedele a un testo preesistente è la sontuosa epopea fantascientifica di Dune (1984), tratta dai romanzi di Frank Herbert. Ma anche in questo caso il versante visionario finisce per avere la meglio e la vicenda si trasforma in una sorta di rêverie o, meglio, in una successione di tableaux vivants. «I miei film», ha ammesso Lynch, «sono come dei quadri filmati: ritratti in movimento imprigionati su celluloide».

Eppure anche Twin Peaks pullula di citazioni. Le si può trovare scrupolosamente censite nei siti Internet che, a dieci anni dalla messa in onda del serial, gli ammiratori dell'agente Cooper continuano a tenere aggiornati. Una complessa rete di allusioni e riferimenti in cui il romanticismo di Shelley convive con il Libro tibetano dei morti, si brinda declamando un verso dell'immancabile Yeats e nel frattempo si allude alle serie televisive del passato, prima fra tutte Il fuggitivo, portata sul grande schermo nel 1993 da Andrew Davis, protagonista Harrison Ford.

Di solito, però, in Twin Peaks non viene rivelata la provenienza delle citazioni. In alcuni casi, forse, perché si tratta di testi fin troppo riconoscibili, come accade con i ripetuti imprestiti dalle opere di Shakespeare: «l'inverno del nostro scontento» dal Riccardo iii, «il giorno d'estate» dal Sonetto 18, «la sostanza di cui sono fatti i sogni»

dalla Tempesta e via di questo passo. Uno Shakespeare minimo, d'accordo, ridotto in pillole a uso degli studenti svogliati. Ma comunque un autore familiare, che non si può non conoscere e che – particolare importante – non incute alcun timore.

La notazione non ha nulla di moralistico, ma deriva da una constatazione pratica. Nel mondo di Twin Peaks ignorare o far finta di ignorare l'universo della letteratura espone a pericoli considerevoli. Anzi, al peggior rischio che si possa correre in una città votata all'inganno e alla doppiezza: il rischio di essere scoperti. È quello che succede alla già ricordata Audrey, interpretata dall'attrice Sherilyn Fenn. Innamorata di un riluttante Cooper, Audrey si è avventurata in una rischiosa indagine parallela, che la porta all'One-Eyed Jack, il bordello oltre confine in cui anche l'angelica e corrotta Laura Palmer ha lavorato per un certo periodo. Audrey si presenta a Blackie, la maîtresse, che le domanda nome e cognome. «Hester Prynne», risponde con prontezza la ragazza, ma la sua spavalderia crolla quando la donna le replica sorridendo: «Che cosa credi, anch'io al liceo ho letto La lettera scarlatta...». Audrey – che di lì a poco rischierà di finire a letto con il padre Benjamin, replicando così l'incesto fra Leland e Laura Palmer – è più ingenua che spregiudicata. Anche se posa a femme fatale, è ancora illibata e dentro di sé continua a considerare la protagonista del capolavoro di Hawthorne come l'emblema della perdizione. Il suo errore nasce da qui, ed è un errore ingenuo, grossolano. Fatte le debite proporzioni, è come se, in Italia, una pornostar scegliesse il nome d'arte di Lucia Mondella.

Anche in questo Audrey è molto diversa dalla vera Laura Palmer, sempre che si voglia prestare un qualche credito al diario della ragazza redatto dalla figlia del regista, Jennifer Lynch, all'epoca poco più che ventenne. Se Twin Peaks è un bizzarro (e non a caso) isolato tentativo di serial d'autore, Il diario segreto di Laura Palmer rappresenta un altrettanto insolito esperimento di gadget «intelligente». Per quanto pretenzioso nella forma e pretestuoso nell'insistenza sugli appetiti sessuali della protagonista, il Diario ha almeno il pregio di non essere una semplice trascrizione o novelization del racconto televisivo. L'operazione – che forse pretenderebbe di avere una propria autonomia letteraria – si avvicina semmai al successivo Fuoco cammina con me!: nel film siamo testimoni dell'ultima, convulsa settimana di vita di Laura, nel libro assistiamo alla graduale trasformazione di una ragazzina spensierata nella ninfomane tossicodipendente il cui corpo viene ripescato dalle gelide acque del fiume. L'ennesimo gioco di specchi, dunque, che se non altro ha l'astuzia di non rivelare il nome dell'assassino e di non lasciar trapelare quasi nulla del rapporto morboso tra Laura e il padre.

Ofelia a Twin Peaks

Il Diario è concepito con l'intenzione di raccontare una storia diversa rispetto a quella che si è vista in televisione. Non per rivelare qualcosa del molto che manca per rendere la serie pienamente comprensibile, ma semplicemente per fornire una nuova serie di indizi sotto forma di informazioni slegate e casuali, come ci si può aspettare di trovare nei quaderni di una adolescente. Detto altrimenti, il Diario ci presenta il punto di vista della vittima. E il dato interessante è che si tratta di un punto di vista ormai disperatamente estraneo alla tradizione letteraria.

Anche quando è ancora una serena teenager americana, Laura non accenna mai alle proprie letture. Sappiamo che a scuola è molto brava, ma i libri sembrano esulare dai suoi interessi: ha un pony da accudire, trascorre il suo tempo in compagnia dell'amica del cuore Donna oppure, quando capita, della cugina Maddie, che vive in un'altra città e viene a trovarla soltanto durante le vacanze. Ma Laura non pratica la lettura, che per lei sembra appartenere al mondo dell'inganno e della finzione. Leggere è una copertura, esattamente come l'impegno di volontaria a favore degli anziani del paese – ai quali Laura porta i pasti caldi – non è altro che l'ennesimo dettaglio rassicurante nella sua impeccabile immagine ufficiale.

È appunto per copertura che Laura legge ad alta voce le favole tanto amate da Johnny, il fratellino ritardato di Audrey. Il ragazzo ha un debole per La bella addormentata, una storia che da bambina anche Laura ha molto amato. Ma la Laura di adesso sa bene che Johnny, nella sua idiozia, è capace di dimostrare uguale entusiasmo per qualsiasi racconto, non importa quanto efferato e perverso, gli venga propinato. Jennifer Lynch non lo scrive con chiarezza, ma l'impressione è che, quando legge La bella addormentata, Laura stia dalla parte della strega, non da quella della principessa. Anche se alla fine le toccherà impersonare il ruolo della bella addormentata nel fiume o, meglio, di una perversa Ofelia postmoderna.

La sventurata fidanzata di Amleto, il cui corpo senza vita viene ripescato dal fiume in cui si è lasciata annegare, è senza dubbio la più celebre «esca dalle lunghe gambe» della letteratura anglosassone, una figura che assume la forza di archetipo anche in virtù della raffigurazione di cui è oggetto nella pittura preraffaellita. L'Ophelia dipinta nel 1852 da John Everett Millais, per esempio, è un quadro che continua a esercitare intatta la sua forza di fascinazione. Lo ha senza dubbio tenuto presente Charles Laughton quando, dirigendo La morte corre sul fiume, ha amplificato i toni shakespeariani con cui nella

Notte del cacciatore di Grubb viene descritto il ritrovamento del cadavere della madre dei piccoli John e Pearl, gettato nel fiume dal malvagio predicatore Powell. Nell'immaginario statunitense più recente, inoltre, l'idea del cadavere femminile abbandonato in acqua costituisce in modo quasi inevitabile un richiamo alla morte di Mary Jo Kopechne, la segretaria (e amante) del senatore Ted Kennedy annegata il 18 luglio 1969 in seguito a un incidente automobilistico di cui era responsabile lo stesso uomo politico. Un caso drammatico ed emblematico, al quale si è ispirata Joyce Carol Oates per il romanzo Acqua nera (1992).

Ma torniamo a Twin Peaks e ai suoi misteri. Se prestiamo fede al Diario, una menzogna legata alla lettura accompagna anche la prima grande trasgressione di Laura. Mentre sta per sgattaiolare di casa in piena notte per partecipare alla festa che segna la sua iniziazione alla cocaina, la ragazza lascia ai genitori una letterina in cui afferma di non riuscire a dormire e di essere andata a riposare in una piccola radura con «un plaid e un libro» nella speranza di riuscire a fare «una dormitina su Nancy Drew o qualcosa del genere». Anche quando finge di leggere, dunque, Laura non si rivolge ai "libri-che-si-leggono-a-scuola", una definizione che a questo punto possiamo quasi considerare canonica, dato che accomuna il Frank Black di Millennium (ricordate le reminiscenze liceali del Secondo Avvento?) alla maîtresse intellettuale di Twin Peaks. Le indagini poliziesche di Nancy Drew, detective in erba creata dalla scrittrice Carolyn Keene, sono quanto di più rassicurante e convenzionale una ragazzina possa leggere, ma non pretendono certo di essere opere d'arte. Onesto intrattenimento, questo sì, alla stregua degli amori adolescenziali raccontati da Paul Zindel. Niente di meno, niente di più.

Uno dei motivi per cui Laura si perde e Audrey si salva è dunque che la prima non è più una lettrice di grandi libri, mentre la seconda lo è ancora, anche se forse soltanto per obbligo scolastico. In compenso, però, Laura scrive. Tiene aggiornato il suo diario e compone poesie in cui riversa le proprie ansie. Per lei scrivere versi è un modo per venire a patti con il lupo cattivo, che in questo caso ha le sembianze soltanto in parte umane di Bob («Bob Orribile Bestia» è l'acronimo che troviamo annotato nel diario di Laura), l'essere malvagio che, non contento di trascinarla nel bosco per abusare di lei, arriva a impossessarsi dei suoi pensieri.

Anche se non è il Satana della tradizione giudaico-cristiana, Bob è comunque un demone. La sua figura, intravista negli specchi oppure deformata in modo animalesco, ricorda le allucinazioni che il Frank Black di Millennium si trova a fronteggiare non appena si mette sulle tracce di un nuovo serial killer. Non ci fossero altri elementi in comune, basterebbe questa analogia tra Bob e le forze oscure evocate da Chris Carter per

tracciare una linea di continuità fra Twin Peaks e Millennium. Molto più raffinato ed estremo sotto altri aspetti, per quanto riguarda la visione pessimistica della letteratura il lavoro televisivo di Lynch è però ancora un passo indietro rispetto al millenarismo spicciolo del suo epigono. In Millennium, ormai lo sappiamo, la letteratura è una porta aperta sull'orrore. In Twin Peaks, come dimostra la vicenda di Audrey, può ancora essere una via di fuga. La stessa Laura ha una parte buona, che compone versi, e una cattiva, che di quegli stessi versi deve essere privata. L'ultima annotazione del Diario è a suo modo rivelatrice:

> Caro diario,
> so chi è. So esattamente chi e cosa è Bob, e devo dirlo a tutti. Devo dirlo a qualcuno e convincerlo a credermi. Qualcuno ha strappato molte pagine del mio diario, pagine che forse mi aiutano a capire... pagine con le mie poesie, pagine scritte, pagine private.

Laura Palmer, la scrittrice, si perde perché non può più trasformarsi in lettrice di se stessa. Ha smarrito l'umiltà, la pazienza e l'attenzione necessari per leggere e ormai è dominata dalla presunzione della scrittura. Una contraddizione da tenere presente, visto che la ritroveremo espressa, sia pure con sfumature diverse, in molti altri film e romanzi.

Hawthorne, questo sconosciuto

Per adesso, invece, torniamo a Hester Prynne. Nel 1990 La lettera scarlatta era ancora considerato un libro talmente famoso negli Stati Uniti che neppure una prostituta di provincia poteva permettersi di ignorarne la trama. Pochi anni più tardi, invece, nel 1995, un regista di buon nome come Roland Joffé sembra non vergognarsi affatto di dirigere un film tratto sì dal capolavoro di Hawthorne, ma che ne sconvolge spirito e sviluppi, sino ad applicarvi un posticcio lieto fine. Demi Moore, la nuova Hester Prynne cinematografica – erede di una tradizione che risale alla superba interpretazione di Lilian Gish nel film muto del 1926 diretto dall'oriundo svedese Victor Sjöström – non avrebbe esitato a dichiarare che, se anche nel romanzo di Hawthorne il reverendo Dimmesdale muore ed Hester rimane sola con la figlia Pearl e la propria infamia, il film può benissimo permettersi un finale diverso, perché intanto «il libro nessuno l'ha letto».

In un certo senso, anche l'attrice ha ragione: i «libri-che-si-leggono-a-scuola» nessuno li ha mai letti veramente. Altrimenti perché un altro regista rispettabile come Salvatore Nocita si sarebbe reso responsabile, nel 1989, di una miniserie televisiva ispirata ai

Promessi Sposi in cui più di un'inquadratura poteva davvero creare l'equivoco tra Lucia Mondella e una pornostar? Nel lavoro di Nocita, se non altro, l'equilibrio dei ruoli restava inalterato, con relativa distribuzione di castighi e ricompense. Don Rodrigo, per esempio, moriva ancora di peste, anche se all'agonia su un pagliericcio del lazzaretto preferiva una galoppata su un misterioso stallone nero, che lo depositava sotto un albero in piena campagna, mentre sulla scena gravava un cupo cielo da tregenda.

Tocchi "gotici" come questo – e di questo non meno maldestri e imparaticci – si ripetono in tutta la miniserie di Nocita, che non si sottrae neppure alla tentazione di alludere, nelle sequenze iniziali, a una sotterranea e contraddittoria tensione erotica fra Lucia e il suo persecutore, amplificando goffamente l'insinuante allusione che la monaca di Monza lascia cadere nella sua conversazione con la Lucia manzoniana: «Pareva quasi», leggiamo nel romanzo, «che ridesse del gran ribrezzo che Lucia aveva sempre avuto di quel signore, e domandava se era un mostro, da far tanta paura». Il punto è che l'operazione Promessi Sposi era stata pensata anzitutto per il mercato internazionale, che invece, per ironia della sorte, non si è dimostrato per nulla attratto dal prodotto. Nocita e i suoi sceneggiatori hanno fatto del loro meglio per rendere un po' meno manzoniana la vicenda e hanno strizzato l'occhio ai modelli della fiction statunitense, forse ignorando che proprio uno scrittore americanissimo come Edgar Allan Poe, dopo aver letto in traduzione il romanzo di Manzoni, se ne era dichiarato entusiasta, definendolo un «romanzo originale in tutti i sensi del termine». Scriveva Poe in una recensione apparsa nel maggio del 1835 su «The Southern Literary Messenger» di Richmond, Virginia: «Ecco un libro pari, quanto a contenuto, a due romanzi di Cooper, e costruito per lo meno altrettanto bene». Se proprio si voleva vendere Manzoni agli americani, tanto valeva lasciarlo com'era.

La lettera scarlatta di Joffé rappresenta un caso completamente diverso. Non si tratta dello stravolgimento, più o meno consapevole, di un capolavoro della letteratura nazionale a beneficio di un pubblico straniero: la capacità di penetrazione culturale di Hollywood è tale da escludere a priori la necessità di un'operazione del genere per i film in uscita dagli studios. Se di adattamento c'è bisogno, questo riguarda semmai le pellicole importate dall'estero, al punto che anche un apologo semplice e lineare come Tre uomini e una culla della francese Coline Serreau (1985) ha bisogno di essere rifatto e ambientato negli Stati Uniti per risultare comprensibile al pubblico americano (Tre uomini e un bebè di Leonard Nimoy, 1987).

Regista di film celebrati come Urla del silenzio (1984) e Mission (1986), Joffé si affida invece a Douglas Day Stewart, uno sceneggiatore in sonno dai tempi del successo di

cassetta ottenuto con Ufficiale e gentiluomo (1982), per raccontare quello che Hawthorne, non a caso, si era ben guardato dal raccontare. È un elemento sul quale conviene soffermarsi, dato che segna il punto di massima distanza fra la letteratura e la percezione che il cinema odierno alimenta di essa. Neppure Jennifer Lynch, alle prese con il finto diario della sventurata Laura Palmer, riesce a commettere un errore tanto madornale. Come abbiamo già detto, la figlia di Lynch non si preoccupa di colmare le lacune o appianare le contraddizioni di Twin Peaks, ma cerca di costruire un testo in qualche misura autonomo, che racconti altro rispetto a quello che abbiamo visto in TV pur senza entrare in contraddizione con i dati che, in quanto spettatori, conosciamo già. Joffé, invece, non si accontenta di integrare Hawthorne, ma pretende di riscriverlo e correggerlo per renderlo appetibile alle platee globalizzate degli anni Novanta.

Lieto fine a parte, il fallimento della Lettera scarlatta cinematografica deriva dunque dal voler mostrare ciò che strutturalmente deve essere lasciato nascosto. Proviamo a confrontare brevemente libro e film. Pubblicata per la prima volta nel 1850, La lettera scarlatta di Hawthorne si apre con il lungo prologo intitolato La dogana, che ha in apparenza la funzione di rievocare le circostanze in cui lo scrittore sarebbe venuto in possesso dei documenti relativi alla vicenda di Hester Prynne. In realtà, con il suo intreccio di considerazioni personali e malignità su personaggi in vista della Salem ottocentesca, l'introduzione ottiene l'effetto di distrarre temporaneamente l'attenzione del lettore, che al termine del prologo si trova precipitato in una storia già giunta al suo apice e quindi pronta per essere rappresentata in modo drammatico, teatrale.

Il romanzo vero e proprio si apre infatti con la descrizione (speculare a quella che troveremo alla fine) della piazza di Salem nel Seicento, con la folla che osserva incuriosita la porta della prigione. L'andamento è quello di una sceneggiatura cinematografica ante litteram, o comunque di un elaborato copione teatrale, come accade anche nel Moby Dick di Melville, che di Hawthorne fu amico e consigliere. Il personaggio di Hester Prynne ci viene presentato in modo già definitivo: è l'adultera condannata alla generale deprecazione dalle severe leggi della comunità puritana, una donna il cui isolamento viene accentuato in modo ancora più doloroso dalla presenza della figlia nata dal suo adulterio, la piccola Pearl. Già alla sua prima apparizione, Hester porta cucita sul corpetto la A scarlatta, la lettera infamante di cui Pearl appare di volta in volta come emanazione o causa.

La prima immagine, dunque, fissa già il rapporto misterioso tra madre e figlia, a proposito del quale il puritano Hawthorne si spinge a richiamare la dottrina cattolica della

«Divina Maternità». D'ora in poi Hester non potrà più separarsi da Pearl. Anche i colloqui più intimi, anche le decisioni più drammatiche avverranno alla presenza della bambina, ai cui occhi la madre si identifica in tutta naturalezza con la lettera sgargiante che le orna il petto. Più che raccontare una storia, si direbbe che il romanzo di Hawthorne sia interessato a esplorare una rete di relazioni interpersonali (lo stesso adulterio, in ultima analisi, non è altro che la creazione di un nuovo rapporto a scapito di un altro già esistente), al centro delle quali si trova non tanto l'amore impossibile da cui la bambina è nata, ma il legame profondo e inquietante tra madre e figlia. Ne è consapevole la stessa Hester, che si ritrova spesso a interrogare Pearl con parole perplesse e rivelatrici: «Sei veramente la mia bambina?».

Pearl ha la prontezza e la malizia di un folletto, tanto che i maggiorenti della comunità sospettano che sia figlia del diavolo. A questo proposito è bene osservare come l'interrogativo su chi sia il padre di Pearl viene posto da Hathworne quasi contemporaneamente a quello sull'identità dello straniero che arriva a Salem giusto in tempo per assistere alla pubblica umiliazione di Hester. Siamo nel terzo capitolo, significativamente intitolato Il riconoscimento, ma nella sostanza dall'inizio del romanzo la scena non è ancora cambiata: sulla gogna – un palcoscenico, sia pure infamante – c'è Hester che tiene in braccio Pearl, da un balcone vicino il reverendo Arthur Dimmesdale esorta la donna a rivelare il nome del padre della piccola e, mescolato alla folla, lo straniero osserva tutto in silenzio. Scopriremo presto che l'uomo senza nome è l'anziano marito di Hester, appena tornato da una lunga prigionia presso gli indiani. Ma contrariamente a quanto accade di solito nel romanzo ottocentesco, nel quale l'agnizione chiude un ciclo narrativo, il «riconoscimento» descritto da Hawthorne diventa il motore dell'intera vicenda. I due sposi si incontrano nella prigione dove la donna continua ad essere rinchiusa e stringono un patto segreto simile a quello che lega Hester all'amante che la donna si rifiuta di smascherare. Anche del marito, che si professa medico e ha assunto il falso nome di Roger Chillingworth, Hester si impegna infatti a non svelare l'identità. Ma di questo particolare, almeno, il lettore è subito messo al corrente.

Avviene invece in modo molto più lento e complesso la rivelazione del fatto che il padre di Pearl è proprio il giovane e stimato reverendo Dimmesdale. Hawthorne lascia trapelare indizi isolati, insiste sui sospetti di Chillingworth e sugli inspiegabili scrupoli del religioso, ma evita a lungo di sciogliere l'enigma, conservandosi reticente perfino nella famosa scena notturna in cui Dimmesdale, salito in segreto sulla gogna, chiama vicino a sé Hester e Pearl. La rivelazione definitiva avviene soltanto con l'incontro fra Hester e Dimmesdale nella foresta, una lunga sezione narrativa che occupa diversi capitoli nella

seconda metà del romanzo.

La donna ha già comunicato a Chillingworth l'intenzione di rompere il patto e di rivelare a Dimmesdale che il medico è in realtà suo marito. Ma nel bosco succede molto di più: pur senza rievocare gli inizi della loro passione (di cui il lettore continua a ignorare tutto), Hester e Dimmesdale rinnovano il loro impegno d'amore e decidono di fuggire insieme in Europa. La donna si libera simbolicamente della lettera scarlatta e della cuffia che le nasconde i capelli e vorrebbe che la presenza di Pearl suggellasse la solenne promessa che ora la lega a Dimmesdale. La bambina-folletto però si ribella, impone alla madre di riprendere l'aspetto abituale e lascia trapelare una certa diffidenza nei confronti del reverendo. Il quale, secondo quanto ci rivela Hawthorne, anche nel momento in cui progetta di scappare con l'amante non rinuncia a pregustare gli ultimi bagliori della sua prestigiosa carriera ecclesiastica.

Dimmesdale è un debole, non un eroe. E come un debole muore sulla gogna, per una crisi cardiaca che lo raggiunge proprio nel momento in cui dovrebbe finalmente fuggire con Hester e Pearl. Trova la forza di confessare la sua colpa e di mostrare la A che porta scolpita nella carne, ma ormai è troppo tardi. La sua morte, paradossalmente, porta alla disfatta di Chillingworth, privato di ogni possibilità di vendetta, e affranca Pearl, che nell'istante in cui riconosce Dimmesdale come padre cessa di essere la creatura enigmatica amata e temuta dalla madre. Hester, però, rimane ancora più sola. Farà ritorno a Salem soltanto molti anni dopo, senza mai raccontare che cosa sia stato di Pearl, anche se molti segnali fanno pensare che la figlia sia felicemente sposata. Nessun lieto fine invece per Hester, se non quello del suo corpo sepolto vicino a quello di Dimmesdale, i due tumuli coperti da un'unica lastra che porta impressa la famigerata A scarlatta.

Il piccolo Henry guarda un quadro

Atto d'accusa contro l'intolleranza e l'ipocrisia, il romanzo di Hawthorne si basa dunque sul non detto. Una caratteristica che – prima ancora di essere sfruttata da registi come Sjöström o il giovane Wim Wenders, che nel 1973 realizza in Germania la sua Lettera scarlatta, affidando a Senta Berger il ruolo della protagonista – era già stata colta dalle arti figurative dell'Ottocento. In un celebre saggio su Hawthorne, Henry James ricorda infatti come il suo primo incontro con i personaggi della Lettera scarlatta sia avvenuto proprio attraverso un quadro visto da bambino nel quale era raffigurata «una donna bella

e pallida che indossava un vestito nero d'altri tempi e una cuffia bianca, e che tra le ginocchia aveva una bimbetta dall'aria birichina, vestita in maniera fantasticamente elaborata e con una corona di fiori in testa». Prosegue James:

> Ricamata sul petto della donna c'era una grande A color cremisi. Su di essa scorrevano maliziosamente, per gioco, le dita della bambina, che però guardava stranamente fuori dal quadro. Mi fu detto che quelle erano Hester e la piccola Pearl, e che quando fossi diventato grande avrei potuto leggere la loro interessante storia. Ma il quadro mi rimase vividamente impresso nella mente; mi aveva vagamente spaventato e inquietato e quando, anni dopo, lessi il romanzo per la prima volta, ebbi la sensazione di averlo già letto e di conoscere bene le sue due strane eroine.

È probabile che, in realtà, James stia proiettando sui suoi ricordi infantili la successiva conoscenza del libro, ma resta il fatto che il dipinto, così descritto, risulta una vera e propria lettura critica del capolavoro di Hawthorne. In primo luogo, viene ribadita la centralità assoluta del rapporto tra madre e figlia, con una sottolineatura sapiente dell'ambigua attrazione di Pearl per la famigerata lettera scarlatta. Ma l'impressione è che l'anonimo artista abbia riconosciuto l'importanza di quell'elemento teatrale al quale si accennava in precedenza e che nel romanzo viene espresso anche dagli elaborati vestiti – più simili a costumi di scena che a semplici abiti – che l'abile Hester confeziona per Pearl.

Tanta complessità svanisce nel film diretto da Joffé, nel quale Pearl è diventata una presenza del tutto ornamentale. Alla figlia di Hester viene riservato, di fatto, soltanto il ruolo di voce fuori campo, con sporadici interventi di raccordo e, nel finale, una tirata fra il moralistico e il politically correct, che dovrebbe chiarire anche allo spettatore più ottuso il «messaggio» del film. «L'amore dei miei genitori è stato unico al mondo», assicura la voce di Pearl, «il significato del loro amore vive dentro di me e vivrà anche nei miei figli, per sempre. Chi può decidere cosa sia il peccato nel disegno di Dio?».

Certo, anche la Hester di Hawthorne, nelle ultime pagine del romanzo, confessa di aver inutilmente atteso «una qualche più luminosa età» in cui fosse possibile «ristabilire rapporti tra uomo e donna su nuove basi, meglio capaci di produrre mutua felicità». Ma il suo fallimento non fa altro che rendere ancora più esemplare la parabola del romanzo, nel quale Joffé (ed è forse l'equivoco di partenza) crede invece di riconoscere «un trattato contro l'adulterio».

Che il libro di Hawthorne fosse esposto a rischi di questo tipo non è una novità. Già Richard Sherman, il protagonista di Quando la moglie è in vacanza di Billy Wilder (1955), lavora in una casa editrice di tascabili, la cui caratteristica è di presentare versioni «scandalistiche» dei capolavori della letteratura inglese e americana. Il suo principale, Mr Brady, è convinto che La lettera scarlatta funzionerebbe meglio con un titolo del tipo «Io

sono un'adultera». Ecco il commento dello sconsolato Sherman, così come lo riporta George Axelrod in The Seven Year Itch, la commedia del 1952 da cui è tratto il film di Wilder: «In copertina ci sarà un'immagine di Hester Prynne con una sigaretta in bocca, fasciata in un abitino corto e aderente. L'unico problema è che, se vogliamo un abito abbastanza corto da farci vendere un po' di copie, allora non ci resta più spazio per cucire la lettera scarlatta».

Sigaretta a parte, è grosso modo quello che succede nel film di Joffé. Che cosa racconta, in definitiva, La lettera scarlatta cinematografica degli anni Novanta? Anzitutto di un Dimmesdale eroico (l'attore Gary Oldman), che divide il suo tempo tra la parrocchia di Salem e la missione tra i pellerossa. La prima sequenza del film di Joffé costituisce un'evidente e perfino patetica autocitazione da Mission: il funerale del vecchio capo indiano, la fiaccola funebre portata di corsa attraverso i boschi del Massachusetts, il colloquio del nuovo capo con Dimmesdale, definito «l'unico bianco che è venuto da noi con cuore sincero», eccetera. Di tutto questo, nel libro di Hawthorne non c'è traccia. C'è sì un riferimento all'attività dell'«apostolo Eliot», e cioè il missionario John Eliot (1604-1690), personaggio storico ben noto per il suo impegno di evangelizzazione nei confronti dei nativi. Ed è pur vero che Hawthorne menziona Eliot, spiegandoci che Dimmesdale lo ammira e gli fa visita, pur essendo troppo cagionevole (o troppo timoroso?) per lavorare al suo fianco.

La scena successiva del film rappresenta l'arrivo a Salem di Hester, impersonata da Demi Moore. Gli anziani la guardano subito con sospetto perché non segue con scrupolo le severe regole d'abbigliamento imposte dalla comunità e, più che altro, perché vuole vivere da sola, senza attendere l'arrivo del marito dall'Inghilterra. Insomma, anche Hester è subito mostrata come un'eroina al passo con i tempi (i nostri, non i suoi), una donna gelosa della sua indipendenza, che sceglie di stabilirsi in una fattoria fuori città e sa come resistere alle avances del gradasso locale.

L'incontro con Dimmesdale è inevitabile, così come la passione che ne nasce. Una domenica mattina Hester, addentratasi nel bosco con tanto di coroncina di fiori in testa (probabilmente del tipo che James ricorda di aver visto in capo a Pearl nel quadro della sua infanzia), spia un uomo nudo che nuota nel ruscello. Ancora turbata, si affretta per raggiungere la chiesa, ma il suo calesse finisce per impantanarsi. Riceve l'aiuto di un misterioso gentiluomo in cui crede di riconoscere il nuotatore di poco prima e che di lì a poco vedrà predicare sul pulpito. Si tratta di Dimmesdale, che appare sorpreso e confuso nel momento in cui apprende che la nuova parrocchiana è già sposata. Il pastore si ritira

con una scusa ma Hester, senza volere, finisce per seguirlo.

La scena si svolge nella biblioteca annessa alla chiesa e rappresenta un piccolo capolavoro di ipocrisia cinematografica. Dunque, La lettera scarlatta è un film antiletterario, che presuppone la sostanziale ignoranza del romanzo di Hawthorne da parte dello spettatore e non si fa scrupolo di rivoluzionarne trama e messaggio. Eppure, obbedendo in modo inerziale allo stereotipo per cui, fino a prova contraria, di un lettore ci si può sempre fidare, il film di Joffé inventa una complicità fra Hester e Dimmesdale basata appunto sui libri.

Dimmesdale si trova già in biblioteca, ma Hester, quando entra, non se ne accorge. La donna inizia a curiosare tra gli scaffali, leggendo i titoli dei volumi e commentandoli tra sé e sé: «Breve descrizione del Giudizio Universale... Ah, bene: Le basi della disciplina nella visione autentica del mondo. Sono tutti trattati di grande impegno. Il manuale della buona massaia...». «...per mariti abbandonati...», conclude Dimmesdale, uscendo finalmente allo scoperto. Sorpresa, ma non troppo, Hester chiede al pastore che cosa stia leggendo. «Comus, un testo di John Milton», risponde l'uomo. «Di John Milton?», controinterroga Hester, come se esistesse un altro Comus. E aggiunge: «Sì, lo conosco, l'ho letto anch'io». Davanti allo stupore di Dimmesdale, la donna prosegue non senza civetteria: «Beh, guardate che io non sono solo trine e merletti. Appena ho un momento libero ne approfitto per leggere». Da qui in poi siamo in pieno topos del libro galeotto: dopo aver appreso che il reverendo ha ormai letto più volte tutta la biblioteca a sua disposizione (compreso il fatidico Manuale della buona massaia), di lì a qualche giorno Hester gli porta in prestito i libri del marito. Scopriamo a questo punto che il pastore sta lavorando a una traduzione della Bibbia nella lingua dei nativi, altra attività che rimanda alla figura storica di John Eliot. Ma dopo aver insistito sull'affinità intellettuale tra i due personaggi, la sceneggiatura lascia bruscamente cadere lo spunto, che evidentemente risulta estraneo al vero spirito dell'«adattamento» allestito da Joffé.

La scena in cui Dimmesdale si reca da Hester per restituirle i libri e, nello stesso tempo, ammettere di essere innamorato di lei, è l'ultima in cui si faccia riferimento esplicito alla letteratura. D'ora in poi i libri, quando appaiono, servono soltanto da nascondiglio delle lettere che, di tanto in tanto, Hester si arrischia a inviare al padre di sua figlia. Per il resto il film alterna sequenze softcore (le fantasie erotiche di Hester durante il bagno, il furibondo amplesso con Dimmesdale nel granaio) a incongrue citazioni del vecchio cinema d'avventura (Chillingworth, interpretato da Robert Duvall, che si traveste da pellerossa per tendere un infruttuoso agguato al rivale, l'attacco degli indiani che impedisce la duplice esecuzione dei due amanti).

Tutto questo rende ancora più incomprensibile la scena della biblioteca. Dimmesdale legge Milton, d'accordo. Ma perché proprio Comus? Forse perché, con la sua ambientazione allegorica, l'opera rappresenta un omaggio alla bellezza di Hester, che poco prima abbiamo vista acconciata come una ninfa dei boschi? O forse perché la vittoria della castità sul vizio, cantata con entusiasmo dal puritano Milton, dovrebbe rappresentare un antidoto per l'attrazione che il pastore avverte verso la bella parrocchiana? Ma se lo spettatore non conosce La lettera scarlatta (e l'ipotesi che non conosca il libro è la premessa su cui si regge l'intera trasposizione cinematografica diretta da Joffé), come può decifrare le sottili allusioni contenute nella menzione del masque miltoniano?

La risposta è forse più semplice di quanto si possa immaginare: Comus è citato proprio perché è un testo relativamente poco conosciuto, un titolo abbastanza esoterico da trasmettere al pubblico una sensazione di lontananza – e quindi di estraneità, se non di minaccia – nei confronti della letteratura. La tradizione letteraria è una vasta e forse pericolosa terra di nessuno, che può essere magari saccheggiata per ricavarne abbozzi di trama da ammodernare, ma che lo spettatore medio non è tenuto né invitato a visitare di persona.

Solitudini e sovrani

Su una premessa diametralmente opposta si basa Hester, la parziale riscrittura della Lettera scarlatta pubblicata in Gran Bretagna dall'americanista Christopher Bigsby nel 1994, l'anno precedente l'uscita del film di Joffé. Nelle intenzioni dell'autore, Hester dovrebbe essere qualcosa di diverso da un semplice pastiche o, peggio, da uno dei vari sequel e prequel che nell'ultimo decennio hanno invaso il territorio di confine tra cinema e letteratura (si pensi alle varie prosecuzioni, più o meno autorizzate, di Via col vento).

Come già Jennifer Lynch alle prese con le memorie di Laura Palmer, anche Bigsby prova a immaginare che cosa possa essere successo ai personaggi prima che Hawthorne abbia iniziato a occuparsi di loro. Si parte con la vita solitaria di Roger Chillingworth (è il nome con cui Bigsby sceglie di chiamarlo fin dall'inizio), gentiluomo e studioso inglese sul quale grava la maledizione di una nascita adulterina. Il matrimonio con Hester – la ragazza che lo ha soccorso dopo l'incidente di cui è stato vittima con il suo cavallo – è per lui soltanto un esperimento di nuovo tipo, destinato a essere presto abbandonato a favore delle più consuete indagini alchemiche e cabalistiche. Ma anche la Hester di Bigsby

è – come dichiara testualmente l'autore – «la donna di domani». Non si rassegna alla parvenza di vita coniugale voluta da Chillingworth e, con l'aiuto del marito della cugina, si imbarca su una nave diretta in America. L'unico altro passeggero è un giovanotto dall'aria tutt'altro che malaticcia, il reverendo Arthur Dimmesdale. Mentre il vascello è inseguito dai pirati, i due si abbracciano castamente per la prima volta: Hester racconta ad Arthur le sue sventure, ma le mani insanguinate dell'uomo – che si è ferito aiutando i marinai sul ponte – già le lasciano impressa sulle spalle una macchia stranamente simile a una A.

Lungamente attratti l'uno dall'altra, Arthur ed Hester consumano il loro primo (e per lungo tempo unico) rapporto sessuale quando è già in vista il porto di Boston, la città che nel libro di Bigsby prende il posto della Salem di Hawthorne. Non si incontrano più per quasi due anni, finché Dimmesdale, durante una passeggiata nel bosco, non si imbatte nella donna addormentata. Il concepimento di Pearl avviene in un clima di tenerezza, cui fa subito seguito la separazione dei due amanti. Il resto segue nella sostanza la trama del romanzo originale, preferendo però mettere l'accento sulla relazione tra i due amanti piuttosto che indagare ulteriormente il rapporto tra madre e figlia.

Il libro di Bigsby, non diversamente dal Diario segreto di Laura Palmer, ambisce a una sua autonomia, anche se poi rimanda fatalmente al capolavoro a cui si ispira. Di fatto, lo scrittore inglese sceglie di non raccontare più quello che è già stato raccontato – e meglio – da Hawthorne. Tutta la parte finale del libro non è altro che una sintesi, talvolta francamente ellittica, della Lettera scarlatta. Quando si tratta di descrivere Hester che si avvia alla gogna con la neonata in braccio, poi, Bigsby non fa altro che trascrivere una pagina intera del testo di Hawthorne.

Nonostante abbia ricevuto apprezzamenti illustri, Hester è un romanzo tutt'altro che convincente. In parte per l'abitudine dell'autore di intercalare al racconto considerazioni moraleggianti prossime alla banalità («Viviamo di comandamenti ereditati da altri, così come parliamo con parole nate su labbra altrui. Tutto questo non è un imperativo, è soltanto il catechismo del passato»), ma più che altro perché manca di uno statuto letterario ben definito. Il britannico Bigsby ironizza sulla fragilità culturale degli americani («così insicuri di se stessi», scrive, «da aver bisogno di ribadire ogni giorno la propria identità, come per paura che sia svanita durante la notte»), ma in realtà il suo romanzo attinge a piene mani all'immaginario d'oltreoceano.

Sulla nave di Hester, per esempio, troviamo un marinaio muto, che si esprime indicando i tatuaggi di cui il suo corpo è interamente ricoperto. È una citazione del Queequeg di Melville, l'arpioniere pagano che in Moby Dick diventa amico inseparabile di

Ishmael, ma anche una ripresa dell'"Uomo illustrato", uno dei più noti personaggi inventati da Ray Bradbury, narratore "di genere" per eccellenza. Ma non basta: come il predicatore folle della Notte del cacciatore di Grubb, anche il marinaio muto porta tatuate – sul torace, però, non sulle mani – le parole LOVE e HATE. Il fatto che Hester se ne accorga soltanto quando le lettere, a causa delle sforzo in cui l'uomo è impegnato, si confondono in modo da formare una terza parola, LATE ('tardi'), non è che una conferma della propensione di Bigsby per un tono tanto predicatorio quanto prevedibile.

A voler insistere nell'analisi, si potrebbe addirittura sostenere che Hester tradisce più di un debito – per quanto involontario – proprio nei confronti dell'altrimenti insospettabile Twin Peaks. Come Laura, anche Hester ha una cugina con cui si confida. Come Laura, anche Hester è attratta dalla foresta e, più che altro, tiene un diario al quale affida considerazioni non sempre credibili. Il suo raccapriccio per l'uccisione delle foche, per esempio, è del tutto anacronistico, anche perché – come osserva peraltro lo stesso Bigsby – Hester è cresciuta in campagna e ha visto uccidere altri animali, maiali compresi. E lo sgozzamento di un porco non è meno raccapricciante dell'esecuzione delle foche a colpi di bastone.

Non è l'unico caso in cui Hester cerca di ammiccare ai temi più in voga sulla scena contemporanea. Al termine di una lunga tirata contro l'antisemitismo, con la quale Bigsby sembra addirittura rivendicare all'Inghilterra il discutibile primato dell'invenzione del pogrom, veniamo infatti a scoprire che anche il padre naturale di Chillingworth era un ebreo. Il tocco dovrebbe servire per creare un parallelismo tra il destino del marito di Hester e quello di Pearl, entrambi condannati a non conoscere il proprio vero padre, ma la trovata risulta più astuta e meno incisiva di quanto vorrebbe apparire.

Anche se maneggia materiali in qualche modo "volgari", Bigsby ci tiene ad accreditarsi come letterato. Suggerisce analogie o discordanze tra i suoi personaggi e gli eroi del romanzo inglese dell'Ottocento, con una particolare predilezione per l'Heatcliffe di Cime tempestose, e alla fine sostiene che si riterrebbe soddisfatto se Hester avesse guadagnato un solo nuovo lettore alla Lettera scarlatta. In questo modo, però, tradisce la consapevolezza di muoversi in un mondo nel quale la letteratura è ormai diventata estranea al sentimento del pubblico. Chi è in grado di decifrare il riferimento al romanzo di Emily Brontë, con tutta probabilità già conosce La lettera scarlatta di Hawthorne. Se davvero non è un pastiche, a che cosa serve, dunque, un romanzo come Hester? A quale lettore si rivolge? Che cosa ne potrebbe pensare lo spettatore medio del film di Joffé?

Di sicuro, aggiungendo alla trama originaria elementi di presunta attualità – quali appunto la sensibilità ecologica, l'orrore per l'antisemitismo e una più marcata coscienza

femminista –, Bigsby è convinto di rendere un buon servizio a Hawthorne e alla letteratura in generale. È come se dicesse: ecco, di questo parlano i grandi libri, di qualcosa vicino a noi, comprensibile e attuale. Il punto è che, invece, i grandi libri parlano sì di qualcosa che ci riguarda, ma che diventa comprensibile soltanto se tenuto a debita distanza.

«Merita Shakespeare di essere letto, quantunque egli ci parli solo di sovrani?»: suona così il titolo della lezione che Jean Travers, l'insegnante protagonista de Il mistero di Wetherby di David Hare (1985), tiene davanti ai suoi allievi. Dopo l'inspiegabile suicidio di uno sconosciuto che ha scelto di togliersi la vita in casa sua, la donna – interpretata da Vanessa Redgrave – si ritrova a fronteggiare le contraddizioni della sua esistenza, segretamente lacerata tra una superficiale e solitaria serenità borghese e un passato oscuro, drammatico e sensuale. Eppure, sintetizzando in due righe il proprio rapporto con Shakespeare, Miss Travers riesce ancora a trovare un punto di equilibrio.

Il fulcro della frase sta proprio in quel «quantunque» che esprime, allo stesso tempo, le infinite possibilità e la continua fallibilità del linguaggio. E la risposta al quesito è, con ogni probabilità, che le tragedie di Shakespeare ci appassionano proprio perché parlano di sovrani, perché la disperazione di Macbeth non fa altro che ingigantire e rendere esemplare – ponendolo in prospettiva – il disagio di chi teme che la vita non sia altro che «una favola vana, narrata da uno sciocco». Per restare alla metafora centrale del film di Hare, la letteratura parla sempre di sconosciuti che scelgono casa nostra per mettere in scena i propri drammi.

L'amante del guru

Rivendicare la distanza di cui i grandi testi hanno bisogno per conservare la propria grandezza non significa in alcun modo giustificare il sentimento di lontananza, e in definitiva di estraneità, che molta fiction contemporanea alimenta nei confronti dell'idea stessa di letteratura. In questo senso, anche il pastiche parodistico può essere un buon esercizio per rimettere ordine fra le parole di uno scrittore del passato e il nostro presente, senza sovrapporli in modo indebito e illusorio. Prima di essere ammodernata da Bigsby, per esempio, la stessa Lettera scarlatta è stata completamente rielaborata da John Updike in S. (1988), un romanzo che trasforma la remissiva Hester secentesca nella combattiva Sarah di fine millennio, una signora della buona borghesia di Boston che un bel giorno abbandona tutto e tutti per seguire la parola ispirata del solito guru indiano in

trasferta nell'Arizona.

Che il libro di Updike sia una Lettera scarlatta rediviva è un dato più alluso che dichiarato. Gli indizi sono molti, ma in apparenza nessuno di essi decisivo. In epigrafe al romanzo, per esempio, appaiono due brani tratti dal capolavoro di Hawthorne e nei messaggi che Sarah spedisce ai destinatari più diversi sono disseminate allusioni quasi goliardiche a situazioni e personaggi della Lettera scarlatta. Il marito di Sarah è un medico e si chiama Roger Worth, mentre la donna di cognome fa Price e rivendica di discendere dalle grandi famiglie dell'aristocrazia puritana del Massachusetts, Prynne compresi. Il gioco di parole è evidente (il nome da sposata di Sarah, Price Worth, significa qualcosa come 'che vale la spesa'), così come l'allusione al Chillingworth di Hawthorne. Tra i conoscenti della coppia figurano gli Hibbens e i Pyncheon, nomi che rimandano rispettivamente alla Lettera scarlatta (la signora Hibbins è la sorella del governatore sospettata di stregoneria) e a La casa dai sette abbaini; la figlia di Sarah si chiama ovviamente Pearl, viene ancora paragonata a un folletto ma è ormai è una donna fatta, che sembra non approvare per nulla l'infatuazione mistica della madre.

Questi e altri sono i segnali che Updike lancia al lettore per fargli capire qual è il vero argomento di S., che è poi lo stesso tema che fa da sottofondo alla Lettera scarlatta. Discendente del John Hathorne che nel 1692 era stato uno dei più inflessibili persecutori delle streghe di Salem, nel romanzo Hawthorne descrive infatti, anzitutto, la fine di un'utopia. I puritani, che avevano lasciato l'Inghilterra per sperimentare in America una forma di convivenza ispirata a criteri di verità e giustizia, hanno invece creato una società in cui domina l'ipocrisia. La vera colpa di Dimmesdale, agli occhi di Hawthorne, non è di aver amato Hester, ma di averla lasciata sola a scontare le conseguenze dell'adulterio.

Anche il romanzo di Updike descrive, sebbene in modo molto più beffardo, un'analoga crisi dell'utopia. Sarah arriva nell'ashram dell'Arhat (il «Meditatore Supremo» di cui si è infatuata seguendo un corso di yoga a Boston) illudendosi di entrare in un mondo nuovo, ma ben presto scopre di essere precipitata in un groviglio di inganni e doppiezza. Come il reverendo Dimmesdale, anche l'Arhat non è il santo che pretende di essere. Tanto per cominciare non è un indiano, ma un ebreo di origine armena nato a Watertown, Massachusetts. Il suo esibito disinteresse per ogni realtà terrena, inoltre, nasconde uno spirito venale e affarista. Il colpo di scena è che, questa volta, Sarah/Hester non cade nella trappola. Diventa l'assistente di fiducia e l'amante del guru e, approfittando della sua posizione, trasferisce in una serie di depositi fidati e conti in banca segreti buona parte dei proventi dell'ashram. Dopo di che lascia l'Arizona per una sperduta isoletta

tropicale, dove gusta in solitudine la propria vittoria, ottenuta senza bisogno di cucirsi addosso una A scarlatta. Le è bastato indossare per qualche tempo il sari.

La riscrittura della Lettera scarlatta è il livello più profondo del libro di Updike. L'autore è consapevole che verrà raggiunto soltanto da una parte dei suoi lettori, ma ha strutturato il racconto in modo da non impedire agli altri di interessarsi – divertendosi – alle peripezie della sua eroina. S. è ancora un atto di fiducia nei confronti della letteratura, un romanzo che denuncia il proprio debito verso la tradizione in modo scorciato ed elegante. Se non lo facesse, quello di Updike non sarebbe un omaggio o una parodia, ma qualcosa di diverso. Non sbaglieremmo, forse, a parlare di un remake letterario.

4
Thomas Mann sul Titanic

Scovare un lettore sul Titanic è ancora più difficile che trovare posto su una delle (rare) scialuppe di salvataggio. Nelle tre ore abbondanti dell'omonimo film di James Cameron (1997), a bordo del transatlantico maledetto i passeggeri fanno di tutto: ridono, piangono, salutano, cercano di suicidarsi, camminano sul ponte, disegnano, si incontrano, si scontrano, vanno a pranzo e a cena, ballano, si ubriacano, si innamorano, si disamorano, si spogliano, fanno l'amore, si rivestono, si minacciano, si inseguono, scappano, si ribellano, fanno naufragio. Alcuni si salvano, in maggioranza muoiono. Nessuno però che prenda in mano un libro.

Jack e Rose – la coppia di amanti interpretata da Leonardo DiCaprio e Kate Winslet – sono gli unici a fare ricorso alla scrittura, ma in modo povero, strumentale. Al termine del sontuoso banchetto al quale è stato invitato, Jack passa a Rose un messaggio con cui la invita a una festa in terza classe. Più tardi, quando ha finalmente deciso di lasciare l'odioso e ricchissimo fidanzato, Rose gli fa trovare, insieme con il suo ritratto appena disegnato da Jack, una sferzante lettera d'addio: «Tesoro, ora puoi tenerci chiusi entrambi nella tua cassaforte» (l'allusione è al Cuore dell'Oceano, il diamante che rappresenta il motore narrativo dell'intero film).

Il fatto che Jack sia un pittore non è un caso, così come non è privo di significato che i suoi disegni siano stati in realtà eseguiti dallo stesso Cameron. Nella scena del ritratto, la mano che vediamo lavorare sul foglio è quella del regista. Il portfolio di Jack, in effetti, raccoglie lavori che rimandano più all'estetica del fumetto d'autore, se non addirittura alla tecnica dello story-board cinematografico, che all'arte contemporanea di cui Rose è appassionata e precoce collezionista. Nella cabina della ragazza sono affastellati dipinti di Monet, Degas e Picasso, simbolica eredità di una stagione della cultura europea destinata a perdersi per sempre nelle acque dell'Atlantico, quasi un tributo che il Vecchio Mondo deve pagare al sorgere del Nuovo.

È il 1912, non dimentichiamolo. Il Secolo Americano sta per nascere, ed è il secolo dello sguardo, dell'immagine: «l'età dell'occhio», come l'ha definita Franco La Polla rielaborando una citazione di Ralph Waldo Emerson. Tutto quello che accade nella prima parte del Titanic di Cameron accade perché può essere visto: i cacciatori di tesori

mandano sott'acqua un piccolo robot dotato di telecamera per esplorare il relitto del transatlantico, l'ormai centenaria Rose scopre guardando la CNN che qualcuno sta cercando di svelare il suo segreto e, una volta arrivata a bordo della nave che svolge le ricerche, l'anziana sopravvissuta assiste a una ricostruzione computerizzata del naufragio. Una scena importante, quest'ultima, perché rappresenta la perfetta trasposizione cinematografica della logica del videogame.

Prima di giocare la grande partita delle emozioni, infatti, gli spettatori si fanno un'idea di quello che sta per accadere attraverso una sorta di demo del film. Questo significa che, quasi due ore più tardi, quando la nave inizia davvero a naufragare, sappiamo già che cosa sta per accadere. A quel punto Jack e Rose – e con loro tutti gli altri passeggeri – sono imprigionati in un diabolico videogioco che non ammette vincitori. La fuga dei due innamorati nei corridoi invasi dall'acqua, in particolare, è una classica situazione da videogame: un'infinità di strade senza uscita e un unico percorso che porta alla salvezza. Tutto sta a scoprire quale.

Titanic non è certo il primo film a sfruttare la dinamica dei videogiochi. Il genere, anzi, ha ormai una sua ramificata autonomia. Si va dalle ambizioni "alte" di pellicole come Strange Days di Kathryn Bigelow (1995), Nirvana di Gabriele Salvatores (1997) o exIstenZ di David Cronenberg (1999), fino a prodotti di dichiarata intenzione commerciale come i vari Mortal Kombat o Street Fighter. Senza tralasciare esperimenti ironici, sul tipo del mancato ma interessante Super Mario Bros. di Rocky Morton e Annabel Jankel (1993). In realtà già un film come Die Hard di John McTiernan (1988) utilizza in maniera consapevole la struttura dell'arcade, obbligando lo spettatore a identificarsi con un protagonista – l'agente McClane, interpretato da Bruce Willis – che, con mezzi minimi e molta astuzia, si trova a dover esplorare un territorio sconosciuto e ostile – il grattacielo in cui si sono asserragliati i terroristi – in modo da raggiungere il più classico degli obiettivi: la liberazione della principessa, che nella fattispecie è la moglie del poliziotto.

Un discorso analogo vale anche, sia pure con minore coerenza di struttura, per alcuni dei film di Cameron precedenti l'exploit di Titanic, in particolare Terminator (1984) e Terminator ii (1991), senza dimenticare il ruolo svolto dal regista nella sceneggiatura e nella produzione del già ricordato Strange Days. Il vero colpo di genio di Titanic, l'intuizione vincente che ha fatto del film un fenomeno di cultura giovanile (e non soltanto giovanile) a livello planetario, sta però nell'aver messo l'estetica del videogioco al servizio di una vicenda melodrammatica qual è, appunto, l'amore impossibile ed eterno tra Jack e Rose. In questo senso, le immagini del film scelte per il videoclip di My Heart Will Go On – la canzone dei titoli di coda, interpretata da Céline Dion e vincitrice di uno degli undici

premi Oscar toccati a Titanic – rappresentano in maniera perfetta, con il loro alternarsi di azione e romanticismo, le aspettative del pubblico al quale il film si rivolge.

L'inganno delle parole

Cameron – e questo è il punto che più ci interessa – riesce a ottenere questo risultato senza mai fare appello alla tradizione letteraria, instillando anzi nello spettatore il dubbio che la parola, e la parola scritta in particolare, svolga una funzione tutt'altro che positiva. Un esempio: prima di imbarcarsi Caleb, l'odioso e ricchissimo fidanzato di Rose interpretato da Billy Zane, si è ampiamente documentato sulle caratteristiche del transatlantico e per questo è persuaso che il Titanic sia inaffondabile. «Dio stesso», afferma con convinzione, «non potrebbe affondare questa nave». Come vedremo tra poco, Rose è l'unico passeggero che, a quanto ne sappiamo, sia in grado di citare in modo abbastanza appropriato un autore contemporaneo, eppure la sua forza non deriva dalla frequentazione dei libri. Sta piuttosto nello spirito ostinato e positivo con cui osa revocare in dubbio quella parola che tanto piace al nominalista Caleb, «inaffondabile». All'ingannevole rassicurazione degli aggettivi, Rose preferisce la spietata verità dei numeri: fa il conto delle scialuppe di salvataggio, moltiplica per i posti disponibili in ciascuna scialuppa, confronta il risultato con i passeggeri imbarcati e ha subito la percezione della tragedia che si verificherebbe se mai il Titanic si trovasse a fronteggiare un'emergenza. Inutile aggiungere che, purtroppo, la ragazza ha ragione.

Anche le sue frequentazioni letterarie, del resto, servono a guardare in controluce le parole, senza più accettarne il significato superficiale. Rose, dicevamo, fa una citazione. Durante il suo viaggio in Europa, a quanto pare, si è imbattuta nelle idee della nascente psicanalisi, anche se probabilmente non ha letto per intero L'interpretazione dei sogni, accontentandosi semmai di qualche resoconto giornalistico. Tanto le basta, comunque, per dire il fatto suo al vanesio armatore J. Bruce Ismay, che insiste sulle proporzioni gigantesche del nuovo transatlantico. «Ha mai sentito parlare del dottor Freud, signor Ismay?», ribatte senza esitazione Rose. E incalza: «La sua teoria sulla preoccupazione del maschio riguardo alla grandezza potrebbe risultare particolarmente interessante per lei...». D'accordo, questa è la psicanalisi a dispense che spopola sulle riviste per adolescenti di mezzo mondo, giornaletti destinati alle stesse ragazzine che si sono commosse fino al delirio vedendo e rivedendo il film di Cameron. Ma la battuta di Rose serve comunque a introdurre un principio: la comunicazione verbale è più limitata di

quanto si creda. È soltanto il primo passo del doloroso percorso verso la consapevolezza che Rose compirà nel resto del film. Ismay è troppo confuso per rendersi conto dell'offesa ricevuta («Freud, chi è, un passeggero?», domanda perplesso), mentre il perfido Caleb ha capito perfettamente il problema: «Pare che d'ora in poi dovrò badare a ciò che legge», dice riferendosi alla fidanzata. I libri, si sa, possono essere pericolosi. E quando non lo sono risultano inutili, come il dizionario di inglese freneticamente consultato da un passeggero di terza classe (un arabo, a quanto pare), incapace di decifrare altrimenti i cartelli che dovrebbero indicare a lui e alla sua famiglia la strada verso il ponte principale.

Nella sua brevità, quest'ultima scena rappresenta in modo implacabile il fallimento della parola che, del resto, ha già mancato al proprio compito sotto forma delle segnalazioni telegrafiche colpevolmente ignorate dagli ufficiali della nave. In realtà, però, la vera origine della tragedia sta nel fatto che i marinai di vedetta non si sono accorti in tempo dell'iceberg che incombeva sulla nave. Ancora una volta vedere sarebbe stato più importante di ricorrere alle parole, come confermano gli inutili messaggi in alfabeto Morse che il marconista invia febbrilmente a bastimenti troppo lontani per scongiurare la sciagura.

Rose arriva alla scoperta definitiva soltanto alla fine del viaggio: se le parole ingannano, allora con le parole è possibile ingannare. Al funzionario che sul transatlantico Carpathia fa il censimento dei superstiti, la ragazza fornisce delle generalità che sono nello stesso tempo vere e false. Ammette di chiamarsi Rose, ma dichiara il cognome di Jack, Dawson. Ed è grazie a questa menzogna che, dopo essere sopravvissuta al naufragio, riesce a salvarsi la vita, evitando il matrimonio con Caleb e costruendosi un'esistenza da donna libera ed emancipata, come sarebbe piaciuta a Jack.

Titanic può essere considerato il primo film di un cinema che sceglie di raccontare una storia come se la letteratura non esistesse. Ma si tratta pur sempre di un «come se», di un espediente. Certo, Cameron non è un regista di grandi sottigliezze letterarie. Nella sua filmografia precedente l'unica citazione esplicita si trova forse in Aliens (1986), ambientato su una gigantesca astronave dal nome conradiano di Narcissus. Ma si tratta semplicemente di un residuo del primo episodio, Alien di Ridley Scott (1979), nel quale la base spaziale è stata battezzata, non meno conradianamente, Nostromo. Un'allusione che per Scott ha un senso, dato che il suo primo film (I duellanti, 1977) è appunto una trascrizione fedele e a tratti calligrafica dell'omonima novella di Conrad. Il gioco dei richiami conradiani sembra interrompersi nella terza parte della saga, Alien3 (1992), diretta da quel David Fincher che troveremo presto impegnato nel tour de force

citazionista di Seven. In realtà, però, in questo film l'allusione a Conrad si situa a un livello che ne rende più ardua, ma non impossibile la decifrazione. In Alien3, infatti, l'indomita astronauta Ripley (interpretata come al solito da Sigourney Weaver) scopre con supremo orrore di essere incinta del mostro che la perseguita. Una circostanza che obbliga lo spettatore a considerare la creatura aliena come il corrispettivo distorto e perverso del secret sharer, l'«ospite segreto» di cui Conrad si occupa nell'omonimo racconto del 1910. Un «clandestino a bordo» che, secondo la suggestiva interpretazione di Dacia Maraini, rinvierebbe a una metafora della gravidanza e della maternità.

Una statistica per Romeo e Giulietta

In Alien3, dunque, la citazione non è più dichiarata, eppure agisce ugualmente sulla struttura del film. Qualcosa di analogo accade a bordo del Titanic di Cameron, sul quale viaggia molta più letteratura di quanto il regista sia disposto ad ammettere. C'è Shakespeare, innanzitutto, con Rose e Jack che mettono in scena una loro versione ciclopica e jettatoria di Romeo e Giulietta, tragedia del resto esplicitamente ricordata dallo stesso Cameron nel suo primo incontro con i produttori, in occasione del quale parlò di Titanic come di «Romeo e Giulietta su una nave». Ma per dare un'identità credibile ai suoi protagonisti il regista non si era riletto Shakespeare. Come un intelligente programmatore di videogiochi, aveva preferito lavorare sulle statistiche, immaginando l'incontro tra due tipologie opposte di passeggeri del Titanic: una donna della prima classe, che al momento dell'impatto con l'iceberg aveva il novantotto per cento di probabilità di trovare posto su una delle scialuppe, e un uomo della terza classe, per il quale le probabilità si riducevano a uno spettro del dieci, quindici per cento.

Romeo e Giulietta, dunque, con un accostamento reso ancora più evidente dal fatto che, quando Cameron lo aveva ormai scelto come protagonista di Titanic, Di Caprio era stato il protagonista di Romeo + Giulietta di William Shakespeare di Baz Luhrmann (1996), fortunata versione giovanilista della tragedia, ambientata in una surreale Verona Beach. Anche la scena della morte di Jack, con il corpo senza vita del giovane che sprofonda nell'oceano, è quasi una trascrizione al maschile dell'ultima apparizione di Ofelia nell'Amleto.

A rigore, il malizioso ricorso a Freud da parte di Rose non è l'unica citazione esplicita di Titanic. In una delle fasi più drammatiche del naufragio, quando la coppia di innamorati cerca di raggiungere la poppa della nave prima che questa si impenni e si inabissi

nell'oceano, ci imbattiamo in un passeggero terrorizzato che ripete ad alta voce lo stesso Salmo 23 già utilizzato da Jules in Pulp Fiction. Ma anche in questo caso Jack dimostra di non fidarsi troppo delle parole, neppure se provengono dalla Sacra Scrittura. «Quand'anche camminassi tra mezzo all'ombra di morte...», inizia a declamare l'uomo, ma subito Jack lo interrompe in modo brusco e ironico: «Ti spiace allungare il passo, "tra mezzo all'ombra di morte"?».

Neanche sotto forma di preghiera le parole servono a qualcosa, dunque. Un sacerdote (cattolico, probabilmente, considerato che invita a recitare l'Ave Maria) cerca di consolare i fedeli che gli si sono riuniti attorno ripetendo loro una lunga citazione dal capitolo 21 dell'Apocalisse, ma la sua appassionata descrizione della Gerusalemme Celeste non è, in ultima analisi, più vera né più efficace della fiaba irlandese con la quale una mamma della terza classe riesce a far addormentare i suoi bambini mentre il transatlantico sta sprofondando. In entrambi i casi le parole offrono soltanto una consolazione effimera e ingannevole, visto che né la parola magica delle fiabe, né la parola sacra della Bibbia hanno il potere di respingere il pericolo.

Il pubblico al quale Titanic è destinato è dunque composto di persone che hanno imparato a fare a meno della letteratura. Di persone, anzi, che vivono come se la letteratura non fosse mai esistita. Ma questo non significa che – Romeo e Giulietta a parte – in Titanic la letteratura sia del tutto assente. Nascosta, questo sì, e con un'abilità tale che il film finisce per sovrapporsi del tutto ad essa, come accade nella sequenza dell'esplorazione sottomarina del relitto della nave. È uno dei momenti più scopertamente "tecnologici" della pellicola, che si ricollega direttamente al lavoro precedente del regista, in particolare al virtuosistico The Abyss (1989). Ma è anche, e in modo estremamente preciso, la trascrizione visiva della prima parte de La convergenza dei due, la poesia sul naufragio del Titanic che Thomas Hardy pubblicò il 14 maggio 1912, a un mese esatto dalla sciagura:

> Nella solitudine del mare
> a un abisso dalla vanità umana
> e dall'Orgoglio della Vita che la progettò, essa è distesa
> [immobile.
> Nelle camere d'acciaio, che erano le pire
> dei suoi fuochi salamandrini,
> correnti fredde entrano e si mutano nelle ritmiche lire
> [delle maree.
> Sopra gli specchi destinati
> a riflettere i ricchi
> striscia il verme marino – grottesco, viscido, muto,
> [indifferente.

Gioielli disegnati con gioia
per incantare la mente sensuale
giacciono senza luce, ogni scintilla in loro offuscata e nera
[e cieca.
Pesci sfuggenti con occhi di luna
fissano da vicino la costruzione dorata
e chiedono: «Che fa quaggiù tutta questa vanagloria?».

Il testo ha un sorprendente andamento cinematografico e ci consegna una visione sottomarina del relitto in tutto simile a quella che Cameron affida alle immagini subacquee carpite dal sofisticato robot-sommozzatore. Anche nel Titanic cinematografico, infatti, i resti di un passato sfarzoso giacciono «nella solitudine del mare/a un abisso dalla vanità umana»: lampadari di cristallo, una scarpa, un paio di occhiali, il volto diafano di una bambola di porcellana. Al posto del «verme marino» vediamo un granchio, mentre «pesci sfuggenti» guizzano attraverso le stanze del grande transatlantico che giace «immobile», interamente ricoperto di alghe.

Il film di Cameron e la poesia di Hardy sono ulteriormente accomunati dall'oggetto che simboleggia la disfatta della «vanagloria» umana, e cioè il Cuore dell'Oceano, uno dei «gioielli disegnati con gioia/per incantare la mente sensuale» che, a quanto ne sanno i cacciatori dei tesori, attende ancora di essere recuperato dallo scheletro del relitto.

Anche ammesso che, in queste sequenze, Cameron non stia citando la poesia di Hardy, resta il fatto che in qualche modo si sostituisce ad essa, facendo del suo film il corrispettivo cinematografico di tutta una serie di emozioni e considerazioni che, nel 1912, erano ancora affidate alla parola scritta. Detto altrimenti, un film come Titanic non si spiega senza il ricorso alla tradizione letteraria che, in apparenza, rifiuta: Romeo e Giulietta rimangono più importanti delle elaborazioni statistiche che li hanno portati a incontrarsi.

Il Re del Mondo

Le stesse considerazioni valgono per quella che è forse la battuta più famosa del film. Il transatlantico si sta finalmente dando «una bella stiracchiata alle gambe», filando a tutta velocità in mare aperto. Preso dall'entusiasmo, Jack raggiunge la prua e si arrampica sulla balaustra. Reggendosi soltanto sulle gambe, spalanca le braccia e urla con una specie di gioia selvaggia: «Sono il Re del Mondo!».

Contrariamente a quanto si potrebbe credere, prima di Titanic l'espressione I'm the

King of the World non apparteneva al vasto campionario di frasi idiomatiche americane. Oggi vi è entrato a pieno titolo, anche grazie allo stesso Cameron, che nella trionfale notte degli Oscar del 1998 ha brandito una delle statuette ripetendo la battuta di Jack: «Sono il Re del Mondo!», appunto. Prima di ottenere una così vasta circolazione, però, il personaggio evocato in Titanic era conosciuto più che altro dai cultori di esoterismo. Nelle Profezie di Nostradamus, per esempio, ricorre spesso l'invocazione a un non meglio precisato Chef du Monde, un monarca universale, simile al Veltro dantesco, che nelle intenzioni del veggente francese avrebbe forse dovuto identificarsi con lo sfortunato Enrico III, ultimo re francese della dinastia dei Valois.

Jack, non dimentichiamolo, è reduce da un lungo soggiorno in Francia, dove potrebbe essersi imbattuto non soltanto nelle quartine di Nostradamus, ma anche in un libro come Mission de l'Inde del marchese Joseph Alexandre Saint-Yves d'Alveydre, pubblicato nel 1910. A voler essere precisi, l'opera non fa menzione del Re del Mondo, ma rappresenta tuttavia la prima descrizione in ambito occidentale del misterioso regno sotterraneo di Agarttha, del quale l'esoterista principe René Guénon si occupa a lungo nel saggio del 1958 intitolato appunto Il Re del Mondo.

Secondo Guénon, la definizione allude al monarca e sacerdote universale noto anche alla tradizione giudaico-cristiana attraverso la figura di Melchisedek (Genesi 14, 18-20, brano successivamente ripreso e interpretato nel settimo capitolo della Lettera agli Ebrei). Le principali caratteristiche del Re del Mondo sono la tutela della pace e l'amministrazione della giustizia, virtù evocate dalla svastica che, per Guénon, non è tanto un simbolo solare, quanto l'immagine dinamica della compresenza di moto e stabilità. Il Re del Mondo è dunque una sorta di motore immobile, il polo attorno al quale ruota l'universo, il ponte che congiunge cielo e terra.

Nell'eventualità che il film di Cameron sia stato programmato anche nell'universo parallelo di Millennium, c'è da immaginare che un detective erudito come Frank Black non abbia potuto fare a meno di notare come, nel momento in cui si proclama «Re del Mondo», Jack si trovi in una posizione di apparente immobilità (è fermo, con i piedi ben piantati sulla balaustra), ma di effettivo movimento (la nave procede rapidissima tra le onde). Ha le braccia spalancate, in un gesto che congiunge cielo, terra e mare, e occupa la posizione mediana lungo l'asse della rotta del Titanic. Almeno dal punto di vista iconografico, insomma, Jack è davvero il Re del Mondo. O, almeno, conosce l'esatto significato dell'espressione che Cameron sembra avergli messo in bocca in tutta ingenuità.

Anche se avesse voluto, del resto, il regista non avrebbe potuto separare il racconto

del naufragio del Titanic dalla vasta letteratura che, in più di ottant'anni, si è stratificata attorno all'evento. Si va dalla già ricordata poesia di Hardy e dagli interventi giornalistici dello stesso Conrad (interventi apparsi anch'essi nel 1912, a ridosso della sciagura) alla «commedia» in versi che nel 1978 Hans Magnus Enzensberger ha dedicato a La fine del Titanic.

Un altro "Doctor Faustus"

L'interesse degli scrittori per il naufragio del secolo esplode però negli ultimi anni. Nel 1991 il francese Didier Decoin pubblica il suo La cameriera del Titanic, da cui nel 1997 il regista catalano Bigas Luna trae il film L'immagine del desiderio. Nel 1996 tocca invece all'inglese Beryl Bainbridge, finalista al Booker Prize con il raffinato Ognuno per sé, mentre nello stesso anno i misteri del relitto attirano l'attenzione dell'«indagatore dell'incubo» Dylan Dog nell'album Abyss, con disegni di Giampiero Casertano e sceneggiatura di Tiziano Sclavi su soggetto di Magda Balsamo.

Il caso più emblematico è però rappresentato da Corale alla fine del viaggio, il romanzo pubblicato nel 1990 da Erik Fosnes Hansen, uno scrittore danese all'epoca appena venticinquenne. Il libro rappresenta un'amplificazione di un drammatico particolare riportato con evidenza in tutte le ricostruzioni della sciagura: il fatto cioè che l'orchestrina di bordo abbia continuato a suonare mentre il transatlantico affondava.

Il romanzo di Hansen rappresenta appunto l'intreccio delle vicende personali dei musicisti in servizio durante il viaggio inaugurale del Titanic. Nella sua semplicità, l'idea ambisce ad avere un forte valore simbolico, tanto che Hansen non esita a sostituire la reale identità degli orchestrali del Titanic (tutti di nazionalità inglese) con una serie di personaggi di fantasia, provenienti dalle diverse nazioni di un'Europa in procinto di essere dilaniata dalla prima guerra mondiale. Un po' come nelle barzellette che si raccontano alle elementari, ci sono un inglese, un irlandese, un russo, un austriaco, un tedesco, un francese e un italiano. Questa volta però va in scena non una farsa, ma una tragedia collettiva, che comprende dentro di sé e amplifica i drammi privati di ciascuno degli orchestrali.

Soffermiamoci su questa idea: un musicista (o, in questo caso, un gruppo di musicisti) la cui vicenda diventa il simbolo della crisi europea. È la stessa intuizione che, negli anni drammatici e decisivi della seconda guerra mondiale, aveva guidato Thomas Mann nella composizione del Doctor Faustus, l'ultimo dei suoi grandi romanzi, pubblicato nel 1947. La

lettura del libro di Hansen conferma l'impressione che l'analogia con il capo d'opera della maturità di Mann non sia affatto casuale. Anzi, le vicende dei personaggi di Corale alla fine del viaggio sembrano spesso alludere in modo inequivocabile (anche se mai dichiarato) alla tormentata biografia di Adrian Leverkühn, il compositore geniale e maledetto al quale Mann attribuisce l'invenzione di un nuovo sistema musicale simile, per molti aspetti, alla dodecafonia di Arnold Schönberg. In modo ancora più preciso, è come se Corale alla fine del viaggio funzionasse da caleidoscopio rispetto al Doctor Faustus, scomponendone e riutilizzandone gli stessi elementi per creare una narrazione soltanto in apparenza autonoma.

Com'è noto, Doctor Faustus finge di riprodurre il manoscritto al quale l'anziano umanista Serenus Zeitblom, da sempre amico del tormentato Leverkühn, sta lavorando in piena seconda guerra mondiale, mentre sulle città tedesche si susseguono i bombardamenti degli alleati. Zeitblom è una trasparente proiezione romanzesca dello stesso Mann (che all'epoca era in realtà esule negli Stati Uniti), mentre la figura di Leverkühn, a dispetto della consonanza con le teorie di Schönberg, si richiama in modo evidente a quella di Friedrich Nietzsche. Meglio ancora, il protagonista del libro è un Nietzsche che – anziché arrendersi alle critiche tutt'altro che benevole di Richard e Cosima Wagner – abbia voluto proseguire nel suo cammino di compositore, fino a creare quell'«opera d'arte dell'avvenire» che il maestro di Bayreuth aveva soltanto in parte realizzato.

Nella finzione di Mann, Leverkühn nasce nel 1885 e muore, devastato dalla demenza, nel 1941, all'età di 56 anni: la stessa che ha Nietzsche quando, nel 1900, si spegne a Weimar. In entrambi i casi, la follia sembra essere stata provocata dalla sifilide, che Adrian contrae in uno sporadico incontro con una prostituta. In apparenza, il compositore conduce una vita molto più ordinata e rispettabile del filosofo. Perfino il carattere rivoluzionario della sua musica è in qualche modo stemperato dai libretti che, via via, vengono affidati all'amico Serenus. Ma in realtà l'infelicità di Leverkühn è sterminata: l'unica donna di cui si innamora, la pittrice Marie, gli preferisce il violinista Rudolf Schwerdtfeger, detto Rüdiger, che Adrian ha ingenuamente scelto come ambasciatore della propria proposta di matrimonio. Perfino il rapporto con Nepomuk, il nipotino che Adrian ama di un affetto paterno, viene distrutto dalla tragica morte del bambino. Nel 1930, all'apice della fama, il compositore viene definitivamente travolto dalla malattia, però non senza aver suggerito a una ristretta cerchia di amici un'interpretazione assai più inquietante delle sue sventure: la sua musica, così come la sua disperazione, sono il

frutto di un patto con il diavolo che Leverkühn sostiene di avere contratto allo stesso modo di Faust, protagonista della sua ultima, straziante partitura.

Questo scheletrico riassunto di un romanzo estremamente complesso contiene già molti degli spunti che Hansen ha sviluppato in Corale alla fine del viaggio. Nel romanzo, per esempio, il direttore dell'orchestrina del Titanic è l'inglese Jason Coward, una figura che, più che a Leverkühn, sembra assomigliare a Philip Carey, il protagonista di Schiavo d'amore di William Somerset Maugham (1915): è orfano di entrambi i genitori, vive di una modesta rendita, studia medicina con l'intento di esercitare la stessa professione del padre, viene in contatto con la povertà e il vizio della Londra vittoriana e, infine, sconta le drammatiche conseguenze di un amore sbagliato.

Ma il fantasma di Philip non è il solo a incombere sulla vita di Jason. La prima volta che lo incontriamo, anzi, il musicista sta condividendo un'esperienza simile a quella di Adrian bambino. Per entrambi i personaggi, infatti, la passione della scienza ha preceduto quella per la musica ed è stata coltivata a imitazione dell'esempio fornito dal padre. Herr Leverkühn, ricorda Zeitblom nel suo manoscritto, era un competente entomologo e la morbosa ossessione di Adrian adulto per la Hetaera esmeralda, la prostituta-farfalla che lo ha contagiato, non è altro che la delirante amplificazione dell'interesse che da bambino aveva riservato alle spiegazioni paterne. Quanto a Jason, suo padre è un astronomo dilettante: all'inizio del libro lo vediamo mentre, in compagnia del figlio, osserva incantato al telescopio il passaggio di Venere sul Sole. Il brivido con cui Jason scopre che l'evento non si verificherà più fino al 2004 è un anticipo di quel sentimento dell'ineluttabile che accompagna il personaggio per tutta la vita, sino alla tragedia definitiva del naufragio.

Un frammento decisamente più cospicuo e riconoscibile della vicenda di Leverkühn è presente nella sezione di Corale alla fine del viaggio dedicata a «Spot», il misterioso pianista cocainomane in cui Hansen pare abbia voluto rappresentare un Adrian che ha fallito. Enfant prodige del violino, Leo Lewenhaupt (questo il suo vero nome) ha coltivato per anni una segreta passione per la composizione, alla quale ha sacrificato tutto, compreso l'amore della moglie e l'affetto della figlia. Il suo luogo d'origine – che ormai tiene nascosto a tutti – è la provincia tedesca e il suo perfezionamento di violinista si è svolto a Monaco, alla scuola di un maestro severo e inafferrabile. Leo ha coltivato a lungo il sogno di comporre qualcosa di simile alle sinfonie di Beethoven o di Brahms, ma la rivoluzione musicale di fine Ottocento lo ha colto di sorpresa. Si è ritrovato ad ammirare Debussy, sapendo però che non potrà mai scrivere qualcosa di simile al Prélude à l'après-midi d'un faune. Il suo talento – ammesso che lo possegga veramente – è del tutto

inadeguato ai tempi nuovi.

Leverkühn, al contrario, emerge proprio perché le sue opere interpretano in modo plastico e inesorabile gli aspetti più devastanti e «demoniaci» della nuova stagione novecentesca. Non potendo rappresentare attraverso l'arte l'inferno del proprio tempo, Leo/«Spot» ci finisce dentro senza appello. La sua dipendenza dalla droga è una versione più dimessa e in definitiva molto meno vantaggiosa del patto che Adrian è convinto di avere stretto con il Maligno nella convinzione – scrive Mann – che «l'arte è diventata impossibile senza il sussidio del demonio e il fuoco infernale sotto il paiolo».

Anche per il racconto di Spot, tuttavia, Hansen sembra aver tenuto presente la trama d i Schiavo d'amore: la scena in cui il vecchio maestro di violino costringe Leo ad ammettere la propria mediocrità di compositore è quasi un calco del dialogo tra Philip e il suo insegnante di pittura a Parigi. Ma nel complesso l'intera sezione ha una forte connotazione tedesca, che non può non rinviare al Doctor Faustus. Una considerazione analoga vale anche per le traversie dell'ebreo viennese David Bleiernstern, giovanissimo secondo violino dell'orchestrina diretta da Jason. Dal punto di vista esteriore, il primo legame fra David e Adrian consiste nell'essere cresciuti in una bottega di strumenti musicali (nel romanzo di Mann il negozio appartiene allo zio del ragazzo, in quello di Hansen al padre). E tutti e due, sia pure in tempi e modi diversi, si innamorano di una pittrice – Marie nel Doctor Faustus, Sofia in Corale alla fine del viaggio – che finisce per respingerli.

Nel personaggio di David, in realtà, pare che Hansen abbia sovrapposto al ritratto di Leverkühn quello del violinista Rüdiger, che nel romanzo di Mann appare dotato di un talento mondano del tutto assente nell'insicuro David. Come già ricordato, Adrian affida proprio a Rüdiger il compito di chiedere la mano di Marie, favorendo in questo modo l'amore tra i due. Ma la delusione di Leverkühn non è l'unica ombra che si allunga sulla felicità della coppia. Molto più minacciosa è la gelosia di Ines, l'ex amante di Rüdiger, che uccide l'uomo a sangue freddo in una sequenza magistralmente descritta da Mann: un agguato in tram che anticipa, con raffinata noncuranza, il clima di molto cinema d'azione dei decenni a venire.

Hansen, da questo punto di vista, è meno coraggioso. Concede anche a David l'onore di una scena a mano armata (questa volta, però, è lui a tenere la pistola in pugno), ma la ambienta in un prevedibile salone delle feste. Eppure, anche se il ragazzo si accontenta di esplodere un colpo in aria, il lettore che conosca il Doctor Faustus non può fare a meno di cogliere l'analogia con la situazione descritta da Mann. Oltretutto il rivale che David si è

deciso a fronteggiare – l'uomo che ha sedotto Sofia da bambina e ora è tornato per farne sua moglie – è Max Jänner, un attore particolarmente applaudito nel ruolo di Mefistofele nel Faust di Goethe. La perfida tranquillità con cui fronteggia gli insulti e le minacce di David suggerisce addirittura che la propensione di Max per il ruolo abbia qualcosa di soprannaturale. E questa sua somiglianza con il diavolo rappresenta un indizio niente affatto trascurabile nella rete di analogie che legano il capolavoro di Mann al romanzo di Hansen. A differenza di Rüdiger, però, il piccolo violinista ebreo non muore. Non subito, almeno. Ferito nell'orgoglio, fugge da Vienna e vagabonda per mezza Europa, fino a imbarcarsi sul Titanic. L'esecuzione della sua condanna, a ben vedere, è soltanto rinviata.

Il personaggio che in Corale alla fine del viaggio più si avvicina al Leverkühn di Mann è però l'altrimenti insospettabile contrabbassista Petronius Witt, un vecchio musicista italiano perseguitato dalla convinzione che il suo strumento sia abitato da un fantasma. Prima ancora che avvenga l'impatto con l'iceberg, è questo suonatore pazzo a dare l'annuncio della catastrofe imminente. Ecco il dialogo che, sotto lo sguardo attonito dei passeggeri della prima classe, si svolge fra Petronius e il maître del Titanic, l'italiano Luigi Gatti:

> «Sono musicante!», esclamò Petronius, e Gatti lo riconobbe come componente dell'orchestra della nave. «Capisce? Mu-si-can-te!», continuò il contrabbassista. «Ma in realtà... in realtà sono qualcosa di completamente diverso. E tra poco sarò immortale! L'ho tenuta d'occhio, signor direttore, e ho potuto percepire che lei è una persona con interessi spirituali! E ora è arrivato il momento!».
> «Il momento?».
> «Sì! Il momento di dirlo. Le chiedo di concedermi il permesso di comunicare ai signori qui presenti cosa ho sentito nel mio contrabbasso!».
> «Ha sentito nel suo...», lo interruppe Gatti proseguendo nella sua lingua, «ma che diavolo sta facendo?».
> Petronius aveva appoggiato a terra lo strumento e senza chiedere ulteriori permessi si era messo a suonare in modo stonato e selvaggio, con movimenti violenti, agitati.
> Lo strumento rimbombava con suoni cupi e taglienti.
> «Sentite!», urlava Petronius. «Sentite cosa dice! Signore e signori! Bam-barabam! Baba! Tara! Ahah!».
> Alcuni commensali cominciarono frettolosamente ad alzarsi. Il direttore di sala Gatti se ne stava con le braccia spalancate, paralizzato in un movimento rassegnato. Era estremamente imbarazzato. Per di più l'uomo era pure italiano. Indicibilmente penoso.
> «L'ora è arrivata!», gridava Petronius mentre strofinava come un pazzo le corde. «Eccola! Finalmente! Sentite!», urlò lanciando un'occhiata felice al direttore di sala. Poi proseguì in italiano:
> «Che dice la musica! È venuto il termine! Finalmente! Viene stanotte!».

Totem e impunità

Un musicista impazzito che annuncia la fine ma, più che altro, rivela di essere «qualcosa di completamente diverso» rispetto alle apparenze: è la stessa dinamica del

capitolo conclusivo del romanzo di Mann, nel quale Adrian sciorina la sua folle confessione davanti agli amici convenuti per ascoltare in anteprima la Lamentatio Doctoris Fausti. Il monologo di Leverkühn è molto più lungo di quello di Petronius, ma anch'esso viene pronunciato in una lingua altra rispetto a quella degli ascoltatori: il contrabbassista mescola fra loro inglese e italiano, mentre Adrian ricorre al tedesco rinascimentale di cui amava servirsi nella sua corrispondenza giovanile con l'amico Serenus. Ma il contenuto della confessione è pressoché identico. Anche Leverkühn percepisce la fine ormai imminente e la prefigura con queste parole:

> [...] perocché la clessidra sta davanti a me, e io debbo aspettarmi che, quando l'ultimo granello sia passato dalla fessura, egli venga a prendermi, cui mi sono venduto a così caro prezzo col mio sangue promettendo che gli sarei appartenuto per sempre corpo e anima, e sarei caduto in sue mani e in suo potere allorquando la clessidra fosse vuota e il tempo, la sua mercé, toccato avesse la fine.

«Fin dai miei ventun anni sono legato a Satana», aggiunge poco dopo Adrian, rivelando così l'identità del misterioso egli che sta per venire a reclamarlo. «Dinanzi a voi vedete un disperato, un reietto da Dio», insiste il compositore, ormai impegnato a rivisitare in chiave satanica ogni dettaglio della propria esistenza. Ma se Petronius alterna le sue profezie agli accordi sconclusionati del contrabbasso, il grande musicista non riesce neppure a eseguire l'ultima opera suggeritagli «dal soave strumento di Satana». Con un gesto curiosamente simile a quello del frastornato maître Gatti, Leverkühn apre le braccia come nel tentativo di aggrapparsi al pianoforte e cade svenuto a terra («improvvisamente, come spinto di fianco», annota Mann).

La somiglianza fra le due scene non può essere casuale. Oltretutto Petronius, alias Giovanni Petronio, proviene da un paesino dell'Umbria, una zona non troppo lontana dal buen retiro di Palestrina dove Mann ambienta il decisivo dialogo fra Adrian e Satana, che occupa per intero il capitolo XXV del romanzo (il colloquio, giustamente famoso, è datato dall'amanuense Zeitblom al 1912, l'anno della sciagura del Titanic). Discendente da una famiglia segnata da una vena di follia, in gioventù il contrabbassista ha lavorato in un teatro di marionette. E proprio alle marionette, com'è noto, Leverkühn sceglie di affidare la messa in scena dell'opera tratta dalle Gesta Romanorum, parodistico tributo a un Medioevo che il compositore si compiace di definire «geocentrico e antropocentrico».

Corale alla fine del viaggio è, quindi, un Doctor Faustus in minore. Ma attenzione: non si tratta di un pastiche dichiarato, come per esempio Hester di Bigsby. Nel romanzo di Hansen è impossibile individuare qualsiasi rimando esplicito o citazione dichiarata del libro di Mann. Si potrebbe ribattere che neppure Mann nomina mai direttamente il

personaggio a cui si ispira, e cioè Nietzsche, ma questo avviene per un motivo profondamente diverso da quello che induce Hansen a non dichiarare il suo debito verso il Doctor Faustus. Mann sa di scrivere per un pubblico che non può non cogliere la sottile trama di allusioni su cui il romanzo si regge. In termini retorici, il libro è una grandiosa preterizione, come dimostra – tra l'altro – la superba descrizione de I maestri cantori di Norimberga condotta senza mai citare non soltanto l'opera, ma neppure il nome di Wagner. Estremo omaggio alla cultura europea minacciata dalla distruzione, il Doctor Faustus non si pone neppure il problema della mancata conoscenza di quella stessa cultura da parte del lettore. È la testimonianza di una stagione in cui la letteratura – con tutto ciò che rappresenta – è ancora qualcosa di noto, consueto e addirittura familiare agli occhi del pubblico.

Poco più di quarant'anni dopo, al contrario, Hansen sa bene di scrivere per lettori che, in maggioranza, non conoscono né mai conosceranno il Doctor Faustus. Eppure sono e rimangono lettori, rappresentano un'élite rispetto alle masse che scelgono di passare la serata davanti alla TV, magari per rivedere Titanic in videocassetta. In Corale alla fine del viaggio domina un sistema di citazioni criptate reso ancora più paradossale dalle non nascoste ambizioni letterarie del libro. In un certo senso, è come se Hansen avesse voluto sottrarre il Doctor Faustus dall'oblio, provando a riscriverlo in una forma più comprensibile per il lettore di oggi. Il suo è, a tutti gli effetti, un esercizio di ammirazione condotto attraverso lo strumento del remake, esattamente come i film europei "rifatti" a beneficio del pubblico americano. Hansen scrive fingendo di essere l'ultimo lettore superstite del Doctor Faustus, il solo che possa farne rivivere la storia, sia pure semplificandone in modo radicale la complessità di livelli narrativi e interpretativi voluta da Mann.

A ben vedere, è quello che scrittori e poeti hanno fatto per secoli, riscrivendo, magari travisando – la «dislettura» di Bloom – e di sicuro reinterpretando le opere della tradizione. Ed è quello che fa Mann, non soltanto nella "biografia alternativa" di Nietzsche consegnata al Doctor Faustus, ma anche ne L'eletto, il romanzo del 1951 nato dalla stessa officina del libro maggiore, ennesima versione della leggenda medievale di papa Gregorio che l'autore aveva già immaginato rivisitata da Leverkühn nelle Gesta Romanorum. Ma Mann, ripetiamolo, è uno scrittore che si muove all'interno della tradizione letteraria, mentre Hansen è consapevole di scrivere in un contesto in cui la letteratura è sempre più marginale. Al punto che le grandi opere del passato – per non apparire oscure o, peggio ancora, minacciose – hanno bisogno di un completo restyling, che le renda più appetibili, sia pure sotto mentite spoglie. Una volta imbarcato sul

Titanic, perfino Thomas Mann torna ad essere commerciale.

Quello che stiamo cercando di suggerire non è un paragone tra un gigante come Mann e un onesto narratore come Hansen. Il dato interessante, semmai, è rappresentato dall'atteggiamento mentale di cui lo scrittore danese si è fatto portavoce. Si tratta dello stesso rapporto di complicità con la letteratura del passato che ha permesso a un autore come Alessandro Baricco di ambientare molte delle sue «storie» (un'espressione che, non a caso, ricorre con frequenza anche in Corale alla fine del viaggio) in un funzionale Ottocento di maniera, che pare evocare Dickens, Flaubert e Balzac a beneficio di lettori che difficilmente riprenderebbero in mano, ammesso che l'abbiano mai fatto, Grandi speranze, Bouvard e Pécuchet o La donna di trent'anni.

Con il monologo Novecento (1994), poi portato sul grande schermo da Giuseppe Tornatore (La leggenda del pianista sull'oceano, 1998), anche Baricco ha esplorato – come Hansen – il tema del transatlantico avviato verso la rovina. A differenza dell'autore danese, però, Baricco ha almeno in parte dichiarato le proprie fonti in Totem, singolare esperimento di critica letteraria condotta con gli strumenti dello spettacolo che il narratore porta in scena fin dal 1997 in collaborazione con il regista Gabriele Vacis. Per quanto il clima sia molto più raffinato rispetto ai film e telefilm di cui ci siamo finora occupati, resta il fatto che – con le sue letture scorciate di grandi classici e con il commento svagato, quasi casual, dello stesso Baricco – anche Totem è letteratura spiegata a un pubblico che sembra ormai averne dimenticato l'esistenza. Spettatori più volenterosi degli adolescenti in delirio per Titanic, ma non per questo meglio attrezzati nei confronti della tradizione culturale cui dovrebbero appartenere.

Basta compiere un passo in avanti, e la ben dissimulata volontà di riscrittura che sostiene – per tornare all'esempio iniziale – Corale alla fine del viaggio si trasforma in presunzione di impunità ne Il ritorno (1996), anomalo romanzo statunitense di Joe de Mers, un autore che scrive sotto pseudonimo e che non si fa scrupolo di stravolgere la dostoevskijana «leggenda del Grande Inquisitore» in un thriller d'impianto fantareligioso. Se in Hansen si può ancora intuire la volontà di rendere omaggio a un grande autore della tradizione, nel sedicente De Mers prevale la convinzione – del tutto analoga a quella espressa da Demi Moore a proposito della Lettera scarlatta – che i classici siano ormai diventati una terra di nessuno da razziare a piacimento perché, intanto, il pubblico non è in grado di riconoscere gli imprestiti né di valutare le infedeltà.

Il precedente immediato del libro di De Mers – chiunque si nasconda sotto questo nom de plume – è l'omonimo film diretto nel 1992 da un connazionale di Hansen, Jens Jorgen

Thorsen, ma la carica blasfema provocatoria del Ritorno cinematografico si trasforma nel romanzo in una astuta rivisitazione della «leggenda» incastonata nei Fratelli Karamazov. Come nell'apologo di Dostoevskij, anche nel Ritorno Gesù appare di nuovo sulla Terra, non più nella Siviglia rinascimentale («là dove cominciavano a crepitare i roghi degli eretici», leggiamo nei Fratelli Karamazov), ma nella Bible Belt degli Stati Uniti («dove il suo messaggio è più compreso ma meno seguito», fa eco De Mers). E, ancora una volta, il Figlio di Dio viene osteggiato e condannato a morte dalla Chiesa di Roma, che scatena contro di lui un complotto in piena regola, sullo stile di quello descritto da Oliver Stone in Jfk – Un caso ancora aperto (1991).

A suo modo e finché gli torna utile, De Mers rimane fedele a Dostoevskij perfino nei dettagli della trama, come nell'episodio della risurrezione della bambina, dove il Gesù redivivo torna a pronunciare il Talita kum, «Fanciulla, io ti dico: alzati!» di Marco 5,41, o quando tratteggia la figura di padre Gaetano Cresta, che in quanto prefetto della Congregazione per la dottrina della fede può aspirare con buon diritto alla carica di Grande Inquisitore. Poco importa, dal nostro punto di vista, se il rispetto dei particolari si accompagna al sostanziale disprezzo del significato – peraltro ambiguo e problematico – della «leggenda» dostoevskijana. Nel Ritorno, infatti, il complotto principale non è ordito dal Vaticano ai danni del Cristo, ma da una congregazione evangelica americana che, ricorrendo alle più sofisticate tecnologie, ha trasformato un oscuro sacerdote mediorientale in una perfetta controfigura del Redentore, con l'intento di immolarlo su un Calvario mediatico e fondare così una nuova religione. Uno spunto a suo modo interessante, anche se già sfruttato dal Gore Vidal di In diretta dal Golgota (1992), ma che De Mers sacrifica per seguire le peripezie del giovane sacerdote-detective scelto come protagonista.

Quello che lega un romanzo ambizioso come Corale alla fine del viaggio a un libro che si accontenterebbe di essere avvincente come Il ritorno è il richiamo non dichiarato a un capolavoro della tradizione. Un debito che non viene ammesso perché farlo sarebbe inutile, se non controproducente. Per quale motivo chiamare in causa Mann o Dostoevskij quando si può illudere il lettore di trovarsi davanti a una novità? Perché ammettere la fonte delle proprie citazioni quando è possibile occultarle nel tessuto del remake? Non c'è da stupirsi se la letteratura, disponibile a ogni saccheggio e mistificazione da parte di scrittori più o meno spregiudicati, finisce per assumere agli occhi del pubblico i connotati di un luogo infernale e insidioso. Una biblioteca visitata di notte non è, a suo modo, una casa popolata da ombre senza voce?

5
I tomisti della squadra omicidi

Con un nome e un cognome così, ci mancherebbe altro se non si trovasse a suo agio tra i libri. Si chiama Somerset, William Somerset, e da come si muove disinvolto fra i grandi della letteratura si direbbe che taccia per modestia il Maugham finale. Ma non può essere l'autore de La luna e i sei soldi. Primo, perché siamo negli anni Novanta e lui è vivo e vegeto (lo scrittore, invece, è morto nel 1965). Secondo, perché è un nero americano e non un inglese nato a Parigi. Terzo, perché fa il poliziotto e nella sua carriera ha scritto soltanto verbali, altro che romanzi. Però è un lettore. A suo rischio e pericolo, il detective Somerset è uno che conosce i libri.

Può piacere o dispiacere (a molti, anche in Italia, è dispiaciuto), ma resta il fatto che Seven, il film del 1995 in cui Morgan Freeman interpreta il ruolo di Somerset, rappresenta una svolta nel cinema degli anni Novanta. E non soltanto perché, com'è noto, interiorizza la caccia al serial killer in modo da negare qualsiasi ipotesi di lieto fine, ma anche – e specialmente, per quanto ci riguarda – perché fa delle citazioni letterarie la minacciosa struttura portante della vicenda.

Il merito va soltanto in parte al regista David Fincher, solitamente poco incline ad allusioni letterarie. Anche la già ricordata intuizione conradiana di Alien3, che trasforma il raccapricciante «ospite segreto» nella creatura che Ripley si appresta a partorire, non è altro che un corollario – in parte meccanico, com'è prevedibile che accada nei sequel – dell'aspetto fetale del mostro ideato da H.R. Giger per l'Alien capostipite diretto nel 1979 da Ridley Scott. Il sottotesto letterario è del resto quasi completamente assente da The Game (1997), il film che Fincher dirige sull'onda del successo di Seven. Intendiamoci, anche The Game nasconde spunti interessanti, se non altro per quanto riguarda il gioco di specchi fra realtà e finzione nella società mediatica, un tema che lo apparenta a The Truman Show di Peter Weir (1998). Ma le citazioni questa volta scarseggiano. L'unico richiamo esplicito riguarda il racconto della guarigione del cieco nato nel Vangelo secondo Giovanni (per l'esattezza il versetto 9,25: «Prima ero cieco e ora ci vedo»).

È pur vero che a un certo punto, nella sua fuga disperata dal complotto in cui crede di essere caduto, il protagonista di The Game – l'ultramiliardario Nicholas van Orton, impersonato da Michael Douglas – cerca la compagnia di un libro. Un ottimo libro, per di

più: To Kill A Mockingbird, ovvero Il buio oltre la siepe, lo straordinario romanzo in cui si consuma la parabola narrativa della scrittrice Harper Lee. Ma anche in questo caso non ci si può fidare delle apparenze. Van Orton non sta cercando la consolazione in un classico della letteratura americana. La vistosa copia rilegata di To Kill A Mockingbird che si porta appresso per la città è soltanto il nascondiglio del revolver di cui ha intenzione di servirsi per uscire dal vicolo cieco in cui pensa di essere finito. Il successivo film di Fincher, il discusso Fight Club (1999), si mantiene fedele all'omonimo libro pubblicato nel 1996 da Chuck Palahniuk, ma non tanto da conservarne la fuggevole e incisiva citazione da Ozymandias di Percy Bysshe Shelley, una poesia di rovine e distruzione perfettamente intonata al clima apocalittico del romanzo.

In realtà, il motivo per cui Seven è, nello stesso tempo, un unicum e un modello va ricercato nella sceneggiatura di Andrew Kevin Walker, un autore pressoché coetaneo di Fincher – è nato nel 1964, un anno dopo il regista – che ha lavorato al progetto del film nel tempo libero concessogli dal suo impiego di commesso in un negozio di dischi (Tarantino, altro ragazzo d'oro della classe del '63, si è invece guadagnato da vivere tra gli scaffali di un videonoleggio). Per le citazioni Walker ha un'autentica passione. È molto probabile che l'apparizione di Harper Lee in The Game sia una sua trovata (ha collaborato, anche se non accreditato, alla realizzazione del film) e di certo non è casuale che uno dei personaggi di 8MM – Delitto a luci rosse di Joel Schumacher (1999), prima sceneggiatura importante di Walker dopo il successo di Seven, sia un lettore del Truman Capote di A sangue freddo, romanzo che non per nulla viene citato anche in Seven.

A Walker il film di Fincher deve anzitutto la propria scansione simbolica e allusiva: sette omicidi lungo l'arco di una settimana, da lunedì a domenica, in una simbolica illustrazione dei peccati capitali. «È un predicatore», dice a un certo punto il detective Somerset a proposito del serial killer a cui sta dando la caccia, «e i delitti sono il suo sermone». Si tratta di un'affermazione valida anche per lo stesso Seven, che con la tradizione della morality play medievale condivide, tra l'altro, la tendenza a un'ambientazione allusiva e indistinta.

La Città Senza Nome

Fin dalle origini (pensiamo al gangster movie degli anni Trenta e Quaranta), il thriller si caratterizza per la descrizione precisa e addirittura metodica del paesaggio urbano. Città, strade, distretti di polizia: tutto viene indicato e precisato, con la stessa pignoleria

che in Millennium induce Chris Carter a dotare la famiglia Black di un indirizzo, sia pure inventato. Niente di tutto questo accade in Seven, il cui carattere angoscioso è accentuato dal fatto di svolgersi in una Città Senza Nome che è anche, irrimediabilmente, la Città Corrotta: un implicito richiamo ai racconti del ciclo arturiano che sottolinea ulteriormente il carattere neomedievale del «sermone» cinematografico allestito da Fincher e Walker. Non a caso i diversi recensori hanno suggerito, di volta in volta, ambientazioni diverse, che vanno dalla generica New York alle più plausibili Los Angeles e San Francisco. La squadra speciale che collabora alle ricerche del maniaco omicida ha il nome in codice di «California» e dal colloquio di Somerset con Tracy (Gwyneth Paltrow), la giovane moglie del detective che lo affianca nelle indagini, apprendiamo che la coppia proviene da un'altrettanto imprecisata città del «Nord».

Anche ammessa l'identificazione con la California, comunque il mistero della Città Senza Nome è tutt'altro che risolto. La pioggia incessante già vista nella Los Angeles di Blade Runner (1982) qui non è più giustificata da alcuna presunta catastrofe ecologica, ma assume a sua volta un valore simbolico che l'art director di Seven, Gary Wissner, riproporrà in occasione della sua consulenza all'episodio pilota di Millennium. La prima immagine che si presenta allo spettatore della serie televisiva è infatti quella di un sordido vicolo di Seattle – l'ingresso del peep show frequentato dal Francese – flagellato da una pioggia impetuosa. Un marchio di fabbrica, più ancora che un'autocitazione.

La vera domanda è un'altra: perché una Città Senza Nome? Come mai, pur collocandosi in un genere cinematografico così prodigo di dettagli realistici, i personaggi evitano sempre di rivelare qualsiasi indizio sul luogo in cui si trovano? Anche gli altri indicatori abituali (le insegne dei taxi, i cartelli stradali eccetera) vengono accuratamente cancellati, in modo da suggerire che questa sanguinosa morality play postmoderna possa avere come sfondo una qualsiasi delle nostre Città Senza Nome. Lo stesso serial killer, del resto, si accredita come perfetto e perverso Everyman di fine millennio scegliendo di nascondersi dietro le generalità fittizie di John Doe, l'uomo qualunque del celebre film diretto da Frank Capra (Arriva John Doe, 1941), nel quale la pioggia svolgeva una funzione catartica, di purificazione, perfettamente opposta a quella del diluvio castigatore di Seven. «Non importa chi sono, chi sono non ha nessuna importanza», ripete alla fine l'assassino.

Con la sua indeterminatezza pregnante, la tradizione della poesia allegorica di origine medievale è il punto di riferimento imprescindibile per cogliere le intenzioni di Walker. Il voluto schematismo spazio-temporale di Seven (la Città Senza Nome, la settimana di sangue che allude, stravolgendola in senso blasfemo, alla cronologia della Creazione) si

accompagna al tratteggio altrettanto esemplare dei protagonisti. John Doe, il Senza Nome – l'attore che lo impersona, Kevin Spacey, non compare nei titoli di testa del film, in modo da accentuare l'effetto sorpresa – è braccato da due personaggi simbolici ben noti alla poesia inglese. Sono Innocenza ed Esperienza, le due condizioni dell'anima in cui il visionario William Blake ha voluto riassumere i momenti decisivi dell'esistenza umana.

Esperienza, lo sappiamo già, è Somerset, il lettore Somerset, un detective che dopo oltre trent'anni di servizio sta per andare volontariamente in pensione: quella dedicata alle indagini su John Doe dovrebbe essere infatti la sua ultima settimana di servizio. A incarnare Innocenza è invece il suo compagno e, almeno inizialmente, avversario, il detective David Mills (l'attore Brad Pitt), la cui immaturità, come vedremo fra poco, si traduce nella pressoché totale ignoranza della letteratura. La contrapposizione fra i due personaggi è complicata dal fatto che Somerset sta per lasciare la polizia senza mai aver esploso un colpo di pistola, mentre Mills ha ucciso un uomo durante la prima delle azioni a cui ha partecipato nell'altra, e altrettanto fantomatica, Città Senza Nome da cui proviene. Il modo reticente e impacciato in cui il giovane racconta al collega più anziano questo doloroso episodio del suo passato rivela che, nonostante abbia ucciso, Mills è ancora Innocenza, ed è Innocenza proprio perché, a differenza di Somerset, non possiede le parole adatte per esprimere i suoi sentimenti.

La differenza fra i due personaggi è espressa anche dalle case in cui vivono. L'appartamento in cui Mills si è appena trasferito con la moglie – una circostanza, questa del trasloco, che accentua la somiglianza, tutt'altro che casuale, con la famiglia Black in Millennium – è disordinato, molto personale e del tutto privo di libri. La coppia ha una buona cultura musicale ed è abbastanza snob, nel suo genere, da preferire le gloriose incisioni su vinile ai più asettici compact disc, ma non pare sentire il bisogno di libri, nonostante Tracy abbia un diploma di insegnante. Né la donna né il marito, comunque, danno segno di cogliere la quasi totale omonimia fra il nuovo collega di David e il celebre romanziere di Schiavo d'amore.

Il monolocale di Somerset è invece ordinato, vagamente impersonale, con uno scaffale di libri ben in vista a fianco del letto e un metronomo sul comodino. Una delle primissime inquadrature del film ci rivela che gli oggetti che Esperienza porta con sé nel momento di uscire di casa sono un mazzo di chiavi, un orologio da tasca (prima allusione alla rigida struttura temporale del racconto), un coltello a serramanico e una penna. Insieme, gli ultimi due oggetti – una lama e uno strumento di scrittura, cioè della parola – sembrano quasi comporre la citazione biblica di Ebrei 4,12: «Infatti la parola di Dio è viva, efficace e

più tagliente di ogni spada a doppio taglio: essa penetra fino al punto di divisione dell'anima e dello spirito, delle giunture e delle midolla e scruta i sentimenti e i pensieri del cuore» (in inglese il passaggio è reso ancora più efficace dall'assonanza tra word, 'parola', e sword, 'spada'). Esattamente il compito che Somerset, nella sua veste di detective intellettuale, si appresta a compiere ogni mattina.

Siamo ancora, a quanto pare, nel territorio delle citazioni cifrate, del tipo di quelle che abbiamo incontrato in Titanic. Ma a prevalere in Seven sono invece le citazioni esplicite e ben riconoscibili, vale a dire gli indizi che il sanguinario John Doe lascia deliberatamente alle sue spalle. Proviamo a ripercorrere a sommi capi lo svolgimento del racconto. È lunedì mattina e, come al solito, piove. Somerset e Mills (il cui primo burrascoso incontro rappresenta l'antefatto del film, precedente i titoli di testa) vengono chiamati sulla scena di uno strano delitto: un grande obeso incatenato mani e piedi davanti a un gigantesco piatto di spaghetti. L'autopsia stabilirà che l'uomo è stato stroncato da un'emorragia internata dovuta all'eccessiva ingestione di cibo. L'innocente Mills crede a una «normale» vendetta messa in atto da un sadico, ma l'esperto Somerset è convinto che la spiegazione non possa essere così semplice: per lui la spietata, metodica uccisione del grassone è soltanto l'anello iniziale di una lunga catena di delitti. «Se vuoi ammazzare qualcuno, non ci perdi tanto tempo», sostiene, «a meno che l'atto in sé non abbia un significato» (il corsivo è mio). Somerset, il lettore, sa che le parole e, più in generale, i segni hanno importanza soltanto se collocati nella giusta prospettiva semantica, nel loro contesto simbolico e concettuale. Quella che abbiamo appena riportato è, in estrema sintesi, la prima delle lezioni di metodo – e di vita – che l'anziano detective si accinge a impartire al collega più giovane.

La conferma dell'intuizione di Somerset arriva il giorno dopo, martedì. In un elegante palazzo del centro, viene trovato il corpo dissanguato di Elijah Gould, un facoltoso quanto discusso avvocato di origine ebraica. Sulla scena del delitto domina, scritta con il sangue della vittima, la parola AVARIZIA. L'indagine viene affidata a Mills, ma nel frattempo Somerset compie un nuovo sopralluogo nell'appartamento dell'obeso, scoprendo – nascosta in modo da poter essere però ritrovata, sia pure con una certa difficoltà – la parola GOLA, vergata sul muro. Vicino alla scritta, fissata con una puntina da disegno, la prima delle citazioni scelte da John Doe per chiosare il suo ipertesto criminale: «Lunga e impervia è la strada/che dall'inferno si snoda verso la luce». A differenza di Frank Black, Somerset non ha bisogno di un dizionario delle citazioni per ricostruire la provenienza del frammento. Si tratta di due versi del Paradiso perduto di John Milton (per l'esattezza II.432-433), un titolo e un autore di cui Mills prende buona nota con aria lievemente

perplessa.

Il personaggio interpretato da Brad Pitt è un bravo ragazzo, magari un po' troppo sicuro di sé, ma di certo non è un intellettuale. Come i killer piccolo-borghesi di Pulp Fiction, ha un debole per le citazioni pop: riviste come «Vogue», oppure serie televisive come Charlie's Angels. Per quanto riguarda i libri, poi, non va più in là del Guinness dei primati. Somerset, invece, ha una padronanza invidiabile di conoscenze che, per il momento, possiamo accontentarci di definire esoteriche. Sa che gola e avarizia sono due dei sette peccati capitali, elenca con prontezza gli altri cinque e prevede – con fin troppa precisione, purtroppo – che John Doe metterà a segno un delitto per ognuno dei vizi fissati dal canone medievale.

Per documentarsi meglio, Somerset decide di trascorrere la notte in biblioteca, mentre i poliziotti di guardia giocano a poker ascoltando la musica di Bach. Il detective sembra camminare assorto fra gli scaffali, ma sa esattamente che cosa cercare: il Purgatorio di Dante, il «racconto del Parroco» nei Canterbury Tales di Chaucer, un'enciclopedia del cattolicesimo – una circostanza, questa, che ribadisce la funzione di "religione arcana" assegnata al cattolicesimo da una tradizione che, come abbiamo già ricordato, va dal romanzo gotico di fine Settecento fino all'horror contemporaneo.

Somerset fotocopia dunque le parti salienti dei volumi che ha consultato e stila un appunto per Mills, raccomandandogli di leggere per intero quei testi. Lo strano – l'inquietante – non è che Somerset conosca e frequenti libri come questi, ma che questa conoscenza gli sia indispensabile per mettersi sulle tracce di un serial killer. Non a caso, mentre Somerset sfoglia l'edizione dell'Inferno di Dante illustrata da Gustave Doré, Mills è alle prese con le fotografie, altrettanto infernali e raccapriccianti, che mostrano i cadaveri delle vittime di John Doe. Sono pur sempre immagini di corpi scempiati, ma nelle incisioni di Doré è riconoscibile un significato che manca invece del tutto alle polaroid scattate dalla Scientifica.

Mills prova a seguire il consiglio del collega, ma leggere poesia è un'impresa che sembra superare le sue forze. Per evitare un'altra crisi di nervi simile a quella che la mattina di mercoledì lo sorprende sulle prime pagine del Purgatorio («Dante, maledetto poeta del cazzo!», grida esasperato buttando via il libro), si procura di nascosto una serie di sunti scolastici delle opere suggeritegli da Somerset. E soltanto grazie a questi schematici riassuntini a uso di adolescenti svogliati riesce, se non altro, a farsi un'idea generale del «sermone» dell'assassino.

Come tutti i cattivi studenti, Mills ha la tendenza a soffermarsi su notizie irrilevanti, perdendo così di vista la struttura complessiva del testo. Fa osservare a Somerset, neanche fosse chissà quale scoperta, che il killer non sta rispettando la successione dei peccati capitali così come sono disposti da Dante lungo le cornici del Purgatorio («Viene prima la superbia, non la gola», dice, dimenticando di aggiungere che anche il Parroco di Chaucer segue lo stesso ordine presente nella Commedia), ma nel frattempo non riesce a cogliere il trasparente riferimento rappresentato dal secondo omicidio. In questo caso, oltretutto, l'assassino ha collocato la citazione in bella evidenza, come se fosse una didascalia di una scena già di per sé eloquente: «Una libbra di carne umana, né più né meno: né cartilagine né ossa, ma soltanto carne. Una volta fatto questo, sarai libero di andartene». Somerset non ha dubbi. «Il mercante di Venezia», spiega a Mills, il quale, preso alla sprovvista, cerca di cavarsela con un generico «Non l'ho visto», lasciandoci capire come l'idea di leggere un'opera di Shakespeare gli risulti ancora più estranea dell'eventualità di vederla rappresentata in teatro.

Somerset, però, è un buon maestro: trova le parole giuste per rendere comprensibile anche un concetto altrimenti ostico come quello di «attrizione forzata» («È quando ti penti dei tuoi peccati, ma non per amore verso Dio») e più che altro si sofferma sulle questioni di metodo. «Il segreto è trovare qualcosa: un dato, un particolare, e concentrarvicisi, considerando ogni remota possibilità», dice, invitando Mills a lasciare da parte le emozioni per esercitare un rigore simile a quello del filologo. Da insegnante onesto, però, Somerset non nasconde all'allievo la fatica, spesso disperata, che questo compito richiede: «Perfino il più promettente indizio conduce solo ad altri indizi», ammette qualche ora più tardi, frenando l'ottimismo del collega più giovane.

Nel frattempo siamo arrivati a giovedì e alla scoperta del corpo martoriato della terza vittima, un pedofilo tossicodipendente che ha scontato con un anno di forzata e totale immobilità la colpa della propria accidia. I due investigatori sono ormai convinti che l'assassino segua un disegno preciso, ma continuano a considerare l'avversario in modi diversi: per Mills è soltanto un disgustoso maniaco, per Somerset è qualcosa di più. Come scopriremo presto, Esperienza ha già capito che il killer è, a suo modo, un autore.

La svolta nelle indagini avviene il giorno seguente, venerdì, e nasce proprio da questo conflitto di valutazioni. «È soltanto uno squilibrato», sbotta per l'ennesima volta Mills, aggiungendo subito dopo: «Non è perché uno si fa la tessera della biblioteca che diventa

un genio» (nell'originale la battuta suona: «Just because the fucker's got a library card doesn't make him Yoda!», un'allusione alla saga cinematografica di Star Wars che conferma come l'orizzonte delle citazioni del giovane coincida alla perfezione con la pop culture dell'americano medio).

La trama di Seven sta per raggiungere il suo momento di massima implausibilità e, nello stesso tempo, più rivelatore dal punto di vista culturale. Assecondando il gusto americano per la paranoia, lungo la linea che va da Jfk – Un caso ancora aperto di Stone fino al complotto galattico di X-Files, Somerset rivela al ragazzo che da anni l'FBI tiene sotto controllo le letture degli americani. Chiunque entri in una biblioteca per prendere in prestito o in lettura uno dei cosiddetti «libri bollati» (testi sul nucleare, per esempio, o Mein Kampf di Hitler) finisce nell'apposita banca dati federale.

Fin qui, passi. Quello che non si capisce è piuttosto come mai John Doe – che non soltanto dispone di un'invidiabile autonomia finanziaria, ma evita accuratamente di dotarsi di carte di credito o di altri strumenti che possano comunque lasciare una traccia del suo passaggio – decida di frequentare una biblioteca anziché comprare, magari anche soltanto in edizione economica, i testi dai quali trae ispirazione. Ma l'elemento più sorprendente è rappresentato proprio dall'elenco di «libri bollati» grazie al quale Somerset e Mills riescono a rintracciare il loro uomo. Vi figurano la Divina Commedia e, di nuovo, una Storia del cattolicesimo, i più che appropriati Omicidi e pazzi maniaci e L'omicidio moderno e come si indaga, ma anche il già ricordato A sangue freddo e Delitto e castigo («È sugli omicidi?», chiede Mills a proposito di quest'ultimo e Somerset, non si sa bene perché, gli risponde: «Non esattamente»), le opere di Sade («Shadé», pronuncia malamente Mills, facendo confusione con una celebre cantante degli scintillanti anni Ottanta) e, finalmente, quelle di san Tommaso d'Aquino.

Per motivi inspiegabili, Somerset lascia perdere le altre tracce e si concentra sull'altrimenti insospettabile Doctor Angelicus: «Sui sette peccati capitali qualcosa ha scritto», è la sua laconica giustificazione. Seguendo questa pista, i due poliziotti scoprono l'indirizzo di John Doe. La casa dell'assassino è un incrocio fra un museo degli orrori, un tempio schizoide e una biblioteca in cui un memorialista folle conservi i propri manoscritti. Duemila quaderni, secondo la stima di Somerset, ognuno dei quali conta circa duecentocinquanta pagine. Lo spettatore sa che John Doe è uno scrittore, sia pure di tipo molto particolare, fin dai titoli di testa, che scorrono sopra una serie di sgradevoli dettagli delle mani martoriate del killer (l'uomo ha l'abitudine di escoriarsi i polpastrelli in modo da non lasciare impronte digitali) al lavoro sui famigerati quaderni. Ora però Mills e Somerset hanno la prova che il «sermone» – e cioè il vero testo – dell'imprendibile John

Doe sono i suoi omicidi.

Ma torniamo alla trovata dei «libri bollati». Qui la sceneggiatura di Seven fa inequivocabilmente confusione. Prima Somerset sembra dire che l'FBI tiene in osservazione un gruppo relativamente ristretto di opere, ma subito dopo pare di capire che tutti i libri, da Milton a Truman Capote, sono in realtà sotto controllo. È una procedura di routine oppure una ricerca particolare eseguita su richiesta di Somerset? Più che la verosimiglianza, tuttavia, in questo momento cruciale del film a Walker interessa la possibilità di trasmettere l'idea della letteratura come universo estraneo, dominato dal mistero, dalla minaccia e dalla colpa. Ed è proprio in base a questa convinzione che perfino san Tommaso può essere coinvolto – come ispiratore, se non addirittura come complice – nella sanguinaria «predicazione» del sedicente John Doe. Detto altrimenti, se vogliono catturare il serial killer, i detective della squadra omicidi devono diventare, a loro volta, tomisti.

Sabato e domenica – gli ultimi due concitati giorni di indagini, durante i quali John Doe riesce, pur consegnandosi nelle mani degli investigatori, a portare a termine il proprio efferato quaresimale – risultano decisamente avari di spunti letterari. Lo stesso assassino tralascia del tutto la pratica delle citazioni e nella conversazione finale con Somerset e Mills si limita a una serie di oscure allusioni bibliche, prive però di precisi riscontri testuali. L'ultimo suo sfoggio letterario, forse, sta nell'ambiguo elogio della normalità con cui accompagna la confessione di quello che considera il suo unico peccato, l'invidia. «Ho giocato ad assaporare la vita dell'uomo comune. Ma non ha funzionato», dice a un Mills sempre più sconvolto, aggiungendo poco dopo: «Perché io invidio la tua vita normale. A quanto pare è l'invidia il mio peccato».

Una riflessione sulla «normalità» della vita suggella un romanzo che abbiamo già avuto modo di ricordare, Schiavo d'amore di William Somerset Maugham. Nel libro l'ultima tappa dell'iniziazione umana del medico Philip Carey è descritta in questi termini:

> Comprese che l'uomo normale è la cosa più rara che esista. Ciascuno ha un difetto fisico o morale. Rivide tutti coloro che aveva conosciuto (tutto il mondo era come un ospedale senza poesia né prosa); vide una lunga processione: chi era deforme nel corpo e chi nello spirito; chi era ammalato nella carne – cuori deboli o polmoni congestionati – chi era nevrastenico, abulico, alcolizzato. In quell'istante provò un'infinita pena per tutti. Erano strumenti impotenti di un destino cieco. [...] L'unica cosa ragionevole era accettare la bontà degli uomini e sopportare con pazienza i loro difetti. Le parole del Salvatore spirante gli attraversarono la mente: «Perdona loro perché non sanno quello che fanno».

Nel mondo di Seven questo passaggio dallo sdegno alla compassione non è più possibile. John Doe – che forse sta rendendo omaggio al più colto tra i suoi inseguitori

con una citazione trasversale – è convinto che la normalità non possa più redimere il peccato, il quale ha ormai avuto il sopravvento. Sull'automobile della polizia che lo conduce verso la finale rivelazione dell'orrore, spiega così la logica dei propri delitti:

> Vediamo un peccato capitale ad ogni angolo di strada, in ogni abitazione. E lo tolleriamo, lo tolleriamo perché lo consideriamo comune, insignificante. Lo tolleriamo mattina, pomeriggio e sera. Adesso basta, però. Servirò da esempio. E ciò che ho fatto ora verrà prima decodificato, poi studiato, infine seguito. Per sempre.

In Schiavo d'amore Philip Carey rinuncia a dipingere non perché disprezzi la pittura, ma soltanto perché si rende conto di non essere abbastanza dotato da poter esprimere qualcosa di grande e di personale. Nel film, invece, il viaggio di Mills nell'inferno della letteratura non porta ad alcun lieto fine. Anzi, John Doe riesce comunque a comporre il suo capolavoro e fa della propria morte il coronamento dell'opera grandiosa e perversa che è persuaso di aver creato. Fa recapitare a Mills la testa tagliata della moglie Tracy e, davanti alla disperazione dell'uomo, lo pungola in modo da farlo cadere nella trappola. «Trasformati in vendetta, David», dice John Doe a Mills: «Trasformati in IRA». Mills spara e il «sermone» è finalmente concluso.

L'ultima parola – o, meglio, l'ultima citazione – spetta a Somerset. Mills, inebetito e sconfitto, è stato arrestato, ma il detective-lettore ha ancora la forza per trovare consolazione nella memoria: «Ernest Hemingway una volta ha scritto: "Il mondo è un bel posto e vale la pena di lottare per esso". Condivido la seconda parte». Dal punto di vista letterario, la conclusione rischia di apparire deludente. Dopo il giro di giostra fra Milton, Dante e Chaucer, lo spettatore avrebbe il diritto di aspettarsi qualcosa di più imprevedibile del pur efficace Hemingway. A pensarci bene, però, la battuta di Somerset invita lo spettatore a lasciare aperto uno spiraglio, prima che le semplificazioni di Millennium esortino a sbarrare del tutto la porta. Oltre che per ispirare i serial killer e dar loro la caccia, la letteratura può anche servire per cercare un senso nella crudele insensatezza della realtà. Non tutta la letteratura, forse, ma almeno una metà di essa. In ogni frase c'è sempre una «seconda parte» su cui fare affidamento. Ed è per questo che le parole possono servire a porre una distanza fra noi e ciò che accade. All'opposto, se non ci serviamo del linguaggio e delle sue metafore, metafore e linguaggio si allontanano da noi diventando oscure e minacciose, come le frasi deliranti che John Doe ha vergato con la sua grafia micidiale sui duemila quaderni che più nessuno, forse, avrà il coraggio di leggere.

Marco Aurelio spiegato da un cannibale

Soltanto quattro anni separano il pessimismo radicale di Seven dalle atmosfere cupe, ma non altrettanto nichiliste, del Silenzio degli innocenti di Jonathan Demme (1991), tratto dall'omonimo romanzo pubblicato nel 1988 da Thomas Harris. Spesso accostati l'uno all'altro, ma in realtà segnati da profonde differenze, entrambi i film ricorrono in modo consapevole all'ambigua suggestione di una tradizione culturale solitamente considerata più che rispettabile e piegata, invece, al servizio del Male. In questo senso la scena più significativa del Silenzio degli innocenti è senza dubbio quella in cui lo psichiatra cannibale Hannibal Lecter (interpretato da Anthony Hopkins) passa senza soluzione di continuità dall'ascolto delle Variazioni Goldberg alla brutale aggressione dei propri carcerieri. La musica di Bach introduce alle immagini raccapriccianti dell'uomo che spalanca le fauci, trasformandosi in quello che, fino all'ultimo momento, lo spettatore aveva sperato che non fosse: una belva assetata di sangue.

La più temibile arma di Lecter però non è la cultura di tipo artistico-letterario. Nei suoi colloqui con l'agente Clarice Starling, impersonata da Jodie Foster, e più ancora nell'indimenticabile scambio di battute con la senatrice Martin, la cui figlia è stata rapita da un altro serial killer («Mi dica, senatore: ha svezzato da sé Catherine? L'ha allattata lei?», domanda Hannibal, con il volto imprigionato in una maschera di cuoio e metallo. «Sì, l'ho fatto», risponde la donna. «Ha indurito i suoi capezzoli, vero?»), il criminale fa ricorso anzitutto alla sua sapienza di psichiatra. Il panico più profondo che il film di Demme ingenera nello spettatore proviene dal contrasto fra la sostanziale simpatia, se non ammirazione, suscitata da quest'uomo colto, professionalmente capace e perfino spiritoso e le sue imprese mostruose. Finché non lo vediamo in azione, continuiamo a sperare che non si tratti davvero del pazzo cannibale di cui parlano i referti criminologici. E anche dopo averlo visto sbranare i due agenti ci sorprendiamo a pensare che i suoi delitti, in fondo, non hanno nulla a che vedere con le sue qualità umane, delle quali fa addirittura parte quella che potrebbe sembrare una forma di intesa paterna nei confronti dell'orfana Clarice. Lo spettatore si trova insomma a fare i conti con un sentimento di involontaria immedesimazione, ben sintetizzato dall'ultima battuta del film – «Sto per avere un vecchio amico per cena stasera» –, con la quale l'evaso Lecter annuncia, diabolico e blasé, di essere in procinto di divorare il direttore del manicomio criminale di Baltimora in cui è rimasto a lungo segregato.

La battuta conclusiva è senza dubbio uno dei tocchi migliori della sceneggiatura scritta

per Demme da Ted Tally, che ha intelligentemente rielaborato (e semplificato) il romanzo di Harris. Il cambiamento più vistoso riguarda il personaggio di Jack Crawford, interpretato nel film da Scott Glenn. Insieme con Lecter, Crawford rappresenta un importante elemento di continuità fra Il silenzio degli innocenti e il precedente romanzo di Harris, Drago Rosso (1981), portato sullo schermo nel 1986 da Michael Mann con il titolo Manhunter – Frammenti di un omicidio. Ispirato alla figura di John Douglas, un autentico cacciatore di serial killer, Crawford ci viene presentato come il responsabile di Scienza del comportamento, la sezione dell'FBI specializzata nelle indagini sui criminali psicopatici. Ammirato da Clarice, che nutre per lui un sentimento che forse non è soltanto di devozione filiale, Crawford nel Silenzio degli innocenti di Harris è impegnato in una duplice lotta: sul versante professionale deve stanare Buffalo Bill, il folle omicida che scuoia le sue vittime per rivestirsi della loro pelle, ma nello stesso tempo, tra le pareti di casa, assiste con tenerezza la moglie Bella, malata terminale. Un personaggio energico e melanconico insieme, dunque, che assomiglia molto poco al Crawford cinematografico, un investigatore brillante e sicuro di sé, della cui vita privata non sappiamo nulla e che, a quanto pare, non deve misurarsi con un'incombente tragedia domestica (nel romanzo, al contrario, Bella muore proprio nel momento in cui le indagini si stanno avvicinando alla svolta risolutiva).

Insieme con il lato d'ombra di Crawford, dal film spariscono tutte – o quasi – le citazioni letterarie sparse da Harris nel romanzo. Già Drago Rosso era costruito attorno a un complesso sistema di rimandi all'opera di un solo autore, William Blake, con conseguenze che avremo modo di esaminare nel dettaglio più avanti. Per Il silenzio degli innocenti, invece, Harris ha scelto di richiamarsi a una costellazione più ampia, anche se ben circoscritta, di poeti: e.e. cummings, una cui «orribile poesiola» – come la definisce Harris per conto di Clarice – suggerisce ai giornali scandalistici il nomignolo di Buffalo Bill; John Donne, testualmente citato da Lecter (che però ne tralascia il nome) nella lettera in cui comunica a Crawford il proprio dispiacere per la malattia di Bella; T.S. Eliot, dal cui Mercoledì delle ceneri Clarice preleva, rimaneggiandoli, i versi che accompagnano come una preghiera la sua discesa agli inferi della psiche: «Insegnaci la partecipazione e l'indifferenza./Insegnaci a tacere».

Per tutto il libro è chiaro che Clarice non può stare alla pari con la sterminata cultura di Lecter, capace di passare con disinvoltura dall'entomologia alla psicanalisi junghiana attraverso un improvvisato excursus sul termine imago. Eppure è chiaro che l'amore per i libri è qualcosa che fa parte dell'inconfessabile corrente di simpatia che si instaura fra di loro. Nel film questo elemento è meno evidente rispetto al romanzo, se non altro per il

fatto che la presenza fisica dei libri è molto rarefatta. Sintomatica, in questo senso, la descrizione della cella di Lecter nel manicomio di Baltimora. Scrive Harris: «Al di là della rete, Clarice scorse un tavolo imbullonato al pavimento, carico di libri in brossura e di fogli, e una sedia, imbullonata anche quella». Per tutto il romanzo, inoltre, la privazione dei libri (e dell'asse del water) viene presentata come l'unica punizione temuta dall'altrimenti imperturbabile Lecter. Nel film, al posto dei libri troviamo i disegni del cannibale, ai quali lo stesso Harris, del resto, dedica molta attenzione: in particolare, Demme lascia intuire una possente figura umana a carboncino che non può non ricordare gli analoghi giganti del già menzionato Blake.

Tenuti lontani dallo sguardo dello spettatore, nel film i libri tornano ad essere visibili nella cella di massima sicurezza improvvisata per Lecter a Memphis, dove è stato trasferito su richiesta della senatrice Martin. Qui si svolge l'ultimo dialogo fra lo psichiatra omicida e Clarice, che lo trova intento nella lettura della rivista «Poetry». Ed è qui che la sceneggiatura recupera l'unica citazione superstite fra le molte presenti nel romanzo di Harris. Ecco la trascrizione di una delle fasi salienti del dialogo:

LECTER: Ho letto i rapporti sul caso [di Buffalo Bill, N.d.R.], e tu? Tutto quello che ti serve per trovarlo è proprio lì, in quelle pagine.
CLARICE: E allora mi dica come.
LECTER: Prima regola, Clarice: semplicità. Leggi Marco Aurelio: «Di ogni singola cosa chiedi che cos'è in sé, qual è la sua natura». Che cosa fa quest'uomo che cerchi?
CLARICE: Uccide le donne.
LECTER: No, questo è accidentale. Qual è la prima, la principale cosa che fa? Uccidendo, che bisogni soddisfa?
CLARICE: Rabbia... Essere accettato socialmente... Frustrazione sessuale...
LECTER: No: de-si-de-ra. Questo è nella sua natura.

A prima vista, lo scambio di battute è molto simile a quello riportato nel romanzo:

«Ho letto il dossier, Clarice, e lei? Tutto ciò che ha bisogno di sapere per trovarlo è lì dentro, se presta attenzione. Avrebbe dovuto arrivarci persino Crawford. A proposito, ha letto lo stupefacente discorso di Crawford all'Accademia Nazionale di Polizia, l'anno passato? Citava Marco Aurelio sul dovere, l'onore e la forza d'animo... vedremo se sarà altrettanto stoico quando Bella tirerà le cuoia. Credo che copi la sua filosofia dal Bartlett's Familiar. Se capisse Marco Aurelio, potrebbe risolvere il caso».
«Mi spieghi in che modo».
«Quando lei dimostra qualche raro barlume d'intelligenza contestuale, Clarice, dimentico che la sua generazione non sa leggere. L'imperatore consiglia la semplicità. I primi principi. Di ogni cosa particolare, domanda: Che cos'è in se stessa, nella propria costituzione? Qual è la sua natura causale?».
«Per me questo non significa niente».
«E che cosa fa, l'uomo che vuole catturare?».
«Uccide...».
«Ah», disse bruscamente Lecter, e per un momento distolse la faccia. «Questo è incidentale. Qual è la prima cosa che fa, la cosa principale? Quale bisogno soddisfa uccidendo?».
«La rabbia, il risentimento sociale, la frustrazione sess...».
«No».

«E allora che cosa?».
«Desidera. Anzi, desidera essere proprio ciò che lei è. Desiderare è nella sua natura».

In entrambi i casi Lecter cita Marco Aurelio per impartire a Clarice una lezione sul concetto di natura causale. Ma perché, tra tanti filosofi che hanno affrontato l'argomento, ricorrere proprio all'imperatore romano? Nel film l'interrogativo – ammesso che qualche spettatore se lo sia effettivamente posto – resta senza risposta. La strategia di Lecter risulta invece con chiarezza dal romanzo: il cannibale ricorre a Marco Aurelio per screditare Crawford agli occhi di Clarice. Il responsabile di Scienza del comportamento ha commesso l'imprudenza di richiamare una vaga esortazione morale di Marco Aurelio, attingendo all'immagine più nota, perfino banale degli scritti dell'imperatore. È probabile che la sua sia davvero una citazione di riporto, come suggerisce malignamente Lecter (il Bartlett's Familiar Quotations è il più famoso dizionario delle citazioni americano, continuamente ristampato e aggiornato dal 1855). Ma la vera abilità dello psichiatra si rivela nell'odioso riferimento all'imminente morte di Bella, che gli offre l'occasione di ritorcere contro Crawford le parole di Marco Aurelio. Lecter usa con rigore l'aggettivo «stoico» (com'è noto, Marco Aurelio è una delle figure più significative del tardo stoicismo) e, più che altro, accusa Crawford di non essere in grado di trarre profitto dalle conoscenze che millanta.

A questo punto viene la frase decisiva del dialogo: «Se capisse Marco Aurelio, [Crawford] potrebbe risolvere il caso». Quello che Lecter invoca – e probabilmente teme – è un detective capace di combinare filosofia e filologia, e cioè di considerare un normale dossier poliziesco alla stregua di un testo che ha in se stesso la propria chiave interpretativa. Forse Lecter intuisce che Clarice potrebbe raggiungere questo risultato, come lascia supporre l'elogio alla sia pure sporadica «intelligenza contestuale» della ragazza. Ma è ancora troppo presto: la vera educazione intellettuale di Clarice avverrà soltanto nel terzo romanzo della serie, Hannibal (1999), e avrà esiti insospettati.

Per il momento la recluta Starling si trova ancora nella situazione dell'agente Mills di Seven, suo coetaneo: entrambi appartengono a una generazione che, come sostiene a ragione Lecter, «non sa leggere». Quello che lo psichiatra cannibale ignora è che, sia pure con uno scarto di qualche anno, il detective intellettuale a cui pensa esiste davvero, ma in un altro film. In Seven, infatti, Somerset si rivela un esperto cacciatore di quidditates, sostanze e accidenti, anche se il suo aristotelismo è mutuato dalla scolastica e non dalla filosofia d'età imperiale. Se mai si trovasse a leggere Marco Aurelio, lascerebbe perdere le generiche esortazioni morali e, come nel caso di John Doe e del

suo orribile «sermone», si sforzerebbe di capire il più profondo significato della citazione.

Lecter non rinuncia a un tocco di snobismo perverso, e rintraccia negli scritti di Marco Aurelio un precetto metodologico di cui Crawford, probabilmente, non sospetta neppure l'esistenza (la formulazione scelta dal cannibale sembra avvicinarsi a Ricordi XII.18, ma l'invito a indagare sulla natura causale delle cose ricorre anche in altri brani dell'opera, per esempio VII.29 e XI.17). Somerset ha l'umiltà dell'autodidatta e non fa sfoggio di virtuosismi. Ha un'idea di chi sia Tommaso d'Aquino, sa che «sui sette peccati capitali qualcosa ha scritto» e tanto gli basta. Intellettuale sì, ma pur sempre poliziotto, e quindi pragmatico.

Nel Silenzio degli innocenti, dunque, Lecter è un omicida sanguinario nonostante la sua cultura. Sia pure per oscuri secondi fini, si spinge addirittura a suggerire a Clarice che se l'FBI disponesse di conoscenze più raffinate in campo umanistico le indagini risulterebbero più efficaci. Ma il vero malvagio del film (e del libro) non si circonda di pretese intellettualistiche. Harris mostra con impietosa precisione come l'orizzonte culturale di Jame Gumb – l'assassino meglio noto come Buffalo Bill – sia di una povertà mostruosa quasi quanto le sue imprese: riviste di cartamodelli, immagini rubate alle pubblicità pornografiche in TV, il culto ossessivo e morboso delle reginette di bellezza... L'unica volta che abbozza una citazione, Buffalo Bill sbaglia clamorosamente: la ditta di confezioni – in pelle, naturalmente – avviata dal serial killer porta il nome di Mr Hide, con una meschina banalizzazione del personaggio di Stevenson, che si chiama invece Hyde in modo da occultare ulteriormente il riferimento al verbo to hide, 'nascondere'.

Seven, al contrario, ci trasmette il sospetto che John Doe sia un criminale proprio perché conosce così a fondo – come lettore e anche come scrittore – la tradizione letteraria di cui si serve per comporre il suo «sermone». L'esperto Somerset ne è consapevole, e per questo sopravvive. L'innocente Mills si ostina a non ammetterlo, e per questo soccombe, pagando a caro prezzo la pecca generazionale di «non saper leggere». In Hannibal, del resto, la stessa Clarice per salvarsi dovrà rinnegare se stessa, trasformandosi – come direbbe il Black di Millennium – in «ciò che sappiamo di poter diventare nella parte più oscura della nostra coscienza».

Copioni, collezionisti e poeti

Le imprese di un killer citazionista non costituiscono un problema soltanto per Somerset e Mills. In Copycat di Jon Amiel (1995), un film arrivato nelle sale pressoché

contemporaneamente a Seven, Sigourney Weaver interpreta il ruolo di Helen Hudson, un'esperta in omicidi seriali caduta in profonda e duratura depressione fobica dopo che uno degli assassini condannati a causa delle sue perizie è evaso di prigione ed è quasi riuscito a ucciderla. Ora Cullum – questo il nome del pazzoide – è di nuovo in carcere, ma in compenso anche la dottoressa Hudson è prigioniera della devastante agorafobia che si è impossessata di lei. Lavorando d'intuito e scavando nella sua ordinatissima banca dati, si accorge che l'assassino che agisce impunito in città sta seguendo un piano ben preciso: ripetere, fin nel minimo dettaglio, i più celebri delitti dei serial killer che lo hanno preceduto. È un copycat, un copione, ovvero un citazionista nella sua forma più elementare e grossolana.

Rispetto alle aperture letterarie di Seven, Copycat rimane all'interno di una serie di riferimenti quasi esclusivamente legati al mondo del crimine. Certo, la dottoressa Hudson è una scrittrice e la bella casa-fortezza in cui si è segregata è stata pagata grazie ai cospicui diritti d'autore, come non manca di farle notare con una punta di perfidia l'agente Monahan (l'attrice Holly Hunter). Lo stesso Cullum, il serial killer a cui il Copione più direttamente si ispira, ha raccontato la propria versione dei fatti in un libraccio dal titolo sintomatico, My Life with a Knife, 'La mia vita con un coltello', una copia del quale viene recapitata alla dottoressa Hudson con un sanguinolento dito umano per segnalibro.

Quando arriva il momento di cimentarsi nella critica testuale, però, la sceneggiatura di Copycat lascia da parte libri e letteratura e costringe l'affascinante psicanalista a rileggere in controluce una canzone dei Police, Murder By Numbers, il cui testo le è stato inviato dal suo persecutore in segno di sfida. Rispetto ai poeti di Seven, l'istigazione all'omicidio della canzone interpretata da Sting è molto più esplicita – e molto più ironica, si capisce – di qualsiasi citazione dal Paradiso perduto o dal Mercante di Venezia. In prossimità del sia pur relativo lieto fine, poi, il Copione si rivelerà non un intellettuale deviante come John Doe, ma il solito ragazzotto complessato dalla mamma, le cui uniche letture sono – con tutta evidenza – le biografie dei serial killer da cui prende spunto per le sue sanguinose bravate.

S e Copycat rappresenta una parziale digressione dal clima di Seven, cui rimane tuttavia legato dal tendenziale citazionismo, Il collezionista di Gary Fleder (1997) rappresenta un evidente tentativo di sfruttare il successo del film diretto da Fincher. Nel ruolo del protagonista ritroviamo Morgan Freeman (l'agente Somerset di Seven), che questa volta impersona il dottor Alex Cross, «il criminologo più famoso e più letto del paese», come lo definisce un amico poliziotto. Anche Cross, quindi, è uno scrittore e deve vedersela con un killer che si nasconde dietro il nome di un altro scrittore, il libertino

Giacomo Casanova. Ma le suggestioni letterarie del film – tratto da un romanzo di James Patterson apparso negli Stati Uniti nel 1995, lo stesso anno di Seven e Copycat – si esauriscono quasi immediatamente, anche perché, come ha modo di osservare la donna medico che assiste una delle vittime, l'assassino «è abile, ma non conosce la propria storia: il vero Casanova non avrebbe mai approvato».

L'obiettivo del criminale, infatti, non è uccidere le ragazze che attirano la sua attenzione, ma rapirle e «collezionarle» in un lugubre harem sotterraneo, dove ciascuna è costretta a esercitare l'arte in cui eccelle: la nipote di Cross, per esempio, deve continuare a suonare il violino a beneficio del suo carceriere, eseguendo eleganti partiture di Johann Sebastian Bach, lo stesso compositore prediletto dal dottor Lecter nel Silenzio degli innocenti e dai poliziotti in servizio alla biblioteca in Seven. Casanova non si accontenta di incutere terrore, ma pretende che le donne prescelte per la sua «collezione» si innamorino di lui. Per questo cerca di sorprenderle e blandirle con piccoli regali, come Cavalli selvaggi di Cormac McCarthy, il romanzo che l'indomabile Kate McTiernan (interpretata da Ashley Judd) trova sul comodino della cella in cui il «seduttore» l'ha rinchiusa. È il volume che la ragazza era andata a ritirare in libreria poco prima del rapimento. In quell'occasione, inoltre, Kate, apprezzato medico ospedaliero, aveva preso informazioni su un libro illustrato che aiutasse i bambini a superare la paura. Quest'ultimo è un particolare introdotto dalla sceneggiatura di David Klass, che invece fa cadere quasi del tutto le frequenti allusioni alla letteratura erotica – da Histoire d'O alle opere del marchese De Sade, dallo stesso Casanova ai romanzi di Jean Genet – che attraversano il romanzo di Patterson. Da questo punto di vista, nel film di Fleder ci si deve accontentare di una fuggevole allusione a un meglio precisato Die Welt der Flagellanten, mentre viene lasciato cadere il ricorso a un'immagine presente nel libro di Patterson e che ritroveremo sfruttata con maggior spregiudicatezza in Hannibal di Harris: quella, cioè, alla favola della Bella e la Bestia.

Per trovare un'altra trama in cui le citazioni letterarie giochino lo stesso ruolo decisivo e inquietante esaminato nel caso di Seven bisogna rivolgersi non al cinema, ma alla letteratura. O, meglio, a quella narrativa di genere che con il cinema è strettamente imparentata. Il libro è Il Poeta dell'americano Michael Connelly, pubblicato nel 1996, un anno dopo il successo del film sceneggiato da Walker. Ex cronista giudiziario del «Los Angeles Times», Connelly è un coscienzioso artigiano del genere poliziesco, con una passione per i dilemmi morali (un suo romanzo, Debito di sangue, ci presenta un detective alle prese con le conseguenze etiche del trapianto di cuore cui è stato

sottoposto) e per un citazionismo allegramente grossolano. Diversi suoi libri hanno per protagonista il detective Harry Bosch, dove «Harry» è davvero – per quanto improbabile possa sembrare – il diminutivo di Hieronymus.

In un'autointervista a uso dei fan disponibile nel suo sito Internet, Connelly spiega senza imbarazzo i motivi di una scelta tanto ambiziosa. «Al college ho avuto modo di studiare brevemente le opere del vero Hieronymus Bosch», afferma ripetendo un cliché che ben conosciamo ("quello-che-si-studia-a-scuola"): «Era un pittore del xv secolo che nei suoi quadri riproduceva scenari assai dettagliati di un mondo dissoluto, violento e contaminato. Questo sentimento di un universo impazzito si ritrova in tutti i suoi dipinti, compresa la raffigurazione dell'Inferno che tengo appesa vicino al computer nel mio studio. Ho pensato che il nome del pittore si adattasse perfettamente al mio personaggio perché mi dava la possibilità di giustapporre in modo metaforico la Los Angeles di oggi e i paesaggi di Bosch».

Nessuna pretesa intellettualistica, dunque, ma più modestamente il riutilizzo pragmatico di un autore allo stesso tempo colto e popolare, qual è in definitiva il pittore delle Tentazioni di sant'Antonio. Con lo stesso spirito, privo di qualsiasi preoccupazione filologica, Connelly inserisce nella trama del Poeta l'opera in versi di Edgar Allan Poe. La scelta è, a suo modo, ancora più sintomatica. Non fosse altro che per i film diretti da Roger Corman negli anni Sessanta, il nome di Poe è conosciuto anche da chi non ha mai letto una riga delle sue opere. Nella cultura popolare planetaria i suoi libri sono sinonimo di orrore e forse anche di perversione (uno dei poliziotti che incontriamo nel Poeta lo definisce, in modo senz'altro sbrigativo, «uno stronzo morboso»).

Connelly, però, non si accontenta del Poe della vulgata mass-mediatica. Per dare al proprio lettore l'illusione di essere alle prese con un romanzo molto più sofisticato del solito thriller, si rivolge a quello che ritiene il versante meno frequentato, più esoterico e arcano dell'opera dello scrittore: le composizioni in versi. Predilezione sintomatica, specie se si torna con la memoria alle pagine che, già nel 1930, Aldous Huxley dedicava ai versi di Poe come massima espressione del connubio tra volgarità e letteratura. «La sostanza di Poe è raffinata», scriveva l'autore de Il Mondo Nuovo, «è la forma ad essere volgare. Egli è, per così dire, uno di quegli uomini che nascono nobili, ma hanno la sventura di essere guastati da un incorreggibile cattivo gusto». Detto altrimenti, è l'autore ideale per dare manforte a Connelly.

Il Poeta infatti mette in scena un plot molto compiaciuto della propria complessità, nel quale le citazioni dalle poesie di Poe svolgono, di volta in volta, la funzione di indizio determinante, di depistaggio e di tranello. Il racconto è affidato alla voce del

protagonista, Jack McEvoy, reporter di cronaca nera in un quotidiano di Denver. Oltre che con il solito dramma infantile (si è reso responsabile, senza volerlo, della morte della sorella maggiore), deve vedersela con il suicidio del fratello Sean, stimato detective della polizia locale che, a quanto parrebbe, ha deciso di togliersi la vita ossessionato dall'impossibilità di risolvere un caso di omicidio particolarmente crudele.

Come molti suicidi, anche Sean ha lasciato un biglietto. Sei parole in tutto: «Fuori dallo spazio. Fuori dal tempo». Tutto qui. Ma Jack non è convinto che si tratti di una lirica ammissione di sconfitta. Forte della tradizione e delle risorse (non tutte ortodosse) dell'investigative journalism, viene a scoprire che, negli ultimi anni, nel resto degli Stati Uniti altri poliziotti hanno scritto, prima di uccidersi, messaggi altrettanto laconici e ispirati. In realtà, i biglietti dei suicidi sono accomunati da qualcosa di più profondo e inquietante: tutti, senza eccezione, nascondono una citazione dalle poesie di Poe.

Jack non ci mette molto a confessarci di avere un romanzo nel cassetto, una storia a suo modo metaletteraria che, dal poco che ne sappiamo, sembra rifarsi in modo impudico e non dichiarato a Misery di Stephen King (uno scrittore paralizzato, una dattilografa che sottopone i suoi testi a un editing radicale e al quale l'autore non può opporsi, un odio montante...). Eppure, nonostante le ambizioni di romanziere, Jack non si accorgerebbe delle citazioni se non venisse in suo aiuto una solerte impiegata del centro di documentazione del giornale, che consulta il cd-rom giusto al momento giusto. A metterla sulla strada è comunque Jack, che con una fortunata intuizione riesce a capire che Rusher, il misterioso personaggio con cui Sean aveva appuntamento il giorno della morte, è in realtà l'abbreviazione di Roderick Usher, il protagonista de La caduta della casa degli Usher, uno dei più celebri racconti di Poe.

Più che la cultura letteraria, è il mestieraccio ad aiutare il cronista nel formulare l'ipotesi che lo porterà sulle tracce dell'assassino del fratello. La convinzione iniziale di Jack – poi in parte smentita – è che ci sia in circolazione un serial killer che prima compie i suoi orrendi delitti, poi ossessiona con la propria inafferrabilità i detective incaricati del caso e infine li costringe a simulare il suicidio. Le citazioni di Poe, scelte in modo da poter essere lette come ultimo messaggio delle vittime, non sono altro che un tocco d'autore nella messinscena.

Una libreria sospetta

Jack sarà anche un ottimo reporter e un eccellente investigatore dilettante, ma rimane

comunque un pessimo critico letterario. È vero, non appena si mette su quella che ritiene sia la pista giusta si affretta a comprare una raccolta delle opere di Poe, ma passano settanta pagine prima che si decida a leggerle. Nel frattempo, si noti bene, l'angustiato cronista ha trovato tempo e modo per acquistare e leggiucchiare un altro libro, e cioè Ferite multiple di Alan Russell (Multiple Wounds nell'originale). Non si tratta di un'invenzione di Connelly, esattamente come non è inventato il Rue Morgue Mystery Bookshop, la libreria di Boulder, Colorado, dove Jack acquista il suo Poe. Un paio d'anni dopo la pubblicazione del Poeta, tra l'altro, il negozio di Boulder – la stessa città, ricordiamo, in cui è ambientato l'episodio L'innocenza perduta nella prima serie di Millennium – si è ritrovato al centro di una polemica legata alla morte della piccola Miss Colorado JonBenet Ramsey. Gli investigatori hanno cercato di scoprire se i genitori della bambina, da tempo sospettati del delitto, avessero acquistato al Rue Morgue Mystery Bookshop una copia de Il giorno dopo domani, il thriller di Allan Folsom che descriverebbe un omicidio simile a quello di cui è stata vittima la bambina. Ma in nome della privacy, i responsabili della libreria si sono rifiutati di fornire i tabulati relativi alla loro clientela.

Per non correre rischi, il protagonista del Poeta si procura la sua copia di Ferite multiple in una libreria di Washington, dove si è momentaneamente trasferito per proseguire le ricerche. Jack deve avere una strana idea della distrazione, visto che – nel bel mezzo della caccia a un serial killer e con il lutto per la morte del fratello ancora da elaborare – si imbarca nella lettura di un romanzo che mette in scena un caso di sanguinosa personalità multipla con pretesi riferimenti colti (la protagonista del libro si chiama Helen Troy, come dire Elena Di Troia, in omaggio al feticismo classicheggiante del padre). Allo stesso modo, verso la fine del racconto, Jack si mette in contatto con l'agente letterario nominato in uno dei suoi romanzi preferiti, A Morning For Flamingos di James Lee Burke, altro titolo e altro autore reali, molto apprezzati del resto dallo stesso Connelly.

E Poe? Jack vi ricorre più come farebbe Mills che non seguendo i consigli di Somerset. Legge soltanto quello che ritiene essenziale, vale a dire le poesie, e salta a piè pari tutto il resto. Quando scopre che il messaggio di uno dei presunti suicidi suona «Il Signore assista la mia povera anima», si accontenta di registrare la mancata rispondenza con i versi di Poe, senza neppure sospettare che si tratti delle parole pronunciate dallo scrittore in punto di morte. Per accorgersene gli sarebbe bastato, probabilmente, dare una scorsa all'introduzione biografica del paperback comprato al Rue Morgue Mystery Bookshop, introduzione nella quale si trova un altro importante indizio, e cioè il nome Edgar Perry, lo

pseudonimo di Poe che il killer adopera come chiave d'accesso alla rete telematica per pedofili di cui è accanito frequentatore. Ma anche questo Jack lo scoprirà soltanto grazie all'interessamento degli uomini dell'FBI, costretti a esercitare la critica letteraria a beneficio di questo aspirante scrittore dalle buone intuizioni e dal pessimo metodo.

Poco importa che, nell'intreccio immaginato da Connelly, a escogitare il diversivo delle citazioni da Poe sia proprio il capo degli agenti federali, vero responsabile della catena di finti suicidi che è costata la vita anche al fratello di Jack. Il punto è che nel Poeta manca del tutto un personaggio che sostenga – sia pure in modo contraddittorio, come Somerset in Seven – le ragioni della letteratura. Certo, all'FBI ci sono professionisti in grado di ipotizzare che, chissà, in una delle poesie citate dal killer potrebbe nascondersi un autoritratto dell'assassino, ma tutti sembrano tirare un respiro di sollievo quando, a caccia ormai apparentemente conclusa, uno dei detective fa il verso al paranoico colonnello Kilgore di Apocalypse Now: «Amo l'odore del napalm la mattina. Odora di vittoria». Basta con i letterati morbosi alla Poe. Il cinema, questa sì è maschia arte americana.

Da parte sua, Connelly sembra condividere in tutto la prospettiva di Jack, per il quale, nel migliore dei casi, i libri non sono tutti uguali. Da una parte ci sono "quelli-che-si-studiano-a-scuola", utili per distillarne qualche minacciosa frase a effetto come accade nel caso di Poe, oppure per rimettere in circolazione oscuri profeti di sventura come il vecchio Bosch. Dall'altra parte, invece, ecco i libri "normali", quelli che si leggono e scrivono nel mondo reale, consolatorie favole nere di serial killer, personalità multiple e fantasmi vendicatori. Storie che, a loro modo, aiutano a porre una distanza fra noi e la realtà, anche se si tratta di una distanza posticcia, da quinta teatrale.

Michael Noonan, il protagonista di Mucchio d'ossa di Stephen King (1998), è fin troppo consapevole di questa distinzione, ma a differenza del Jack di Connelly sa bene qual è la vera letteratura. Si diverte a scrivere romanzi dai titoli stereotipati (Da uno a due, La promessa di Helen, L'ammiratore di Darcy, L'uomo dalla camicia rossa eccetera), che per sua stessa ammissione appartengono al genere «bella giovane donna sola incontra affascinante sconosciuto», ma quando è necessario può improvvisare una convincente lezione sul significato di Bartleby lo scrivano di Herman Melville. Appena concluso il contratto per la pubblicazione del suo primo libro, domanda ansioso alla moglie: «Nessuno lo confonderà con Look Homeward, Angel, vero?». In realtà, Mike conosce già la risposta: «Io non ero Thomas Wolfe (nemmeno Tom Wolf o Tobias Wolff)», commenta autoironico, «ma venivo pagato per fare quello che amavo e non c'è niente di più bello al mondo; è come avere la licenza di rubare».

Mike sa benissimo di meritarsi la smorfia di rimprovero con cui il suo insegnante di scrittura creativa commenta il manoscritto ricevuto in lettura, ma non può farci niente. Anche se non raggiungono mai la cima della classifica, i suoi libri sono comunque dei best seller che gli garantiscono una vita agiata e non gli impediscono di amare e comprendere la vera letteratura. Da questo punto di vista, Mucchio d'ossa è forse il più colto e consapevole dei libri di King. La vicenda – orrifica la sua parte, ma giocata con delicatezza sui temi dell'amore coniugale e della famiglia – ruota attorno, infatti, a un nucleo compatto di citazioni.

Il titolo, per esempio, viene da una frase attribuita a Thomas Hardy, che secondo King avrebbe dichiarato: «A confronto del più insignificante essere umano che posi effettivamente il piede sulla faccia della terra e vi proietti la sua ombra, anche la più sagace caratterizzazione in un romanzo non è che un mucchio d'ossa». Nel corso del romanzo, la metafora si rivela orribilmente vera (nei pressi della casa di campagna di Mike, rimasto vedovo, è davvero sepolta una malefica bag of bones), ma più che altro diventa l'emblema di quella rinuncia alla scrittura che lo stesso protagonista si prepara a compiere, seguendo l'esempio non soltanto di Hardy, il narratore che negli ultimi anni della sua vita volta le spalle al romanzo per dedicarsi alla poesia, ma anche del già ricordato Bartleby. Le ultime parole del libro, citazione esplicita del racconto di Melville, non lasciano dubbi in proposito: «Ho posato la mia penna da scrivano. Di questi tempi preferisco di no».

Insieme con una serie di valutazioni più o meno divertite, più o meno maligne sui «colleghi» di King, da Danielle Steel allo stesso Thomas Harris, Mucchio d'ossa contiene altre tre importanti serie di citazioni. Una è rappresentata dall'opera di Maugham, che Jo – la moglie morta di Mike – considerava il più grande romanziere inglese del Novecento, di gran lunga più importante del lodatissimo D.H. Lawrence. In uno dei suoi incubi, Mike immagina di ritrovare la donna distesa sotto il letto, con una copia della Luna e i sei soldi che le coprono il volto come un sudario. Il punto è che lo scrittore ha davvero ritrovato il romanzo di Maugham in camera, rimanendo incomprensibilmente colpito da una battuta dell'alterco fra Strickland (che nella finzione corrisponde a Paul Gauguin) e il marito della sua amante. D'ora in poi «"Buffo ometto", disse Strickland», sarà una frase ricorrente nel libro, proprio come i riferimenti a Rebecca di Daphne du Maurier, romanzo che giustifica l'identificazione tra la casa al lago dei Noonan e la dimora stregata di Manderley, sulla quale continua a incombere l'ombra della prima signora de Winter. Terzo e ultimo autore che King manipola con abilità è Ray Bradbury (uno scrittore per il quale l'autore di Shining

ha spesso dimostrato ammirazione), che con La terza spedizione, forse uno dei più celebri racconti di Cronache marziane, fornisce al racconto un'altra metafora decisiva: quella della minaccia nascosta sotto la patina ingannevole di una rassicurante quotidianità.

Questo significa, tra l'altro, che in Mucchio d'ossa la letteratura non rappresenta un pericolo, ma una risorsa. Anzi, l'unica risorsa rimasta a Mike – che ormai si considera un ex scrittore, incapace com'è di portare a termine un nuovo romanzo – per tenere testa al dolore che invade la sua vita e all'orrore che la minaccia. Contrariamente a quanto accadeva in Seven, nel libro di King le grandi opere del passato (e tutto sommato anche del presente, come dimostra l'inclusione di Bradbury nel «canone» implicitamente proposto da Mike) non sono affatto porte spalancate sull'abisso, ma una forma potente e accessibile di esorcismo. Non a caso, quando si ritrova a spiegare Bartleby lo scrivano alla giovane e inesperta Mattie – un'incarnazione di Innocenza che può ricordare il Mills di Seven – il protagonista di Mucchio d'ossa fa di tutto per riportare il racconto di Melville sul terreno di una comprensibile, ma non per questo meno emozionante quotidianità:

> Immaginati un... un pallone pieno di aria calda. C'è solo una fune a tenerlo legato alla terra e quella fune è il suo impiego da scrivano. Noi possiamo misurare il grado di consunzione di quell'ultima fune con il numero progressivamente crescente delle cose che Bartleby preferisce non fare. Alla fine la fune si spezza e Bartleby vola via.

Si è spesso affermato che, sotto l'esibita propensione per il Grand Guignol, King è uno scrittore molto più tradizionalista, se non addirittura conservatore, di quanto si potrebbe credere. Di sicuro nei suoi libri la distinzione fra Bene e Male è sempre netta, senza alcuno spazio per le ambiguità che attraversano Il silenzio degli innocenti, Seven o Millennium. In questo senso, la teoria della letteratura – minima, ma tutt'altro che minimalista – sottintesa a Mucchio d'ossa rappresenta una conferma significativa. Per King i grandi libri sono e rimangono portatori di salvezza, in una visione che in qualche modo si ricollega alla conversione preterintenzionale del killer Jules in Pulp Fiction. A correre qualche rischio sono semmai i narratori di genere, gli artigiani dell'industria culturale come Michael Noonan o Paul Sheldon, il protagonista di Misery (1987), tenuto prigioniero da una lettrice forsennata che non si rassegna alla sparizione della sua eroina prediletta. Con la sua violenza estrema e paranoica, la storia dell'infermiera-aguzzina Annie Wilkes (un ruolo che nel film Misery non deve morire, diretto nel 1990 da Rob Reiner, ha meritato un Oscar all'attrice Kathy Bates) non fa altro che rappresentare un esempio plastico di come non deve essere un lettore e di come solitamente i lettori, per fortuna, non sono. A proposito: oltre che delle romanticherie di Sheldon, la diabolica

Annie è una frequentatrice assidua anche delle opere di William Somerset Maugham. Dal quale, a differenza del John Doe di Seven, sembra aver tratto scarso profitto.

6
Una taglia per William Blake

Non sono soltanto gli autori immaginari come il Mike Noonan di Mucchio d'ossa a provare rimorsi nei confronti dei propri insegnanti di letteratura. James W. Hall è uno scrittore vero, con tanto di prestigioso curriculum accademico (ha studiato letteratura alla Johns Hopkins, una delle migliori università degli USA). I primi titoli che figurano nella sua bibliografia sono raccolte di poesie, salutate con una certa benevolenza dalla critica. «All'inizio tentavo di scrivere romanzi "seri", molto "letterari", ha confessato in un'intervista ad Amazon.com, la grande libreria virtuale di Internet. «Insomma, il genere di libro che può essere ammirato da un insegnante di college. Ma la svolta è venuta soltanto quando ho deciso di provare a scrivere il genere di narrativa che amavo in segreto».

La passione inconfessabile di Hall è, neanche a dirlo, il thriller. Nel giro di qualche anno si è guadagnato una certa notorietà con una serie di libri ambientati fra i pescatori e i turisti della Florida meridionale. Come da protocollo, il personaggio ricorrente di Hall, l'investigatore Thorn, nasconde nel suo passato un doloroso segreto. I romanzi hanno titoli a modo loro suggestivi, che non sarebbero dispiaciuti al Noonan di King: espressioni del tipo Bones of Coral ('Ossa di corallo') o Red Sky at Night ('Rosso di sera'). Uno dei libri di Hall in cui invece il dilaniato Thorn non compare si intitola L'alfabeto dei corpi (1998) e rientra alla perfezione nel genere in cui il protagonista di Mucchio d'ossa si considera uno specialista: «Bella giovane donna sola incontra affascinante sconosciuto».

Hall però non ha studiato letteratura invano. Rispetto al grossolano pragmatismo citazionsita rivelato da Connelly nel Poeta, l'autore dell'Alfabeto dei corpi ricorre infatti con maggior discrezione all'uso di citazioni e ammiccamenti colti. Non riesce a rinunciare all'immancabile Salmo 23 (il serial killer del caso gira armato di una scheggia di specchio su cui sono impresse le parole «Sì, anche se camminassi...»), ma per il resto preferisce concentrarsi su un'altra intuizione, decisamente originale nella sua morbosità. Dopo aver adescato, violentato e ucciso le sue vittime, lo Stupratore Sanguinario al quale la polizia di Miami sta dando la caccia ha infatti l'abitudine di disporre i cadaveri in posizioni innaturali. Ci vorranno trecento pagine e il colpo d'occhio di un ex poliziotto in lotta contro l'Alzheimer per capire che ogni corpo rappresenta una lettera e che, tutte insieme, le

lettere compongono il nome della donna che ossessiona l'omicida.

Subito dopo questa rivelazione, il poeta (o ex poeta?) Hall si concede il lusso dell'unica esplicita citazione letteraria del libro. Il serial killer ha ormai raggiunto la sua preda e la osserva da poco lontano abbandonandosi a un flusso di pensieri che il romanziere trascrive in terza persona:

> Gli bastava una minuscola particella del corpo di lei, una piccola squama di pelle, una goccia invisibile di sudore evaporato. Lei gli stava dentro il naso. Lui la respirava, la assorbiva dentro il proprio corpo direttamente lungo i canali neurali. Le particelle dell'entità fisica di lei gli solleticavano il tronco cerebrale. Pullulava di lei. Fremente nel buio. «Tyger! Tyger! burning bright/In the forests of the night... ». Fiamme invisibili, arancioni, rosse e gialle, guizzanti verso il cielo. Bruciava, una larva trasparente, incandescente e invisibile.

Per il lettore di lingua inglese, la coppia di versi che riaffiora nella memoria dello stupratore è almeno altrettanto familiare delle reminiscenze del Secondo Avvento di Yeats che abbiamo incontrato in Millennium. Si tratta infatti dell'incipit de La tigre, il più celebre dei Canti dell'esperienza di William Blake («Tigre! Tigre! divampante fulgore/Nelle foreste della notte», traduceva Giuseppe Ungaretti).

Hall non è il solo autore di thriller a sfruttare il fascino minaccioso di Blake, poeta visionario per eccellenza che meglio di ogni altro sembra incarnare l'idea di letteratura come sapere arcano e letale tanto cara al cinema e alla narrativa di fine millennio. Il primo a intuire il potenziale di ambiguità di Blake è stato lo stesso Thomas Harris nel romanzo d'esordio del dottor Lecter, il già ricordato Drago Rosso. Un'intuizione decisamente precoce, considerato che l'edizione originale del libro porta la data del 1981.

Unanimemente considerato il miglior romanzo di Harris, Drago Rosso tradisce il suo debito con Blake fin dal titolo, ispirato a un acquerello dell'autore inglese che raffigura, appunto, Il Drago Rosso e la Donna Vestita di Sole dell'Apocalisse. A proposito del dipinto, Harris è abbastanza abile da disseminare nel corso della trama una serie di falsi indizi. Afferma, per esempio, che l'opera sarebbe stata eseguita da Blake per il più assiduo dei suoi mecenati, lo swedenborghiano Thomas Butts (che nel libro, per una clamorosa svista, viene ribattezzato William), e sostiene addirittura che sarebbe conservata al Brooklyn Museum di New York. In realtà, la versione del Drago Rosso che più assomiglia a quella descritta da Harris è custodita alla National Gallery di Washington, il che non impedisce agli esegeti del romanzo di accapigliarsi via Internet sull'autenticità dell'identificazione.

Nel caso di Drago Rosso, tuttavia, le questioni filologiche hanno un'importanza relativa, poiché tutta la discussione sull'opera di Blake avviene soltanto nella mente del

serial killer al quale l'FBI sta dando la caccia. Neppure il dottor Lecter, che dalla sua cella del manicomio di Baltimora entra in contatto epistolare con l'assassino, conosce nei dettagli l'ossessione del suo «avido ammiratore». Gli esperti di Scienza del comportamento (compreso Crawford, che in questo primo romanzo ha un ruolo in sostanza marginale) non riusciranno mai a decifrare con precisione il disegno perverso seguito dal criminale che, a causa del legame tra le sue imprese e la luna piena, è stato ribattezzato «il Lupo Mannaro» dalla stampa scandalistica. «Si potrebbe trovare un appellativo più inappropriato?», si lamenta l'interessato nella lettera inviata a Lecter: «Me ne vergognerei nei suoi confronti, se non sapessi che anche lei è stato vittima delle stesse distorsioni».

Nella sua follia, Francis Dolarhyde, efficiente quanto solitario tecnico di un grande laboratorio cinematografico a St Louis, è convinto di essere qualcosa di molto diverso da un semplice licantropo. Il lupo mannaro, infatti, subisce la metamorfosi a dispetto della propria volontà, obbedendo all'ineluttabile rincorrersi dei cicli lunari. Dolarhyde, invece, sente di essere stato scelto dall'infernale Drago Rosso per portare a compimento, su di sé e sulle proprie vittime, la grande «Trasformazione». Vuole fare esattamente quello che fa, per mostrare al mondo una suprema epifania di orrore e incontrollato erotismo.

Il personaggio di Dolarhyde è, con tutta probabilità, la miglior invenzione letteraria di Harris. In Hannibal la figura di Lecter viene fatalmente ridimensionata dalla rievocazione delle vicende che hanno trasformato il rampollo di una nobile famiglia lituana in un cannibale, ma questo non accade in Drago Rosso, dove il lungo flashback sulla vita di Dolarhyde ottiene un risultato molto più sfumato e inquietante. L'orribile morte della sorellina di Lecter, uccisa e divorata da un gruppo di disertori nazisti nel gelido inverno del 1944, può in qualche modo aiutare a capire da dove venga l'ossessione dello psichiatra per l'antropofagia. Ma si tratta di una rivelazione di tipo esclusivamente razionale, quasi la quadratura del cerchio narrativo tracciato – appunto – a partire da Drago Rosso. Tutto quello che sappiamo dell'infanzia di Dolarhyde, invece, pur non attenuando l'orrore per le sue imprese, ci induce a provare compassione nei confronti dell'assassino. Un sentimento che neppure Jame Gumb, il Buffalo Bill del Silenzio degli innocenti, riuscirà più a suscitare, dato che i retroscena della sua infanzia non fanno altro che rafforzare la sua immagine di mostro sanguinario (la carriera criminale di Jame, infatti, inizia all'età di dodici anni con la spietata esecuzione dei nonni materni).

In Drago Rosso il "romanzo di Francis" ha una sua compattezza narrativa e stilistica ben riconoscibile. Il lettore non fatica a immedesimarsi nelle sofferenze del bimbo nato con il labbro leporino, cresciuto in un orfanotrofio tra le crudeli beffe dei compagni –

all'età di cinque anni è convinto che il suo nome sia «Faccia di figa» – e infine usato dalla nonna per uno squallido ricatto morale nei confronti della madre, che nel frattempo ha sposato un politico in carriera. Il problema, semmai, è che il meccanismo di identificazione scatta quando il lettore sa già che, da adulto, quel bambino maltrattato è divenuto un assassino seriale.

Perseguitato da un umiliante complesso di castrazione (la nonna minacciava di tagliargli il pene come punizione per l'enuresi notturna), poco dopo i trent'anni Francis si è infatti imbattuto nell'immagine del Drago Rosso e ha deciso di emularne le gesta. La prima fase della Trasformazione ha riguardato il suo aspetto fisico: si è fatto tatuare sul corpo una riproduzione dell'acquerello di Blake e si è sottoposto a un intervento che gli ha rimodellato il palato sulla dentiera della nonna, strumento simbolico con il quale infierisce sulle sue vittime. Ma perché la metamorfosi sia completa Francis ha bisogno di sacrificare alla gloria del Drago rampante intere famiglie, scelte tra gli inconsapevoli clienti del laboratorio di sviluppo cinematografico di cui è responsabile.

Lecter/Lektor/lector

Tutta questa esegesi delirante avviene, ripetiamolo, soltanto nella mente di Dolarhyde. Neppure Will Graham – il tormentato esperto di psicopatologie criminali che Crawford ha richiamato in servizio per indagare sui delitti del Lupo Mannaro – riesce a penetrare in questo labirinto di ossessioni. A un certo punto, è vero, Graham si imbatte in un ideogramma cinese che, nel gioco del Mah-Jongg, rappresenta il Drago Rosso, ma l'informazione non gli è di nessun aiuto. Quando, per altre vie, si sta avvicinando all'identificazione di Dolarhyde, viene informato da Crawford che qualcuno ha aggredito due impiegate del Brooklyn Museum e ha mangiato «un affare intitolato Il Drago Rosso e la Donna Vestita di Sole», ma neppure questo tassello riesce a trovare una collocazione nel mosaico di deduzioni e intuizioni che guida Graham nelle sue indagini. La chiave dell'enigma, probabilmente, si trova in quella «specie di diario» che, dopo la morte di Dolarhyde, l'FBI scopre in una cassetta di sicurezza. «Un registro enorme», lo definisce Crawford, «una cosa da far spavento», proprio come i quaderni compilati da John Doe in Seven. Anche il Lupo Mannaro, dunque, era uno scrittore, e del tipo più pericoloso.

A questo punto, però, Graham ha esaurito il proprio interesse per la mente omicida di Dolarhyde. L'investigatore è rimasto orribilmente sfigurato nello scontro finale con il serial killer (nel Silenzio degli innocenti veniamo a sapere che, nonostante le cure, la faccia di

Graham «sembra disegnata da Picasso») e, per quanto lo riguarda, pensa di non aver più nulla da imparare. Di sicuro, non dai libri: né da quelli di Blake né dal delirante brogliaccio di Dolarhyde, che del poeta inglese rappresenta un imbarazzante interprete non autorizzato.

Graham pensa di aver imparato abbastanza o, per usare le categorie care a Blake, di aver sacrificato abbastanza Innocenza all'Esperienza. Immobilizzato nel suo letto d'ospedale, torna con la memoria al parco nazionale di Shiloh, nel Tennessee, visitato anni prima. Lì, a ridosso del grande cimitero che ricorda una delle più sanguinose battaglie della guerra di secessione, Graham ha visto un serpente contorcersi in agonia dopo che un'automobile lo aveva travolto. Ricorda di aver ucciso il rettile «frustandolo violentemente sull'asfalto», di aver visto il cervello dell'animale finire nello stagno per essere inghiottito da un pesce e di aver pensato che Shiloh era «un posto maledetto». Adesso, invece, ha cambiato idea: «Shiloh non è maledetta... sono gli uomini ad esserlo. Shiloh è indifferente».

Sono le ultime parole del libro, alle quali fa seguito soltanto un versetto dell'Ecclesiaste (1,17): «E ho condotto il mio cuore a conoscere la sapienza, e anche a conoscere la pazzia e la stoltezza: e ho riconosciuto che questo ancora è un tormento dello spirito». È il tipo di citazione che potremmo ritrovare in Millennium, ma con una differenza importante: Graham, a differenza di Black, non è un lettore della Bibbia. E neppure delle opere di William Blake, che consentono ad Harris un discreto sfoggio di erudizione nella duplice epigrafe di Drago Rosso. All'inizio del romanzo, infatti, troviamo prima alcuni versi tratti dai Canti dell'innocenza, e precisamente dalla poesia La divina immagine:

> [...] Perché la grazia ha cuore umano,
> Volto umano la pietà,
> E l'amore, umana forma divina,
> E veste umana, la pace.

Subito dopo, però, Harris aggiunge questi altri versi, sempre di Blake, precisando in nota che si tratta di un componimento inizialmente scartato dai Canti dell'esperienza e intitolato Una divina immagine:

> La crudeltà ha cuore umano,
> E volto umano la gelosia,
> Il terrore, umana forma divina,
> E veste umana, il mistero.

Di ferro forgiato è la veste umana,
Un'ignea forgia l'umana forma,
Ermetica fornace il volto umano,
Sua avida gola il cuore.

A differenza degli indizi discordanti forniti a proposito dell'acquerello del Drago Rosso, questa volta l'informazione di Harris è corretta. La tavola di A Divine Image fu effettivamente stampata da Blake, che però preferì non inserirla nell'edizione definitiva dei Songs of Experience. Di sicuro le due poesie, con la loro contrapposizione speculare, descrivono in modo efficace il percorso umano di Graham, abile segugio di menti criminali costretto a pagare a caro prezzo il «dono sgradevole» di vedere la scena del delitto con gli occhi dell'assassino (una caratteristica che, se mai occorresse ricordarlo, lo rende simile al Black di Millennium).

Anni prima di dare la caccia a Dolarhyde, Graham è riuscito a catturare, grazie a un'intuizione fulminante, il terribile Lecter, che per poco non è riuscito ad ammazzarlo. Più tardi, ancora turbato dalla vicenda del cannibale, l'investigatore ha ucciso un criminale in uno scontro a fuoco, rimanendone così sconvolto da dover essere ricoverato in un ospedale psichiatrico. Una volta dimesso, ha lasciato l'FBI e si è costruito una famiglia. Ha una donna, Molly, e fa da padre al figlio di lei, Willy. Accetta di tornare in servizio illudendosi di non lasciarsi più coinvolgere emotivamente dalle indagini, ma da questo punto di vista il suo fallimento è totale. Grazie alle indicazioni fornitegli da Lecter, Dolarhyde raggiunge Graham a casa sua, lo aggredisce sfigurandolo, ma viene ucciso da Molly. Nessun lieto fine, anche se il mostro è sconfitto: in ospedale, mentre ripensa a Shiloh, Graham ha già capito che, dopo essere stata contaminata dal Male per causa sua, Molly non potrà più vivere con lui.

Ci sono molti libri, in Drago Rosso, ma nessuno viene mai in aiuto di Graham. Neppure la Bibbia, che in un primo momento sembra nascondere la chiave del codice con cui Lecter e Dolarhyde comunicano tra di loro grazie alla piccola pubblicità di un giornale scandalistico (con il suo solito gusto per il blasfemo, il cannibale fa in modo che i finti versetti rimandino in realtà a un libro di cucina). Nel romanzo, l'unico che sembra far uso dei libri è proprio Lecter, che nella sua piccola biblioteca conserva, tra l'altro, una copia de Il naufragio della Deutschland, il poemetto del gesuita Gerard Manley Hopkins che fornisce un'insperata conferma allo psichiatra, convinto che – nel computo delle atrocità – «Dio è sempre in testa» anche rispetto al più efferato dei serial killer. Ma agli occhi di Lecter Graham non è abbastanza colto per apprezzare i versi di Hopkins e così, a suffragio della propria teoria, gli suggerisce di leggere con maggiore attenzione i giornali.

Quegli stessi giornali che, non a caso, Dolarhyde dimostra di disprezzare tanto. Quando, nel Silenzio degli innocenti, si prenderà gioco della scarsa cultura dell'FBI, è molto probabile che Lecter pensi a Graham, oltre che a Crawford.

La situazione di Drago Rosso è dunque chiara: i serial killer conoscono la letteratura, i poliziotti che su di loro indagano no. Questo vuol dire che, se si scegliesse di raccontare la storia soltanto dal punto di vista dell'FBI, eliminando per intero il "romanzo di Francis", le allusioni letterarie potrebbero essere quasi del tutto cancellate, senza arrecare effettivi danni alla trama. È quello che accade in Manhunter – Frammenti di un omicidio, il film che nel 1986 il regista Michael Mann ha tratto da Drago Rosso. Reduce dal successo televisivo della serie Miami Vice, Mann dà del romanzo una trascrizione visiva che rappresenta un'autentica celebrazione delle estetiche degli anni Ottanta: uso ossessivo del colore bianco nelle scenografie, abiti stile Armani per l'attore protagonista William Petersen (un Graham che, alla fine, riesce a sconfiggere Dolarhyde senza perdere se stesso), colonna sonora modaiola al punto giusto. Il tutto, almeno in apparenza, rinunciando ai libri, perfino quelli di cucina: questa volta, infatti, il codice cifrato tra Lecter e Dolarhyde viene decrittato attraverso lo Statuto dello Stato del Maryland. L'unico testo a essere citato in modo esplicito è il manuale medico – ricordato anche in Drago Rosso – che riporta l'illustrazione dell'Uomo Ferito, l'immagine raccapricciante grazie alla quale Graham racconta di aver capito che Lecter era l'assassino che stava cercando. In apparenza si tratta di un libro di medicina simile a quelli che abbiamo già incontrato in Fuori orario e Pulp Fiction, ma in Hannibal lo stesso Harris – sempre più desideroso di confermare la propria allure di autore colto – preciserà che si tratta di un testo medievale.

In Manhunter c'è comunque un particolare che merita attenzione. Nella sceneggiatura, preparata dallo stesso Mann, il cognome dello psichiatra cannibale non è più Lecter, ma Lektor, quasi una trascrizione germanizzata del latino lector, 'lettore'. Nella sua cella i libri sono ancora ben visibili, anche se si tratta esclusivamente di testi scientifici (nessuna traccia di Hopkins o di altri poeti). Ma il messaggio è comunque chiaro, ed è un anticipo di quello che troveremo in Seven: chi pratica il male conosce i libri. Lo stesso Dolarhyde cinematografico, pur privato della possibilità di rendere conto della propria interpretazione, non rinuncia al riferimento al dipinto di Blake, la cui citazione rischia peraltro di galleggiare nel vuoto. Il "romanzo di Francis", nel film, non è neppure accennato. Ed è proprio questa riduzione delle prospettive narrative a rendere superflua un'ambientazione più precisa dal punto di vista letterario. La poesia, ancora una volta, è una prerogativa del serial killer.

La tigre e il replicante

In realtà, sia Drago Rosso sia Manhunter contengono un implicito quanto evidente omaggio a Blake, e proprio al Blake celeberrimo della Tigre. In un momento cruciale della trama, Dolarhyde conosce Reba, che lavora in un laboratorio vicino al suo. Al contrario delle altre donne, Reba non intimorisce Francis, perché è cieca e non può quindi deriderlo per il suo aspetto (anche se corretto chirurgicamente, il labbro leporino è ancora intuibile). Al loro primo appuntamento, Dolarhyde – che conosce bene il direttore dello zoo – porta Reba nello studio veterinario dove si sta per sostituire la zanna rotta di una tigre. Il grande felino giace anestetizzato sul lettino e a Reba viene dato il permesso di accarezzarlo o, meglio, di "vederlo" con il tatto.

La scena – che Dolarhyde segue con crescente eccitazione – è quasi una riscrittura in prosa dei versi di Blake. Di fatto, la poesia è una ammirata descrizione del corpo dell'animale, accompagnata dall'interrogativo su «quale mano o occhio immortale» abbia saputo creare una così «agghiacciante simmetria». Anche Reba, nella sua ispezione tattile, ha modo di esplorare il corpo del felino, percependone la fearful symmetry sotto le dita e ascoltando infine attraverso lo stetoscopio il «rombo» di quel cuore sul cui primo palpito, secondo Blake, avrebbero vegliato misteriose intelligenze soprannaturali. «Colui che fece l'Agnello fece pure te?», si chiede il poeta, ed è una domanda che ricorda in modo inquietante quella più volte ripetuta da Lecter all'agente Starling, la quale non può dimenticare di aver udito, da bambina, le urla disperate degli agnelli condotti al macello: «Dunque, Clarice, gli agnelli hanno smesso di gridare?».

«Tyger! Tyger! burning bright/In the forests of the night... », con quel che segue, è anche il «regalo» che il professor Frank Bryant (l'attore Michael Caine) ha tenuto in serbo per la sua allieva prediletta in Rita Rita Rita, un film diretto nel 1983 da Lewis Gilbert sulla scorta dell'omonima commedia di Willy Russell. Bryant è un disilluso insegnante di letteratura con problemi di alcolismo, nel cui studio si presenta un giorno l'improbabile Rita (la bravissima Julie Walters), una parrucchiera che ha deciso di frequentare i corsi della Open University spinta dalla sua passione per i romanzoni d'amore di cui è assidua consumatrice.

Le premesse non sono incoraggianti («Conosce Byron?», chiede il professore durante il primo colloquio; «Byron? E chi è, quello dell'Aspirina?», replica perplessa Rita), ma la ragazza nasconde un'autentica sensibilità letteraria e nel giro di poco tempo assimila in

profondità autori come Cˇechov e D.H. Lawrence. Grandi soddisfazioni per il suo insegnante, che inizia a sentirsi un po' meno inutile, ma anche qualche delusione. Come quando Bryant scopre, appunto, che Rita è già arrivata a Blake per conto suo. Insomma, il «regalo» del professore è già stato scartato.

In Rita Rita Rita la tigre di Blake ha un compito simile a quello del «lupo cattivo» di Pensieri pericolosi: media il rapporto con la realtà e, nello stesso tempo, impedisce di sopravvalutare ciò che non è necessario. In una scena drammatica, che segue il suicidio dell'amica poetessa che Rita ammirava senza riserve, la ragazza afferma di essere cresciuta, di aver imparato a ragionare da sola, perché adesso – dice – «capisco la critica letteraria». Ma il professor Bryant, con le sue ambizioni perdute, il matrimonio fallito e la bottiglia sempre a portata di mano, sta lì a dimostrare che la critica letteraria, in sé, non serve a nulla. Se qualcosa può salvare la vita, questa è la poesia, è il «divampante fulgore» della tigre di Blake, non la sterminata biblioteca che attorno a quei pochi versi è stata costruita a esclusivo beneficio della cultura accademica.

L'alternativa, si capisce, è che anche la critica letteraria diventi, a sua volta, operazione poetica, e cioè creativa. Ed è proprio in questa prospettiva che il cinema può rappresentare una prosecuzione della critica letteraria con altri mezzi, meno ortodossi ma non per questo meno efficaci rispetto a quelli che siamo abituati a considerare. Di fatto, ogni volta che manipola una trama o riutilizza una citazione, il cinema cambia la nostra percezione della letteratura. Anche e specialmente quando si tratta di pellicole che con la letteratura sembrano avere poco o nulla a che fare.

Prendiamo ad esempio un film-simbolo come Blade Runner di Ridley Scott (1982), tratto, com'è noto, da un romanzo di Philip K. Dick, Do Androids Dream of Electric Sheep. Apparso per la prima volta nel 1968, il libro si apre con una citazione da Yeats: «E ancora sogno i suoi passi sul prato;/la rugiada calpesta spettrale,/trafitto dal mio canto trionfale». Tre versi tratti da La canzone del pastore felice, prima composizione di Crossways, la sezione che nella prima raccolta di Yeats (Poems, 1895) raccoglie il meglio delle prove giovanili dell'autore. Difficile capire come mai Dick – scrittore labirintico e paranoico come pochi altri – abbia scelto proprio questo frammento, che nel romanzo è immediatamente seguito da un dispaccio dell'agenzia di stampa Reuters, datato 1966, in cui si dà notizia della morte di una testuggine bicentenaria nella remota isola di Tonga. Una scheggia di realtà, quest'ultima, che serve ad anticipare uno degli aspetti più caratteristici e inquietanti di Do Androids Dream of Electric Sheep: la quasi totale estinzione degli animali e la loro trasformazioni in ricercatissimi simboli di affermazione

sociale.

I versi di Yeats non sono l'unica citazione colta presente nel libro, dove giocano un ruolo importante anche Il flauto magico di Mozart e L'urlo di Edvard Munch (un quadro, quest'ultimo, ricordato sia da Connelly nel Poeta sia da King in Mucchio d'ossa). Tutti questi spunti, però, vengono lasciati cadere nella sceneggiatura di Blade Runner. E con le citazioni, significativamente, scompaiono anche gli sviluppi narrativi che le citazioni suggerivano. Nel film di Scott, infatti, il desiderio di possedere un animale vero per affermare il proprio status sociale è appena accennato, anche se rimane l'idea di ditte specializzate nella realizzazione di duplicati bionici di ogni tipo di creatura. Il cacciatore di taglie Rick Deckard (l'attore Harrison Ford), poi, non è affatto un intenditore di lirica e la prima replicante che si trova costretto a «ritirare» non è un soprano con la passione della pittura, ma una spogliarellista che ha scelto il nome d'arte di Salomè e fa coppia fissa con un pitone artificiale.

Nel passaggio dal libro al film, dunque, Yeats sparisce, ma al suo posto compare Blake, che il poeta irlandese – del resto – considerava come il proprio maestro e ispiratore. Roy Batty, il capo dei replicanti in fuga (a interpretarlo è Rutger Hauer) raggiunge, accompagnato dal brutale Leon, il negozio-laboratorio in cui un vecchio cinese fabbrica gli occhi degli androidi per conto della potente Tyrell Corporation. Intabarrato in un complesso sistema di tubi, l'uomo cerca di scacciare gli intrusi parlando concitato in cinese, ma Roy, con calma assoluta, gli rivolge queste parole, che sono le prime da lui pronunciate nel film: «Avvampando gli angeli caddero,/profondo il tuono riempì le loro rive,/bruciando i roghi dell'orco».

Roy ha appena citato Blake, anche se in modo impreciso. I versi declamati dal replicante (nell'originale: «Firey the angels fell,/Deep thunder roll'd around their shores,/Burning with the fires of Orc») provengono da America, una profezia, il poemetto del 1793 in cui l'autore rilegge nella sua prospettiva visionaria la trama degli avvenimenti d'oltre Atlantico. Nel testo di partenza, in realtà, gli angeli non cadono, ma sorgono. Scrive infatti Blake: «Firey the Angels rose, and as they rose deep thunder roll'd/ Around their shores: indignant burning with the fires of Orc» («Con fierezza si alzarono gli Angeli, e mentre si alzavano un tuono profondo/Rotolò sulle spiagge, bruciando pieno di sdegno con i fuochi di Orc»).

Dal punto di vista di Roy, però, il tema della caduta – del resto ben presente nell'opera di Blake e, più ancora, del poeta da Blake più ammirato, John Milton – è molto più congeniale alla sua situazione di arcangelo ribelle. Più in generale, i replicanti sono angeli alla rovescia: non puri spiriti asessuati, ma puri corpi privi di anima. Anche loro

sono insorti, come gli angeli di America, ma più che altro hanno abbandonato la relativa sicurezza delle «colonie extramondo» per raggiungere la Terra. Sono caduti, dunque, e adesso intendono trascinare con sé il loro stesso creatore, l'onnipotente (ma in realtà vulnerabilissimo) Mr Tyrell.

La citazione da Blake fa parte della lunga lista di richieste che Ridley Scott presentò a David Peoples, lo sceneggiatore che prese in mano il copione di Blade Runner quando il film era già in lavorazione. Il nuovo arrivato riuscì a soddisfare sia il regista sia Philip Dick, pur non avendo letto il libro di quest'ultimo e limitandosi a rielaborare il lavoro del suo predecessore Hampton Fancher, al quale si devono molte delle intuizioni che hanno fatto la fortuna del film. In una scena successivamente non realizzata, Peoples aveva inserito di sua iniziativa una citazione da Ozymandias di Shelley, la stessa poesia a cui, molti anni dopo, Palahniuk alluderà in Fight Club. Scott aveva apprezzato l'intenzione, dichiarando però di preferire l'opera di Blake. «Ma io non sono un fan di Blake», ha ammesso in seguito lo sceneggiatore, «in effetti non lo avevo mai letto prima. Così, ubbidientemente, continuai e comprai un libro di Blake, trovai il poema America, lo riadattai un po' e diedi quelle righe a Roy, come se fossero un normale dialogo. E la cosa sembrò funzionare».

Per quanto affrettata, la lettura di Blake deve comunque aver impressionato Peoples, se non altro per quanto riguarda la tendenza a inserire nel dettato poetico nomi dal suono arcano ed evocatore. Come forse si sarà notato, infatti, the fires of Orc del testo originale (sia di Blake sia del film) non sono affatto «i roghi dell'orco» erroneamente suggeriti dal doppiaggio italiano. Orc è invece una delle numerose figure del complesso e contraddittorio pantheon di Blake, del quale avremo occasione di riparlare. Al lettore di America, come degli altri «libri profetici» del poeta, l'esatta interpretazione del valore simbolico del personaggio interessa meno della sua apparizione improvvisa e numinosa: è come se il nome, in se stesso, fosse già sufficientemente carico di significato.

Lo stesso processo si verifica nella più celebre battuta di Blade Runner, ormai universalmente ritenuta una «poesia» anche se, non diversamente dalle frasi minacciose ripetute dal Francese in Millennium, una poesia non è, almeno in senso stretto. Si tratta delle ultime parole pronunciate dall'arcangelo infernale Roy al termine del lungo inseguimento in cui Deckard si trasforma, da cacciatore, in preda. Ormai allo stremo delle forze, il replicante trova l'energia per salvare la vita al suo persecutore che sta per precipitare nel vuoto, e poi pronuncia la battuta che – secondo le testimonianze di chi era presente alla lavorazione del film – riuscì a commuovere perfino la troupe:

> Io ne ho viste di cose che voi umani non potreste immaginarvi: navi da combattimento in fiamme al largo dei bastioni di Orione – e ho visto i raggi B balenare nel buio vicino alle porte di Tannhäuser. E tutti quei momenti andranno perduti nel tempo, come lacrime nella pioggia. È tempo di morire.

La frase, oggi stampata sulle T-shirt di mezzo mondo, è soltanto in parte opera di Peoples. Rutger Hauer ha infatti sostenuto di aver improvvisato al momento l'espressione «come lacrime nella pioggia» e di aver sintetizzato in poche battute, d'accordo con il regista, un monologo molto più lungo. Quel che resta del lavoro di Peoples, comunque, ha un indubbio sapore blakeano, e non soltanto per l'evidente citazione biblica che suggella il testamento di Roy («A time to be born, and a time to die» è la traduzione di Ecclesiaste 3,2 che si legge nella Bibbia di Re Giacomo). Se Orione e i raggi B fanno parte dell'apparato convenzionale della science-fiction, la trovata delle Porte di Tannhäuser riesce a suggerire un cambio di prospettiva, invocando la complicità di un compositore come Richard Wagner, che non per nulla ha fama di essere grande, arcano e in qualche misura pericoloso. Il più classico pezzo wagneriano, l'inconfondibile Cavalcata delle Walkirie, è la colonna sonora che il fanatico colonnello Kilgore (interpretato da Robert Duvall) sceglie per accompagnare l'attacco aereo ai villaggi vietnamiti in Apocalypse Now, il capolavoro di Francis Ford Coppola arrivato sugli schermi nel 1979, tre anni prima d i Blade Runner. Se anche non fosse stato il compositore prediletto di Adolf Hitler, Wagner rischierebbe di passare per un tipo poco raccomandabile per il semplice fatto di aver ispirato i misfatti di un militarista nazistoide e spietato come Kilgore.

Nel film di Scott, dunque, Wagner rimpiazza in extremis la menzione che nel romanzo di Dick era riservata al Mozart del Flauto magico, ma lo fa richiamando alla memoria dello spettatore un tipo di musica già in qualche modo sospetto. L'evocazione del Tannhäuser rappresenta comunque l'unica esplicita citazione di Blade Runner, complessa e postmodernamente subdola macchina citazionista. E si tratta di una citazione che descrive con largo anticipo il clima di fascinazione e di sospetto nei confronti della cultura che la fiction degli anni Novanta sfrutterà in modo molto più intenso e consapevole.

Un visionario senza talento

Una delle testimonianze più coerenti di questa tendenza è rappresentata da Dead Man, la pellicola del 1995 che, nella filmografia di Jim Jarmusch, precede il già ricordato Ghost Dog. La caratteristica principale di Dead Man sta nell'essere concepito come imprevedibile commentario all'opera di Blake. Si tratta di un'esegesi alternativa, non

filologica, condotta in uno stile incongruo e visionario che non sarebbe dispiaciuto all'autore dei Canti dell'innocenza e dell'esperienza. Un western crepuscolare (o, meglio, notturno), che inocula nello spettatore il dubbio che la vera frontiera, se esiste, non sia segnata sulle carte, ma si nasconda all'interno dell'uomo. Anche se conosciuto per lettura diretta, il Blake di Jarmusch è almeno in parte filtrato da un altro libro, Le porte della percezione di Aldous Huxley (1954). Il titolo stesso di questo celebre e provocatorio saggio sulle droghe viene da una citazione di Blake («Se le porte della percezione fossero sgombrate, ogni cosa apparirebbe com'è, infinita») poi riutilizzata da Jim Morrison per il nome del suo leggendario complesso rock, The Doors. L'impressione che Jarmusch sia arrivato a Blake attraverso la cultura delle droghe è confermata dall'epigrafe che apre il film – girato in un livido bianco e nero – e ne suggerisce il titolo. «È preferibile non viaggiare con un morto», ammonisce sibillina la frase attribuita a Henri Michaux, il poeta e pittore di origine belga che in molte sue pagine ha raccontato il «miserabile miracolo» prodotto dagli allucinogeni.

Michaux, in particolare, è stato il cantore della mescalina, la stessa sostanza i cui effetti sono descritti da Huxley nelle Porte della percezione. Si tratta del principio attivo del peyote, la droga sacra della tradizione pellerossa, che l'autore del Mondo Nuovo decide di assumere nel corso di quello che si presenta come un vero e proprio esperimento scientifico. Blake non fornisce soltanto il titolo al saggio di Huxley e al suo successivo completamento, Paradiso e Inferno (1956), che riecheggia il blakeano Il matrimonio del Cielo e dell'Inferno. Il poeta rappresenta piuttosto uno dei personaggi principali del ragionamento di Huxley, se non addirittura il modello di quella visionarietà «spontanea» che sostanze come la mescalina renderebbero accessibile a chiunque voglia sperimentarla.

«Non potendo nascere di nuovo come visionario, medium, o genio musicale, come possiamo mai visitare i mondi che per Blake, Swedenborg, Johann Sebastian Bach furono casa loro?», si domanda Huxley nelle prime pagine delle Porte della percezione. La mescalina sembra offrire appunto questa possibilità, anche se – annota l'autore in un altro passaggio – «un visionario senza talento può percepire una realtà interiore non meno grande, bella e significativa del mondo visto da Blake; ma egli manca completamente della capacità di esprimere, in simboli letterari o plastici, ciò che ha visto».

Il protagonista di Dead Man è appunto «un visionario senza talento», che per ironia della sorte si chiama Blake, William Blake. Interpretato da Johnny Depp, è un ragazzo che ignora del tutto l'esistenza di un poeta suo omonimo. Viene da Cleveland, Ohio, e in

un imprecisato momento del tardo Ottocento sta raggiungendo in treno la città di Machine, ultimo avamposto della civiltà prima della terra incognita che gli avventurieri bianchi contendono agli ultimi pellerossa. L'intento simbolico del film è chiaro fin dalle prime inquadrature: calato nel suo improbabile completo a scacchi, il giovane Blake osserva il paesaggio che scorre fuori dal finestrino, assistendo all'alternarsi di selvagge immagini di vita e di morte che sembrano tratte dalle incisioni dell'altro Blake.

Anche i suoi compagni di viaggio – massaie taciturne e sospettosi cacciatori di bisonti, tutti dai volti ugualmente indecifrabili – hanno la consistenza di apparizioni, in una serie di lampi che culminano nell'epifania del macchinista del treno, un personaggio che pare modellato sul fuochista del primo capitolo di America di Franz Kafka, ma anche sui profeti dai nomi arcani che attraversano l'opera di Blake. Non appena apre bocca, infatti, il ferroviere analfabeta profetizza, alludendo a un viaggio in barca che il ragazzo non ricorda di avere compiuto – e che infatti deve ancora compiere – e, soprattutto, annunciandogli che a Machine non lo attende un impiego da contabile, come gli è stato promesso, ma la morte.

Com'è facile intuire, anche il nome della città è scelto in funzione simbolica. Dominata dall'infernale fabbrica metallurgica del crudele signor Dickinson (un monumentale Robert Mitchum), Machine rappresenta il trionfo della rivoluzione industriale sulla natura, la cui sconfitta è testimoniata dalle carcasse di bisonti che ingombrano le strade. È la Londra spettrale e irredenta dei Canti dell'esperienza, dove «la giovane prostituta che impreca/maledice le lacrime del bimbo appena nato/i letti degli sposi rende tormentosi, sterili». Respinto, fucile alla mano, dal malvagio demiurgo Dickinson, anche il nostro Bill Blake si imbatte in una prostituta, Thel, che cerca faticosamente di cambiare vita fabbricando e vendendo rose di carta (e alla «rosa malata», divorata in segreto dal «verme invisibile», è dedicato un altro celebre «canto dell'esperienza»).

L'intreccio, com'è evidente, rimanda a un altro romanzo di Kafka, Il castello: Bill si trova nella stessa posizione di K., l'agrimensore che giunge alle soglie del maniero convinto di essere stato convocato dal conte (in questo caso, il signor Dickinson, la cui fabbrica è l'equivalente del castello), ma soltanto per scoprire che nessuno lo attende. Thel, in questo senso, sembra svolgere lo stesso ruolo che nel libro di Kafka è affidato a Frieda, la sguattera che diventa amante e confidente di K.

Ma la funzione di Thel, in realtà, è ancora più complessa. La ragazza porta infatti il nome della protagonista de Il libro di Thel (1789), il poemetto a cui Blake lavora contemporaneamente alla pubblicazione dei Canti dell'innocenza. Difficile stabilire con

esattezza chi sia la Thel di Blake e quale sia il suo significato simbolico: il poeta ce la presenta come la più giovane e bella tra le figlie di Mne Seraphim e la definisce «signora delle valli di Har». Una creatura semiangelica, a quanto pare, ma che non può fare a meno di interrogarsi sul mistero della caducità. Nel tentativo di comprendere perché ogni creatura sia condannata a perire, Thel dialoga con il Giglio della Valle, con la Nuvola e con il Verme e ottiene dall'Argilla di visitare la terra dei morti. Ma neppure qui trova la risposta che cercava. Le ultime parole che le sentiamo pronunciare compongono ancora una domanda, forse la più angosciosa di tutte: «Perché una piccola tenda di carne sul letto del nostro desiderio?».

Il «letto del desiderio» è il luogo dove si consuma anche la tragedia della Thel di Dead Man. Intenerita dalla gentilezza di Bill, la ragazza ha fatto l'amore con lui, ma i due vengono sorpresi dall'ex amante di Thel, che le spara. Il proiettile che la uccide colpisce al petto il malcapitato contabile, il quale impugna a sua volta una pistola e ammazza l'aggressore. Ferito e confuso, con la colt alla cintura e una rosa bianca di carta ancora appuntata all'occhiello, il ragazzo di Cleveland ruba un cavallo e si trasforma definitivamente in un fuorilegge. L'uomo che ha ucciso, oltretutto, è figlio dell'onnipotente Dickinson, che mette una taglia sulla testa di Blake e lancia al suo inseguimento uno spietato terzetto di bounty killer. Per un curioso contrappasso, Cole Wilson, il cacciatore più sanguinario, dedito a pratiche come l'incesto, il parricidio e il cannibalismo, è interpretato proprio da Lance Henriksen, l'agente Black che in Millennium si troverà a dover dare filo da torcere a loschi figuri colpevoli di delitti non dissimili da quelli di cui lo stesso Wilson si macchia.

«Nascono alcuni ad infinita Notte»

Fino a questo momento l'omonimia tra il ragazzo di Cleveland e il poeta della Tigre non è mai stata notata, tanto meno dal diretto interessato. Il primo – e l'unico – ad accorgersene è il gigantesco pellerossa che si prende cura del ferito e che si fa chiamare Nessuno, interpretato dall'attore Gary Farmer. Appena scopre che lo «stupido uomo bianco» con cui ha a che fare porta il nome di William Blake, Nessuno ha una reazione in apparenza incomprensibile. Prima accusa il ragazzo di mentire, poi gli dice che, se davvero si chiama così, questo significa che è morto, infine pronuncia una nenia dal suono misterioso:

Ogni Notte e ogni Mattina
nascono alcuni alla rovina.
Ogni Mattina e ogni Notte
nascono alcuni al soave diletto.
Nascono alcuni al soave diletto,
nascono alcuni ad infinita Notte.

Bill non è in grado di cogliere la citazione, peraltro molto appropriata. Si tratta di un passaggio di Presagi di innocenza, una lunga poesia del cosiddetto Manoscritto Pickering, il taccuino su cui Blake aveva annotato una serie di testi che sviluppavano e approfondivano il contrasto – ma anche la coesistenza – fra Innocenza ed Esperienza. Ma tutto questo Nessuno non lo dice. La sua spiegazione, molto più concisa, è incentrata su un altro concetto: l'equivalenza tra poesia e omicidio. «Tu eri un poeta e un pittore», dice al redivivo William Blake, «e adesso sei un assassino di uomini bianchi».

Spinto da questa convinzione, Nessuno si incammina con il ferito in quello che è ormai, senza ombra di dubbio, un viaggio iniziatico, destinato a culminare nell'arrivo alla città santa dei pellerossa, quasi una Gerusalemme barbarica dove il ragazzo troverà finalmente la barca (o, più precisamente, la canoa sacra) che gli è stata predetta dal macchinista del treno. Ma fino ad allora Bill non dovrà smettere di esercitare la sua nuova arte. «Questa pistola sostituirà la tua lingua», gli intima Nessuno: «Imparerai a parlare per mezzo di essa. Le tue poesie da ora in poi saranno scritte col sangue».

Adattata al clima allucinato del film di Jarmusch (per Dead Man si è giustamente parlato di un western lisergico), è la stessa idea di letteratura che abbiamo trovato in Seven e in Millennium: la parola come prerogativa dell'assassino, la scrittura come esercizio letale, la poesia come sapere di morte. La strada che porta l'innocente Bill Blake a diventare davvero William Blake passa necessariamente per l'esperienza del sangue.

Nessuno ha elaborato questa poetica, molto personale ma anche molto efficace, durante l'esilio in Gran Bretagna patito da ragazzo. Catturato ancora bambino dai soldati inglesi, è stato messo in mostra in diverse città degli Stati Uniti, sino al trasferimento a Londra. Lì ha frequentato la scuola e, «in un libro», ha scoperto le parole di Blake: «Erano piene di forza», ricorda, «e mi parlavano». Molto probabilmente, Nessuno ha intuito l'affinità che lega la poesia sapienziale di Blake alle leggende della tradizione pellerossa. Spesso, del resto, il gigantesco guerriero si rivolge allo sprovveduto Blake di Cleveland con parole la cui origine appare per lo meno ambigua. «L'aquila non perse mai tanto tempo come quando si lasciò insegnare dal corvo», dice a un certo punto Nessuno ripetendo, a quando pare, un proverbio indiano. In realtà, la frase potrebbe anche essere una libera rielaborazione del "motto" che Blake pone in apertura del già ricordato Libro di

Thel:

> L'Aquila sa cosa c'è nell'abisso;
> O lo andrai a domandare alla Talpa?
> Può la Saggezza stare in una verga d'argento,
> O l'Amore in una coppa d'oro?

Ma c'è un altro motivo per cui Nessuno è così sensibile alla potenza visionaria dei versi di Blake. Il pellerossa, infatti, ha un'esperienza diretta degli "altri mondi" visitati dal poeta. Le «visioni sacre» del pellerossa sono provocate dal «Grande Padre Peyote», il cui impiego è proibito senza eccezione ai bianchi, compreso l'ormai moribondo Bill, sotto i cui lineamenti emaciati Nessuno intravede già il teschio della morte.

Questo non significa che, mentre si trascina a cavallo in una foresta sempre più ischeletrita, il mancato contabile di Cleveland non stia vivendo un'esperienza mistica. Anche qui Jarmusch si dimostra lettore attento di Huxley, e in particolare di una delle appendici di Paradiso e Inferno, in cui lo scrittore inglese passa in rassegna le ragioni «chimiche» che favorivano il misticismo medievale: i frequenti digiuni, un'alimentazione povera di vitamine e, in particolare, la presenza di piccole infezioni. «Quanto alle tossine delle ferite», scrive Huxley, «queste sconvolgono i sistemi degli enzimi che regolano il cervello e ne diminuiscono l'efficienza».

La situazione di Bill Blake non potrebbe essere descritta meglio. È ferito, e in modo tutt'altro che lieve. Non mangia con regolarità e, quando mangia, è costretto a ingozzarsi con stufato di fagioli e carne di opossum. Niente di strano se il mondo gli si presenta sempre più sotto forma di visione, con figure che appaiono e scompaiono improvvisamente e gli alberi della foresta che disegnano geometrie assolute molto simili a quelle che Huxley sostiene di aver rintracciato negli oggetti più domestici – una sedia, per esempio – sotto gli effetti della mescalina.

Attraverso le visioni, Bill torna a scoprire la sua arte. «Conosci le mie poesie?», chiede senza ombra di ironia allo sceriffo che gli punta contro il fucile. Poi, con naturalezza, uccide l'uomo che voleva arrestarlo e gli dedica come epitaffio uno dei versi che, secondo Nessuno, ha scritto in un'altra vita: «Nascono alcuni ad infinita Notte». In realtà, la rivisitazione dell'opera dell'illustre omonimo è molto più capillare di quanto il giovanotto possa immaginare. Dal vero William Blake, infatti, ha ereditato il disprezzo per la Città Corrotta (Londra o Machine, non importa) e il rifiuto di ogni religione rivelata.

In Dead Man non c'è posto per il cristianesimo. Ce ne accorgiamo quando «Sally», il delirante travestito interpretato dal rocker Iggy Pop, legge ai suoi compagni di bivacco un

brano di quello che potrebbe anche essere il profeta Ezechiele («Quel giorno il Signore consegnerà te nelle mie mani, e io ti castigherò, e ti staccherò la testa dal corpo, e abbandonerò le carcasse dell'orda dei gretti filistei agli uccelli dell'aria, alle bestie feroci della terra»), spiegando agli amici stupratori che i filistei erano «un branco di luridi sporcaccioni». Un ricorso degradato e colpevole alla Bibbia, che in Dead Man pare aver completamente perduto la funzione salvifica attribuitale in Pulp Fiction.

Ma la scena più rivelatrice del film è quella in cui, ormai al termine del loro pellegrinaggio, Bill e Nessuno entrano in un emporio che somiglia in modo sinistro a un tempio. Il venditore – un individuo untuoso, che veste come un sacerdote e si esprime in un linguaggio altisonante, di esibita derivazione biblica – raccomanda al giovanotto una partita di munizioni benedette dall'«arcivescovo di Detroit in persona», ma si rifiuta di servire il pellerossa. Nessuno non è per nulla intimorito dall'aperta ostilità dell'uomo e lo sfida con queste parole: «La visione di Cristo, che tu ricevi, è la più grande nemica della mia visione». A prima vista, un rifiuto tanto netto non rientra nel sistema simbolico elaborato da Blake, che nella sua opera non ha mai rinunciato all'evocazione della figura cristica, rimanendo in questo fedele alla convinzione – già espressa negli aforismi di Tutte le religioni sono una, del 1788 – per cui «i Testamenti Ebraico & Cristiano sono Una derivazione originale del Genio Poetico».

Letta con attenzione, però, questa stessa frase aiuta a decifrare il minaccioso messaggio di Nessuno. Per il pellerossa, infatti, nemica non è «la visione di Cristo» in quanto tale, ma «la visione di Cristo» così come la riceve il mercante-sacerdote, e cioè inserita in un sistema di potere che, per un visionario assoluto come Nessuno, non può risultare se non menzognero e coercitivo. Una chiesa trasformata in bazar, appunto. Certo, anche per Blake «i Testamenti Ebraico & Cristiano» hanno importanza, ma soltanto perché rappresentano «Una derivazione originale del Genio Poetico». Per il poeta – e per Nessuno, suo intransigente lettore – la veridicità di ogni visione deve essere messa in rapporto al «vero Uomo» che – si legge ancora in Tutte le religioni sono una – «è la fonte, essendo il Genio Poetico».

Febbricitante e braccato dai suoi inseguitori, Bill Blake è appunto il «vero Uomo» che Nessuno sta guidando a conquistare consapevolezza. È «il Genio Poetico» che compone poesie con la pistola e trasforma in strumento di morte lo strumento di scrittura che il mercante-sacerdote gli porge nel tentativo di farlo cadere in un tranello. Dopo essersi accorto di avere davanti a sé il pericoloso ricercato, il negoziante si finge infatti entusiasta dalla sua presenza e gli offre una penna per farsi autografare uno dei manifesti che annunciano la taglia per la sua cattura. «Vi prego, signore, sarebbe un

grande onore», insiste l'uomo mentre cerca di afferrare l'arma che tiene nascosta sotto il bancone. Ma Blake blocca il suo movimento conficcandogli nella mano la penna, come se fosse un pugnale: «Ecco il mio autografo», gli dice impassibile, sancendo in modo definitivo l'identità tra scrittura e morte, tra sangue e inchiostro. Il passo successivo è rappresentato dall'abiura al cristianesimo, che si consuma nell'ultimo scambio di battute con il mercante. «Che Dio condanni la tua anima alle pene dell'inferno», sibila con disprezzo il ferito. E Blake, un attimo prima di ucciderlo: «L'ha già fatto».

Il ragazzo di Cleveland si trova, finalmente, nella stessa posizione del poeta di cui porta il nome: affrancato dalla legge morale, esce dall'emporio che, con la sua mescolanza sacrilega di religione e commercio, intende rappresentare la natura adultera di tutte le chiese e si avvia con Nessuno al «ponte fatto di acqua», «lo specchio», «il posto dal quale viene William Blake, al quale appartiene il suo spirito». «Devo fare in modo che tu possa passare attraverso lo specchio, nel punto in cui il mare incontra il cielo», ha spiegato il pellerossa all'inizio del viaggio. Adesso è ormai chiaro che si tratta dello stesso luogo visitato da Thel nel poemetto di Blake. Soltanto che, a differenza della misteriosa vergine di Har, il protagonista di Dead Man non tornerà mai più dalla terra dei morti.

Milton cattivo maestro

Nel 1996, un anno dopo il film di Jarmusch, lo scrittore britannico Peter Ackroyd pubblica il romanzo Milton in America, nel quale la vicenda di un altro grande poeta inglese viene trasferita tra le praterie e i boschi del Nuovo Mondo. In questo caso il poeta è John Milton, maestro riconosciuto di Blake, ma anche prima scelta del citazionista John Doe in Seven. Oltre a numerosi altri romanzi di ispirazione letteraria, Ackroyd ha al suo attivo una serie di importanti biografie, compresa – appunto – quella di William Blake. L'idea su cui il libro del 1996 si basa è semplice e accattivante: Milton, com'è noto, fu uno dei più convinti sostenitori della rivoluzione puritana guidata da Oliver Cromwell, per volere del quale il poeta ricoprì l'incarico di traduttore ufficiale del Commonwealth. Eppure nel 1660, quando Carlo II fa ritorno in Inghilterra per restaurare la monarchia, Milton rimane a Londra, dove morirà ormai completamente cieco nel 1674. Ma che cosa sarebbe successo – si domanda Ackroyd – se dopo la Restaurazione il poeta, come molti altri puritani, avesse cercato rifugio nelle nuove terre d'oltreoceano?

Si tratta di un'ipotesi che, inizialmente, Ackroyd affronta in tono lieve e ironico,

affiancando al sentenzioso Milton l'improvvisato segretario Goosequill (il nomignolo, coniato dal poeta, significa 'Penna d'oca'), che con la sua arguzia di vagabondo londinese sembra in qualche modo mitigare la severità del vate. Ma una volta in America, il compito di Goosequill diventa sempre più difficile. La comunità puritana del New England non esita a designare l'antico consigliere di Cromwell come propria guida politica e spirituale, battezzando addirittura New Milton la città sulla quale, a dispetto della propria cecità, il vecchio poeta esercita un potere indiscusso. Ma a questo punto, ormai, Milton non è più un poeta.

Eccezion fatta per i titoli delle due sezioni in cui il romanzo è suddiviso (Eden e Fall, 'caduta'), nella narrazione di Ackroyd non si fa alcun accenno a Paradiso perduto, il poema che il vero Milton iniziò nel 1657, ma al quale si dedicò assiduamente soltanto dopo la fatidica svolta del 1660. Nella finzione romanzesca c'è, sì, un Paradise Regained, ma non si tratta dell'opera effettivamente composta da Milton come prosecuzione del suo capolavoro, quanto piuttosto del possibile titolo del manoscritto al quale un volenteroso «poeta epico» puritano sta lavorando ispirandosi al modello di The Faerie Queen di Spenser. «Mi servo di versi eroici non rimati», spiega il «giovane signor Thornton», ricevendo l'immediata approvazione di Milton: «Ben fatto, è lo stesso metro di Omero e Virgilio». E sarebbe stato anche il metro di Paradiso perduto, se l'autore non avesse lasciato l'Inghilterra per atteggiarsi a profeta in terra d'America.

Com'è facile intuire, la trama del romanzo di Ackroyd incrocia a più riprese quella della Lettera scarlatta di Hawthorne. Ormai determinato a combattere con le armi i coloni cattolici che hanno avuto l'impudenza di fondare non lontano da New Milton la cittadina «papista» di Mary Mount, il capo dei puritani fa visita ai confratelli delle altre città, chiedendo il loro aiuto per la costituzione di un esercito. L'unico a rifiutarsi di collaborare è John Eliot, l'«apostolo degli indiani» ricordato anche da Hawthorne. La diffidenza di Milton nei confronti di questo missionario tollerante e illuminato non deriva dal semplice pregiudizio nei confronti dei «selvaggi», ma dalla necessità di custodire un segreto.

Che Milton si sia perso nei boschi, assentandosi per alcuni giorni dalla colonia, è un fatto che il lettore apprende abbastanza presto. A un certo punto, con riluttanza, il poeta confida al consiglio degli anziani di aver trovato ospitalità in un villaggio pellerossa, ma si tratta di un'affermazione scabrosa, lasciata cadere di comune e tacito accordo. La verità viene rivelata soltanto alla fine del romanzo, in una serie di capitoli che si alternano alla descrizione della sanguinosa battaglia in cui Milton sconfigge i cattolici perdendo per sempre se stesso.

Avventuratosi da solo nei boschi, il vecchio cieco è finito in un trappola indiana. Un laccio gli si è stretto attorno alla gamba, che si è rotta, ma l'improvviso afflusso di sangue alla testa gli ha restituito la vista. Prima che le pratiche magiche di uno stregone gli guariscano l'osso spezzato, nel suo delirio Milton torna con la memoria a Comus, la stessa opera letta da Dimmesdale nella versione cinematografica della Lettera scarlatta:

> Oh sì, signor Milton, molto bene. La fanciulla è tratta per incantamento nel bosco, vero? Ella è tentata, ma non pecca. Avete letto ciò che Ariosto scrive sui pericoli della foresta, ma l'allegoria è del tutto trasformata. Molto bene. Sola, tutta sola. Ed avete pensato che il bosco iniziasse a muoversi? Questo c'è soltanto nei nostri antichi racconti, mio buon signore. Che cosa ci dice al riguardo Virgilio? Che pure gli dèi hanno vissuto nei boschi. Tuttavia ho fondata ragione di dubitarne. Non scrive Dante, nel canto decimo terzo, che gli alberi contengono le anime dei suicidi? Conoscete i boschi d'Illiria? Si dice siano incantati. Si crede siano pieni di rumori, signor Milton.

Come il Blake di Jarmusch, anche il Milton di Ackroyd vive un'esperienza mistica grazie al contatto con gli indiani, ma la consapevolezza che ne ricava lo porta alla disperazione e, quindi, al parossismo della violenza. Scatenando un'inutile guerra di religione, anche lui diventa «un assassino di uomini bianchi», e lo fa per dimenticare di aver partecipato al «convito dei sogni», la festa indiana durante la quale, a differenza della casta Dama protagonista di Comus, non ha saputo resistere alla tentazione della carne e si è unito a una giovane squaw. Una colpa per cui Milton sa di essere già stato punito (cacciato dai pellerossa, lungo la via del ritorno ha battuto la testa, perdendo nuovamente la vista), ma che continua ad amplificare trasformandosi in un «diavolo», come dice il sempre più esterrefatto Goosequill. Ma forse sarebbe più esatto sostenere che Milton, non riuscendo più a essere un poeta né un profeta («Dio è in collera con te», gli dice il capotribù prima di esiliarlo), è diventato un cattivo maestro.

Anche per questo forse non ci stupiamo troppo quando nel film L'avvocato del diavolo, di Taylor Hackford (1997), scopriamo che oggi, per meglio gestire i propri affari sulla Terra, Satana ha assunto l'identità di un redivivo John Milton, titolare di un grande studio legale di New York. Interpretato da uno strepitoso Al Pacino, il Milton nostro contemporaneo condivide con il William Somerset di Seven e con il William Blake di Dead Man le gioie di un paradossale anonimato, dato che nessuno sembra accorgersi della sua omonimia con l'autore di Paradiso perduto, un poema nel quale, a quanto pare, l'arcangelo ribelle ha trovato una convincente raffigurazione di se stesso.

Il film è tratto dall'omonimo romanzo pubblicato nel 1990 da Andrew Neiderman, la cui trama è stata però modificata in modo vistoso dalla sceneggiatura di Jonathan Lemkin e Tony Gilroy. In entrambe le storie c'è un giovane avvocato che cade nella rete tesagli da Milton, ma il protagonista del libro, Kevin Taylor, ha soltanto una vaga somiglianza

con il suo corrispettivo cinematografico, il fascinoso Kevin Lomax impersonato da Keanu Reeves. Taylor, per esempio, si rende conto abbastanza presto che il suo datore di lavoro è il diavolo e cerca per questo di farsi aiutare da un sacerdote, padre Vincent, che lo illumina – tra l'altro – sui risvolti letterari della situazione in cui si trova.

> «Ha presente quel grande capolavoro sul bene e il male, Paradiso perduto, del poeta inglese John Milton?».
> «John Milton! John Milton!». Kevin balzò in piedi, con il volto attraversato da un sorriso profondo e tagliente. Poi si sedette di nuovo e cominciò a ridere.
> «Che cosa c'è di tanto divertente?».
> «Lui è divertente. Anzi, è lui che si diverte con il suo umorismo perverso. Padre Vincent, l'uomo per cui lavoro si chiama John Milton».
> «Davvero?». Lo sguardo del sacerdote si illuminò: «Questo rende tutto più interessante. Ovviamente lei finora non si era ricordato del poema...».
> «Credo di averlo scansato quand'ero al college. Magari avrò comprato un sunto e me lo sarò letto al posto dell'opera».
> «In effetti non è un testo di facile comprensione: sintassi latineggiante, abbondanza di citazioni classiche, metafore che generano metafore...».

L'indulgenza di padre Vincent non deve trarre in inganno. Il sacerdote, infatti, fa parte della macchinazione infernale ordita ai danni del povero Taylor, studente svogliato come e peggio del Mills di Seven, anche lui tradito da compendi scolastici di pochissime pretese. Nella versione cinematografica dell'Avvocato del diavolo, invece, Paradiso perduto non viene mai ricordato in modo diretto, ma gioca un ruolo ancora più importante. Per tutta la durata del film il ricorso martellante alle citazioni bibliche serve a preparare la duplice rivelazione del finale: non soltanto Milton è il diavolo, ma è anche il padre naturale di Lomax, al quale ha riservato il compito di generare l'Anticristo. Il ragazzo è disorientato, eppure trova la forza di reagire ritorcendo contro lo stesso demonio il celeberrimo verso 263 del primo libro del poema di Milton: «Meglio regnare all'Inferno che servire in Paradiso». In casi estremi, anche i classici possono rivelarsi utili, a meno che non sia subentrato un cattivo maestro a stravolgerne senso e significato.

7
La Setta dei Grecisti Assassini

«Lui era il mio Nord, era il mio Sud, era l'Oriente e l'Occidente,/i miei giorni di lavoro, i miei giorni di festa...»: i versi di Blues in memoria, la toccante ballata funebre composta da Auden negli anni Trenta, rappresentano il vero colpo di scena del film Quattro matrimoni e un funerale, diretto nel 1994 dall'inglese Mike Newell. Il gruppo di amici abituato a incontrarsi in occasione di nozze e relativi banchetti, questa volta si ritrova in chiesa per celebrare le esequie di Gareth (interpretato da Simon Callow), il barbuto gentleman di mezza età che, con la sua colta esuberanza, sembrava svolgere un rassicurante ruolo paterno nei confronti del resto della compagnia, composta da trentenni più confusi che felici.

Fino a questo momento, però, lo spettatore ha ignorato che Gareth fosse omosessuale. A rivelarlo, nel corso dell'orazione funebre, è Matthew, il suo amante, che per celebrare la scomparsa del compagno sceglie – l'espressione è sua – «le parole di uno splendido poeta omosessuale, Wystan Auden». Per quanto riduttiva, la definizione è probabilmente più appropriata di quella implicitamente suggerita in Millennium, dove Auden figurava nella lista di poeti-maghi (e profeti di sventura) inaugurata da Yeats e Nostradamus.

Di tutto potrà essere accusato Quattro matrimoni e un funerale tranne che di omofobia. Gareth è un personaggio di grande fascino e il legame tra lui e Matthew è forse, insieme con quello tra i protagonisti Charles e Carrie (gli attori Hugh Grant e Andie MacDowell), il vero grande amore del film. La citazione della poesia di Auden, da questo punto di vista, vuole essere un ulteriore tratto distintivo, il segno di una sensibilità interiore che – in modo forse stereotipato, ma niente affatto ostile – viene ritenuta una prerogativa omosessuale.

Considerazioni analoghe, per quanto virate in chiave comica, si ritrovano in In & Out dell'americano Frank Oz (1997). Qui Kevin Kline è Howard Brackett, un professore di provincia che viene dichiarato gay in diretta TV da un suo ex allievo appena insignito dell'Oscar. Apprezzato docente di lettere, il professor Brackett è del tutto ignaro della propria omosessualità, peraltro segnalata da una serie di indizi che nel film si inseguono come in un tormentone: è troppo elegante (ha, tra l'altro, una predilezione per i

papillon), è un fan troppo appassionato di Barbra Streisand e, non ultimo, è un po' troppo compiaciuto nel suo amore per la letteratura. Nel corso del film, a dire il vero, l'entusiasmo per Funny Girl è destinato a pesare più della conoscenza di Shakespeare, di cui il povero Brackett cita a lezione, in modo errato e rivelatore, il sempreverde Sonetto 18: «Ti comparerò dunque a una gay... gaia giornata d'estate?» (ma nell'originale il bisticcio è ancora più divertente: «Shall I compare thee to a summer's gay?», anziché «summer's day»).

In In & Out il gioco degli stereotipi è molto più marcato e compiaciuto di quanto accadesse in Quattro matrimoni e un funerale, ma la letteratura viene percepita in modo sostanzialmente simile, come qualcosa che soltanto gli animi più sensibili – con gli omosessuali in prima fila, come impone il luogo comune – riescono ad apprezzare completamente.

Si tratta di una convinzione talmente radicata nel cinema degli ultimi anni da poter essere applicata in modo esteriore e quasi meccanico anche a vicende in cui la letteratura non gioca di fatto alcun ruolo. Per esempio in Poetic Justice di John Singleton (1993), film peraltro indeciso tra melodramma e denuncia sociale, in cui il regista dell'acclamato Boyz'n the Hood (1991) cerca di dare statura di primattrice alla popstar Janet Jackson. La vicenda, in sé, si limita a offrire uno spaccato della piccola borghesia afroamericana di Los Angeles, con la Jackson nel ruolo della parrucchiera Justice e il rapper Tupac Shakur in quello del postino Lucky.

Entrambi sono soli: la moglie di Lucky ora vive con uno spacciatore "professionista", in qualche modo simile ai coscienziosi killer di Pulp Fiction, mentre il fidanzato di Justice è stato ucciso sotto gli occhi della ragazza per un regolamento di conti tra gang rivali (un episodio che sembra anticipare la fine di Shakur, morto di morte violenta nel 1996). Per quanto diversi e inizialmente sospettosi l'uno dell'altra, i due finiscono per innamorarsi durante la gita a Oakland nel corso della quale la coppia di amici con cui viaggiano rompe invece la sua precaria relazione.

In alcune sequenze Singleton ritrova la forza di denuncia dimostrata nel film d'esordio (particolarmente efficace, per esempio, il litigio in casa della moglie di Lucky, con i bambini testimoni delle miserie degli adulti), ma non riesce a individuare uno stile che renda in modo adeguato il contrasto fra la violenza delle situazioni e le poesie di cui Justice è autrice. È un'intuizione che il neozelandese Lee Tamahori svilupperà in modo molto più convincente in Once Were Warriors – Un tempo erano guerrieri (1994), storia di un'altra periferia degradata nella quale una ragazza cerca di sopravvivere alla brutalità che la circonda scrivendo favole su un quaderno.

A differenza di Grace (questo il nome della sfortunata cantastorie maori che in Once Were Warriors muore suicida dopo essere stata violentata da un amico del padre), Justice riesce a conquistare una nuova dignità, ma questo accade senza che le sue poesie entrino davvero nella trama del film. Eppure si tratta di un elemento su cui Singleton – autore anche della sceneggiatura – ha investito molto, chiedendo la collaborazione di Maya Angelou, la scrittrice nera dell'Arkansas i cui versi hanno ufficialmente salutato, nel 1992, il primo insediamento del presidente Clinton alla Casa Bianca. Non nuova a esperienze nel mondo dello spettacolo (ha interpretato Porgy and Bess di Gershwin, è stata autrice teatrale e regista televisiva), nel film di Singleton la Angelou è presente anche con il cameo role di una saggia matrona della picola borghesia nera, ma non si può dire che i suoi versi offrano un contributo decisivo. Almeno una delle poesie inserite nella vicenda rivela una certa forza (si tratta di Phenomenal Woman, che pure ha numerosi punti in comune con la celeberrima Lady Lazarus di Sylvia Plath), ma per il resto Justice potrebbe benissimo comporre testi per musica rap, come fa il cugino di Lucky, oppure confezionare coperte artigianali, come fanno le protagoniste de Gli anni dei ricordi di Jocelyn Moorhouse (un film del 1995 in cui la Angelou torna ad apparire come attrice) e il senso della storia resterebbe immutato.

Anche se il risultato ha qualcosa di posticcio e non appare affatto convincente, il ricorso alla poesia da parte di un regista come Singleton – decisamente più a suo agio con gli scontri fra gang – è tutt'altro che inspiegabile. L'idea è la stessa che abbiamo trovata applicata in Quattro matrimoni e un funerale, in In & Out e, prima ancora, in Pensieri pericolosi: soltanto chi è sensibile può capire la poesia e soltanto chi capisce la poesia può sconfiggere il lupo cattivo. A meno che il lupo non se lo mangi prima.

Pritchard a pezzi

Neil Perry, per esempio, è di gran lunga il più dotato, intelligente e intuitivo tra gli studenti della classe di letteratura che il Welton College, prestigiosa istituzione scolastica del Vermont, affida al professor John Keating nel 1959. Eppure è proprio Neil a soccombere, rivelandosi incapace di tenere testa al dispotismo del padre. Per lui il lupo assume l'aspetto della pistola con la quale decide di togliersi la vita, inscenando un cerimoniale che assomiglia molto a un sacrificio pagano. Amato più dal pubblico che dalla critica, che gli ha rimproverato un certo compiacimento enfatico, L'attimo fuggente (1989) non è forse il miglior film di Peter Weir, ma è di sicuro la pellicola che negli ultimi

anni si è posta con maggior chiarezza l'obiettivo di rappresentare l'ambiguità della letteratura. Un'ambiguità che, in questo caso, non è ancora minaccia, ma già si prepara a diventarlo.

Da un certo punto di vista, il film rappresenta una versione al maschile del capolavoro australiano di Weir, Picnic ad Hanging Rock (1975), di cui vengono riproposti gli elementi principali: l'ambientazione all'interno di un collegio, la complicità tra adolescenti e, più che altro, l'incontro con il mistero. Nel film del 1975 si trattava dell'inspiegabile scomparsa di tre studentesse – fra le quali la carismatica Miranda – durante una gita in una località sacra alla tradizione aborigena. Il ruolo che in Picnic ad Hanging Rock era riservato alla magia (nella descrizione delle compagne Miranda assume con sempre maggior precisione il profilo della strega), nell'Attimo fuggente è affidato senza esitazioni alla letteratura, che inizia ad assumere quello statuto di sapere arcano, esoterico e separato dalle normali conoscenze trasmesse dalla scuola che abbiamo già avuto modo di incontrare in molti altri film, telefilm e romanzi.

A ben vedere, l'insegnamento e il fascino del professor Keating – interpretato da Robin Williams – si riducono a questo: invitare gli studenti a disfarsi degli schemi consueti per ricercare la propria identità più segreta (le sue parole sono: «Dovete combattere per trovare la vostra voce»). Un percorso magico, quindi, che ha inizio nel momento in cui l'insegnante invita la classe, divisa tra esterrefatti ed entusiasti, a strappare dall'antologia il saggio introduttivo del fantomatico «Jonathan Evans Pritchard, Professore Emerito». Prototipo dell'accademico sgobbone e senza talento, «il Pritchard» (come lo chiama con sussiego il preside della scuola, un ex professore di lettere privo del minimo impulso creativo) è convinto che la grandezza di una poesia sia una faccenda quantificabile in termini geometrici: un asse cartesiano per misurare i valori formali, l'altro per i contenuti, si calcola l'area complessiva e il gioco è fatto.

Con un avversario di questo tipo, Keating non fa fatica a conquistarsi l'ammirazione dei ragazzi, ai quali predica la filosofia del carpe diem. Già nella sua prima lezione mostra agli studenti le foto ingiallite delle vecchie classi del college e intanto tiene loro questo discorso:

> Non sono molto diversi da voi, vero? Stesso taglio di capelli. Pieni di ormoni, come voi. Invincibili, come vi sentite voi. Il mondo è la loro ostrica. Pensano di essere destinati a grandi cose, come molti di voi. I loro occhi sono pieni di speranze, proprio come i vostri. Avranno atteso finché non è stato troppo tardi per realizzare almeno una briciola del loro potenziale? Perché, vedete, questi ragazzi ora sono concime per i fiori.

Da parte loro, gli allievi di Welton – che si fregia del pomposo titolo di «miglior scuola

preparatoria degli Stati Uniti» – ne hanno già abbastanza della retorica esibita dai vessilli dell'istituto, sui quali spiccano le parole Tradizione, Onore, Disciplina, Eccellenza. «Tradimento, Orrore, Decadenza, Escremento», è il puerile gioco di parole con cui i weltoniani ribelli sfidano in segreto la rispettabilità dell'istituzione che li ospita. L'arrivo di Keating non fa altro che catalizzare questo sentimento di rivolta latente, indirizzandolo verso un'idea di letteratura che ha i suoi numi tutelari nei «classici americani» già cari a D.H. Lawrence, primi fra tutti Walt Whitman ed Henry David Thoreau.

Nonostante le ripetute professioni di amore per la poesia, la sceneggiatura di Tom Schulman (peraltro premiata con un Oscar) non chiarisce quale sia l'effettivo contenuto delle lezioni di Keating e preferisce soffermarsi sul suo eterodosso metodo didattico, che alterna prove libere di camminata in cortile alla celeberrima scalata della cattedra («Dobbiamo sempre guardare le cose da angolazioni diverse», si giustifica l'insegnante). In classe, il professore sembra passare dalle battute a effetto (come quando, dopo aver chiesto a che cosa serva il linguaggio, risponde da sé: «Per rimorchiare le donne») all'appassionata perorazione del valore «rivoluzionario» della letteratura. «Qualunque cosa si dica in giro», assicura con tono ispirato, «parole e idee possono cambiare il mondo».

Di sicuro, le sue lezioni cambiano le abitudini notturne di un gruppetto di studenti di Welton. Sfogliando i vecchi annuari del college, Neil – interpretato da Robert Sean Leonard, un promettente attore giovane di cui si sono poi perse le tracce – scopre che a suo tempo l'allievo John Keating amava qualificarsi come adepto della «Setta dei Poeti Estinti», vale a dire la Dead Poets Society del titolo originale del film. La definizione presenta una singolare consonanza con lo sprezzante epiteto di «maschio bianco morto» che in anni recenti i sostenitori (e in particolare le sostenitrici) del politically correct hanno rivolto all'autore-tipo della tradizione letteraria occidentale. Una circostanza di cui il professor Brackett di In & Out si ricorderà prima della sua citazione con lapsus incorporato: «Poesia romantica... Shakespeare... Poeta inglese morto...». Contestatore finché si vuole, il Keating dell'Attimo fuggente non è tuttavia un sensitivo stile Millennium. Non è dotato del dono della preveggenza e, alla vigilia del cambio di clima tra le relative certezze degli anni Cinquanta e le conclamate inquietudini dei Sessanta, raccomanda con insistenza ai propri allievi i poeti che da sempre «si studiano a scuola» (Shakespeare e Tennyson, Byron e Whitman), ma filtrandoli attraverso lo schermo dell'esperienza personale e della passione per l'avventura.

La famosa «Setta dei Poeti Estinti», in definitiva, non è altro che la versione letteraria delle imprese di Tom Sawyer e Huckleberry Finn. Come già Keating ai suoi tempi, i ragazzi si incontrano nottetempo nella «grotta indiana» che si trova «oltre il torrente» (una duplice indicazione topografica che sembra uscire dritta dritta da un romanzo di Mark Twain) e lì celebrano i fasti di una poesia intesa anzitutto come vitalismo. Non a caso l'unico autore "moderno" citato dai soci della rinnovata Dead Poets Society è Linsday Vachel, singolare figura di poeta-cantastorie al quale si devono ballate di forte impianto onomatopeico come Il Congo, al cui ritmo i ragazzi improvvisano un'improbabile danza tribale.

Prestiamo attenzione alle date: è il 1959, la Beat Generation, di cui Vachel è considerato a buon diritto uno dei precursori, è ormai esplosa (Sulla strada di Jack Kerouac è del 1957), ma a Welton nessuno pare essersene accorto. L'unico del gruppo che dà la vaga impressione di essere al corrente di ciò che accade nel mondo esterno è il facoltoso Charlie Dalton, che stupisce la compagnia sfoderando un paginone centrale di «Playboy» (altra grande novità dei tardi anni Cinquanta) e si esibisce in un a solo di sax recitando versi nei quali, con molta buona volontà, si può trovare qualche traccia del ribellismo beat: «Rido urlo cado balbetto – so fare di più, so fare di più./Tutto è caos, tutto è caos – so fare di più, so fare di più».

Per prendere fuoco, le aspirazioni di libertà degli allievi di Keating non hanno bisogno di un'esca così sensibile. Il loro testo sacro è una semplice antologia, dal rassicurante titolo Cinque secoli di poesia, sul cui frontespizio lo stesso professore ha ricopiato di suo pugno un brano di Walden, vita nei boschi di Thoreau, un testo ormai più che centenario (la prima edizione porta la data del 1854) che però non ha ancora perso la sua carica rivoluzionaria: «Andai nei boschi perché volevo vivere con saggezza e in profondità, succhiando tutto il midollo della vita e vagliando tutto ciò che non era vita, per non scoprire in punto di morte che non ero vissuto».

Per sentirsi liberi non c'è bisogno di leggere poesie sovversive, perché ogni vera poesia è, in se stessa, sovversiva. Ridotto ai minimi termini, è questo l'insegnamento del professor Keating, un precetto che rischia di precipitare in una retorica complementare e opposta rispetto alla vulgata perbenistica professata dai responsabili del college. «Non leggiamo e scriviamo poesie perché è carino», spiega il professore, «leggiamo e scriviamo poesie perché siamo membri della razza umana, e la razza umana è piena di passioni».

La sceneggiatura di Schulman è troppo invaghita del personaggio per metterne in luce il principale errore pedagogico, che è quello di proporsi come guida carismatica e modello pressoché indiscusso. Sia pure in perfetta buona fede, Keating non insegna ai ragazzi a servirsi della letteratura per porre una distanza tra se stessi e la realtà. Presentandosi come il loro condottiero e riservandosi l'appellativo di «O Capitano, mio Capitano» (che, com'è noto, proviene da una delle poesie composte da Whitman per la morte del presidente Lincoln), finisce per far credere loro che la letteratura sia e debba essere separata dalla realtà.

Del resto, la Setta dei Poeti Estinti non celebra forse i suoi riti nel tempo separato e segreto della notte? Nel momento in cui segue i ragazzi nella loro corsa notturna verso la grotta indiana, la macchina da presa di Weir ritrova lo sguardo magico già sperimentato ai tempi di Picnic ad Hanging Rock, inserendolo però in una prospettiva che non può essere definita se non gotica. Come Miranda e le sue compagne prima di loro, anche Neil e i suoi amici stanno celebrando un sortilegio, ma non se ne rendono conto. Keating, a modo suo, li aveva avvertiti: parlando della sua esperienza nella setta l'aveva definita «un circolo ellenico», aggiungendo che «nell'incanto del momento il suono della poesia diventava magico».

Ora i suoi allievi vogliono ripetere l'incantesimo. Hanno il sorriso sulle labbra, credono che si tratti di un grande gioco e Charlie, il più spavaldo e superficiale del gruppo, pensa addirittura che la messinscena della setta possa davvero servire per «rimorchiare» un paio di ingenue ragazze del posto. Eppure anche il loro rito, per essere perfetto, ha bisogno di un sacrificio.

In Picnic ad Hanging Rock la protagonista – interpretata da Anne Lambert – portava un nome che non lasciava spazio a dubbi: Miranda, ovvero la figlia del mago Prospero nella Tempesta. Anche nell'Attimo fuggente il «rito dell'innocenza» (per citare ancora una volta Il Secondo Avvento di Yeats) giunge a compimento mediante l'incontro con Shakespeare. Sfidando il divieto del padre, Neil ottiene la parte di Puck in Sogno di una notte di mezza estate. Il ragazzo ha un indubbio talento come attore e questo fatto contribuisce a spiegare la sua intesa con il professor Keating, che a sua volta deve buona parte del suo ascendente a un atteggiamento istrionico e gigionesco. Ma proprio in quanto attore Neil è condannato a rappresentare la poesia, senza riuscire a comprenderla in profondità. Chi possiede questo talento nascosto è invece l'introverso Todd Anderson (un Ethan Hawke poco più che adolescente), la «vecchia talpa» che Keating si è ripromesso di stanare e costringere ad affrontare le sue paure. Tutti i ragazzi sono più o

meno affascinati dal loro professore di lettere, che però riesce a educarne davvero soltanto uno: Todd, appunto. E la dimostrazione – plateale e retorica finché si vuole, ma indubbiamente efficace – verrà con l'ultima, celebre scena del film.

Ma facciamo un passo indietro. Dopo aver recitato con successo, Neil non è capace di fronteggiare l'ira del padre e finge di sottomettersi alle sue decisioni: ritiro immediato da Welton e altrettanto immediato trasferimento in un collegio militare. In realtà il ragazzo aspetta il momento che gli è più congeniale, quello della notte, per mettere in scena la sua tragedia privata. Completamente nudo, depone sul davanzale di camera sua la corona di fronde dell'abito di scena di Puck, scende le scale, raggiunge la scrivania del padre, estrae la pistola dal cassetto e si uccide. Un gesto da Werther della provincia americana, che sembra tradire una fatale propensione alla cattiva letteratura e, più che altro, un'incapacità di adoperare la poesia per ammansire il lupo cattivo della vita quotidiana.

È proprio questo, invece, il passaggio compiuto dal taciturno Todd, che sconta la sua permanenza a Welton come una sorta di corollario del continuo confronto (da cui esce sempre perdente) con il fratello maggiore, già allievo modello del college. Dunque: Neil è morto, Keating è stato licenziato e adesso in classe al posto suo c'è l'arcigno preside, esasperato dall'esecuzione sommaria toccata all'«ottimo saggio del professor Pritchard», quello delle ascisse e coordinate. Keating entra per recuperare i suoi oggetti personali e Todd, degno erede dei Poeti Estinti, capisce qual è l'unico modo giusto per salutarlo: sale in piedi sul banco, come gli aveva insegnato il professore, e scandisce forte e chiaro il suo «O Capitano, mio Capitano». Il fatto che venga imitato da molti compagni ha poca importanza. Quello che conta è che Todd – il ragazzo che scriveva versi di nascosto senza mai trovare il coraggio di leggerli durante le riunioni alla grotta indiana – ha saputo cogliere l'«attimo fuggente» in cui la realtà, per essere interpretata e accettata, ha bisogno della poesia.

Reti tristi per Neruda

Anche se non ha frequentato scuole prestigiose, anche Mario Ruoppolo, il protagonista de Il postino di Michael Radford e Massimo Troisi (1994), intuisce che i versi di Pablo Neruda – il grande poeta che nel 1952 si trova a scontare l'esilio su una piccola isola non lontano da Napoli – possono incidere sulla realtà e cambiarla. In un certo senso anche Mario, interpretato da uno struggente Troisi, vuole «rimorchiare le donne», nella

fattispecie la bella Beatrice Russo (Maria Grazia Cucinotta) e per questo chiede l'aiuto di un sornione Neruda, impersonato da Philippe Noiret. Il poeta prima permette al postino di adoperare i suoi versi per fare colpo sulla ragazza, poi – in modo casuale e quasi involontario – gli insegna come diventare poeta a sua volta.

Il film è sorretto da un'ottima sceneggiatura, che sviluppa liberamente, restando tuttavia fedele allo spirito dell'originale, un breve romanzo del cileno Antonio Skármeta, intitolato appunto Il postino di Neruda (1985). Il libro di Skármeta è ambientato in Cile, a Isla Negra, negli anni tra il 1969 e il 1973. Da quando riesce a entrare in confidenza con il poeta, il postino Mario Jiménez non perde più di vista il suo protettore e maestro, grazie ai cui consigli è riuscito a sposare l'amata Beatriz González. Nelle terribili giornate del settembre 1973, mentre l'esperimento socialista di Salvador Allende viene stroncato dal golpe militare del generale Pinochet, il giovane è presente all'agonia di Neruda. Desaparecido negli anni bui della dittatura, il postino lascia dietro di sé il ricordo di un'unica poesia, dedicata al figlio e inconfondibilmente nerudiana fin dal titolo altisonante: Ritratto a matita di Pablo Neftalí Jiménez González.

Rispetto al romanzo, il film di Radford e Troisi presenta una vicenda più complessa, che conferisce alla poesia una forza ancora più decisiva di quanto emergesse dal racconto di Skármeta. La sceneggiatura – alla quale, oltre a Troisi e Radford, hanno lavorato anche Anna Pavigliano e gli autori del soggetto, Furio e Giacomo Scarpelli – presenta una curiosa e per certi versi inevitabile alternanza tra vicende storiche ed errori filologici. In una delle prime scene, per esempio, Mario assiste a un servizio della «Settimana Incom» che mostra l'arrivo di Neruda alla Stazione Termini di Roma, con relative proteste dei suoi ammiratori (sul poeta pesa l'ordine di espulsione dall'Italia) e tafferugli con le forze dell'ordine. Si tratta di un episodio reale, ricordato anche da Neruda nelle sue memorie, e ricostruito con indubbia esattezza nel film. Allo stesso modo, appartiene davvero alla biografia del poeta la permanenza di alcuni mesi a Capri nel 1952, ospite di una villa messa a disposizione dallo storico Erwin Cerio. Nel film, a dire il vero, Capri non viene mai nominata e al suo posto troviamo il set naturale di Salina, l'isola delle Eolie dove si sono svolte le riprese.

A suscitare qualche grattacapo, dunque, non è la vita di Neruda, ma la citazione delle sue opere. Nel Postino cinematografico ritroviamo praticamente tutti i versi ricordati anche da Skármeta, che però si riferisce agli ultimi anni di vita del poeta. Capita così che, nel film, sopravviva la menzione diretta delle Odi elementari, che il Neruda di Capri non ha neppure iniziato a comporre (il libro uscirà nel 1954, due anni dopo la partenza del poeta dall'isola). Anche i versi infuocati e "scandalosi" con cui Mario porta a termine la

seduzione di Beatrice («Nuda sei semplice come una delle tue mani...») appartengono in realtà alla serie dei Cento sonetti d'amore, destinati ad apparire per la prima volta, in edizione privata, soltanto nel 1959.

Anche se filologicamente indifendibili, le citazioni del Postino restano tuttavia molto più vere e credibili delle massime di Thoreau ripetute a raffica dall'ipercinetico professor Keating. Ed è per questo che Mario, nel film di Radford e Troisi, trova finalmente il coraggio di essere poeta, il coraggio di adoperare la propria voce non soltanto per ripetere i versi altrui – sia pure il liberatorio «O Capitano, mio Capitano» che Todd grida in piedi sul banco –, ma per comporre il proprio poema.

Molto simili tra loro, il Mario cinematografico e quello romanzesco non sono tuttavia identici. Il personaggio del libro di Skármeta è un ragazzo poco meno (o poco più) che ventenne. Figlio di pescatori, certo, ma già tentato per conto suo dalla musica dei Beatles e, più che altro, grande amante del cinema. Come cileno, è portato a considerare la poesia di Neruda parte del patrimonio nazionale (i versi del poeta, non per niente, sono apprezzati anche dall'altrimenti arcigna madre di Beatriz, che nel film è sostituita da una zia sospettosa e analfabeta) e riesce abbastanza presto a mettere nero su bianco qualche imitazione nerudiana non del tutto spregevole. Ma il dato più importante è che Mario Jiménez non si sente mai tradito dal suo mentore amoroso e letterario. Anche quando Neruda si allontana da Isla Negra, il legame tra i due rimane vivo, tant'è vero che il poeta chiede al ragazzo di registrare per lui, adoperando un apparecchio giapponese che gli invia appositamente, «i suoni di casa».

A differenza del suo corrispettivo romanzesco, Mario Ruoppolo non è più un ragazzo. L'incontro con Neruda («il poeta amato dalle donne», come ha imparato dal cinegiornale, ma anche «il poeta amato dal popolo», come non si stanca di ripetergli il telegrafista iscritto al PCI) è per lui una rivelazione assoluta, l'intuizione di un mondo che soltanto le parole possono nominare e rappresentare. Da questo punto di vista, non è un caso che il tono giocoso del romanzo di Skármeta venga sostituito nel film da un clima melanconico e a tratti schiettamente lirico. Prendiamo uno dei momenti più importanti del libro, quello in cui Neruda spiega a Mario che cos'è una metafora:

> «Che ti succede?».
> «Don Pablo?».
> «Te ne stai lì ritto come un palo».
> Mario torse il collo e cercò gli occhi del poeta, dal basso.
> «Inchiodato come una lancia?».
> «No, immobile come la torre degli scacchi».
> «Più quieto di un gatto di porcellana?».

Neruda abbandonò la maniglia del portone e si accarezzò il mento.
«Mario Jiménez, oltre a Odi elementari ho scritto libri molto migliori. È indegno che tu mi sottoponga a questo tipo di paragoni e metafore».
«Don Pablo?».
«Metafore, diamine!».
«E cosa sarebbero?».
Il poeta posò una mano sulla spalla del ragazzo.
«Per spiegartelo più o meno confusamente, sono modi di dire una cosa paragonandola con un'altra».
«Mi faccia un esempio».
Neruda guardò l'orologio e sospirò.
«Be', quando dici che il cielo sta piangendo, cos'è che vuoi dire?».
«Semplice, che! Che sta piovendo, no?».
«Ebbene, questa è una metafora».
«E perché, se è una cosa così semplice, ha un nome così complicato?».
«Perché gli uomini non hanno nulla a che vedere con la semplicità o la complessità delle cose».

Fin qui, il dialogo è ripreso quasi alla lettera nel Postino cinematografico, che però contiene un'aggiunta significativa. Nel suo italiano sgrammaticato e fantasioso, Mario Ruoppolo rivela infatti a Neruda: «A me mi piaceva anche quando avete detto: "Sono stanco di essere uomo". Pure a me, no?, mi succede. Ma non lo sapevo dire». Nel romanzo, Mario Jiménez sostiene un punto di vista sostanzialmente diverso: «Se fossi poeta potrei dire quello che voglio», argomenta, ma «siccome non sono poeta, non lo so dire». Anche il Neruda cinematografico sembra cadere in questa contraddizione quando confessa a Mario di non saper «dire quello che ho detto con parole diverse da quelle che ho usato», ma gli insegnamenti che gli impartisce in seguito riescono a rompere questa tautologia. «Molto meglio dire male qualcosa di cui si è convinti che essere poeta e dire bene quello che vogliono farti dire gli altri», sostiene con enfasi.

Mario, al momento, sembra non capire, ma si dimostrerà un ottimo allievo più tardi, quando dovrà fare i conti con la delusione che Neruda, per leggerezza, gli ha inflitto. A un anno dalla partenza del poeta dall'isola, l'ex postino si vede infatti recapitare una lettera di poche righe, in cui la «segretaria del dottor Neruda» chiede che vengano spediti in Cile alcuni effetti personali rimasti in Italia. Mario cerca di nascondere la sofferenza sostenendo che Neruda ha fatto bene a dimenticarlo. «Perché, sono un poeta io? Sono un poeta?», ripete con le lacrime agli occhi parlando con Beatrice: «Ho scritto mai qualcosa? Ho scritto mai qualche poesia?».

Fino ad allora, è vero, non lo ha fatto, ma troverà il modo di comporre il suo poema adoperando l'ingombrante registratore che Neruda ha abbandonato nella sua abitazione italiana. È bene sottolineare che, questa volta, è Mario a prendere l'iniziativa ed è proprio la sua intuizione a trasformare una semplice campionatura di suoni in un testo di toccante intensità. Mario registra il rumore delle onde, dividendole con scrupolo in «piccole» e

«grandi», ma anche il silenzio del cielo stellato, cattura con il microfono le «reti tristi di mio padre» (un ottonario perfetto e di struggente essenzialità) e il battito del «cuore di Pablito», il bambino di cui Beatrice è incinta.

Solo, nell'ufficio postale che gli fa da studio di registrazione, Mario incide a beneficio dell'assente Neruda questa semplice dichiarazione di poetica: «Vi ricordate che voi una volta mi avete chiesto di raccontare una cosa bella della mia terra ai vostri amici e a me non mi veniva niente? Eh, adesso... adesso lo so».

Se a qualcosa serve, la poesia serve esattamente a questo: a sapere qualcosa che fino a quel momento si era ignorato, a dividere la propria esistenza tra un prima e un dopo. Fa parte della quotidianità, si nasconde nelle fatiche di ogni giorno (le «reti tristi»), non appartiene al bosco incantato nel quale Neil vorrebbe vivere in eterno, eternamente travestito da folletto al servizio di Oberon e Titania. Continua Mario, in quello che è destinato a diventare il suo testamento: «Quando siete partito io pensavo che vi eravate portato tutte le cose belle con voi. E invece adesso lo so, adesso ho capito che mi avete lasciato qualcosa».

Sullo stesso nastro che riporta queste parole, è rimasta incisa anche la cronaca della morte di Mario, picchiato a morte dalla polizia durante una manifestazione comunista nel corso della quale avrebbe dovuto leggere in pubblico la sua unica «vera» poesia, immancabilmente intitolata Canto per Pablo Neruda. La sua non è una morte cercata in modo narcisistico, come quella di Neil nell'Attimo fuggente. Nel film di Weir il ragazzo sceglie di uccidersi perché la poesia gli sembra un mondo separato e inaccessibile rispetto all'esistenza prosaica cui il volere del padre lo condanna. Per Mario, invece, la poesia non è qualcosa di arcano e riservato agli iniziati, ma parte della vita. Anzi, è forse la vita stessa: il battito del cuore di un figlio che ancora deve nascere, la sofferenza di un padre che lotta contro il mare.

Kurtz sale in cattedra

Per paradossale che possa apparire, nonostante l'entusiasmo letterario di cui sembra farsi portatore, L'attimo fuggente trasmette un'idea di poesia che si avvicina, più che alla positiva semplicità del Postino, allo sgradevole percorso iniziatico dell'imbarazzante Soldato Jane diretto nel 1997 da Ridley Scott. Pensato su misura per Demi Moore, che abbiamo già trovato coinvolta nello scempio della Lettera scarlatta, il film racconta la storia del tenente Jordan O'Neal, prima donna ammessa nello spietato corso di

addestramento dei Navy Seals, il reparto più selettivo del corpo dei Marines. Fra un intrigo politico consumato nelle segrete stanze di Washington e un'azione di guerra in Medio Oriente, Jordan ha modo di allargare anche le sue conoscenze letterarie. Il merito è tutto del suo istruttore, il sergente John Urgale (interpretato da Viggo Mortensen), che ha l'abitudine di salutare le reclute declamando loro una breve poesia di D.H. Lawrence, minacciosamente intitolata Self Pity, ('pietà di sé', 'autocommiserazione'):

> Non mi fu mai dato di vedere un animale
> in cordoglio di sé.
> Un uccelletto cadrà morto di gelo giù dal ramo
> senza avere provato mai pena per se stesso.

Lawrence è probabilmente l'autore prediletto di Urgale, che nel corso del film trova modo di citare anche un passaggio di Mare e Sardegna, il libro di viaggio che l'autore de L'amante di Lady Chatterley pubblicò nel 1921. Ma questo soldato colto e inflessibile (immagine, forse, di quello che il Neil dell'Attimo fuggente sarebbe potuto diventare se davvero avesse frequentato un collegio militare) è anche un lettore dei romanzi di J.M. Coetzee e, per quanto strano possa sembrare, delle poesie di Neruda. Non il Neruda erotico dei Cento sonetti d'amore da cui Mario trae le «metafore» che conquistano Beatrice, ma il Neruda gnomico e un po' meccanico del postumo Libro delle domande. «Quando vedrò il mare ancora una volta,/il mare avrà visto o non avrà visto me?», recita beffardo mentre i suoi uomini (e l'unica donna, l'irriducibile Jordan) sono impegnati in un duro addestramento tra le onde dell'oceano.

In generale, per Urgale la conoscenza della letteratura è un ulteriore segno di distinzione rispetto alla truppa da cui deve trarre un manipolo di soldati scelti. È come se anche lui, come gli allievi di Keating, si sentisse affiliato a una misteriosa società segreta, nella quale si viene ammessi soltanto per cooptazione. L'ultima scena del film ci mostra infatti il commiato tra l'impavida Jordan e il suo ormai ex istruttore, al quale ha salvato la vita nel corso della concitata missione nell'entroterra libico. L'uomo fa in modo che la donna trovi nell'armadietto un'antologia Penguin delle poesie di Lawrence. Come segnalibro, alla pagina in cui compare Self Pity, la medaglia al valore che il sergente si è guadagnato in battaglia.

L'accostamento a contrasto fra ambientazione militare e letteratura non è una novità di Soldato Jane. Già in Apocalypse Now di Francis Ford Coppola (1979), il fascino maligno del colonnello Kurtz interpretato da Marlon Brando era alimentato dalla frequentazione della grande letteratura. La sceneggiatura – particolarmente tormentata, ma che nella

sua stesura finale coincide in sostanza con il volere di Coppola – propone, da questo punto di vista, un intreccio decisamente complesso. Tra i libri che il Kurtz cinematografico tiene accanto al suo giaciglio, infatti, si trovano, ben riconoscibili, From Ritual to Romance di Jessie L. Weston e Il ramo d'oro di James George Frazer, vale a dire i testi che Thomas Stearns Eliot tenne presenti durante la stesura del suo capolavoro La terra desolata.

La prima epigrafe scelta da Eliot per il poemetto – e poi cancellata su suggerimento del «miglior fabbro» Ezra Pound – era appunto la descrizione della morte di Kurtz in Cuore di tenebra, il romanzo di Joseph Conrad cui Apocalypse Now si ispira. Grande ammiratore di Conrad, Eliot utilizzò in seguito un altro frammento dello stesso libro (il laconico annuncio «Mistah Kurtz – lui morto») come citazione introduttiva della poesia Gli uomini vuoti, del 1925. Come a ricompensa di tanta fedeltà, in Apocalypse Now Kurtz declama davanti al perplesso e affascinato capitano Willard (l'attore Martin Sheen) un lungo brano tratto dagli Uomini vuoti:

> Noi siamo gli uomini cavi
> noi siamo gli uomini impagliati
> appoggiati l'uno all'altro
> la testa piena di paglia. Ahimè!
> Le nostre voci disseccate
> che bisbigliano tra loro
> sono sorde e prive di significato
> come il vento sull'erba rinsecchita
> o zampe di topi sotto frammenti di vetro
> nelle nostre cantine aride.
> Volume senza forma, ombra senza colore
> forza paralizzata, gesto senza movimento...

A ribadire la presenza di Eliot nel film contribuisce anche il fotografo pazzo impersonato da Dennis Hopper, unico bianco ammesso nel regno tribale di Kurtz. Appena Willard sbarca dal battello che lo ha condotto fino al «cuore di tenebra» del Vietnam su cui domina incontrastato il colonnello disertore, il fotoreporter lo investe con un irrefrenabile monologo in cui definisce il colonnello ribelle «un poeta guerriero, nel senso classico». Per rafforzare questa affermazione, inserisce nel suo discorso una citazione da Se, la celeberrima poesia di Rudyard Kipling («Se tieni a posto la testa quando tutti/la perdono e danno la colpa a te;/se confidi in te quando tutti diffidano di te»), e un'altra da Il canto d'amore di J. Alfred Prufrock, il testo del 1915 che segna l'esordio letterario di Eliot: «Io sarei soltanto un paio di ruvide chele/che fuggono attraverso distese di mari silenziosi». Anche in questo caso, i versi di un classico si fanno carico di una profezia: per uccidere Kurtz e compiere così la missione che gli è stata affidata, Willard dovrà

trasformarsi in una sorta di creatura acquatica e nuotare nelle acque limacciose della palude fino a raggiungere la capanna del colonnello. Al posto delle «ruvide chele» avrà un pugnale con cui portare a termine il sacrificio.

È come se nella città maledetta di Apocalypse Now (che per molti aspetti anticipa la Gerusalemme pagana di Dead Man) la letteratura si rivelasse nella sua essenza misteriosa di sapere sublime e terribile, orientato verso il punto in cui la bellezza e la distruzione si identificano tra loro. Anche Julian Morrow, l'impenetrabile grecista del romanzo di Donna Tartt Dio di illusioni (1992), insegna ai suoi selezionatissimi allievi che «bellezza è terrore». Più che normali lezioni, le sue sono liturgie dionisiache: «Se siamo abbastanza forti di cuore», spiega a un drappello di ragazzi del tutto soggiogati, «possiamo strappare il velo e fissare quella nuda, terribile bellezza dritto in volto; che il Dio ci consumi, ci divori, ci smembri. E poi ci sputi rinati».

Entusiasmante ed egoista, il personaggio di Julian rappresenta un efficace compromesso tra il candore di Keating e la crudeltà di Kurtz. Anzi, è il lato oscuro di Keating che prende il sopravvento rivelandosi come Kurtz e aprendo definitivamente la porta a quell'«orrore» che il protagonista del romanzo di Conrad (identico, almeno in questo, a quello del film di Coppola) contempla affascinato in punto di morte.

Difficile, leggendo il libro della Tartt – pubblicato tre anni dopo l'arrivo nelle sale del film di Weir –, resistere alla tentazione di considerarlo una versione al nero, consapevole e pessimistica, dell'Attimo fuggente. Anche questa volta la scena è fissata in un prestigioso quanto immaginario college del Vermont, Hampden. Siamo in un momento imprecisato di quelli che parrebbero gli anni Ottanta (anche se un accenno alla fatwa contro Salman Rushdie rende incerta la cronologia), e l'organizzazione della scuola è almeno in parte cambiata: classi miste, come si augurava lo sfrontato Charlie dell'Attimo fuggente, con relativa promiscuità e, più che altro, grande consumo di alcol, psicofarmaci e droghe. L'io narrante del libro, Richard Papen, arriva ad Hampden dalla California portando con sé soltanto un innato talento per lo studio del greco antico, lingua in cui è incappato quasi per sbaglio.

Tutt'altro che ricco, ammesso al college grazie al cospicuo sussidio economico assegnatogli dall'amministrazione, scopre con grande sorpresa che l'unica classe di greco, tenuta dal sibillino Julian, accoglie ogni anno soltanto cinque allievi. Nel caso specifico, si tratta dei gemelli Charles e Camilla, del chiassoso Bunny, del fin troppo raffinato Francis e, infine, del leader del gruppo, il geniale e coltissimo Henry, capace di dominare con maestria sei o sette idiomi, compreso ovviamente il greco, che è per lui quasi una lingua madre.

Henry è «un ragazzo di St Louis come il vecchio Tom Eliot», secondo la sbrigativa definizione fornita da Bunny e, non a caso, a un'amicizia tra Julian e il poeta della Terra desolata si accenna nel corso del romanzo. Per quanto abbia in gran dispetto il secolo nel quale vive, il professor Morrow sembra aver attraversato tutta la cultura del Novecento. Sfogliando vecchie riviste si possono trovare foto che lo ritraggono in compagnia di Marilyn Monroe, ma il suo nome figura anche in una immaginaria lettera di George Orwell, che ne traccia un profilo tutt'altro che lusinghiero. Ecco l'opinione di questo Orwell apocrifo, così come è riportata in Dio di illusioni:

> Conoscendo Julian Morrow si ha l'impressione che sia un uomo di straordinaria sensibilità e calore. Ma ciò che potrebbe essere definita la sua «serenità orientale» è, a parer mio, solo una maschera per nascondere una grande freddezza. Egli riflette il volto di chi gli sta dinanzi, creando un'illusione di profondità e calore quando in realtà è rigido e superficiale come uno specchio. [...] io non credo sia un uomo di cui potersi fidare.

Quando viene finalmente accolto nel corso di Julian, Richard non conosce ancora questo autorevole avvertimento. Più modestamente, l'insegnante di francese del college – il mediocre ma a suo modo saggio Laforgue – prova a inoculargli il dubbio che «nessun insegnante è bravo fino a quel punto», e cioè fino a diventare la guida unica ed esclusiva dei propri allievi. Lo stesso errore che Keating aveva commesso in buona fede e che invece Julian – considerato da Henry né più né meno che «una divinità» – persegue con luciferina determinazione.

Bugiardo come un poeta

Quando aveva rivelato ai suoi studenti più curiosi l'esistenza della Setta dei Poeti Estinti, Keating era ricorso alla similitudine del «circolo ellenico». Bene, la classe di Julian è, in tutto e per tutto, un moderno thiasos, una schiera di eletti a beneficio dei quali l'insegnante si rivela nella sua vera qualità di mistagogo, di iniziatore ai misteri di Bacco, il «Dio di illusioni» del titolo italiano del romanzo (l'espressione viene da una citazione del classico saggio di Eric R. Dodds su I greci e l'irrazionale che la Tartt pone come epigrafe della seconda parte del libro). Non per nulla la prima, indimenticabile lezione alla quale Richard assiste ha per argomento proprio i diversi tipi di pazzia, tutti destinati a culminare nella possessione dionisiaca.

Julian conduce i suoi studenti in un percorso vertiginoso, in cui le citazioni dall'Agamennone di Eschilo si sovrappongono a reminiscenze dell'Inferno dantesco, con

riferimenti puntuali alla Poetica di Aristotele e alla Vita di Cesare di Svetonio. Henry, che non dimentica mai di essere il pupillo di Julian, si incarica di dare voce all'intuizione che si sta formando nella mente dei ragazzi: «La morte è la madre della bellezza», dice. «E cos'è la bellezza?», incalza Julian. «Terrore», risponde senza esitazione Henry.

> «E se la bellezza è terrore», proseguì Julian «cos'è allora il desiderio? Riteniamo di avere molti desideri, ma di fatto ne abbiamo soltanto uno. Qual è?».
> «Vivere», rispose Camilla.
> «Vivere per sempre», aggiunse Bunny, col mento sul palmo della mano.

Il neofita Richard ignora che «Vita eterna!» è il brindisi con cui Julian è solito concludere i banchetti che, di tanto in tanto, i suoi allievi organizzano per lui. Più che altro, Richard non sa che proprio dalla fatale lezione sulla follia dionisiaca («di gran lunga la più misteriosa», come aveva ammonito Julian) nasce il progetto che trasformerà il «circolo ellenico» in quella che, parafrasando L'attimo fuggente, potremmo definire la «Setta dei Grecisti Assassini». Guidati da Henry, gli altri studenti della classe decidono infatti di sperimentare di persona l'ebbrezza del baccanale. In gran segreto, ma non senza aver informato Julian dei loro tentativi, si sottopongono a lunghi digiuni e a spossanti bagni rituali, adoperano vecchie lenzuola per cucire le loro tuniche e provano a stordirsi con intrugli vegetali in qualche modo simili a quelli adoperati dalle antiche baccanti.

L'esperimento, inizialmente, coinvolge anche il greve Bunny, che si dà arie da intellettuale portando in giro per il campus un intonso Omero in greco, mentre in realtà è un vorace consumatore di vecchi romanzi polizieschi, raccolte di barzellette ed edificanti compendi storico-letterari da cui attinge a piene mani per compilare le sue strampalate tesine. Ma alla fine anche Bunny viene tagliato fuori dall'esperimento. E a quel punto, misteriosamente, il baccanale prende corpo. Ecco come lo racconta Henry:

> È stato magnifico. Torce, vertigini, canti. Lupi ululanti attorno a noi, e un toro che mugghiava nel buio. Il fiume scorreva candido. Ricordo d'aver pensato di trovarmi come in un film a fotogrammi accelerati, la luna che cresceva e svaniva, le nuvole che correvano attraverso il cielo; le viti si sviluppavano dal terreno così rapidamente che si avvolgevano intorno agli alberi come serpenti. Mi sentivo come un infante, non ricordavo il mio nome. Le piante dei piedi, ferite in più punti, non mi dolevano affatto...

Espressa con rigore molto maggiore e con impeccabile sostegno filologico, è la stesa idea di letteratura già incontrata in Millennium e, almeno in parte, in Seven: un sapere arcano ed esoterico che conduce al di fuori della realtà, in un superamento delle regole quotidiane che non può non portare all'esercizio del male, al sacrificio umano e al delitto.

Quando l'invasamento cessa, infatti, i giovani baccanti si ritrovano coperti di sangue. Per terra, vicino a loro, il corpo di un uomo che ciascuno degli invasati crede di aver ucciso nel corso del baccanale.

Mentre racconta tutto questo a Richard, Henry è turbato, ma niente affatto pentito. Parla di quella notte tremenda come di un'esperienza mistica, ricollegandosi di fatto alla figura del poeta mago e sciamano che abbiamo visto più volte all'opera. Il termine di paragone, come già per i detective tomisti di Seven, è Dante. Con pazienza, Henry spiega all'esterrefatto Richard che, a detta di Julian, la Divina Commedia «è incomprensibile a chi non è cristiano». E aggiunge: «Se si legge Dante, e lo si comprende, si deve diventare cristiani, sia pure per poche ore». Secondo Henry, questo è esattamente ciò che è accaduto durante il baccanale, di cui parla come dell'incontro con un dio. «E un dio», commenta, «è affar serio».

Ma c'è una complicazione. Per quanto ottuso, Bunny è riuscito a scoprire che cosa è successo durante la celebrazione dei misteri da cui è rimasto escluso e adesso approfitta della situazione per ricattare i compagni. Ancora una volta è Henry (il più colto e cinico del gruppo, anzi, il più cinico in quanto più colto) a prendere l'iniziativa, decretando la condanna a morte del grossolano e venale Bunny. Richard diventa complice del nuovo delitto, camuffato da incidente e pensato per coprire il primo omicidio commesso, in trance, dagli amici. Nonostante i primi segnali di cedimento all'interno del gruppo (l'omosessuale Francis è assalito da crisi di panico, l'ipersensibile Charles finisce per farsi arrestare per guida in stato di ubriachezza...), il piano di Henry sembra avere successo, finché Julian non scopre la verità attraverso una lettera che Bunny gli aveva scritto poco prima di essere ucciso.

La situazione, a questo punto, è la stessa dell'Attimo fuggente. Il professore deve fare i conti con i limiti del proprio metodo educativo: Thoreau non è bastato a impedire il suicidio di Neil, la passione per i classici ha addirittura trasformato l'enfant prodige Henry in un assassino. Ma Julian non è Keating. Il suo modello è semmai il dottor Lecter del Silenzio degli innocenti, con il quale – non a caso – condivide la pratica di una pedagogia fondata sul desiderio.

Anziché assumersi la responsabilità del fallimento, Julian abbandona Hampden da un giorno all'altro, lasciando i suoi studenti senza insegnante alla vigilia degli esami. Il maestro ha ripudiato Henry, che ne è consapevole. Come un amante deluso («Lo amavo più di mio padre», dice, «lo amavo più d'ogni altro al mondo»), il ragazzo accusa il maestro di codardia. «Nella nostra situazione», protesta Henry, «avrebbe fatto esattamente ciò che abbiamo fatto noi: solo che è troppo ipocrita per ammetterlo».

Anche Dio di illusioni, come L'attimo fuggente, presenta nel sottofinale un suicidio. A spararsi è proprio Henry, gemello colpevole dell'incolpevole Neil. Ad entrambi la letteratura non è riuscita a salvare la vita. Erano troppo dotati, troppo ambiziosi e, in definitiva, troppo superficiali per pensare che i versi dei poeti servissero ad altro che a celebrare il loro autocompiacimento, che fossero semplici metafore di una realtà ancora più grande e complessa. Anche in questo, il Mario del Postino è molto più saggio di loro, se non altro perché si pone il dubbio che – come scrive già Skármeta nel suo romanzo – «il mondo intero sia la metafora di qualcosa».

Se in Dio di illusioni Henry porta alle estreme conseguenze la situazione di Neil nell'Attimo fuggente, tra i personaggi del libro della Tartt è Richard quello che più da vicino ricorda l'introverso e coraggioso Todd del film di Weir. Con una differenza: mentre Keating aveva già insegnato ai suoi allievi le parole giuste («O Capitano, mio Capitano»), non riuscendo a impedire che venissero usate nel modo sbagliato, Julian non lascia nulla a Richard, che abbandona gli studi classici per indagare i drammaturghi dell'epoca elisabettiana. Ammette: «Era una specializzazione oscura, ma l'universo semibuio e insidioso in cui si muovevano – di colpe non punite, di innocenze distrutte – mi affascinava». In particolare Richard viene colpito dall'ambiguità di Christopher Marlowe, che descrive in questi termini:

> Era uno studioso, amico di Raleigh e Nashe, il più brillante e colto degli spiriti di Cambridge; frequentava i più elevati circoli letterari e politici, e fu il solo, tra i suoi confratelli poeti, a cui Shakespeare abbia fatto direttamente allusione. E d'altra parte era un bugiardo e un assassino, uomo dalle dissolute abitudini e compagnie, il quale «morì bestemmiando» in una taverna all'età di ventinove anni: compari quel giorno gli erano una spia, un borseggiatore e un volgare oste; uno di essi pugnalò Marlowe giusto sotto l'occhio: «della quale ferita il soprannominato Christ. Marlowe morì all'istante».

Filologo e criminale, come Henry. Poeta e assassino, come il William Blake di Dead Man. In definitiva, una persona di cui non ci si può fidare, come il glaciale Julian Morrow intuito da Orwell, un cattivo maestro che, a differenza del Neruda del Postino, non lascia nulla ai suoi allievi. In definitiva, un uomo pericoloso, come molti degli scrittori e uomini di letteratura che popolano il cinema e il romanzo dei nostri anni.

8
Mai fidarsi di uno scrittore

«Che cosa credi di vendere? La vita di un killer? Non la compra più nessuno questa robaccia». Sarà anche un abile narratore, Dennis Meechum, ma in fatto di marketing ha idee disastrose. Non si rende conto che proprio la «robaccia», come la chiama lui, è destinata a invadere il mercato. Basta verificare le date: Bestseller, il film in cui compare appunto il personaggio di Meechum (interpretato da Brian Dennehy), arriva nelle sale nel 1987, soltanto un anno prima della pubblicazione del Silenzio degli innocenti di Thomas Harris. Da lì in poi, lo sappiamo, la strada è segnata e il pubblico dimostrerà di gradire fin troppo biografie e autobiografie di killer e serial killer (ricordate My Life with a Knife, il libro di memorie dell'assassino psicopatico di Copycat?), fino a introdurre una graduale ma irresistibile equazione tra scrittura e delitto, tra male e letteratura, tra autori di libri e autori di crimini.

Ma nel 1987 il nemico da abbattere è ancora un altro. Non la letteratura, ma la finanza di rapina scatenata dalla Reaganomics. Così almeno sembrano pensarla John Flynn e Larry Cohen, rispettivamente regista e sceneggiatore del già ricordato Bestseller. Il 1987, per aggiungere qualche altro elemento cronologico, è l'anno di Wall Street di Oliver Stone, insuperato (per quanto in buona parte prevedibile e moralista) atto d'accusa contro il Gotha degli speculatori senza scrupoli. Gordon Gekko, il personaggio interpretato da Michael Douglas, è uno spietato quanto affascinante vampiro del capitalismo avanzato. Non dorme in una bara e non ha canini insanguinati, eppure la subdola strategia di seduzione che mette in atto per cooptare alla sua corte l'ingenuo e ambizioso Bud Fox (Charlie Sheen) non lascia dubbi sulla sua vera natura. Anche perché Gekko – come il Dracula di Bram Stoker prima di lui e il satanico John Milton dell'Avvocato del diavolo dopo di lui – può impossessarsi soltanto della preda che desidera essere catturata. E Bud, nella sua avventatezza, non vede l'ora di diventare il braccio destro dell'uomo che fa il bello e il cattivo tempo su Wall Street. Ci riesce, rischia di dannarsi l'anima, ma alla fine – tradendo il suo padrone – si redime.

Se Gekko è l'orrore economico fatto persona, il Meechum di Bestseller è il miglior padre di famiglia che si possa immaginare. Dopo la morte della moglie, si occupa della figlia adolescente con una tenerezza altrimenti insospettabile in un poliziotto come lui. I

romanzi, infatti, sono soltanto il secondo, redditizio mestiere di Meechum, un autore che, pur riscuotendo un buon successo di vendite, non ha mai voluto abbandonare il suo posto nella polizia di Los Angeles. Il personaggio è ispirato in modo abbastanza trasparente a Joseph Wambaugh, il poliziotto-scrittore che, arrivato al successo negli anni Settanta con libri come I nuovi centurioni e I ragazzi del coro, per un certo periodo ha cercato di barcamenarsi tra manette e macchina per scrivere. Ma le analogie finiscono qui, se non altro perché Meechum – che pure ha imparato come comportarsi nelle colazioni di lavoro – non si sente del tutto inserito nel meccanismo della grande editoria.

È diventato scrittore quasi per caso, con un libro intitolato Inside Job ('Affari interni') in cui raccontava la drammatica rapina del 1972 in cui era rimasto gravemente ferito: grazie alla complicità di un agente corrotto, un gruppo di rapinatori con il volto coperto da maschere del presidente Nixon – la stessa trovata che, nel 1991, sarà ripresa da Kathryn Bigelow in Point Break – si era introdotto nel deposito in cui vengono conservate le prove dei delitti, sottraendo un vero e proprio tesoro in contanti. Meechum ha raccontato questa storia dal punto di vista del sopravvissuto, ma anche dell'eroe (è riuscito a ferire il malvivente che gli ha sparato), ma non ha mai veramente risolto il caso. Il collega doppiogiochista, l'unico che avrebbe potuto fornirgli qualche indizio, è stato ucciso sul posto dai banditi e il denaro sembra essersi dissolto nel nulla.

A distanza di anni, Meechum viene contattato da uno strano personaggio che si fa chiamare semplicemente Cleve (è l'attore James Woods, in un'interpretazione nevrotica e ambigua come andava di moda negli anni Ottanta) e che fin dall'inizio dimostra di saper uccidere con la freddezza di un killer professionista. E tale, appunto, Cleve dichiara di essere, rivelando allo stesso tempo di aver preso parte alla fatidica rapina del '72. Alla guida del furgone della banda, dice lui, anche se Meechum – forse anticipato di misura dallo spettatore – scopre abbastanza presto che si tratta in realtà dell'uomo che lo ha quasi ammazzato.

Cleve ha voluto incontrare il poliziotto-scrittore per consegnargli una rivelazione sensazionale: la rapina, come una lunga serie di delitti di cui il killer non esita ad accusarsi, è stata compiuta per conto di David Madlock, astro in ascesa della finanza statunitense, padre-padrone di una potente multinazionale che porta il nome di K International (K. come Kurtz o K. come Kafka?). Madlock è un Gekko con molto meno carisma e metodi decisamente più sbrigativi: fin dove può, lascia lavorare i suoi avvocati senza scrupoli, dopo di che passa ai professionisti del crimine. Il suo errore consiste nell'aver sottovalutato Cleve, che in questo capitalista spietato e sanguinario aveva creduto di vedere la perfetta realizzazione del sogno americano, del self-made man che

con capacità e dedizione riesce a conquistare successo e ricchezza.

Deluso dall'essere stato messo in disparte, l'assassino cerca l'alleanza con lo scrittore, senza che però i due ruoli arrivino mai a confondersi. Cleve sa bene che la sua storia può offrire materia per un best seller, ma il motivo per cui Meechum accetta di collaborare con lui non è il semplice desiderio di superare il blocco di scrittura che lo perseguita da quando è morta la moglie. A guidarlo è anzitutto l'istinto del poliziotto, che vuole risolvere una serie di delitti impuniti (Cleve, nella sua estrema abilità, è quasi sempre riuscito a far passare le sue esecuzioni per morti accidentali) e, più che altro, sconfiggere il solo vero nemico che vede profilarsi all'orizzonte: il capitalista rapace Madlock.

Film per altri aspetti tutt'altro che risolto, al punto che si è voluto rintracciare nel cameratesco rapporto tra killer e poliziotto una latente attrazione omosessuale, Bestseller raffigura un mondo in cui la letteratura – sia pure rappresentata al grado zero della narrativa di genere – ha ancora un'indubbia valenza positiva. Se ne rende conto lo stesso Cleve, che si preoccupa di far conoscere a Meechum la sua famiglia – del tutto ignara della "professione" del figlio –, insistendo perché nel libro risalti nel modo dovuto l'affetto che l'assassino in doppiopetto porta per i parenti più stretti. Nel suo marasma mentale (Woods è molto efficace nell'impersonare un uomo reso ancora più pericoloso dalle caratteristiche adolescenziali della sua psicologia), Cleve avverte che il potenziale best seller di Meechum non è soltanto uno strumento per mettere alle corde l'arrogante Madlock, ma anche un'occasione per ottenere giustizia. E infatti il titolo che il poliziotto-scrittore sceglie per il libro, ultimato dopo lo scontro mortale tra Cleve e l'odiato finanziere, è una parola che può avere sia un significato economico sia un sovrasenso biblico: Retribution.

Delitti a richiesta

Nel 1987, dunque, una trama paraletteraria come quella di Seven o un intreccio perverso di citazioni simile a quello su cui si regge Millennium appaiono ancora impensabili, anche se – retrospettivamente – qualche segnale può già essere scorto. Lo stesso Bestseller, a ben vedere, suggerisce un'affinità (che non è ancora identità, ma potrebbe diventarlo) fra crimine e scrittura. È lo stesso territorio di confine in cui Carolyn G. Hart sceglie di ambientare l'ironico e raffinato Morte in libreria, un romanzo che viene pubblicato negli Stati Uniti proprio nel 1987. Il libro non fa nulla per nascondere i suoi modelli ispiratori: da un lato i classici rompicapi logici alla Agatha Christie, dall'altro la

sapiente commistione fra thriller e allusioni letterarie caratteristica delle storie di Amanda Cross, alias Carolyn Heilbrun, l'unica persona – commenta nel suo romanzo la Hart – ad aver raggiunto il «duplice traguardo» di «diventare uno scrittore di gialli da best seller ed anche vincere una cattedra alla Columbia University».

La protagonista di Morte in libreria è Annie, giovane e avvenente proprietaria di un negozio su cui troneggia l'inquietante insegna di «Delitti a richiesta» (il titolo originale del romanzo è infatti Death on Demand). Si tratta di una libreria specializzata in detective stories, come vuole la tradizione locale di Broward's Rock, l'isola del South Carolina in cui si svolge la vicenda. Qui vive una piccola colonia di scrittori di gialli, che Annie ha preso l'abitudine di far riunire nella sua libreria ogni domenica sera per una serie di informali conferenze. Proprio durante uno di questi incontri uno degli autori, il cinico Elliot, viene ucciso in circostanze misteriose, che mettono Annie al primo posto nell'elenco dei sospetti.

Indagando per conto proprio, aiutata soltanto dal fidanzato Max, la bella libraia scoprirà due importanti verità. Primo: dietro un'apparenza di rispettabilità e successo, tutti gli autori della sua piccola cerchia nascondono qualcosa di terribile e compromettente. Un segreto che, quasi sempre, coincide con un omicidio commesso e nascosto in passato. Ma questo non basta ancora a stabilire un'equivalenza fra scrittura e delitto, tant'è vero -– ed è la seconda scoperta di Annie e Max – che il responsabile della morte di Elliot è l'unico scrittore mancato del gruppo, l'ex poliziotto John McElroy, una specie di Meechum fallito che fa la bella vita a Broward's Rock praticando l'antica arte del ricatto.

Come Bestseller, anche Morte in libreria serve a preannunciare un clima e inoculare il sospetto che gli scrittori siano persone pericolose, o almeno dalle frequentazioni poco raccomandabili. Un'intuizione che sembra condivisa dal giallista Robert P. Parker, che negli anni Settanta ha deciso di emulare Raymond Chandler inventando un altro investigatore privato che, come l'indimenticabile Marlowe, porta il nome di un poeta elisabettiano. Omonimo dell'autore di The Faerie Queen, il detective Spenser (protagonista, tra il 1985 e il 1988, di una serie televisiva interpretata dall'attore Robert Urich e più volte programmata anche in Italia) è uomo di buone letture e frequentatore curioso delle biblioteche. Nel romanzo In cerca di Rachel Wallace (1980), per esempio, stupisce la sua cliente – un'avvenente scrittrice lesbica – discutendo con proprietà le teorie femministe di Simone de Beauvoir. Nel fatidico 1987, poi, Parker sceglie come titolo di un'avventura di Spenser un verso tratto da La Belle Dame sans Merci di John

Keats, avendo cura di riportare in epigrafe la citazione per esteso («Vidi pallidi re e principi,/pallidi guerrieri, pallidi come la morte/erano tutti loro./Gridavano: "La Belle Dame sans Merci/ti tiene prigioniero"»). Non siamo ancora alle epigrafi maledette di Millennium, ma la direzione appare già segnata.

Anche Alex Forrest, l'inquietante mangiatrice di uomini impersonata da Glenn Close in Attrazione fatale di Adrian Lyne (l'anno è sempre lo stesso, il 1987) ha a che fare con i libri. È una single che ha da poco superato la soglia critica dei trentacinque anni, una perfetta donna in carriera che paga con la solitudine il prestigioso incarico di dirigente presso la Robbins & Hart, immaginaria casa editrice che, fedele allo spirito dei tempi, vanta un catalogo in cui i manuali di autocontrollo di ispirazione giapponese rivaleggiano con romanzi di ambientazione politica dai sottintesi scandalistici.

Di libri, dal suo punto di vista, si occupa anche Dan Gallagher, il personaggio interpretato da Michael Douglas, avvocato nello studio legale che fornisce consulenza alla Robbins & Hart in materia di diritto d'autore, cause per diffamazione e problemi analoghi. La trama del film è fin troppo nota per aver bisogno di essere riassunta: l'incontro casuale tra i due, un fine settimana di sesso rovente in casa della donna, l'uomo che ritorna in famiglia, i rimorsi, la persecuzione maniacale da parte dell'amante abbandonata che si scopre incinta, la moglie tradita che ristabilisce l'ordine domestico uccidendo la rivale impazzita. Tutto molto dibattuto e molto pretenzioso, com'è nello stile del cinema di Lyne che in Attrazione fatale insiste, più ancora che nel precedente Nove settimane e mezzo (1986), sul simbolismo dell'acqua già incontrato, per limitarci ai casi più vistosi, in Twin Peaks e Millennium.

Senza contare le innumerevoli volte in cui, più o meno a ragione, scrosci di pioggia attraversano lo schermo in una insistita allusione sessuale (o meglio, dato il contesto, ammiccando all'intreccio tra Eros e Thanatos), in Attrazione fatale andrà segnalata almeno la sequenza finale, in cui Dan sembra avere la meglio di Alex affogandola nella vasca da bagno. Il volto immobile e apparentemente senza vita della donna è una perfetta citazione iconografica delle Ofelie preraffaellite, anche se in questo caso si tratta di un'Ofelia postmoderna e malvagia, più carnefice che vittima, una revenant che – vampirescamente – riemerge dalla sua bara d'acqua tornando a brandire un coltello vendicatore. Colpi di pistola, vampiro stecchito, famiglia ricongiunta.

Quello che interessa qui è che l'unica citazione letteraria in qualche modo esplicita di Attrazione fatale riguarda, in definitiva, un elemento di décor, vale a dire il volto apparentemente senza vita di quella che lo studioso americano Bram Dijkstra – sulla scorta di una lunga frequentazione delle allusioni misogine e razziste presenti nella

narrativa popolare e nel cinema d'inizio secolo – definirebbe una «predatrice spermatica»: una donna spietata e sensuale, che vampirizza il maschio per impossessarsi dell'energia vitale contenuta nel suo seme. La predatrice può agire per mera malvagità, ma anche per perpetuare la propria specie mediante la procreazione, come accade appunto in Attrazione fatale. Una donna come questa occupa sempre una posizione di fuoricasta: è straniera, spesso ebrea oppure, come nel caso di Alex, single non pentita. Il che, nel clima di perbenismo reaganiano di cui Lyne si fa paradossale portavoce, fa immediatamente di lei un soggetto socialmente pericoloso.

Nel film, come nelle altre pellicole del regista, l'elemento decorativo rimane prevalente rispetto alle problematiche che si pretende di affrontare (si pensi al moralismo sentenzioso e irritante della vicenda raccontata in Proposta indecente, del 1993). Nel caso di Attrazione fatale, a svolgere la funzione di ornamento sono spesso oggetti e riferimenti che vorrebbero alludere alla cultura dei personaggi. Nelle case degli amanti, per esempio, si vedono molti libri, uno dei quali – non identificato – se ne sta aperto sul comodino dell'insonne Dan. A un certo punto, poi, la comune passione operistica per Madama Butterfly sembra suggellare il legame tra i due. In modo abbastanza scoperto, anzi, l'intera vicenda rappresenta una versione incattivita del melodramma pucciniano, con la donna abbandonata che, anziché rassegnarsi al suicidio, rivolge la lama contro l'uomo che l'ha tradita.

Anche in questo caso, però, per Lyne la citazione importa, più che altro, per il clima che rievoca. L'opera lirica – come il vino rosso, il disadorno loft in cui vive Alex e la casa di campagna in cui Dan si trasferisce con la famiglia – è anzitutto una componente dell'universo yuppie in cui i personaggi sono condannati a consumare il loro dramma. Alex lavora in una casa editrice, è vero, ma il suo rapporto con i libri non ha nulla a che vedere con la passione ossessiva che da subito prova per Dan. Non a caso, poi, nel film tutto ciò che è importante, tutto quello che imprime una svolta alla trama accade nel fine settimana o comunque al di fuori dell'orario di lavoro, come dimostrano gli orologi che, ripresi in diverse inquadrature, sembrano congelati in un irreale after hours compreso tra le 18,50 e le 19,15. Da buon uomo di successo degli anni Ottanta, Dan inizia a preoccuparsi davvero soltanto quando Alex, non contenta di aver tentato di tagliarsi le vene, viene a trovarlo in ufficio, sfidando l'infrangibile barriera tra privacy e ambiente professionale.

I libri hanno invece molta importanza nella psicologia di Catherine Trammell, l'ambigua protagonista di Basic Instinct di Paul Verhoeven (1992). Il personaggio, al quale Sharon Stone deve la sua statura di diva, è una sorta di Alex più attraente, di qualche anno più giovane, sfacciatamente ricca e priva di ogni preoccupazione sentimentale. Può darsi che il suo esibito cinismo sia soltanto una maschera, come lei stessa dichiara alla fine («Non posso permettermi di amare. [...] Io perdo tutti quelli che amo»), ma non c'è troppo da fidarsi. L'intuizione fortunata di Joe Eszterhas – lo strapagato sceneggiatore che, dopo l'exploit di Basic Instinct, non è più riuscito a imbastire un soggetto convincente – è stata appunto quella di costruire attorno a Catherine una trama labirintica e allusiva, che a dispetto delle apparenze non porta a una vera soluzione dell'intrigo in cui la donna è coinvolta. Nick Curran, l'abile e corrotto ispettore di polizia divenuto amante di Catherine (Michael Douglas, ancora lui), accetta con riluttante sollievo la versione ufficiale, che scagiona la bionda seduttrice dai delitti che le erano stati attribuiti. Ma resta da spiegare che cosa ci faccia quel punteruolo da ghiaccio – arma di almeno due degli omicidi in questione – nascosto sotto il letto nel quale la coppia pratica le sue acrobazie erotiche.

È possibile che, come Sharon Stone ha poi dichiarato in alcune interviste, Catherine fosse la vera assassina di Basic Instinct e Beth (la psicologa sessualmente repressa interpretata da Jeanne Tripplehorne e presentata come colpevole nel film) la vittima di una macchinazione ancora più complicata di quella che lo spettatore crede di decifrare. Ciò che qui preme sottolineare è che l'ambiguità e forse anche la malvagità di Catherine sono strettamente connesse al suo lavoro di scrittrice. Laureata in letteratura e psicologia, questa ereditiera senza scrupoli – i genitori sono morti in un incidente che, considerato in retrospettiva, risulta piuttosto sospetto – è autrice di thriller dalle copertine chiassose e dai titoli squillanti, che firma con lo pseudonimo di Catherine Woolf. Woolf come Virginia, forse, ma più probabilmente come wolf, 'lupo': tanto per restare in compagnia dei mostri. Al di là dei giochi di parole, comunque, a risultare inquietanti sono le trame dei romanzi di Catherine, che sembrano riprodurre nel dettaglio, se non addirittura anticipare, gli efferati delitti che insanguinano San Francisco.

In Love Hurts ('Ferite d'amore') la scrittrice ha infatti raccontato di un ex cantante rock massacrato con un punteruolo da ghiaccio al culmine di un furioso amplesso: esattamente lo stesso omicidio descritto dalla prima sequenza del film. Come se non

bastasse, anni prima, quando Catherine era studentessa a Berkeley, un suo professore era stato ucciso nello stesso modo. In un altro libro, The First Time ('La prima volta'), c'è invece un adolescente che inscena un delitto perfetto uccidendo padre e madre e intascandone il denaro. L'alternativa, come spiega il criminologo consultato dal Dipartimento di polizia, è abbastanza semplice: o Catherine è autrice sia dei libri sia dei delitti, e in questo caso, aggiunge l'esperto, si tratta di «una mente diabolica e deviata», che pianifica i crimini con ampio anticipo in modo da poter adoperare i romanzi come alibi (l'ho scritto, quindi non posso averlo fatto); oppure qualcuno sta copiando le trame di Catherine, in modo da far ricadere la colpa su di lei.

Da parte sua, la donna non si sforza troppo di allontanare i sospetti da sé. In una estemporanea lezione di narratologia a beneficio di Nick e del suo inseparabile compagno Gus (l'attore George Dzundza), spiega in che cosa consiste la «sospensione dell'incredulità». «Quando si inventa qualcosa, deve essere credibile», afferma in modo lapidario, ma non senza aver ammesso con provocatoria disinvoltura che scrivere romanzi «insegna a mentire». Come se non bastasse, le sue migliori amiche (compresa la lesbica Roxy, con cui convive e di cui è amante) hanno un passato segnato da delitti orribili e inspiegabili, che le hanno portate a sterminare le rispettive famiglie. Anche dopo che Nick ha scoperto questa circostanza, Catherine si limita a sostenere che «la gente insolita è materiale per i miei libri». Già nel famoso interrogatorio alla centrale di polizia (quello in cui si scopre che la bella ereditiera non indossa le mutandine, almeno non sotto i miniabiti bianchi attillati), Catherine era stata molto esplicita su questo argomento: «Sono una scrittrice», aveva detto, «uso la gente per scrivere. Che il mondo stia attento».

L'avvertimento è rivolto anzitutto allo spavaldo Nick, che infatti diventa il protagonista del nuovo romanzo di Catherine, Shooter ('Il giustiziere'), storia di un detective dal grilletto facile che viene ucciso dalla crudele maliarda di cui si è innamorato. Nel suo piccolo, e in modo molto confuso, è una situazione pirandelliana, con l'autore che, a libro terminato, congeda bruscamente la sua creatura. «Non mi hai sentito? Il tuo personaggio è morto», dice Catherine all'amante in quello che dovrebbe essere il loro ultimo colloquio: «Che cosa vuoi, dei fiori? Ti manderò una copia con l'autografo».

Anche ammettendo che si tratti di una posa, di sicuro l'idea di narrativa popolare coltivata da Catherine non è affatto rassicurante. Quando Nick, a condimento di uno dei loro giochi erotici, le propone un diverso finale per il fantomatico libro, con i due protagonisti che «scopano come ricci, allevano marmocchi e vivono felici e contenti», la donna sembra valutare per un attimo la soluzione, ma poi la scarta senza appello. «Non si venderà», commenta sconsolata, aggiungendo subito dopo la sua spiegazione:

«Qualcuno deve morire».

Detto altrimenti: può anche darsi che, punteruolo o non punteruolo, Catherine sia innocente e ami davvero Nick, e può anche darsi che il suo cinismo in campo sentimentale sia soltanto una maschera, ma di certo, dal punto di vista professionale, tanta freddezza è uno strumento formidabile. Con il suo insistito gioco di specchi, Basic Instinct evita di proporre un'identificazione troppo netta fra scrittore e criminale, come accade in Dead Man di Jarmusch, ma in compenso lascia intuire che criminale e scrittore sono accomunati dalla necessità di programmare in modo perfetto le loro trame. Forse Catherine Trammell non ha mai ucciso nessuno, ma senza dubbio Catherine Woolf, suo alter ego letterario, ha messo a segno con la fantasia molti delitti. Gli stessi che la psicolabile Beth – ammesso e non concesso che quella indicata dal film non sia una falsa soluzione – ha provveduto a eseguire nella realtà.

In Basic Instinct, dunque, la scrittrice viene presentata come conturbante esperta in malvagità. Secondo lo studioso britannico David Punter, che ha inserito un'analisi del film di Verhoeven nella nuova edizione della sua fortunata Storia della letteratura del terrore (1996), a suscitare turbamento nello spettatore non sarebbe tanto l'attività letteraria di Catherine, quanto la sua competenza di psicologa. Scrive Punter:

> [...] la psicologia come scienza sembra ora occupare il posto odiato e temuto nel quale il «gotico» di un tempo collocava il monaco criminale, come se la segretezza che sussiste nel rapporto terapeutico fosse adesso vista come uno «stato dentro uno stato», come una minaccia all'ordine anziché una via alla guarigione, e quindi occorresse strangolarla, cacciarla a forza dall'esistenza, per evitare che quei segreti debordino nella vita reale, e che noi si giunga a una conoscenza non voluta.

Nella sua riflessione Punter (che cita come caso lampante di «demonizzazione dello psicologo» il dottor Lecter di Drago Rosso e Il silenzio degli innocenti) sembra però trascurare il fatto che, ammesso che a far paura sia «la psicologia come scienza», la letteratura è il mezzo attraverso il quale questa «scienza» si esprime. Da un certo punto di vista, Catherine è un'allieva fin troppo smaliziata del dottor Freud, e i romanzoni popolari con i quali rimpingua la propria fortuna non sono altro che la versione ipertrofica e astutamente semplificata dei famosi «casi clinici» del maestro. Comunque si voglia considerare la trama, in Basic Instinct il colpevole è pur sempre una donna che esercita o potrebbe esercitare il mestiere di psicologa, ma mentre la tormentata Beth cessa di fare paura nel momento in cui viene uccisa, Catherine continua a suscitare sospetti anche dopo essere stata dichiarata innocente. Perché è una scrittrice e in quanto tale, nel migliore dei casi, «usa la gente per scrivere».

Anche in Sliver di Phillip Noyce (1993), il film che Sharon Stone ha interpretato subito dopo il successo planetario di Basic Instinct, la categoria degli scrittori gode di una fama più che discutibile. Alla sceneggiatura troviamo ancora una volta Joe Eszterhas, chiamato a lavorare sulla base dell'omonimo romanzo pubblicato nel 1991 da Ira Levin, l'autore del classico Rosemary's Baby (1967) da cui Roman Polanski ha tratto nel 1968 l'omonimo film interpretato da Mia Farrow. Nel passaggio dalla pagina allo schermo la trama subisce numerosi rimaneggiamenti, il più significativo dei quali riguarda proprio il ruolo del personaggio dello scrittore, che da vittima sacrificale nel romanzo di Levin si trasforma in assassino nel film di Noyce.

Come già accadeva in Rosemary's Baby, al centro del racconto troviamo una donna che si trasferisce in un edificio maledetto. Nel romanzo del 1967 toccava alla giovanissima Rosemary, insidiata da una setta satanica composta dai suoi insospettabili vicini di casa che, d'accordo con il marito della ragazza, tramano per fare di lei la madre dell'Anticristo. In Sliver il Male assume invece una duplice forma, identificandosi da un lato nella serie di morti misteriose che inducono la stampa a ribattezzare il palazzo «il grattacielo degli orrori» e dall'altro nel sistema televisivo a circuito chiuso che, all'insaputa di tutti, spia gli inquilini anche nei momenti più intimi della loro vita privata.

Nel romanzo di Levin (apparso in Italia con il titolo di Scheggia, traduzione letterale dell'originario Sliver) le due maledizioni hanno un'origine comune: Pete Henderson, il giovane e ricchissimo proprietario del palazzo, che prima ha fatto cablare l'intero edificio e poi, per difendere il suo segreto, ha commesso una catena di omicidi le cui motivazioni si intrecciano con un complesso d'Edipo particolarmente contorto e virulento. Figlio di un'attrice di soap opera – «In pratica, la vedevo soltanto alla TV», ricorda –, Pete è diventato un voyeur telematico e sanguinario nel tentativo di rielaborare il lutto per la morte della madre, rimasta uccisa al culmine di un litigio coniugale poi mascherato da incidente.

Nella trama originale, dunque, c'è un unico colpevole, ed è più che sufficiente. Oltre a vampirizzare l'esistenza dei suoi inquilini e, all'occorrenza, ammazzarli, Pete seduce la malcapitata Kay Norris, una fascinosa quarantenne che ha la sfortuna di assomigliare in modo impressionante alla madre perduta. Kay è la versione aggiornata e debitamente invecchiata di Rosemary e non è un caso che – a differenza di Pete, figlio della televisione nel senso più letterale ed efferato del termine – sia una donna del libro. Di professione è

editor nell'ennesima immaginaria casa editrice, la Diadem Press, ama i classici della narrativa ottocentesca e, almeno in un primo momento, sa farsi scudo della letteratura per evitare la trappola che Pete le sta tendendo.

Accade nel momento in cui il ragazzo le rivela l'esistenza dell'impianto televisivo nascosto e cerca di portare a termine la seduzione facendo della donna la propria complice nel piacere proibito e, fino a questo momento, solitario del voyeurismo:

> «È lo spettacolo più affascinante che esista, Kay [...]. Drammatico, ricco di suspense, triste, comico, sorprendente, educativo...».
> Lei gli sfiorò la guancia, scrollando la testa. «Teleromanzi in diretta», commentò.
> «No, vita», ribatté lui. «La realtà, il teleromanzo che guarda Dio. O una sua scheggia, almeno. Niente attrici, niente attori, niente registi. Niente sceneggiatori e revisori. Niente spot pubblicitari. Ed è tutto vero fino all'ultimo respiro, non una versione soggettiva della verità... come tutti i libri che hai letto tu».
> «Figlio di puttana...». Lei si liberò dal suo braccio, fulminandolo con lo sguardo. «Stai cercando di tirarmi dentro...».

Purtroppo per Kay, però, Pete non è soltanto un Edipo postmoderno (come lo sventurato re di Tebe, infatti, finirà accecato per le sue colpe), ma anche un Satana in versione catodica. Ipnotizzata dalle centinaia di monitor attraverso i quali Pete fruga nella vita degli abitanti del palazzo, la donna riesce a ribellarsi soltanto quando scopre che il suo amante è in realtà un assassino, colpevole delle morti – in apparenza accidentali – che infestano l'edificio. In questo simbolico scontro fra parola e immagine, la salvezza verrà da un personaggio che incarna entrambi i saperi, ossia l'anziano Sam Yale, ex regista televisivo ed ex amante della madre di Pete, un uomo in apparenza sconfitto e insignificante che Kay ha guidato verso il riscatto convincendolo a raccontare in un libro la cosiddetta «età dell'oro» della TV statunitense.

Nel romanzo di Levin, in realtà, c'è un altro personaggio che, come Kay, incarna la fiducia nel libro, ma esce di scena troppo presto per poter svolgere un ruolo adeguato. Si tratta di Hubert Sheer, uno scrittore che sembra avere un conto aperto con il progresso tecnologico, visto che, dopo aver denunciato le insidie dell'informatica nel best seller Il verme nella mela, si prepara a sferrare un attacco frontale alla televisione in un libro che si annuncia più che polemico. Per sua sventura, anche Sheer abita nel grattacielo degli orrori ed è quindi spiato da Pete, che ne conosce in anticipo le mosse. Quando scopre che l'uomo sta per entrare in contatto con la ditta giapponese che ha realizzato il suo costoso giocattolo a circuito chiuso, Pete non esita a uccidere lo scrittore, simulando in ogni dettaglio un incidente domestico. Sheer viene eliminato troppo presto per poter diventare un eroe, ma non così presto da impedire al lettore di provare ammirazione per le sue doti intellettuali. È una vittima sacrificale, appunto, un caduto sul fronte della difesa della

tradizione umanistica contro l'avanzata della tecnologia.

Nel suo copione Eszterhas rimescola le carte in modo da rendere irriconoscibili molti personaggi, primo fra tutti l'indomito Sheer. Di molte figure vengono anche cambiate, senza un apparente motivo, le generalità anagrafiche. La protagonista (Sharon Stone) continua a fare Norris di cognome, ma il suo nome ora è Carly. Editor, come nel libro, non più alla Diadem, però, ma presso l'altrettanto fittizia Sutton. E non più specializzata in narrativa, ma in biografie di celebrità (per tutta la durata del film si aggira inconcludente attorno a un volume sulla vita di James Dean). Nel complesso, è il personaggio che subisce meno trasformazioni, anche se la situazione che si trova a fronteggiare è sensibilmente diversa da quella descritta nel romanzo. Il suo giovane amante, che adesso si chiama Zeke Hawkins (l'attore William Baldwin) non è più un assassino. Continua ad essere un guardone miliardario, ha una vita sessuale ancora più esuberante di quanto accadesse nel libro di Levin, ma non è più coinvolto negli omicidi che si susseguono nel grattacielo. O, meglio, è coinvolto soltanto dal punto di vista morale, in quanto spettatore di almeno una delle morti cruente, quella di Naomi Singer (nome immutato rispetto al libro, anche se qui il personaggio assume un peso diverso), altra sosia inconsapevole della maman fatale di Zeke/Pete, che non per nulla ne aveva fatto la sua amante.

Bene, ma allora chi è il colpevole? Se nel giallo classico era sempre il maggiordomo, nel thriller da esportazione degli anni Novanta di solito è lo scrittore. Una regola che la sceneggiatura di Eszterhas si guarda bene dal contraddire, trasformando il serio e sfortunato saggista Hubert Sheer nel losco e gigionesco Jack Lansford (interpretato da Tom Berenger), un narratore che ha raggiunto il successo con truculenti romanzi intitolati Colpo al cuore (Flesh and Blood nell'originale) e Frammento di prova (Shred of Evidence). Ex giornalista investigativo, Lansford è fin troppo consapevole di dovere il suo successo al binomio «sesso & violenza» e segue un metodo di lavoro molto simile a quello descritto da Catherine in Basic Instinct: «Faccio lo scrittore, la gente mi racconta i suoi segreti e io prendo appunti. Come Truman Capote».

A giudicare dall'espressione di Carly, intenta per dovere di buon vicinato nella lettura dei best seller di Lansford, i risultati non sono esattamente all'altezza di A sangue freddo (nel romanzo di Levin, invece, Kay è letteralmente conquistata dallo stile e dalle argomentazioni del Verme nella mela). Come se non bastasse, Lansford non scrive più nulla da almeno cinque anni. Carly è convinta – e a ragione – che sia «bloccato», ma non sospetta che la diagnosi vada estesa anche al comportamento sessuale dello scrittore. Ha corteggiato Naomi Singer, arrivando a ucciderla quando si è accorto di essere ormai diventato impotente. E tutto questo Zeke lo sa bene, anche se continua a ripetere a Carly

di non aver assistito a nessuno degli omicidi su cui la polizia sta indagando.

Nel film di Noyce la ridistribuzione di competenze fra il voyeur-testimone e lo scrittore-assassino ottiene l'effetto di vanificare la contrapposizione tra parola e immagine che regge in modo esplicito il romanzo di Levin. Scompare di fatto anche il personaggio di Sam Yale, che nel libro era incaricato della delicata ma non impossibile mediazione fra i due linguaggi, e la stessa Carly si rivela molto meno irremovibile del suo corrispettivo romanzesco. Per rendersene conto basta vedere come Eszterhas riscrive il dialogo tra Pete e Kay che abbiamo riportato più sopra.

> ZEKE: «Vita vera, Carly. È meglio di qualsiasi libro, meglio di qualsiasi film: è una soap opera. È la vita vera: è tragica, comica, triste, imprevedibile. Giudica tu stessa».
> CARLY: «È sbagliato».
> ZEKE: «È come il tuo libro su James Dean, solo che nessuno ci rimette».

A differenza di quanto accadeva nel romanzo di Levin, la donna non sa più come ribattere. Il discorso di Zeke, paradossalmente, è più convincente di quello di Pete, che vantava la superiorità della sua fiction televisiva in presa diretta rispetto alla finzione letteraria di cui Kay è esperta. Superiorità discutibile finché si vuole, ma comunque efficace, visto che perfino la letterata Kay finisce per subire il fascino dei «teleromanzi in diretta» di Pete. Se però il confronto si sposta sulla realtà (e una biografia è sempre, o pretende di essere, una descrizione di fatti reali), il discorso si rivela molto più coerente. Non a caso le parole di Zeke anticipano quasi alla lettera i capziosi argomenti con cui il regista-demiurgo Christof (interpretato da Ed Harris) difende l'operazione di The Truman Show nell'omonimo film diretto nel 1998 da Peter Weir: «Non sarà sempre Shakespeare, ma è autentico».

Zeke continua, a suo modo, a essere un villain e nell'ultima scena del film Kay lo punirà con un accecamento vicario, distruggendo a colpi di pistola i megaschermi dell'impianto proibito. Ma nella follia del figlio della TV, ora, c'è molto più metodo di quanto Levin volesse farci credere. Pazzo e omicida è invece l'uomo del libro, per quanto la sceneggiatura di Eszterhas non chiarisca se Lansford sia diventato assassino in quanto scrittore o da quando non riesce più a scrivere.

Publish or perish

Uno scrittore mancato, ancor più pericoloso del serial killer di Sliver, è l'anima nera di

D.o.a. – Cadavere in arrivo, il film diretto nel 1988 da Rocky Morton e Annabel Jankel, che all'epoca avevano al loro attivo il successo televisivo riscosso con l'invenzione di Max Headroom, primo esempio di personaggio virtuale nascosto nei meandri telematici di una futuristica società cablata. Per il suo debutto cinematografico la ditta Morton & Jankel sceglie il remake di un insolito thriller del 1949, D.o.a. di Rudolph Maté, che in Italia era stato distribuito con l'ingegnoso titolo Due ore ancora (in realtà la sigla dell'originale indica, nel gergo degli ospedali americani, i pazienti dead on arrival, 'morti all'arrivo', e cioè già deceduti al momento del ricovero).

Il soggetto viene ancora da più lontano, e cioè dalla breve stagione della collaborazione cinematografica fra Stati Uniti e Germania negli anni Trenta. Il film da cui tutto parte – diretto nel 1931 da Robert Siodmak, che lo aveva anche sceneggiato in collaborazione con Billy Wilder – portava un titolo fortemente esplicativo: Der Mann, der seinen Mörder sucht, 'L'uomo che insegue il suo assassino'. A sostenere la trama c'è infatti l'idea di un innocente che scopre di essere stato avvelenato con una sostanza per la quale non esistono antidoti. Sa che gli restano soltanto ventiquattr'ore di vita, ma ignora chi abbia voluto ucciderlo e perché. Ed è a questa ricerca che dedica la sua ultima, disperata giornata.

Uno spunto inquietante, che nel 1969 era stato ripreso da Eddie Davis in una pellicola nota in Italia come L'uomo che doveva uccidere il suo assassino. Nella versione diretta da Morton e Jankel, la vicenda si trasforma in una specie di tragedia elisabettiana postmoderna, con un accumulo esorbitante di cadaveri. Puntualmente impallinato dalla critica come esempio di remake pretestuoso e irritante, il D.o.a. del 1988 ha però un aspetto curioso: la sua ambientazione "letteraria". Il protagonista – che nel film del 1949 era un consulente legale in vacanza, interpretato da un efficace Edmond O'Brien – ora ha il volto di Dennis Quaid e si chiama Dexter Cornell, di professione insegnante di letteratura in un college di Austin, nel Texas. La specializzazione di Cornell è, per l'esattezza, la scrittura creativa. Ha al suo attivo quattro romanzi (il primo dei quali si intitolava profeticamente Blanking Out, 'Svanendo nel nulla'), ma da almeno quattro anni non riesce più a lavorare.

Si trova in una situazione simile a quella di Michael Noonan, il protagonista di Mucchio d'ossa di King: «Non ho smesso di scrivere, mi sono solo bloccato», si giustifica Dexter, ma intanto beve troppo e il suo matrimonio sta andando in pezzi. La moglie, Gail, lo ama ancora, ma non sopporta l'idea che il marito abbia smesso di lottare e non dimostri più alcuna passione per la scrittura. «Forse avresti dovuto sposare Harold Robbins», cerca di ironizzare lui, ma in realtà è talmente disilluso da evitare di leggere i manoscritti che i

suoi studenti gli sottopongono. Davanti all'insistenza di Nick, uno degli allievi più dotati, sceglie di trarsi d'impaccio assegnandogli il massimo dei voti senza neppure sfogliare il libro, che il giovanotto ha intitolato Colpo mancato (Out of Whack nell'originale). È una leggerezza che si rivelerà fatale per Cornell, dato che Nick ha scritto un capolavoro, un romanzo per impossessarsi del quale Hal Petersham (l'attore Daniel Stern), un collega molto più ambizioso e molto meno dotato di Cornell, è disposto a uccidere.

La prima vittima è Nick, l'autore del manoscritto sottovalutato, ma subito dopo tocca all'insegnante, che scopre appunto di avere in corpo un veleno che non perdona. Caccia all'assassino, che nel frattempo ha ucciso anche Gail, breve amore con una studentessa (Sydney, interpretata da Meg Ryan, moglie di Quaid nella realtà e, all'epoca del film, meno celebre del marito), molti vicoli ciechi che portano a rivelare torbidi segreti, tra cui un incesto, e infine la scoperta della verità. Una scoperta che ha valore soltanto morale, dato che Cornell è comunque condannato a morte, è un uomo bon pour la morgue, 'buono per l'obitorio', come suggeriva il titolo francese del film di Maté.

Non è da escludere che l'elemento letterario – o, meglio, editoriale: Hal uccide per avere un buon libro da pubblicare – abbia, nelle intenzioni di Morton e Jankel, un valore anzitutto ornamentale, sia un ulteriore tocco al décor supponente e modaiolo che è, in definitiva, la vera cifra stilistica dell'operazione. Sarebbe ingenuo, del resto, considerarlo come un tocco di originalità: quella dello scrittore disposto a uccidere pur di non perdere il proprio status è una figura ricorrente già nel giallo classico. Perfino lo stazzonato tenente Colombo interpretato da Peter Falk si è trovato, nel corso delle sue indagini televisive, a smascherare un romanziere che aveva deciso di eliminare l'amico vanesio insieme al quale firmava i propri libri.

Si tratta di una situazione in parte simile a quella successivamente immaginata da David Handler ne L'uomo che voleva essere Francis Scott Fitzgerald (1991), una bizzarra detective story all'interno della quale si nasconde una graffiante parodia del minimalismo allora in voga. Nel romanzo di Handler, Cameron Sheffield Noyce è universalmente conosciuto come autore dell'acclamato e "generazionale" Bang (da cui si finge che provenga una delle due epigrafi poste in apertura del libro; l'altra, invece, è genuina ed è tratta da Il grande Gatsby), ma il problema è che quel romanzo non l'ha scritto lui. Il vero autore è il misconosciuto Todd Lesser, che ora lavora come assistente dell'agente letterario senza scrupoli che ha organizzato l'imbroglio. Quando il suo secondo romanzo – significativamente intitolato Ragazzo prodigio – viene rifiutato dagli editori, Todd si trasforma in un assassino, ma l'unica persona capace di smascherarlo sarà, come in

D.o.a., uno scrittore di talento alle prese con un drammatico blocco creativo.

La vera novità introdotta da Morton e Jankel è semmai l'accanimento citazionista, che deriva anzitutto dal fatto che l'intero film è un rifacimento di una pellicola precedente. Meglio ancora: di diverse pellicole precedenti. Più in profondità, il richiamo all'atmosfera elisabettiana, con il suo clima «di innocenze perdute, di colpe non punite» (per usare le parole di Richard in Dio di illusioni), appare tutt'altro che preterintenzionale. Un vistoso poster di Shakespeare campeggia nello studio del professor Cornell e, a parte una sporadica allusione alla laboriosa stesura de I Miserabili di Victor Hugo, tutte shakespeariane sono le citazioni che si incontrano nel film.

Nella prima scena del lungo flashback in cui Dexter spiega alla polizia l'intricata vicenda, il brillante Nick cita a memoria diversi brani dalle opere di Shakespeare, concludendo con la subdola battuta di Iago in Otello: «Oh, guardati mio signore dalla gelosia: è il mostro dai verdi occhi che si fa beffe della preda di cui si nutre». Il ragazzo non lo sa, ma con queste parole ha già indicato il movente del proprio omicidio. La gelosia, appunto, il desiderio di Hal di attribuirsi il romanzo scritto dallo studente. Allo stesso modo, Cookie, la ricca ereditiera con cui Nick aveva intrecciato una relazione, sceglie un peraltro generico riferimento a Romeo e Giulietta per rivelare, durante i funerali del ragazzo, l'amore impossibile che lo legava a lui. La situazione è molto più complessa (Nick e Cookie non sapevano di essere fratello e sorella), ma il richiamo agli sventurati amanti di Verona rimane comunque indicativo.

L'emozione più forte tocca però allo stesso Dexter che, sempre durante il funerale dell'allievo, si rende conto di trovarsi in una situazione che Shakespeare aveva già descritto. Ad aprirgli gli occhi è la citazione da Misura per misura con cui il preside del college commenta il presunto suicidio: «Per tentare di vivere mi trovo a cercare di morire e cercando la morte trovo la vita: che essa sia». Sono le parole di Claudio, il gentiluomo ingiustamente condannato a morte dal tirannico ministro Angelo, che governa Vienna durante l'assenza del Duca. A differenza di Claudio, però, Dexter sa di non poter contare sul lieto fine che nel dramma di Shakespeare coincide con il ritorno del Duca e il ristabilimento dell'ordine e della giustizia. Il veleno senza antidoto che lo sta uccidendo è in qualche modo un simbolo che anticipa il nichilismo del decennio successivo. Il frammento shakespeariano al quale deve la propria consapevolezza potrebbe benissimo essere, a questo punto, una delle famigerate citazioni che appaiono all'inizio dei vari episodi di Millennium.

Se fossero stati un po' più colti di quanto vogliano far credere, gli autori di D.o.a. (la cui sceneggiatura è firmata da Charles Edward Pogue, reduce dalla collaborazione a un

altro remake eccellente, La mosca, diretto nel 1986 da David Cronenberg) avrebbero forse risparmiato su Shakespeare e ricordato almeno una volta il nome del poeta e assassino Christopher Marlowe. Nella sua furia allucinata, che non si placa neppure davanti all'amicizia per Dexter, Hal è un dottor Faustus che non crede più nel diavolo, ma finisce ugualmente per dannarsi inseguendo il traguardo – decisamente più modesto rispetto ai sogni di immortalità e sapienza del suo antenato – di una recensione sul «New York Times».

Lo abbiamo già accennato: D.o.a. prende a pretesto la letteratura, ma la sua vera preoccupazione è l'editoria o, meglio, l'intreccio perverso tra editoria e mondo accademico. «Non è questa la cosa che più conta? Pubblicare o morire», protesta Hal davanti all'amico che ha finalmente capito la verità. Con un'insensibilità verso le metafore imperdonabile in un insegnante di letteratura, l'assassino ha preso alla lettera il gioco di parole publish or perish che definisce la regola principe del sistema universitario anglosassone. Ad aggravare la posizione di Hal c'è il fatto che il suo patto con il diavolo – il ricorso all'omicidio plurimo – non lo mette in condizione di scrivere meglio, ma soltanto di avere qualcosa di presentabile da pubblicare.

«Allora chi ucciderai per il tuo secondo romanzo?», gli domanda provocatorio Dexter, ma ad Hal il problema non interessa. «Tutto ciò che mi serve è un buon inizio», sostiene: «Quando il libro sarà uscito potrò pubblicare ciò che voglio». Il bisogno di impossessarsi delle energie altrui smaschera definitivamente Hal: non è soltanto un assassino, ma anche un vampiro, come la Alex di Attrazione fatale. Immaginatevi la scena: l'assassino di D.o.a. che riesce a farla franca e prende appuntamento con la dirigente di Robbins & Hart per proporle il grande romanzo americano degli anni Ottanta.

La leggenda dell'editor mannaro

Nelle publishing houses americane, a quanto pare, i vampiri non mancano, sia nella versione sessuale impersonata da Alex sia in quella economica incarnata da Gekko in Wall Street o da Nicholas van Orton in The Game (il miliardario dal cuore arido interpretato da Douglas è proprietario, fra l'altro, di una casa editrice di libri per bambini, di cui licenzia senza troppi complimenti l'anziano direttore). A scarseggiare, nel mondo dei libri, sono semmai i lupi mannari, con la loro aggressività primordiale e appassionata, che il cinema e la narrativa di genere degli ultimi decenni hanno rappresentato in un modo volutamente ambiguo. E anche in questo caso un precedente notevole è costituito

da Drago Rosso di Harris, che non a caso in Italia era inizialmente conosciuto come Il delitto della terza luna.

Troppo sanguinario per essere buono, il licantropo, eppure troppo sincero per essere del tutto cattivo. Succede così nel visionario Un lupo mannaro americano a Londra di John Landis (1981), con il bravo ragazzo yankee che conserva la propria purezza interiore nonostante debba lottare con il mostro che si è impossessato del suo corpo e, peggio ancora, dei suoi pensieri. Anche nel più risentito In compagnia dei lupi dell'irlandese Neil Jordan (1984) il passaggio dallo stato di Innocenza a quello di Esperienza avviene grazie all'incontro con la creatura selvaggia che vive ai margini del mondo civile. Un messaggio che viene semplificato e banalizzato in Voglia di vincere di Rod Daniel (1985, con relativo sequel diretto nell'87 da Christopher Leitch), dove Michael J. Fox è un teen woolf, un licantropo adolescente molto amato dai compagni di scuola, ma che alla fine decide di affermarsi incanalando l'energia vitale del lupo in qualcosa di diverso rispetto alla solita metamorfosi notturna.

Parzialmente annunciato in Basic Instinct (Catherine, con il suo cognome lupigno, è un licantropo mancato), l'incontro fra il tema del lupo mannaro e quello del mondo editoriale è al centro di Wolf – La belva è fuori di Mike Nichols (1994), basato su una sceneggiatura firmata da Wesley Strick e da Jim Harrison, lo scrittore libertario di Società Tramonti e L'uomo dei sogni, che approfitta dell'occasione per regolare qualche conto in sospeso con il mondo editoriale. A dispetto della trasformazione che deve subire, il mostro del film infatti non è Will Randall, interpretato da Jack Nicholson. Will, al contrario, è uno degli ultimi gentiluomini sopravvissuti nella sua casa editrice, appena caduta nelle mani dell'ennesimo miliardario senza scrupoli, Raymond Alden (Christopher Plummer). Editor di lungo corso all'immaginaria MacLish House, Randall segue un semplice ed efficace codice professionale, che così sintetizza al nuovo proprietario:

> Per quello che vale, questo è quello che ho imparato in trent'anni di lavoro: tratta gli autori da esseri umani; mai lesinare le copie per le recensioni. E mai costringerli a rispettare le scadenze: ti daranno solo delle brutte copie.

«Lei è una brava persona, Will. Per fortuna l'ho rimpiazzata», è il laconico commento di Alden, ben lieto di essersi sbarazzato di un uomo dotato di «buon gusto e personalità», qualità che il magnate non nasconde di considerare alla stregua di un duplice handicap. Al posto di Will ha infatti deciso di mettere qualcuno che abbia «energia, determinazione e ambizione inossidabile». Si tratta di Stewart Swinton (l'attore James Spader), il giovane responsabile del marketing che Will considerava un suo «protetto» e che invece, nel

frattempo, era diventato l'amante della moglie. Non ci vuole molto per comprendere che il vero mostro è Stewart, non Will, che pure sappiamo essere stato morso da un lupo durante una trasferta nel Vermont: lo stesso stato in cui si svolgono sia L'attimo fuggente sia Dio di illusioni. Con i sensi acuiti dalla sua condizione di licantropo, Randall scopre sì l'aggressività e la violenza, ma anche il coraggio e la determinazione. Riesce a riavere il suo incarico minacciando di creare una nuova casa editrice e trova anche il vero amore in Laura (Michelle Pfeiffer), la figlia ribelle di Alden. La donna che nasconde dentro di sé un'anima da lupo e sarà ben felice di subire a sua volta la metamorfosi, trasformandosi nella compagna di quello che, ormai, non è più un uomo-lupo, ma un lupo-uomo.

«Il demone del lupo non è malvagio, a meno che l'uomo che ha morso lo sia», insegna il dottor Alezias, l'anziano studioso di origine indiana al quale Will si è rivolto nel tentativo di capire che cosa gli stia accadendo. «Ed è magnifico essere un lupo, non è vero?», prosegue il vecchio. «Il potere senza la colpa, l'amore senza il dubbio...». A dispetto della rabbia che ha dimostrato di covare sotto il suo comportamento da gentiluomo, Will è ancora troppo civilizzato, ancora troppo «umano» per accogliere la richiesta di Alezias che, malato terminale, desidererebbe essere morso da lui in modo da diventare, a sua volta, un lupo. Nel frattempo, però, Will ha già commesso l'errore di ferire Stewart, che si sta trasformando in un licantropo davvero mostruoso, malvagio e spietato.

In realtà, quando i due si scontrano nell'ultimo, mortale duello alla presenza di Laura, a entrare in collisione sono anzitutto due diverse concezioni di editoria e, quindi, di letteratura. Will è famoso nell'ambiente per aver detto a Judith Krantz quello che pensava della sua prosa («Nessun quattordicenne semianalfabeta si degnerebbe di leggere uno dei suoi romanzi»), mentre Stewart è convinto che «scandalo e pettegolezzi» siano i capisaldi del marketing editoriale. Allo stesso modo, il vero arbitro della lotta tra i due non è Laura, ma suo padre, il gretto capitalista Alden, che considera «stupidi» gli scrittori, ma alla fine è costretto a capitolare davanti all'esperienza di Randall, reinsediato nella sua carica di direttore editoriale con un contratto talmente sontuoso che i legali del miliardario, sulle prime, si rifiutano di avallarlo. Ma il miliardario sa di non avere scelta: «Cosa ne capisco di editoria?», ammette in un forzato sussulto di umiltà.

Un'altra scena significativa è quella in cui Will chiama a raccolta la fedelissima segretaria e l'altrettanto devoto junior editor per mettere a punto il contrattacco. Si tratta di attaccarsi al telefono e presentare agli scrittori più quotati questa agghiacciante prospettiva:

Digli che noi ce ne andiamo dalla MacLish House perché abbiamo saputo che la nuova politica non ufficiale è di

spingere tutto ciò che vende e questo li convincerà a seppellire tutto quello che non decolla veloce come un razzo.

Qui non è Randall a parlare, e forse neppure il lupo che cova dentro di lui. Questa è la voce di Jim Harrison, è la rivincita dello scrittore di qualità contro la politica dei best seller mannari, dell'editoria mordi e fuggi, delle multinazionali del libro senza più anima né cultura. L'immaginario fuggi fuggi escogitato da Randall è infatti ispirato a un episodio ben noto della recente storia editoriale americana, e cioè la nascita, all'inizio degli anni Novanta, di The New Press, la casa editrice fondata da André Schiffrin, già storico dirigente di Pantheon Books, per contrastare lo strapotere del neo-presidente della casa madre Random House, l'italiano Alberto Vitale, il manager che all'epoca era considerato il simbolo dell'editoria di rapina.

Si parla di libri, ma non di letteratura, in Wolf, se è vero che l'unica citazione diretta la si ritrova (come potrebbe essere altrimenti?) sulle labbra del colto e non ancora lupigno Will il quale, prima di essere licenziato, si diverte a ripetere la frase di John Donne scelta da Hemingway come titolo ed epigrafe di un suo celeberrimo romanzo: «Mai si deve mandare a chiedere per chi suona la campana....». Del resto, in questo mondo di manager pronti a sgozzarsi – nel senso letterale del termine – per una promozione, gli scrittori non hanno nulla di mostruoso, nulla di diabolico. Se mai a uno di loro capitasse di essere morso da un lupo, con tutta probabilità si trasformerebbe in un licantropo gentile come Will, che prima di affrontare la metamorfosi definitiva così dichiara il suo amore per Laura:

> Non ho mai amato nessuno in questo modo. Non ho mai guardato una donna pensando: se la civiltà scompare, se il mondo finisce, ho comunque compreso ciò che Dio aveva in mente, se lei è con me.

Parole da poeta, più che da editor, e infatti proprio a un poeta – il più amato e conosciuto dei poeti italiani – è capitato di affrontare un'avventura terrificante e salutare nello stesso tempo, proprio come quella raccontata in Wolf. Nel romanzo Io venìa pien d'angoscia a rimirarti (1990) Michele Mari ha infatti immaginato che la passione di Giacomo Leopardi per la luna nascondesse l'inconfessabile segreto della licantropia. Orchestrato sotto forma di abile pastiche linguistico, il racconto di Mari si presenta come trascrizione dell'immaginario diario tenuto da Carlo, il fratello minore di Giacomo, nella prima metà del 1813, mentre le campagne attorno a Recanati sono insanguinate dalle imprese di un misterioso e ferocissimo lupo.

A preoccupare di più Carlo è però l'interesse pressoché maniacale che Giacomo inizia a dimostrare nei confronti della luna, raccogliendo dalle fonti più disparate testimonianze

sul tema della licantropia. Frugando tra le carte del geniale fratello, Carlo si imbatte nell'incunabolo di quello che diventerà il Saggio sopra gli errori popolari degli antichi, ma anche in un abbozzo di poesia dal contenuto oscuro e in un esemplare annotato delle lettere di Torquato Tasso nelle quali Giacomo, con un'intuizione fatale e dolorosa, riconosce i segni della sua stessa condizione. Anche il poeta della Gerusalemme liberata, dunque, come quello dei Canti, sarebbe stato un lupo mannaro.

Continuamente umiliato dalla madre bigotta e tenuto a distanza dal padre che diffida della sua precocità intellettuale, durante la metamorfosi in belva feroce Giacomo riesce a esprimere l'aggressività e le emozioni altrimenti represse. E, come il William Blake di Dead Man, si trasforma in assassino, facendo scempio di un giovanotto che ha la sola colpa di corteggiare la figlia del fattore di casa Leopardi, Teresa, la stessa ragazza che, quindici anni più tardi, il poeta tornerà a rimpiangere sotto il nome di Silvia. Nelle sue ricerche erudite, Giacomo scopre fra l'altro di non essere il primo della sua casata a essere afflitto dalla licantropia: già nel Seicento l'Inquisizione avrebbe smascherato la segreta natura ferina di un Sigismondo Leopardi, a lungo inseguito e infine ucciso con il rituale proiettile d'argento da un cacciatore di lupi mannari.

Rispetto all'antenato maledetto, però, Giacomo scopre di avere una possibilità di salvezza. E questa possibilità è la letteratura o, più esattamente, l'esercizio della poesia. Lo dichiara con estrema chiarezza al fratello Carlo, che ha ormai scoperto il terribile segreto delle sue metamorfosi notturne: «La poesia, quella che salvò in gioventù l'infelice Torquato, forse salverà anche me....».

La frase viene al termine di un lungo monologo in cui Giacomo presenta un'interpretazione della licantropia non troppo diversa da quella che il professor Alezias sottopone a Will Randall in Wolf. «Non tutti coloro che sono stati morsi si trasformano, deve esserci già qualcosa di selvaggio in loro, qualcosa di analogo al lupo», dice lo studioso indiano, aggiungendo subito dopo: «A volte non c'è neanche bisogno di essere morsi. La sola passione del lupo è sufficiente». E il Leopardi di Mari, quasi con le stesse parole, conferma:

> Io penso... io sento che la Luna appunto ci chiami e ci svegli, ma che sia più condizione che causa, e che 'l germe della metamorfosi sia già deposto in colui che chiamato risponde, e che il fascino di cotesta relazione si è il suo essere ascosa, e lunghissima...

Anche per il giovanissimo Leopardi (all'epoca dei fatti immaginati in Io venìa pien d'angoscia a rimirarti il poeta aveva soltanto quindici anni), come per gli studenti scapestrati di Pensieri pericolosi, la letteratura serve per trovare il coraggio di affrontare il

lupo cattivo. Ma con una complicazione: il lupo cattivo non si trova al di fuori del lettore, ma dentro di lui. Tenerlo a distanza significa, a questo punto, accettare la metamorfosi per subirne una ulteriore, rinunciando alla relativa passività della critica letteraria (sia pure condotta al suo livello più alto e astratto, quello filologico) per farsi carico del rischio insito nella scrittura.

Ascoltiamo ancora il Leopardi di Mari, così come ce lo presenta il diario apocrifo del fratello:

> «Ricordi come nacque il mio Saggio? Dovea essere un commentario erudito ai miei versi, ma quei versi io non li scrissi mai più, divorato da questo», e indicò una parete della Biblioteca, «e da questo», ne indicò un'altra, «e da questo e da questo... Io non ho capito e forse non voglio, in ogni caso non credo che saprò mai, ma una cosa mi è chiara: questo spasmo di vita involuta che mi preme e mi tumultua nel petto non alimenterà più nessun Saggio, e chissà, forse allora non ci sarà uopo d'argento, e il lupo uscirà dalla selva, e insieme correremo...».

Giacomo, dunque, non diventa licantropo a causa della letteratura, ma dalla letteratura rischia di essere divorato. In altri termini, i libri letti, postillati, indagati in ogni minimo indizio linguistico e documentario, non basterebbero ad addomesticare la belva che si è annidata dentro di lui. Per ottenere questo risultato Giacomo deve essere, nello stesso tempo, lettore e scrittore, proprio come è indissolubilmente uomo e animale. Se nella ricostruzione di Twin Peaks suggerita dal Diario segreto di Laura Palmer la protagonista si perde perché pretende di scrivere senza più leggere, Io venìa pien d'angoscia a rimirarti (che del serial diretto da Lynch è perfettamente contemporaneo) ci presenta un'ipotesi opposta, ma altrettanto inquietante: quella di una letteratura condannata all'autoreferenzialità, grandiosa trappola camuffata da biblioteca, nella quale ogni testo congiura con qualsiasi altro per divorare il lettore. Una minaccia oscura, che ha nello stesso tempo i connotati della maledizione e del complotto.

9
La sindrome di Holden

Nel giugno del 1995 il «New York Times» ha deciso di mettere alla prova la leggendaria suscettibilità di J.D. Salinger – il più celebre fra i grandi reclusi volontari della letteratura americana – pubblicando nel suo «Magazine» domenicale una rivisitazione satirica de Il giovane Holden (1951). L'idea è quella di trasformare il cult book per eccellenza in un velleitario e chiassoso film d'azione, affidando a Bruce Willis il ruolo di Holden adulto e a Julia Roberts quello di sua sorella Phoebe. Nel provocatorio pastrocchio ideato da Frank Cammuso e Hart Scely compare anche Christopher Walken nella parte dell'ineffabile professor Antolini, l'insegnante che nel romanzo di Salinger riservava a Holden carezze furtive e che ora, in questa immaginaria sceneggiatura, è diventato un serial killer in piena regola. Il non più giovane Holden, tra l'altro, ha un figlio, Dylan (la scelta del cast dovrebbe cadere su Mickey Rourke), killer anche lui ma professionista, con tanto di microchip nel cervello che lo rende manovrabile a piacimento.

Tutto volutamente sgangherato ed eccessivo, d'accordo, ma più che altro superfluo, dato che nel 1997, un paio d'anni dopo la parodia del «New York Times», un film ispirato – sia pure in modo criptico e allusivo – al capolavoro di Salinger esce davvero. Si intitola Ipotesi di complotto, è diretto da Richard Donner e la già ricordata Julia Roberts vi figura nel ruolo della protagonista femminile Alice Sutton, affascinante funzionario del ministero della Giustizia assillata da tale Jerry Fletcher (l'attore Mel Gibson), un tassista paranoico che vede cospirazioni dappertutto.

Entrambi i personaggi sono alle prese con un passato drammatico, ma a separarli c'è una differenza fondamentale: Alice sa fin troppo bene che suo padre, giudice con la meritata fama di incorruttibile, è stato assassinato in circostanze ancora oscure, mentre Jerry non ricorda più – non in modo cosciente, almeno – di essere stato sottoposto a un brutale condizionamento psicologico che ha fatto di lui un potenziale assassino. Jerry, in realtà, ha trovato dentro di sé la forza per ribellarsi, ma la sua mente è rimasta confusa e adesso si affanna a ricostruire minacciosi piani segreti, nei quali – ed è soltanto un esempio – lo Space Shuttle ha in dotazione un apparecchio in grado di scatenare terremoti sulla Terra. E il guaio è che Jerry ha ragione su tutto. Shuttle compreso.

Nonostante la presenza di due star come Gibson e la Roberts e la regia di un

professionista talvolta ispirato come Donner, Ipotesi di complotto risulta ben lontano dall'essere convincente. Certo, diverte se visto come versione pop del Pendolo di Foucault (una cospirazione prima soltanto ipotizzata, ma che poi si rivela fin troppo reale), ma lascia perplessi quando cita in modo vistoso una pellicola di tutt'altro spessore come Arancia meccanica (il sistema di ganci che, nella scena della tortura, impedisce a Jerry di sbattere le palpebre è ripreso dalle celebri sequenze del film di Kubrick sulla rieducazione forzata del criminale Alex).

Un'intuizione originale, però, c'è, ed è merito dello sceneggiatore Brian Helgeland, che assegna al Giovane Holden un ruolo centrale nella trama di Ipotesi di complotto. Il libro di Salinger è infatti l'oggetto che Jerry porta sempre addosso, come un amuleto. Appena entra nel suo microscopico appartamento-bunker, dove redige per cinque affezionati lettori un bollettino infarcito di complotti e rivelazioni, il tassista si affretta a rimettere a posto una delle molte copie del romanzo che conserva in libreria. E proprio uno di questi volumi è l'unica traccia che Jerry lascia dietro di sé nella rocambolesca fuga dall'ospedale giudiziario in cui è stato ricoverato. Un poliziotto, ritrovando il libro tra gli effetti personali dell'evaso, fa notare che anche Mark David Chapman (l'assassino di John Lennon) e John Hinckley (l'attentatore di Ronald Reagan) possedevano una copia del romanzo, ma l'indizio, in sé, non significherebbe nulla. Se non fosse per un particolare inquietante: Jerry, pur collezionando il libro in svariati esemplari e diverse edizioni, non ne ha mai letto una riga.

Seguiamo il dialogo tra lui e Alice, che guarda perplessa la monotematica libreria dell'uomo:

> ALICE: Lei è un grande ammiratore del Giovane Holden...
> JERRY: No, non proprio...
> ALICE: Però le piace il soggetto.
> JERRY: No, non particolarmente.
> ALICE: Jerry, lei avrà qui una dozzina di copie del libro.
> JERRY: Lo so. Sì, lo so, lo so. E ce ne sono delle altre qui dentro e altre... altre ancora sotto il letto. Io non so perché, ma quando ne vedo una io... io la devo comprare... Non lo so... E anche quando non la vedo. E allora la devo cercare e comprarla per sentirmi normale. Io non so perché... Lei lo ha mai letto?
> ALICE: Sì, lo fanno leggere a scuola.
> JERRY: A me non me l'hanno mai fatto leggere a scuola. È questo quello che fanno: cominciano quando sei giovane, quando sei piccolo. A scuola loro, loro programmano tutti i bambini e tutte le bambine e poi loro li standardizzano, li piazzano in un forno automatico e li riducono come tanti biscottini. E lei crede che io sia pazzo... Sì, ha ragione...

Il giovane Holden, dunque, è un altro dei libri "che-si-leggono-a-scuola". Ma non per questo è un libro di cui ci si possa fidare. Jerry, infatti, verrà localizzato dai suoi

inseguitori (non la polizia, ma l'arcana struttura parallela guidata dal perfido dottor Jonas, interpretato da Patrick Stewart) grazie al codice a barre dell'ennesima copia del capolavoro di Salinger che acquista da Barnes & Noble. E anche lì, mentre fa la coda alla cassa, dovrà sottostare alla benevola ironia di un altro cliente (un cameo role dell'attore nero Danny Glover) stupito dal fatto che il giovanotto non abbia mai letto quel benedetto libro: «È un classico», protesta divertito l'uomo, «è Il giovane Holden!».

Filologia del complotto

Nato nel 1961, Helgeland è un altro dei baby boomer della nuova Hollywood: ha già al suo attivo un Oscar, ottenuto nel 1997 per la sua sceneggiatura tratta dal romanzo di James Ellroy L.A. Confidential e realizzata insieme con il regista Curtis Hanson. Come il Tarantino di Pulp Fiction e come il Walker di Seven, anche Helgeland è un incallito citazionista. Probabile, quindi, che lavorando al copione di Ipotesi di complotto abbia rielaborato in modo più o meno diretto uno spunto già presente in Telefon di Don Siegel (1977), vale a dire il legame fra condizionamento cerebrale e letteratura. Tratto da un romanzo di Walter Wager apparso nel 1975, il film di Siegel racconta di un gruppo di ignari cittadini americani trasformati in strumenti di morte dal KGB. Per metterli in azione è sufficiente una telefonata durante la quale una voce declama in modo suadente e perentorio i celeberrimi versi di un altro autore "scolastico", Robert Frost: «Bello è il bosco, buio e profondo,/ma io ho promesse da non tradire,/miglia da fare prima di dormire».

Ipotesi di complotto si spinge più in là, condannando Jerry non ad agire su impulso di una formula magica di derivazione letteraria, ma ad essere privato dell'unica vera consolazione che potrebbe ricevere. Quella, appunto, di riconoscere un'immagine di sé nel personaggio descritto da Salinger. La sua situazione, da questo punto di vista, è simile a quella del Leopardi apocrifo immaginato da Mari in Io venìa pien d'angoscia a rimirarti. Jerry, come il poeta, rischia di essere divorato dai libri della propria biblioteca, composta di un'unica opera moltiplicata in dozzine di esemplari diversi eppure identici. Il tassista paranoico interpretato da Gibson, inoltre, non ha modo di trovare una via d'uscita in mezzo a quel labirinto di parole, per il semplice fatto che non le ha mai lette e non può quindi adoperarle per descrivere un percorso alternativo, magari anche creativo come quello scelto dal Leopardi licantropo di Mari.

Giovane Holden a parte (ma inteso come oggetto, non come opera), è fin troppo

chiaro che nel mondo di Jerry i libri non hanno cittadinanza. Se si fa eccezione per un volume illustrato sui cavalli, che adopera per esercitarsi nel disegno, le sue fonti sono quasi esclusivamente composte dai quotidiani che setaccia e ritaglia in modo maniacale. Quando poi viene il momento di confessare il suo amore alla bella Alice, le parole che aiutano Jerry non provengono dalla tradizione letteraria, ma da quella – assai meno nobile – della musica pop. In mezzo alla folla della metropolitana di New York l'uomo declama infatti i versi di Every Little Thing She Does Is Magic, un successo di Sting datato 1981. Un piccolo classico, d'accordo, ma in un'accezione molto diversa da quella che spetta al Giovane Holden.

La sceneggiatura di Helgeland non spiega come mai, tra tanti libri, proprio Il giovane Holden sia stato scelto dai diabolici persuasori occulti per ossessionare la mente disturbata del povero Jerry. La motivazione più probabile, tuttavia, è che all'uomo sia stata interdetta la lettura di un testo nel quale avrebbe potuto vedere rispecchiata la propria condizione. Osservato con più attenzione, Jerry è una versione quasi perfetta del giovane Caufield in età adulta. Come il ragazzo irrequieto del romanzo, Jerry ha una passione per i berretti sportivi (anche se nel corso del film non indossa mai il famoso cappello da cacciatore che accompagna Holden per tutta la durata del romanzo). Anche lui ha a che fare con una coppia di suore cattoliche, che trova modo di assillare con le proprie illazioni sullo strapotere del Vaticano e relativi complotti. E come Holden, è un romantico sotto mentite spoglie: il suo amore senza riserve per Alice non è altro che la versione estrema e consapevole del sentimento ancora acerbo che l'adolescente di Salinger nutre per l'irraggiungibile amica Jane Gallagher.

Ma il vero aspetto che accomuna i due personaggi è il rifiuto della società americana. Holden, per esempio, detesta il cinema, salvo poi abbandonarsi a fantasticherie che ricalcano in modo trasparente scene di film che conosce fin troppo bene. Jerry, dal canto suo, ha in sospetto tutto, dai fantomatici elicotteri neri che – assicurano le leggende metropolitane – sorvolano silenziosi le città statunitensi, sino al fluoro che verrebbe addizionato all'acqua potabile con il pretesto di rinforzare la dentatura dei cittadini. «Lo sa che cosa ti fa quella robaccia?», spiega Jerry a un malcapitato cliente. «Ti indebolisce la volontà, ti annulla la capacità di pensare in modo libero e creativo e ti fa diventare schiavo del potere».

Pensare in modo libero e creativo: è la stessa ambizione di Holden, lettore accanito, promettente scrittore in erba e fratello di uno scrittore di successo che però, all'epoca dei fatti raccontati nel romanzo, sta svendendo il proprio talento nelle bolge degli studios di Hollywood (circostanza che forse aiuta a spiegare l'avversione del ragazzo per il cinema).

Proprio per questo desiderio di indipendenza Holden – che è stato espulso da ben cinque college – contesta in modo radicale il sistema scolastico, con motivazioni non troppo diverse da quelle di Jerry. L'immagine dei biscotti cotti al forno può suonare puerile, ma è probabile che Holden abbia in mente un processo di omologazione molto simile quando descrive al professor Antolini l'odioso corso di «Esposizione Orale» in cui, tanto per cambiare, è stato bocciato.

> «È un corso in cui bisogna alzarsi in classe e fare un discorsetto. Sa come. Spontaneo. E se ci si mette a divagare, gli altri devono gridar più in fretta che possono "Fuori tema!". Roba che mi faceva diventar matto. Ho preso tre».
> «Perché?».
> «Oh, non lo so. Quella storia del fuori tema mi dava sui nervi. Non lo so. Il guaio è che a me piace quando uno va fuori tema. È più interessante eccetera eccetera».
> «Non vuoi che uno resti in argomento quando ti racconta qualcosa?».
> «Oh, certo! Mi piace che uno resti in argomento e tutto quanto. Ma non mi piace che ci resti troppo. Non lo so. Non mi piace quando uno resta sempre in argomento, credo».

«Restare troppo in argomento» significa, semplicemente, essere ridotti a biscotti prodotti su scala industriale. «Dal 1888 noi forgiamo una splendida gioventù dalle idee chiare», recita lo slogan pubblicitario di Pencey, il college da cui Holden sta fuggendo. «Buono per i merli», è il suo caustico commento. «A Pencey non forgiano un accidente, tale e quale come nelle altre scuole». Il vero obiettivo dell'istituto infatti non è forgiare i giovani, ma omologarli. Proprio come sostiene Jerry.

La vera differenza tra il tassista e lo studente è che il secondo è un lettore di libri e uno scrittore, mentre il primo è un lettore di giornali e redattore di una microscopica (ma incontrollabile, e quindi pericolosa) newsletter. Jerry, inoltre, ha un certo talentaccio filologico, che gli permette di andare continuamente «fuori tema» senza per questo perdere il filo del discorso. La sua teoria sulle cospirazioni si basa sulla convinzione che «un complotto, se è buono, è anche indimostrabile». A ben vedere, si tratta della critica del testo spinta alle sue estreme conseguenze, in una visione in cui la mancanza di testimonianze documentarie si trasforma, per paradosso, nella più decisiva delle testimonianze. Non per nulla, davanti a lacune irrimediabili, perfino la critica testuale più rigorosa contempla il ricorso alla divinatio, all'intuizione rivelatrice che subentra a illuminare il senso della frase quando la testimonianza dei testi risulta insufficiente o contraddittoria. Esattamente l'operazione che Jerry compie ogni volta che opera un collegamento fra due ritagli di giornale in apparenza privi di qualsiasi affinità (come possono essere l'annuncio di una visita del presidente degli Stati Uniti in Turchia e la notizia del lancio dello Shuttle), costringendo i testi a rivelare il loro significato più

autentico, arcano e minaccioso.

In tutto questo, però, Jerry non prova alcun piacere di tipo estetico, non è conquistato da alcuna emozione. È incapace di pensare che un libro parli sempre, in qualche modo, del proprio lettore e sarebbe sinceramente meravigliato nello scoprire che perfino Il giovane Holden lo riguarda tanto da vicino. Nonostante le apparenze, quella di Jerry è una condizione niente affatto inconsueta. Anzi, è la stessa situazione in cui si trova lo spettatore medio di un film come Ipotesi di complotto, lo stato d'animo rappresentativo di qualsiasi non-lettore del mondo occidentale. Letteralmente circondato dai libri, eppure incapace di allungare la mano verso di essi. Potremmo provare a chiamarla la sindrome di Holden, definendola come il processo che impedisce di trarre consolazione dalla tradizione letteraria, di riconoscere in essa un'immagine di sé.

La scuola del carcere

Non riuscire a imparare dai libri è un destino ancora più terribile del non poter leggere ed è uno degli elementi che spiega il sentimento di estraneità nei confronti della letteratura incontrato in molti dei film e dei romanzi sin qui esaminati. Un'estraneità che, come sappiamo, può trasformarsi da un momento all'altro in minaccia, in maledizione, in condanna. Chi si sente tradito dai libri che pure continua a frequentare – più per abitudine, si direbbe, che per passione – è per esempio Vincenzo, il protagonista di Romanzo di un giovane povero di Ettore Scola (1995). Un film non del tutto riuscito, sbilanciato sul versante della recitazione (un Alberto Sordi magistrale ma talvolta sovraccarico, un esordiente e a tratti spaesato Rolando Ravello nel ruolo del protagonista), eppure ricco di spunti interessanti. Vincenzo, infatti, è un trentenne che ha ormai perso ogni speranza di trovare un lavoro stabile. Si è laureato in Lettere con il suo bravo 110 e lode, ma non è riuscito a vincere neppure un concorso. Quando capita dà qualche ripetizione, ma per il resto ha perfino rinunciato ad aprire le buste che contengono le sue domande di supplenza respinte. Vive in un palazzone di un imprecisato quartiere romano (lo stesso falansterio in cui Scola aveva girato nel 1977 Una giornata particolare), insieme con la madre vedova, la cui pensione rappresenta l'unica sicura fonte di reddito. Però, nonostante tutto, Vincenzo continua a frequentare la biblioteca e la sera, come la madre avrà occasione di sottolineare, «studia sempre». Nella libreria in camera sua, tra molti volumi in edizione economica, trova ancora posto la vecchia edizione de I Quindici, l'enciclopedia per ragazzi che rappresenta ormai uno dei pochi

legami con la sua felice infanzia piccolo-borghese.

Tanta fedeltà al libro e alla parola scritta però non lo aiuta nel momento in cui si trova a fronteggiare le insidie del Male, che gli si presenta con il volto imbellettato di un anziano vicino di casa, il signor Bartoloni (Sordi, appunto). L'uomo vuole disfarsi della moglie, una ex ballerina ormai grassa e malaticcia, e offre al ragazzo una ricompensa per ucciderla. Il fatto che Vincenzo rifiuti è, per Bartoloni, del tutto irrilevante. E così, quando la donna muore precipitando dal balcone, il giovanotto si trova a dover accettare a tutti i costi i famosi trenta milioni che gli erano stati promessi dal vecchio. Non li adopera, ma la polizia – su indicazione dello stesso Bartoloni, che agli occhi dello spettatore rimane il più probabile autore del delitto – trova il denaro nascosto nella camera del ragazzo, che viene arrestato.

In carcere, però, Vincenzo non si trova per niente male. «Nessuno ti disturba, non hai responsabilità: decidono tutto loro», spiega con disarmante franchezza al sostituto procuratore Moscati (l'attore francese André Dussolier), il magistrato che indaga sul suo caso e che non è affatto convinto della sua colpevolezza. «Se mi va di leggere, leggo», prosegue Vincenzo, «se mi va di pensare, penso. Ma non penso mai, dormo tutto il giorno».

In realtà, una delle ultime sequenze ci rivela come in prigione Vincenzo sia riuscito a realizzare il desiderio che, da libero cittadino, gli era stato negato: insegnare. I suoi allievi sono tutti detenuti extracomunitari, a beneficio dei quali tiene un corso di lingua italiana basato su frasi elementari, come «La pasta è buona» oppure «Lo zucchero è dolce». Detto in altri termini, per diventare quello che desiderava essere ha dovuto rinunciare alla letteratura.

Vincenzo, probabilmente, sarebbe stato un ottimo insegnante anche fuori dal carcere. È quello che sostiene Andreina (Isabella Ferrari), la ragazza benestante innamorata di lui e della sua cultura. Per lei Vincenzo è uno che «vorrebbe insegnare agli studenti quello che ha imparato, e invece niente». Ma anche lo spettatore, se ha seguito il film con attenzione, sa che Vincenzo ha il talento del maestro. In una delle scene iniziali lo vediamo mentre tiene una lezione privata a un ragazzino grassottello e impacciato. Tasso, Gerusalemme liberata, canto XII, la morte di Clorinda: lo stesso autore riconosciuto come «fratello» dal Leopardi di Io venìa pien d'angoscia a rimirarti.

Vincenzo non si sovrappone al testo, si limita a leggerlo a voce alta, poi invita lo studente a fare lo stesso. Sulle prime c'è qualche difficoltà, il ragazzo non capisce che cosa significhi il passa di «In questa forma/passa la bella donna, e par che dorma» (XII.69), ma quando Vincenzo, con calma, gli spiega che significa 'muore', tutto sembra

chiarirsi. In quel momento, però, arriva la madre dello studente, rimprovera al figlio di non capire niente, si scusa con il «professore», ma gli comunica che ormai le ripetizioni non servono più, il ragazzo verrà comunque bocciato, grazie e arrivederci. Ed è qui che Vincenzo dimostra quello che sarebbe capace di fare: nonostante il suo compito sia finito, nonostante abbia già ricevuto compenso e benservito, si trattiene ancora con il ragazzo, lo aiuta a decifrare il testo ottava dopo ottava, quasi per fargli capire che il valore di quei versi è ben superiore alla loro importanza nel programma scolastico.

Dopo essere stato raggirato da Bartoloni, però, Vincenzo perde questa consapevolezza e diventa vittima della sindrome di Holden: la letteratura non lo consola, non lo rende capace di vivere meglio, non lo mette in condizione di opporsi al Male. In un primo momento la sua conoscenza dei classici gli è servita a tenere a bada la follia di Bartoloni, collezionista di fumetti d'epoca dai quali sembra prendere in prestito le maledizioni che scaglia contro la moglie. «Ma come parla?», lo rintuzza il giovane. «Come nei suoi fumetti?». Il guaio è proprio questo: nel suo marasma mentale, il vecchio è convinto di comportarsi come uno dei suoi personaggi preferiti («Questo è il guaio di voi giovani: non leggete», dice con aria di rimprovero quando scopre che Vincenzo non conosce le avventure di Flash Gordon). Il «professore» mancato, invece, non ha il coraggio di imitare i cavalieri del Tasso, le cui virtù rimangono imprigionate in un astratto universo di carta.

Prima di finire in carcere Vincenzo ha vissuto un unico momento di appagamento, e di relativa euforia, lavorando come apprendista tipografo, un impiego umile nel quale, anziché esercitarsi sui grandi testi della tradizione, ha contribuito ad allestire volantini pubblicitari. Per l'ambiente sociale al quale Vincenzo appartiene (la borghesia romana dei commercianti e degli impiegati: il padre, morto di cancro, era proprietario di una cartoleria), la letteratura non ha un valore in sé, ma conta soltanto in quanto consente di raggiungere uno status ben riconoscibile. Quello del «professore», appunto, la parola magica con cui la madre di Vincenzo, nel suo ostinato rifiuto della realtà, continua a chiamare il ragazzo.

Di tutti i personaggi del film, la «bottegaia» Andreina – che gestisce la ben avviata lavanderia di famiglia – è l'unica a coltivare ancora la speranza che leggere serva a qualcosa, non soltanto a chiudere la cella e buttare via la chiave. Ma, in definitiva, è proprio questo che Vincenzo vuole. Il suo destino è di finire isolato e recluso, esattamente come accade al giovane Holden, che nelle ultime pagine del romanzo di Salinger scopriamo ospite di un ospedale psichiatrico. Anche l'odissea di Jerry in Ipotesi di complotto passa per le stanze di un manicomio, lo stesso luogo che attende Parry, il

protagonista de La leggenda del Re Pescatore di Terry Gilliam (1991).

A interpretare il personaggio dello stimato docente di letteratura medievale impazzito dopo che la moglie è stata massacrata sotto i suoi occhi è ancora una volta Robin Williams. Una circostanza che accentua la sensazione che Parry, come Keating nell'Attimo fuggente, abbia fallito nel suo tentativo di vivere nella realtà così come la letteratura avrebbe potuto insegnargli. La sconfitta di Parry, però, assume un aspetto molto diverso dalla resa incondizionata di Vincenzo nel film di Scola. A differenza del ragazzo, infatti, questo medievista folle, ridotto a vivere come un clochard per le strade di New York, ha abbattuto ogni muro di separazione fra letteratura e vita. Si è lasciato letteralmente divorare dai libri che ha letto e dimenticato, al punto da non ricordare più il suo vero nome, Henry Sagan. La sua conoscenza del ciclo arturiano, dice, deriva dall'aver ascoltato tempo addietro la «conferenza» di un non meglio definito «professore», ovvero il se stesso della vita passata.

Persuaso di essere «in missione per conto di Dio», Parry vive nella convinzione che il Santo Graal sia conservato in un palazzotto neomedievale in piena Manhattan. Non è una follia gentile, la sua. Non soltanto, almeno. Quando finalmente crede di aver conquistato la sua Ginevra (l'introversa e caratteriale Lydia, interpretata da una strepitosa Amanda Plummer, la futura Coniglietta di Pulp Fiction), si ritrova ad essere inseguito per le strade della città dall'infernale Cavaliere Rosso, simbolo della violenza insensata che ha spazzato via la vita della moglie.

Nonostante tutto, Parry continua ad essere un critico letterario, soltanto che i testi della tradizione arturiana si sovrappongono, nella sua mente, al macrotesto della città senz'anima, che lo costringe a trasformarsi in cavaliere errante e a proseguire la queste tra i rifiuti e i diseredati di ogni tipo. Che New York sia una «città corrotta», come gli capita di ripetere, non è soltanto una sua impressione. Dietro l'apparenza lieve, di favola moderna con inatteso happy end alla Frank Capra, La leggenda del Re Pescatore nasconde un film attraversato da immagini cupe e violente, specie nelle sequenze ambientate nell'ospedale psichiatrico, che da un lato si richiamano al capolavoro di Gilliam, Brazil (1985), dall'altro anticipano il suo film successivo, L'esercito delle dodici scimmie (1995). Anche se scorretta e inconsapevole – o, meglio ancora, preterintenzionale – la stessa espressione «città corrotta» è in realtà una citazione sia della Cité Gaste del ciclo arturiano, sia della «città irreale» evocata da Eliot nella Terra desolata, il poemetto che reintroduce nell'immaginario moderno la figura del Re Pescatore, alla quale Parry dedica le sue discontinue attenzioni filologiche (senza dimenticare che «corrotta», come sappiamo, è anche la Città Senza Nome di Seven).

Ammalarsi di troppa esperienza

Il metodo del professore clochard coincide, in sostanza, con quello di Jerry in Ipotesi di complotto. Si basa su assiomi indimostrabili e poggia su divinazioni di labile evidenza, prima fra tutte la convinzione che la coppa conservata da un miliardario nella sua dimora di dubbio gusto sia davvero il Graal: un'idea, sia detto per inciso, neppure troppo bizzarra se paragonata ad altre identificazioni del Sacro Calice avanzate da studiosi in apparenza più sani di mente. E quella di Parry è una certezza incrollabile proprio perché, come i complotti intuiti da Jerry, indimostrabile.

Detto altrimenti, Parry è venuto meno alla regola elementare che abbiamo visto richiamata tante volte dalla narrativa popolare degli ultimi anni: posto che possa insegnare qualcosa, la letteratura deve insegnare a tenere a distanza la realtà. Il principale corollario di questo assioma è che la letteratura stessa deve essere tenuta a distanza, separata rispetto al tessuto del reale. Soltanto a questa condizione può essere ancora in qualche modo utile per affrontare la vita con maggior consapevolezza.

Opera di un visionario impenitente come Gilliam, che ha lavorato sulla base di un'eccellente sceneggiatura di Robert LaGravenese, La leggenda del Re Pescatore ha il coraggio di rovesciare questo luogo comune e, alla fine, ci mostra in Parry un uomo salvato dalla letteratura. Per ritrovare la felicità continua a pagare un prezzo altissimo (la sua follia regredisce, senza però scomparire), eppure riesce a conquistare il Graal. Per essere più precisi, riesce a farlo conquistare da Jack Lucas (l'attore Jeff Bridges), il conduttore radiofonico che, con le sue tirate provocatorie contro lo strapotere degli yuppie, ha involontariamente ispirato la sparatoria in cui è morta la moglie di Parry. Disperato, in preda all'alcolismo e al disprezzo per se stesso, Jack capisce fin troppo presto di essere il responsabile della follia di Parry e per tutta la durata del film non fa altro che cercare un rimedio al male che ha prodotto. Ma non lo trova fino a quando non accetta di entrare nel sistema di simboli di cui si nutre la pazzia dell'amico.

Da parte sua, Parry non ha il minimo dubbio. Gli gnomi – la «piccola gente» che di tanto in tanto appare per confermargli l'importanza della sua missione – gli hanno detto che Jack è l'«Eletto», e tanto basta. Poco importa che l'ex deejay opponga tutta la resistenza possibile, rifiutandosi di essere fagocitato dalle ossessioni dell'uomo che vorrebbe aiutare. Jack pensa infatti di dover trascinare Parry nel proprio mondo, riportandolo alla realtà e, nel contempo, riuscendo finalmente a «pagare la multa e

andare a casa», a non essere più tormentato dal senso di colpa. Dal suo punto di vista «la magia» non esiste, non è mai esistita. In un surreale monologo a beneficio di un burattino di Pinocchio che gli è stato regalato da un ragazzino in vena di bontà con gli ubriaconi, Jack si appella all'autorità di Nietzsche per sostenere che il mondo è diviso tra «le persone destinate alla grandezza, come Walt Disney e Hitler» e i perdenti, come lui: «Lui [cioè Nietzsche, N.d.R.] ci chiamava gli scarti di fabbrica», aggiunge. «A volte ci avviciniamo alla grandezza, ma non ci arriviamo mai».

A parte questo ricorso a un Nietzsche da Bartlett's Familiar, come direbbe il dottor Lecter, Jack non è un amante dei libri. È un personaggio pubblico, e come tale ha il chiodo fisso di poter diventare il protagonista di una biografia, che nei momenti di massima autocommiserazione pensa dovrebbe intitolarsi Non è stato un picnic: la vita di Jack Lucas. Ma è l'unico libro che gli interessi veramente. Per tutti gli altri nutre invece una viscerale diffidenza. Quando Anne, la donna con cui convive (Mercedes Ruehl, giustamente premiata con l'Oscar come miglior attrice non protagonista), gli suggerisce di leggerne uno, replica sprezzante che il pensiero «ci distingue dalle lenticchie e da quelli che leggono libri come La canzone dell'amore».

Lydia, anima gemella dello stralunato Parry, è invece un'assidua lettrice di romanzi rosa. Anzi, è addirittura impiegata presso la fantomatica casa editrice Due Cuori, per la quale calcola costi e possibilità di ricavo dei vari romanzetti. Lei per prima si dice consapevole che si tratta di «spazzatura sentimentale a basso livello», ma Parry – che evidentemente non ha dimenticato di essere un critico – si affretta a correggerla con garbo. Dopo averle ricordato che un libro può cambiare «il modo di pensare o anche di agire» di chi lo legge, spiega con dolcezza che «non c'è spazzatura nel sentimento: il sentimento è passione, è immaginazione, bellezza».

Questa non è l'unica lezione che Parry, obbedendo all'antico istinto pedagogico, impartisce agli altri personaggi del film. E neppure la più importante. La vera lectio magistralis del barbone, infatti, si svolge in piena notte a Central Park. Parry sta celebrando uno dei suoi riti privati, quello dello «spaccanuvole»: completamente nudo, se ne sta disteso sul prato a fissare il cielo, intento – così dice – a spostare le nuvole con la forza del pensiero. Jack è accanto a lui e lo ascolta, dapprima perplesso, poi sempre più coinvolto. Parry gli sta raccontando la leggenda del Re Pescatore. Sappiamo che si tratta di un tema molto caro a Henry Sagan, il medievista di successo che Parry è stato prima di impazzire: tra le carte dell'amico, infatti, Jack ha trovato uno studio dattiloscritto dedicato appunto alle implicazioni mitiche della figura del Re Pescatore. Ma la versione che Parry

fornisce adesso non corrisponde a nessuna di quelle tramandate dalla pur variegata e contraddittoria letteratura arturiana. Abbattuta ogni separazione fra letteratura e vita, Parry parla in realtà di se stesso e di Jack, anche se la distribuzione dei ruoli – come avremo modo di vedere – è tutt'altro che rigida. Ascoltiamo:

> La conosci la storia del Re Pescatore? Comincia col re da ragazzino, che doveva passare la notte nella foresta per dimostrare il suo coraggio e diventare re. E mentre passa la notte da solo, è visitato da una visione sacra: nel fuoco del bivacco gli appare il Santo Graal, simbolo della grazia divina. E una voce dice al ragazzo: «Tu custodirai il Graal, onde possa guarire i cuori degli uomini». Ma il ragazzo, accecato dalla visione di una vita piena di potere, di gloria, di bellezza, in uno stato di completo stupore, si sentì per un attimo non un ragazzo, ma onnipotente come Dio. Allungò la mano per prendere il Graal, e il Graal svanì lasciandogli la mano tremendamente ustionata dal fuoco. E mentre il ragazzo cresceva, la ferita si approfondiva, finché un giorno per lui la vita non ebbe più scopo. Non aveva più fede in nessuno, neanche in se stesso. Non poteva amare, né sentirsi amato. Era ammalato di troppa esperienza, e cominciò a morire. Un giorno un giullare entrò al castello e trovò il re da solo. Ed essendo un semplice di spirito egli non vide il re: vide solo un uomo solo e sofferente. E chiese al re: «Che ti addolora, amico?». E il re gli rispose: «Ho sete, e vorrei un po' d'acqua per rinfrescarmi la gola». Allora il giullare prese una tazza che era accanto al letto, la riempì d'acqua e la porse al re. E il re, cominciando a bere, si rese conto che la piaga si era rimarginata: si guardò le mani e vide che c'era il Santo Graal, quello che aveva cercato per tutta la vita. Si volse al giullare e chiese stupito: «Come hai potuto tu trovare ciò che i miei valorosi cavalieri mai hanno trovato?». E il giullare rispose: «Io non lo so. Sapevo solo che avevi sete».

Di primo acchito il messaggio del racconto sembrerebbe univoco: Jack è il re «ammalato di troppa esperienza» che si è trovato a un passo dal realizzare i propri desideri (la strage di cui si considera responsabile è avvenuta quando stava per diventare protagonista di una sit-com televisiva) e ora non può «amare, né sentirsi amato». Parry, invece, è il giullare, il fool che con semplicità gli dà da bere e guarisce la ferita che, in questa particolare versione del mito, non è provocata da un colpo di lama all'altezza dell'inguine, ma da un'ustione alla mano (e in effetti, quando Parry lo incontra per la prima volta, Jack rischia davvero di venire bruciato vivo da due teppisti a caccia di homeless).

Interpretazione corretta, per quanto basata su un testo di incerta tradizione che – per fare un solo esempio – sembra confondere il Ricco Re Pescatore, custode del Graal, con re Artù, che del Sacro Calice guida invece la Cerca. Ma nelle sue intenzioni Parry non sta affatto raccontando la storia di Jack. Non soltanto, almeno. La prima volta che rivela all'amico il segreto della sua «missione», infatti, l'ex professore si presenta come «il Portiere di Dio», un appellativo che rinvia appunto allo stesso Re Pescatore. In altri termini, il vero malato è Parry, non Jack, al quale spetta piuttosto il compito di sanare la ferita rimasta nella mente dell'uomo. Ma per fare questo Jack deve accettare la non separazione del reale rispetto all'immaginario.

È quanto succede nel momento in cui, con Parry in coma all'ospedale psichiatrico, Jack

decide di introdursi nel posticcio castello del magnate che, nella fantasia dell'amico, custodisce il Graal. Vestito con gli stracci del clochard errante che vuole salvare, Jack mette a repentaglio la propria ritrovata e apparente stabilità di uomo di successo (è tornato a lavorare in radio, ha un bell'appartamento e una nuova amante) per affrontare una prova ben nota ai cavalieri della Tavola Rotonda: quella del Castello Periglioso, abitato da visioni e incantesimi.

Jack se ne rende conto quando, arrampicatosi sui bastioni del palazzotto falso-gotico, riesce a sentire per la prima volta il nitrito del destriero del Cavaliere Rosso, l'invisibile persecutore di Parry. Poco dopo, entrato nell'edificio (la cui architettura interna evoca le visioni geometriche di Maurits Cornelis Escher), Jack crede di vedere l'assassino della moglie di Parry venirgli incontro con il fucile spianato. Vinta anche questa illusione, può finalmente mettere le mani sul Graal, che è in realtà una coppa che il miliardario ha ricevuto in dono da bambino, nel lontano Natale del 1932. Come nei testi medievali, la conquista del Sacro Calice si accompagna alla guarigione del Re Pescatore o, per essere più precisi, del Roi Maaignié, il monarca malato con cui il Ricco Re Pescatore tende a identificarsi. Nella fattispecie, il Re Magagnato è lo stesso proprietario del castello, che, come da tradizione, è anche il custode del Graal. Jack trova l'uomo accasciato in poltrona, ormai agonizzante per aver ingerito una dose sbagliata di farmaci. Per salvarlo gli basterà far scattare il sistema d'allarme dell'edificio, in modo che la polizia possa trovare il Re e prestargli soccorso.

Alla fine di questo percorso iniziatico Jack ha compreso che i libri sono importanti per la sapienza che contengono e non, tautologicamente, perché sono libri. È probabile che dentro di sé sia rimasto un uomo della civiltà orale e, nello stesso tempo, della civiltà dell'immagine: è un trascinante conduttore radiofonico, continua ad avere ambizioni televisive e, durante i tre anni in cui è stato lontano dal suo lavoro, ha aiutato la procace e generosa Anne nella gestione di un negozio di videocassette. Quello che ha imparato non gli viene dalla lettura di Nietzsche o di Thomas Malory, ma dalla straordinaria forza di coinvolgimento esercitata da Parry, che si è dimostrato capace di trascinarlo dentro i libri che ha amato in passato.

Perché è magico un libro magico?

Si tratta dello stesso percorso pedagogico che il misterioso Bibliotecario interpretato da Christopher Lloyd impone al giovanissimo Richard (Macaulay Culkin in uno dei suoi

ultimi ruoli da bambino prodigio) in Pagemaster – L'avventura meravigliosa, diretto da Joe Johnston e Maurice Hunt nel 1994. Girato in minima parte dal vivo, il film è in realtà un lungometraggio di animazione che non nasconde il proprio intento di esortazione alla lettura. È la storia di Richard, appunto, un preadolescente così timido e pauroso da attrezzare la sua bicicletta con un grottesco sistema di sicurezza e da rifiutarsi di salire sulla casetta che il padre, da perfetto genitore yankee, ha costruito per lui sull'albero davanti a casa.

Con la sua ossessione per le statistiche di incidenti e calamità assortite, Richard coltiva una paranoia non meno metodica di quella rappresentata da Jerry in Ipotesi di complotto. Sorpreso per strada da un temporale, si rifugia in biblioteca, dove il Bibliotecario lo convince ad accettare un tesserino che non tarderà a rivelarsi magico. Mentre si inoltra tra gli scaffali, il ragazzo – che nel frattempo ha assunto le fattezze di un cartone animato – viene letteralmente risucchiato all'interno delle storie narrate dai volumi. A fargli compagnia nel lungo viaggio di ritorno sono tre personaggi-libro, corrispondenti ai principali generi letterari frequentati dai lettori più giovani: Avventura, Fantasy e Horror. Quando avrà finalmente completato la traversata della biblioteca, guadagnandosi così il diritto di tornare a casa, Richard sarà diventato non soltanto un lettore, ma anche un ragazzo diverso, senza più paure né complessi. Capace perfino di passare la notte nella famosa casetta sull'albero, portando però con sé i tre libri che hanno guidato la sua educazione alla vita.

L'idea sulla quale si basa il film non è del tutto originale. Di primo acchito sembrerebbe derivare da La storia infinita di Michael Ende (1979), portato sullo schermo nel 1984 da Wolfgang Petersen e poi, in un paio di deludenti sequel, nel 1990 da George Miller e nel 1994 da Peter MacDonald. Ma Bastian, il protagonista del romanzo di Ende, è un lettore accanito già prima di entrare nel fatidico negozio di antiquariato dove troverà il libro magico capace di aprirgli le porte del regno di Fantàsia. Il protagonista di Pagemaster, invece, assomiglia di più a Jimmy, il piccolo non-lettore che incontriamo nell'ironico e misconosciuto La storia fantastica, diretto nel 1987 da Rob Reiner (ma il titolo originale, The Princess Bride, esclude qualsiasi ammiccamento al best seller di Ende). Al posto del temporale, nel film di Reiner c'è l'influenza che costringe a letto l'irrequieto Jimmy, mentre la funzione del Bibliotecario viene svolta dal nonno (Peter Falk), che gli propone di ingannare il tempo leggendo un libro. «Quando avevo la tua età la nostra TV erano i libri», spiega sornione l'uomo prima di intrappolare l'immaginazione del bambino in un racconto di principesse perseguitate e pirati coraggiosi, giganti gentili e duelli mozzafiato.

All'origine della pellicola di Reiner c'è l'omonimo romanzo pubblicato nel 1973 da William Goldman (autore anche della sceneggiatura, nonché di libri come Il maratoneta, portato sullo schermo nel 1976 da John Schlesinger), eppure La storia fantastica pare indebitata più con il cinema di cappa e spada degli anni Trenta e Quaranta che con la tradizione letteraria vera e propria. Quello che il nonno legge al nipotino non è, in senso tecnico, un libro magico, ma rimane comunque «un libro speciale», precisa l'uomo: «È il libro che mio padre leggeva a me quando ero a letto malato e lo stesso che io leggevo a tuo padre. E oggi io lo leggerò a te». Cercarlo in libreria sarebbe inutile, per il semplice fatto che il volume, in realtà, non esiste, per quanto Goldman si sia divertito a fingere di compendiare l'opera del fantomatico S. Morgenstern. In un certo senso, è come se il nonno stesse scrivendo la storia nel momento stesso in cui la legge a voce alta, trasferendo nella trama – che si fa sempre più improbabile e sempre più avvincente – ogni stereotipo e ogni risorsa dell'avventura romantica. Ma questo Jimmy ancora non lo sa: per lui il libro del nonno è, in modo quasi provvidenziale, la porta d'ingresso in quella strana televisione senza immagini che è la lettura.

Da questo punto di vista, Pagemaster descrive una situazione completamente diversa. Eccezion fatta per Avventura, Fantasy e Horror (i tre volumi dall'aspetto antropomorfo che accompagnano Richard nel suo viaggio iniziatico), i titoli ordinati sugli scaffali della biblioteca sono tutti reali e ben riconoscibili. Alcuni si guadagnano soltanto una citazione obliqua (nel corso del film è possibile scorgere le copertine de Il meraviglioso mago di Oz e di Macbeth, ma anche di Shining dell'onnipresente Stephen King), mentre altri svolgono un ruolo più sostanzioso per lo svolgimento del racconto. Richard deve vedersela con il calamaro gigante riemerso dalle pagine di Ventimila leghe sotto i mari, viene minacciato dall'orrendo mister Hyde e inseguito dal famelico mastino dei Baskerville, sente il Corvo di Poe pronunciare il suo lugubre «Mai più» e vede il capitano Achab soccombere all'assalto di Moby Dick, finisce sulla nave pirata di Long John Silver, ha un incontro ravvicinato con i bellicosi abitanti di Lilliput e rischia letteralmente la testa quando si imbatte nella Regina di Cuori di Alice nel Paese delle Meraviglie. Ingoiato da un drago di incerta derivazione (sembrerebbe una copia di quello che infuria nella Bella addormentata disneyana del 1959), si salva ricorrendo alla classica fiaba di Giacomino e del suo fagiolo magico, esattamente come aveva fatto Mickey Mouse molti anni prima di lui.

Leonard Maltin, uno dei più noti critici cinematografici americani, ha a suo tempo liquidato Pagemaster affermando che, se davvero l'intento del film era quello di

promuovere la lettura fra i ragazzi, allora sarebbe stato meglio lasciar perdere i cartoni animati e scrivere un libro. Ma non è questo il punto. Certo, la pellicola esibisce un pedagogismo troppo sfacciato per risultare credibile. Il mago Pagemaster (che è poi lo stesso Bibliotecario in versione disegnata) dà il benvenuto a Richard nel suo mondo incantato con queste parole: «Quando sei nel dubbio, chiedi consiglio ai libri». Tutto quello che accade dopo non dovrebbe far altro che ribadire e dimostrare la saggezza del precetto. Nei libri c'è tutto, e Stevenson, Melville, Swift e Verne stanno lì a ricordarlo. Chi legge non soltanto ne sa di più, ma alla fine impara anche a correre meglio in bicicletta e rende orgogliosi mamma e papà.

Non appena si cerca di andare al di là di questa dichiarazione di intenti ci si accorge però che il pubblico al quale Pagemaster si rivolge non ha più alcuna dimestichezza con la tradizione letteraria che il film esalta con tanto entusiasmo. Nel breve intervallo di tempo che separa il film dal già ricordato La storia fantastica, l'esigenza di immaginare un libro che sia la summa di ogni possibile avventura per ragazzi è stata soppiantata dal fatto che la disattenzione dei giovanissimi ha trasformato in letture esoteriche testi fin qui celeberrimi come L'isola del tesoro e I viaggi di Gulliver. In questo, però, i preadolescenti cui il film si rivolge non sono altro che la punta avanzata e priva di pudori dello stesso pubblico adulto che di lì a poco si lascerà turbare dalle arcane citazioni di Seven e dalle minacciose epigrafi di Millennium. Se il distacco dalla letteratura non fosse già consumato un film come Pagemaster non avrebbe alcun senso.

È lo stesso paradosso che abbiamo incontrato nella versione cinematografica della Lettera scarlatta diretta da Joffé. Si getta un po' di polvere negli occhi degli spettatori con il richiamo colto al Comus di Milton e intanto si racconta la storia di Hester Prynne come se Hawthorne non fosse mai esistito. Così nel film interpretato da Macaulay Culkin si abbonda in riferimenti alla tradizione letteraria, dando però per scontato che i ragazzi non posseggano più le conoscenze necessarie per decifrare questo stesso sistema di allusioni. Tant'è vero che, in una delle ultime sequenze, Pagemaster utilizza i suoi magici poteri per evocare i personaggi già incontrati da Richard, in modo che essi possano illustrare al ragazzo il significato del libro dal quale provengono.

Maltin, in effetti, non ha tutti i torti. Fervorini a parte, Pagemaster nasce dalla convinzione che la letteratura, ormai, non basti più a se stessa e abbia bisogno di essere promossa o, peggio ancora, "spiegata" da altre forme espressive. Può anche darsi che Richard impari davvero a superare le sue paure immergendosi nel «meraviglioso e assolutamente imprevedibile mondo dei libri» (così lo definisce il Bibliotecario), ma di sicuro, nella percezione del pubblico, la passione per la lettura è un segno di diversità,

non un elemento di distinzione.

La lettrice e la Bestia

Da questo punto di vista, La Bella e la Bestia, diretto da Gary Trousdale e Kirk Wise per la Disney nel 1989, parte da un'ammissione molto più franca: quella, appunto, della diversità del lettore. La passione di Belle per i libri è forse il tratto più caratteristico in questa rielaborazione della fiaba settecentesca di Madame le Prince de Beaumont, già portata sullo schermo – fra l'altro – da Jean Cocteau nel 1946. Che la ragazza possegga una sensibilità fuori dal comune è la premessa su cui si regge il racconto originale: mentre le sue avide sorelle chiedono in dono al padre gioielli e ricchezze, lei si accontenta di domandare una rosa, che purtroppo verrà colta proprio nel giardino del castello in cui la Bestia si nasconde.

Tutto questo sparisce nel cartone animato del 1989, che ci presenta una Belle figlia unica di un bizzarro padre inventore, che gli abitanti del villaggio in cui i due vivono considerano stravagante, se non addirittura pazzo quanto il Parry della Leggenda del Re Pescatore. Una delle prime scene del film Disney, organizzata sul modello del grande musical, serve appunto a fissare l'incomunicabilità fra il mondo di Belle e quello dei suoi compaesani. La giovane procede per le strade immersa nella lettura di un libro e non si accorge che intanto tutti parlano di lei. «Quella ragazza è proprio originale», canticchia la folla, sottolineando più volte che Belle «non assomiglia a noi». L'unico a comprenderla è il vecchio libraio del paese, dal quale la giovane prende in prestito un volume dopo l'altro, alla ricerca di storie sempre più fantastiche. Il suo libro preferito racconta di «posti esotici, intrepidi duelli, incantesimi, un principe misterioso» ed è una prefigurazione dell'avventura che la attende. Ma questo Belle non può ancora saperlo. Per il momento il suo amore per i libri si divide tra l'ironica ammirazione della folla («È una ragazza assai particolare:/lei legge sempre, che virtù!», commenta il coro) e l'aperta ostilità del bellimbusto del villaggio, Gaston, gran cacciatore e campione nelle gare di sputi, convinto che «non è giusto che una donna legga: le vengono in testa strane idee e comincia a pensare». Lo stesso punto di vista già sostenuto dall'ottuso fidanzato miliardario di Titanic.

Disprezzato da Belle, Gaston è invece il beniamino dei compaesani e l'idolo delle ragazze da marito. Eppure è lui, con la sua ottusa "normalità", il vero mostro della storia, disposto a mettere in opera qualsiasi inganno (compreso l'internamento del padre di

Belle in manicomio) pur di sposare la ragazza. La quale, nel frattempo, è prigioniera della Bestia e della sua corte di oggetti animati. Rinchiusa nel castello, ha modo di adoperare quella vista "diversa", più sensibile e attenta, che la lettura dei libri le ha consentito di affinare. Ed è attraverso la mediazione dei libri, in definitiva, che arriva a intuire come sotto l'aspetto spaventoso del suo carceriere si nasconda un cuore gentile e bisognoso d'affetto.

La vera svolta nel rapporto tra la ragazza e il mostro, nel racconto cinematografico di Trousdale e Wise, non coincide tanto con la lotta della Bestia contro i lupi che minacciano Belle, ma con il momento in cui il misterioso padrone mette a disposizione della giovane (ormai ospite e non più prigioniera) la grandiosa biblioteca del castello. A partire da questa scena il maniero non viene più rappresentato come un luogo tetro e minaccioso, ma come una dimora visitata dalla luce e dalla gioia. E tra i piccoli riti che punteggiano il corteggiamento fra i due, insieme con le partite a palle di neve e il ballo nel salone del castello, entra presto anche la lettura di un libro davanti al caminetto. La lettrice, ancora una volta, è Belle, che sta lentamente aiutando la Bestia a emanciparsi dalla propria condizione di mostro.

L'amore di Belle per la lettura è già sottolineato da Madame le Prince de Beaumont, che a sua volta rielabora con insistenza uno spunto appena accennato nella prima – e molto più complessa – versione della fiaba, pubblicata attorno al 1740 dalla meno nota Madame de Villeneuve. La Belle capostipite ama sì i libri, ma una volta prigioniera del castello incantato abbandona presto la frequentazione della biblioteca per attardarsi davanti a un sistema di «finestre magiche» che rappresenta un'ingegnosa anticipazione delle trasmissioni televisive. Un passatempo forse ritenuto troppo frivolo da Madame le Prince de Beaumont, che non a caso nella sua riscrittura elimina questo zapping ante litteram e lo sostituisce con un elogio della lettura di dichiarata intonazione moralista. Quando gli affari del padre – che nell'originale è mercante, non inventore – sono fiorenti, Belle passa il suo tempo a leggere «buoni libri», ma anche più tardi, dopo la bancarotta che ha obbligato la famiglia a trasferirsi in campagna, Madame le Prince de Beaumont ci tiene a osservare che la ragazza divide il suo tempo tra le faccende domestiche, la lettura, il clavicembalo e il canto. «Una grande biblioteca, un clavicembalo e parecchi libri di musica» sono i doni che Belle più dimostra di apprezzare tra quelli che la Bestia le fa trovare nelle sue stanze, ma perché i sentimenti della ragazza inizino ad addolcirsi l'autrice si trova costretta a chiamare in servizio un libro magico di cui, nel cartoon Disney, non si trova più traccia. E questo perché, per la Belle cinematografica, tutti i libri

sono già magici in quanto libri.

La situazione descritta da La Bella e la Bestia di Trousdale e Wise, a ben vedere, non è troppo diversa da quella immaginata da Mari in Io venìa pien d'angoscia a rimirarti: un castello, una biblioteca, un mostro. Soltanto che questa volta il mostro, da solo, non è in grado di trarre conforto dai libri che lo circondano. La Bestia, insomma, è vittima della sindrome di Holden, se non altro perché cerca di riconquistare la condizione umana accentuando i caratteri più dispotici e violenti del proprio carattere. Finché Belle non lo guida nel mondo dei libri il mostro è una specie di Gaston dal volto irsuto e ripugnante. Per tornare ad essere se stesso, e cioè il bel principe che la ragazza sposerà alla fine, ha bisogno di assommare alla propria condizione di reietto un'altra diversità, che è poi quella della lettura.

In questo cammino la Bestia è guidata da una Belle che, ormai affrancatasi dal rispetto delle buone maniere impostole da Madame le Prince de Beaumont, si comporta come una perfetta eroina moderna. Il suo personaggio ha infatti numerosi punti di contatto con la piccola protagonista di Matilde, il romanzo pubblicato da Roald Dahl nel 1988 (soltanto un anno prima dell'uscita della Bella e la Bestia) e portato sullo schermo da Danny DeVito nel 1996 in un film noto in Italia con l'infelice titolo di Matilda 6 mitica. Anche Matilde è una lettrice precoce ed emarginata, non tanto dagli estranei – a incoraggiarla ci sono anzi una bibliotecaria premurosa e una maestra affezionata sino alla complicità –, ma dalla sua stessa famiglia, i davvero mostruosi signori Dalverme, preoccupati soltanto di accumulare disonestamente denaro e di ingozzarsi di cibi precotti mentre guardano la televisione. E così quando, all'età di quattro anni, Matilde chiede al padre di comperarle un libro, in tutta risposta deve sorbirsi questa surreale ramanzina: «Diavolo, ma che cosa non va con la tele? Abbiamo una stupenda tele a ventiquattro pollici e vieni a chiedermi un libro! Sei viziata, ragazza mia!».

Sia il romanzo di Dahl (da cui è tratta la citazione) sia il film di DeVito abbondano di riferimenti letterari. L'autore prediletto di Matilde è in ogni caso Dickens, ma nella versione cinematografica della storia, rivolta al pubblico americano, un ruolo importante viene svolto dal Moby Dick di Melville. La pellicola, anzi, aggiunge nuovi particolari, come la copia del Vento tra i salici di Kenneth Grahame che l'insegnante di Matilde, l'incantevole signorina Dolcemiele, lascia di nascosto a casa della bambina al termine di un disastroso colloquio con gli orridi genitori (la favola di Grahame, si noti, è uno dei testi su cui si fonda l'amicizia tra il killer e la bambina in Ghost Dog di Jarmusch).

L'amore per i libri è l'aspetto più evidente della diversità di Matilde, che non tarderà a rivelare straordinarie doti di telecinesi, grazie alle quali potrà guidare la riscossa

dell'intera scuola elementare contro l'impresentabile signorina Spezzindue, preside tirannica nonché perfida ziastra della celestiale Dolcemiele. Più ancora che nella pur fedele trasposizione cinematografica, nel romanzo di Dahl è evidente che la capacità di spostare gli oggetti con la forza del pensiero è semplicemente una diversa manifestazione di quell'intelligenza che, non potendo esprimersi altrimenti, finisce per «uscire dagli occhi» della bambina. Questo spiega perché nel libro, dopo essere stata definitivamente affidata alla signorina Dolcemiele e ammessa a una classe più adatta alle sue capacità intellettuali, Matilde perde i suoi strani poteri, che le vengono invece conservati – con un tocco difficile da definire se non disneyano – nel film diretto e interpretato da DeVito, irresistibile nel ruolo del padre stupido e volgare.

Il provocatorio caso-limite di Matilde non è comunque il solo precedente prossimo della figura di Belle nel cartone animato del 1989. Un altro personaggio che assomiglia molto alla figlia dell'inventore è infatti Marie-Costance, la protagonista del romanzo La lettrice di Raymond Jean (1986). Raffinatissimo elogio della difficile arte di leggere ad alta voce, nel 1988 il libro ha dato spunto all'omonimo film diretto da Michel Deville, se possibile ancora più sofisticato nel suo pendolarismo tra finzione e realtà. L'attrice Miou-Miou vi interpreta il doppio ruolo di Costance, una donna che legge al marito il romanzo di Jean e nello stesso tempo si identifica con la protagonista Marie, rivivendone nella fantasia le avventure sempre al confine tra compassione ed erotismo.

Le autorità – di volta in volta impersonate dal titolare di un periodico di annunci economici, dal medico e dal commissario di polizia – non vedono di buon occhio l'idea che una giovane donna si offra come lettrice a domicilio, ma Marie (e attraverso di lei Costance) è imperterrita nella sua missione di dare voce alle parole di Maupassant, Tolstoj e Baudelaire, dell'innominabile Sade e dell'inatteso Karl Marx, oltre che dello stesso Raymond Jean, presente nel film con alcuni racconti tratti dalla raccolta Un fantasme de Bella B. (1983).

«C'è tanta gente che non può leggere: i troppo vecchi, i troppo giovani, i troppo tristi, i troppo soli...», commenta al termine della pellicola Costance annunciando la decisione di proseguire la missione di Marie. Nella sua genericità, la definizione «troppo triste e troppo solo» descrive in modo più che appropriato la condizione di abbrutimento da cui Belle riscatta la Bestia anche attraverso la lettura a voce alta di quegli stessi libri che, fino a quel momento, il padrone del castello ha inutilmente tenuto chiusi in biblioteca. Anche Belle, insomma, è una lettrice e in quanto tale deve portare a compimento la sua opera sfidando la grettezza e l'ipocrisia di chi le sta attorno.

Come in tutte le recenti trascrizioni Disney di racconti tradizionali, anche nella Bella e la Bestia non è arduo scorgere una buona dose di astuzia e un appello forse peloso alla versione politicamente corretta dei buoni sentimenti, che in questo caso si traducono nell'esaltazione della tolleranza, del rispetto per il diverso e del ruolo della donna nella società. Nel momento in cui descrive l'attuale condizione del lettore, però, il film dimostra una consapevolezza che è opportuno non trascurare. A meno che non si preferisca accettare lo status quo e arrendersi alla prospettiva di una letteratura sempre più marginale, magari raffinata fino all'esoterico, ma incapace di imporsi nuovamente come linguaggio universale e universalmente comprensibile. Un atteggiamento che potrebbe forse essere legittimo, se non fosse che, anche nel caso della letteratura, la posta in gioco è sempre più alta di quanto i letterati siano disposti ad ammettere.

10
Gli X-Files e l'immortalità dell'anima

Di nuovo la Bella e la Bestia, ma questa volta non è una storia per bambini. Nel castello incantato non ci sono libri magici, né servizievoli oggetti animati. Al loro posto troviamo droghe dagli effetti subdoli, affilati strumenti chirurgici e un uomo che, ancora vivo, vede il proprio cervello divorato dal carnefice. È stato Stephen King, in una recensione tanto entusiastica da risultare sospetta, a definire Hannibal di Thomas Harris una «intelligente e raccapricciante rivisitazione» della favola di Madame le Prince de Beaumont. Anche uno dei personaggi del romanzo – è ancora King a notarlo – sembra per un momento raggiunto dalla stessa intuizione, ma è troppo ottuso per rendersi conto che di un'intuizione si tratta. Perché il vero problema di Hannibal, in fondo, è questo: nessuno è abbastanza intelligente per tenere testa al dottor Lecter, alla sua enciclopedica cultura e alla sua diabolica tenacia. Nessuno tranne Clarice, la Bella che diventa allieva e amante della Bestia.

Ad accennare l'analogia, nel libro di Harris, è il dottor Doemling, uno psichiatra che in passato Lecter non ha avuto difficoltà a ridicolizzare e che ora si presta a fare da consulente a Mason Verger, il miliardario pedofilo che, dopo essere stato orrendamente mutilato da Hannibal, sogna di vendicarsi dando il cannibale in pasto a un branco di maiali famelici. Per Doemling soltanto «i giornali scandalistici, e la mentalità che vi è dietro», potrebbero pensare di trasformare la storia di Lecter e Starling «in qualcosa di simile alla Bella e la Bestia». Lo psichiatra propugna una teoria del tutto diversa, quella appunto dell'«avunculismo di Doemling»: «L'obiettivo di Lecter», sostiene questa diagnosi, «è la degradazione della ragazza, la sua sofferenza e la sua morte».

In realtà, il vero scopo del lungo corteggiamento a distanza messo in atto da Hannibal è l'educazione di Clarice, non la sua degradazione. La donna sembra intuirlo fin dall'inizio del romanzo. Parlando con un ormai irriconoscibile Crawford (è prossimo alla pensione, la sua autorità all'interno dell'FBI è in calo inarrestabile e nel momento cruciale viene messo fuori combattimento da un attacco cardiaco), Starling ricorda che Lecter, «quando lo interrogavo, se la spassava a sottolineare le lacune della mia cultura, mi considerava un po' rozza». Quattrocento pagine dopo, una volta che lo psichiatra cannibale ha ultimato la sua opera pedagogica, Clarice è una persona del tutto diversa. Se prima i suoi riferimenti

culturali non andavano al di là delle poesie di Eliot (al Mercoledì delle ceneri citato nel Silenzio degli innocenti si aggiunge, nella prima parte di Hannibal, Burnt Norton, forse il più celebre dei Quattro quartetti), adesso è in grado di condividere i raffinati gusti musicali del suo maestro: le immancabili Variazioni Goldberg, ma anche le composizioni barocche di Enrico VIII e il Tamerlano di Händel, opera lirica dalla trama adeguatamente corrusca. Rispetto al cartoon della Disney le parti si sono capovolte in modo perfetto: la Bestia ha istruito la Bella, le ha insegnato ad apprezzare il sapere e la bellezza. E la Bella, per imparare, ha dovuto varcare la soglia dell'orrore.

Sulla cultura di Lecter si insiste, in Hannibal, più ancora che nei precedenti romanzi di Harris. Ed è proprio tanta insistenza, in definitiva, a rendere diffidente il lettore. Abbiamo capito: il cannibale ama Bach e adora Dante, ha un talento innato per la matematica superiore ed è affascinato dal dibattito sull'entropia, è cugino del pittore Balthus e fine conoscitore dell'arte medievale. Inoltre ha rielaborato a proprio uso la mnemotecnica rinascimentale edificandosi un «palazzo della memoria» simile a quello suggerito da Matteo Ricci, le sue citazioni bibliche sono scorciate quanto esatte (l'indovinello di Sansone in Giudici 14,14 oppure Gezabele divorata dai cani in 2 Re 9,30-37). E poi sa tutto di vini e profumi, strumenti musicali e armi da taglio, usanze di caccia e stili di macellazione. Non per niente, l'odioso Krendler (il burocrate corrotto le cui cervella forniranno il piatto forte per il banchetto nuziale di Lecter e Clarice) pensa che sia un omosessuale. «Tutto quel gusto eccessivo per l'arte. Musica da camera e tè con i pasticcini», sostiene, dando voce a un luogo comune che abbiamo già avuto modo di trovare, per esempio, in un film come In & Out.

Hannibal, come Harris ha modo di dimostrare al termine del libro, è tutt'altro che gay. E Clarice è un'allieva molto dotata, capace di risolvere il conflitto edipico che lo stesso Lecter ha accuratamente occultato nella propria psiche (il trauma originario di aver dovuto rinunciare al seno della madre per lasciare il posto a Mischa, la sorellina poi uccisa e divorata dai disertori nazisti). Ma Clarice non è la prima persona alla quale Lecter abbia impartito le sue lezioni. In Hannibal, infatti, veniamo a scoprire che anche Barney, l'indimenticabile infermiere nero che nel Silenzio degli innocenti si occupava del cannibale nel manicomio criminale di Baltimora, ha seguito quella che si potrebbe definire la scuola serale del dottor Lecter. Adesso, dopo che l'ospedale psichiatrico è stato chiuso, Barney cita Socrate e arrotonda lo stipendio vendendo di nascosto gli oggetti appartenuti al suo antico insegnante. Dal quale, a quanto pare, non ha appreso soltanto i rudimenti della filosofia.

Fra tutti i personaggi del libro, Barney è quello che più dà l'impressione che Harris abbia voluto vendicarsi di se stesso, scrivendo un romanzo che conserva soltanto l'involucro dei suoi lavori precedenti. Quanto al contenuto, troppo spesso Hannibal sembra una cattiva imitazione cinematografica del Silenzio degli innocenti, sullo stile – per limitarci a un unico esempio – dell'imbarazzante Il massacro degli innocenti di James Glickenhaus (1994), incredibile pasticcio di ossessioni bibliche, dipinti di Bosch e giocattoli informatici in cui è rimasto invischiato l'attore Scott Glenn, che nel film di Demme interpretava l'enigmatico Crawford.

Nel Silenzio degli innocenti (e questa volta ci riferiamo al romanzo) Barney non aveva alcun bisogno di sfoggiare un'erudizione più o meno imparaticcia. A permettergli di instaurare con il temibile prigioniero un rapporto di rispetto e, in un certo senso, addirittura di fiducia erano un talento innato e un incrollabile senso morale. In Hannibal, invece, Barney è ancora un abile infermiere, ma scopriamo che la sua fedina penale non è affatto immacolata. E non depone certo a suo favore che traffichi in memorabilia del cannibale, né che per un certo periodo accetti di lavorare per il diabolico Verger. Il suo vocabolario sarà anche migliorato rispetto a quando rifaceva il letto a Lecter, ma per il resto Barney è un'autentica delusione.

Il caso di Clarice Starling è ancora più complesso. È una Bella che non soltanto si lascia sedurre dalla Bestia, ma cerca addirittura di emularla. Harris è abbastanza astuto (dal punto di vista sia narrativo sia commerciale, dato che l'espediente sembra preludere a una quarta puntata della serie) da farci intendere che la "nuova" Clarice, compagna e complice di Lecter, potrebbe essere non del tutto consapevole delle proprie azioni. Dopo averla salvata dai sicari di Verger, lo psichiatra cannibale l'ha portata nel proprio appartamento, sottoponendola a una lunga e misteriosa terapia a base di psicofarmaci e ipnosi, i cui effetti sembrerebbero permanenti. Alla fine del libro, il lettore non può fare a meno di domandarsi se la donna straordinariamente bella ed elegante che a Buenos Aires fa coppia con Lecter alla prima del Tamerlano sia la «vera» Clarice. Che cosa succederebbe se, per un qualsiasi motivo, l'agente speciale Starling si svegliasse dalla trance e si rendesse conto di essere diventata l'amante del più temibile criminale che abbia mai incontrato?

La risposta potrebbe venire dal prossimo romanzo di Harris, sempre che questo ex giornalista del Tennessee – ormai considerato, in tutti i sensi, il Salinger del thriller – non

si sia definitivamente stancato di raccontare favole tenebrose o, peggio ancora, non abbia smarrito le tracce del proprio talento. Nonostante l'ammirazione addirittura eccessiva di King, infatti, Hannibal è un libro che rivela più di un segnale di stanchezza. Non soltanto i personaggi hanno perso la loro originalità, divenendo così molto meno credibili (il caso più vistoso è proprio quello di Lecter, che da incarnazione del Male assoluto si trasforma in banale omicida seriale ossessionato da turbe infantili), ma la stessa struttura del libro si è fatta incerta e bisognosa di continui puntelli. Che più volte, non a caso, prendono la forma di citazioni ed epigrafi in perfetto stile Millennium.

In Drago Rosso, come abbiamo ricordato, Harris si era accontentato di porre in apertura del libro i versi di William Blake e in chiusura una frase dell'Ecclesiaste. Per il resto, tutto il sottotesto letterario della vicenda rimaneva sepolto nella psiche dell'assassino Dolarhyde, risultando così inaccessibile agli investigatori. Non per niente il romanzo si apriva con una sorta di pre-epigrafe, una frase del criminologo ottocentesco Alphonse Bertillon che, in retrospettiva, potrebbe servire da chiave interpretativa dell'intera saga di Hannibal the Cannibal: «Si vede solo ciò che si osserva e si osserva solo ciò che già esiste nella mente».

Analogamente, la vicenda del Silenzio degli innocenti era introdotta da due scarne citazioni, entrambe in forma interrogativa: una dalle Lettere di san Paolo («Se soltanto per ragioni umane avessi combattuto a Efeso con le belve, a che mi gioverebbe se i morti non risorgono?», 1 Cor 15,32) e una dalle Devozioni per occasioni d'emergenza di John Donne («Ho forse bisogno di guardare una testa di morto in un anello, quando ne ho una in faccia?»). Nessuna epigrafe conclusiva, ma soltanto una nota che informa il lettore in merito alla provenienza dei versi adoperati da Lecter nella sua lettera a Crawford (ancora Donne, come sappiamo) e ricordati da Clarice (Mercoledì delle ceneri di Eliot, e anche questo lo sappiamo).

In Hannibal, al contrario, la situazione appare subito fuori controllo. Manca una citazione introduttiva, sia in testa al romanzo sia all'inizio della prima delle sei parti in cui esso è diviso. In compenso il primo capitolo porta in esergo due versi di John Ciardi, poeta e dantista americano di tradizione eliotiana («Vien da pensare che un giorno così/non possa che iniziare con un tremito»), mentre il quarto sfoggia in apertura una «massima degli psicologi per chi è costretto a lasciare l'FBI» che Harris aveva già adoperato nel Silenzio degli innocenti («Tu t'innamori dell'FBI, ma l'FBI non si innamora di te»). Sembrerebbe che l'autore sia intenzionato a sfruttare in maniera intensiva lo strumento dell'epigrafe, che invece rimane inutilizzato fino alla sesta parte del libro, il cui titolo, «Un lungo cucchiaio», viene giustificato da questi versi tratti dal Racconto dello

Scudiero nei Canterbury Tales di Chaucer: «Lungo cucchiaio avrà chi col demonio/vuole avere convito». Confidando nella buona cultura dei suoi lettori (che, considerati i loro gusti, avranno senz'altro visto Seven), Harris non si ritiene in dovere di precisare che la quinta parte del romanzo, «Una libbra di carne», si richiama al Mercante di Venezia.

Nel corso del libro, in compenso, Lecter ha fatto sfoggio di citazioni in ogni occasione utile. La sua apoteosi, da questo punto di vista, è rappresentata dalla lezione sul legame ancestrale fra avidità, tradimento e impiccagione che lo psichiatra, sotto le mentite spoglie del filologo dottor Fell, tiene davanti a un gruppo di medievisti italiani nelle austere stanze di Palazzo Vecchio. La scena ha una funzione del tutto simile all'analoga lezione impartita da Franck Black nel primo episodio di Millennium. Questa volta però non siamo in un'anonima sala riunioni della polizia di Seattle, ma a Firenze, dove la vicenda di Lecter si intreccia – sia pure in modo labile e pretestuoso – con quella del Mostro locale. Bastano poche battute per accorgersi che Harris sta mettendo a frutto il lavoro di ricerca dei suoi consulenti: citazioni da Dante (il sedicente Fell ha già avuto modo di dimostrare che ne conosce l'opera a memoria), rare immagini di arte alto-medievale, la promessa di trattare, in un'altra occasione, il tema dell'antropofagia nella Divina Commedia...

L'impressione complessiva è che Harris, non diversamente dal suo demoniaco eroe, stia simulando. Nella fattispecie, finge di padroneggiare conoscenze di cui ha una nozione soltanto superficiale, come dimostra l'insistenza, del tutto incongrua, sull'immagine dell'erudito Lecter/Fell che soffia via la povere dalle «pergamene arrotolate» dell'archivio medievale di cui ha ottenuto la custodia (il codice, e cioè il libro come lo conosciamo noi, soppiantò il rotolo già nel IV secolo dopo Cristo, molto prima che l'illustre casata fiorentina ricordata in Hannibal iniziasse a mettere per iscritto i propri documenti).

Sembra quasi impossibile che l'autore di Drago Rosso sia il responsabile di una confusione così goffa. Se Hannibal fosse un libro postumo si sarebbe indotti a credere che qualcun altro, molto meno abile di Harris, abbia portato a termine il lavoro basandosi su un canovaccio appena abbozzato dallo scrittore. Ma la questione che ci interessa è un'altra. Con tutti i suoi difetti – anzi, proprio per i suoi difetti – Hannibal è forse il sintomo più evidente della lontananza tra letteratura e realtà instauratasi negli ultimi due decenni. Le date, ancora una volta, sono significative: Drago Rosso, con il suo sottotesto letterario implicito e allusivo, è del 1981; Il silenzio degli innocenti, con la citazione rivelatrice di Marco Aurelio, del 1988; Hannibal, con la sua gratuita esibizione di décor culturale, del 1999. Il dottor Lecter ha un bel citare, questa volta. Nulla di quello che dice incide veramente nella trama, nessuno degli autori che invoca è davvero irrinunciabile per

lo svolgimento del racconto. Neppure Dante, con buona pace di alcuni critici nostrani che si sono commossi per aver ritrovato nel romanzo i resti di «A ciascun'alma presa», il primo dei sonetti della Vita nuova.

Gli strani allievi del professor Eco

Tra il 1981 e il 1999 molto è cambiato sulla scena del gusto internazionale. L'inarrestabile successo de Il nome della rosa di Umberto Eco (uscito in Italia nel 1980, tradotto negli USA nel 1983) ha abituato il pubblico a instaurare una connessione pressoché automatica fra cultura medievale e delitto. Il successivo romanzo dello stesso Eco, Il pendolo di Foucault (edizione originale del 1988, traduzione americana del 1989), ha di fatto contribuito a suggerire un'immagine della tradizione filosofico-letteraria come deposito di esoterici arcani. A pensarci bene, Millennium non è altro che una versione ingenua e sprovveduta dei primi due romanzi di Eco. Purtroppo, però, Chris Carter non si è rivelato abbastanza smaliziato per affrontare con la necessaria ironia le indagini affidate al tenebroso Black e ha commesso l'errore di far credere agli spettatori che un complotto (o, meglio, il Complotto) esiste sul serio.

La trama apocalittica del Nome della Rosa e, più ancora, l'intrigo neo-templare del Pendolo di Foucault, al contrario, sono semplici astrazioni mentali – quando non sono sofisticati divertissement eruditi, come accade nel secondo caso – che soltanto per un incontrollabile complesso di circostanze vengono a sovrapporsi alla realtà. Eppure non c'è dubbio: l'idea di accompagnare ciascun episodio di Millennium con un'epigrafe dall'aspetto minaccioso discende in modo diretto, anche se goffo, dalla struttura del Pendolo di Foucault, nel quale ogni capitolo è introdotto da una citazione più o meno sibillina. Ma mentre nel romanzo di Eco lo stravagante affollamento di autori e opere intende sollecitare la prudenza del lettore (passi per gli arcani di Cornelio Agrippa, ma che cosa c'entra Karl Popper con i Rosacroce?), il citazionismo di Millennium ambisce a presentare un mondo in cui il dubbio cede il passo alla paura e l'ironia non ha più ragione d'essere.

Con almeno una paradossale eccezione, però. In un episodio della seconda serie, La setta fondamentalista, Carter richiama in servizio Jose Chung, un personaggio già apparso in un episodio della terza stagione di X-Files. Chung – interpretato dall'attore Charles Nelson Reilly – è uno scrittore simpatico quanto inflessibile. Prima di mettersi al lavoro si documenta scrupolosamente, nella convinzione che sia suo dovere tracciare un

confine preciso fra impostura e realtà. Quando appare nella saga di X-Files (episodio Dov'è la verità?, titolo originale Jose Chung's From Outer Space, trasmesso negli USA nell'aprile del 1996), Chung sta lavorando su un presunto rapimento da parte degli alieni. L'agente Scully, che all'epoca ha indagato sul caso, sa bene che la vicenda è tutt'altro che chiara e per questo vorrebbe convincere lo scrittore a rinunciare al libro. Ma Chung non ha alcuna intenzione di lasciarsi persuadere.

Quanto a Millennium (in origine l'episodio si intitolava Jose Chung's Doomsday Defense, la Fox lo mandò in onda per la prima volta il 21 novembre 1997), ci mostra lo scrittore impegnato nella demistificazione delle credenze millenariste. Il suo principale obiettivo polemico è rappresentato dall'Autosofia (Selfosophy), un'organizzazione nella quale è impossibile non riconoscere una caricatura di Scientology. Da questo punto di vista, Carter e i suoi collaboratori (l'episodio è scritto e diretto da Darin Morgan, autore anche della sceneggiatura di Dov'è la verità?) hanno dimostrato un notevole coraggio. Evocare diaboliche presenze e oscure trame soprannaturali è un conto, ma prendersela con Dianetics è tutt'altra questione, perché – come ricorda un personaggio nel corso del telefilm – «il diavolo incarnato non fa causa».

Nella Setta fondamentalista si respira un clima ironico e divertito che rappresenta un vistoso diversivo rispetto alle atmosfere torbide e infernali del resto della serie. Manca un'epigrafe iniziale, ma per il resto abbondano le citazioni di tutti i tipi: ammiccanti (Chung scrive un racconto per una rivista che si chiama «Playpen»), letterarie (l'incipit del racconto, che scimmiotta Anna Karenina, suona: «Ogni persona infelice lo è a modo suo, mentre le persone felici sono tutte uguali, specialmente gli autosofi»), autoreferenziali (David Duchovny, l'agente Mulder di X-Files, presta il suo volto a Bobby Wingood, divo hollywoodiano seguace e testimonial dei dettami dell'Autosofia).

A modo suo, anche La setta fondamentalista è una lezione di critica letteraria. Chung non si vergogna di essere un autore popolare, ma la sua idea di letteratura è molto diversa da quella di Juggernaut Onan Goopta, il neurologo mancato, nonché scrittore da strapazzo, che gli autosofi venerano come proprio dio e fondatore (un trasparente riferimento alla vasta e discontinua produzione fantascientifica di Ron Hubbard, il padre di Dianetics). Chung conosceva bene il defunto Goopta, insieme con il quale aveva collaborato da giovane alla rivista «The Dark Mask». Il personaggio ricorrente di Goopta era Rocket McGrane, un detective spaccone sempre pronto a propinare stucchevoli sermoncini sul potere della «negazione positiva», il principio base dell'Autosofia. In uno dei libri di Goopta, McGrane si prende la briga di spiegare quale sarebbe la missione della letteratura. «Nessuno vuole conoscere le miserie umane», sostiene l'improbabile eroe: «I

popoli vogliono solo essere illuminati divertendosi: ecco il compito del vero scrittore».

Non a caso, nel corso dell'episodio, Chung è perseguitato da un autosofo psicopatico che scrive romanzi in tutto simili a quelli di Goopta. Il giovanotto è indignato dal fatto che il «pretenzioso scribacchino» si sia permesso di deridere la sua fede, compreso il Sacro Onanografo (uno strumento molto simile all'E-Meter, l'«elettropsicometro» adoperato dai dianetici). Vuole uccidere Chung, perché, secondo lui, è colpevole di aver mancato al dovere di ogni bravo scrittore: quello, appunto, di «illuminare divertendo». Ma Chung si difende rivendicando alla letteratura il diritto di inquietare le coscienze, di frequentare le zone d'ombra della natura umana e di ricorrere, quando occorre, all'ironia:

> Ho imparato ad apprezzare la grottesca stupidaggine di ogni profondità. E nella mia disperazione sono capace di trovare piccoli assurdi particolari divertenti. Sì, come se Dio guardasse giù per strizzarmi l'occhio e per invitarmi al suo gioco.

Anche Jacopo Belbo, l'oscuro redattore editoriale protagonista del Pendolo di Foucault di Eco, sfida «la grottesca stupidaggine di ogni profondità», convinto di poter giocare, sia pure in scala ridotta, lo stesso gioco di Dio. Il suo interesse per la Cabala nasce da una curiosità tutta intellettuale, dalla passione per i «piccoli assurdi particolari divertenti» di cui le sapienze esoteriche gli appaiono infarcite. Ma è un gioco che gli costerà caro, perché le sue ipotesi fantasiose su un complotto ordito dagli eredi dei Templari sono destinate a rivelarsi più che indovinate.

Allo stesso modo, Chung avrà modo di verificare che la realtà si fa carico di portare a compimento le trame da lui immaginate. Non soltanto l'autosofo risentito e vendicativo che aveva tratteggiato nel suo racconto esiste davvero e cerca di ucciderlo, ma esiste anche lo studente impazzito e omicida, convinto che Nostradamus abbia vaticinato le proprie traversie sentimentali. Chung ha disegnato il profilo criminale di questo serial killer per gioco, mentre accompagnava Black nelle indagini sull'uccisione di un esperto del «profeta e poeta» francese. Non che lo scrittore sia interessato al Gruppo Millennium in quanto tale («Diciamo che non vi ho trovato abbastanza "da millennio"», scherza), ma lo affascina l'analogia tra il metodo di indagine di Black e la propria attività di narratore. L'impenetrabile Frank – che pure è un ammiratore dei libri di Chung – protesta che nel lavoro del detective, a differenza di quanto accade nei romanzi, «il sangue è vero», ma si tratta di una precisazione ingenerosa, considerato che lo stesso Chung è destinato a venire ucciso dall'assassino che la sua fantasia ha contribuito a evocare.

La setta fondamentalista è un episodio in buona misura velleitario, che adopera con eccessiva disinvoltura il doppio registro della realtà e della finzione. Ma la sua eccentricità

rispetto al resto della serie ne rivela il valore strategico: la poetica di Chung (esplorazione degli abissi e ironia, scetticismo e serietà, domande epocali e risposte personali) è, in definitiva, la stessa di telefilm come X-Files e Millennium. In un certo senso, è come se attraverso la figura dello scrittore martire la fiction televisiva avocasse a sé – ma anche al cinema e alla narrativa popolare – il ruolo in passato svolto da quella grandiosa tradizione letteraria che ormai, a causa della sua lontananza dalla realtà, può soltanto essere frantumata in rapsodiche ed esoteriche citazioni.

Da questo punto di vista non è casuale che gli appassionati di X-Files considerino una «poesia» il testo che la voce fuori campo di Scully recita all'inizio de Il male oscuro, l'episodio della quarta serie in cui la collega dell'inquieto Mulder scopre di essere stata colpita da una rara e misteriosa forma di tumore:

> Per la prima volta nella mia vita sento il battito del cuore che scandisce il tempo, e i secondi che scorrono rapidi come una minaccia. Sento gli insondabili misteri che sembravano così lontani e irreali insidiare la razionalità, schiaffeggiata da una verità che non ho mai voluto ammettere e che ora non posso più ignorare. Sento queste parole come un peso dal quale riesco in parte a liberarmi, perché so che tu le ascolterai e alleggerirai il fardello che grava inesorabile sul mio spirito, perché ti affaccerai sul mio cuore e sfiorandolo con lo sguardo vi troverai i ricordi e le esperienze che appartengono a te, che sono parte di te. Questa consapevolezza mi è di gran conforto mentre sento allentarsi le catene e vedo allontanarsi la prospettiva di continuare un viaggio intrapreso non molto tempo fa, un percorso seguito con una fede debole, ma corroborato dalla tua tenacia, senza la quale non avrei mai trovato la forza per affrontarlo senza timore, e affrontarlo da sola sperando che mi perdonerai per non voler compiere il resto del viaggio insieme a te.

Memento Mori – questo il titolo originale dell'episodio – è andato in onda negli Stati Uniti il 9 febbraio 1997, pochi mesi dopo il pilot di Millennium (trasmesso, ricordiamolo, il 25 ottobre 1996), nel quale si trovava un'altra «poesia», quella del Francese, di cui abbiamo già avuto modo di occuparci ampiamente. I due testi sono molto diversi l'uno dall'altro. Quella di Scully non è altro che una lettera indirizzata al solito Mulder, appositamente scritta dallo stesso Chris Carter, ma priva di qualsiasi riferimento esplicito alla tradizione letteraria. In un certo senso, di poetico qui c'è soltanto lo stile artefatto che, tra l'altro, rende abbastanza faticosa la lettura dell'originale inglese. Ma il nucleo emozionale del brano è ben individuato e riconoscibile: una giovane donna che si trova a fronteggiare la minaccia di una morte imminente. Quanto alla «poesia» del Francese è, come sappiamo bene, un centone di frasi di provenienza diversa: Yeats, l'Apocalisse, Nostradamus.

Eppure l'effetto che i due testi ottengono sullo spettatore televisivo è lo stesso. Gli sembrano poesia e, quindi, diventano poesia, svolgono la stessa funzione che la poesia dovrebbe svolgere: interrogarsi sulle cose ultime, la vita e la morte, il destino di ciascuno

e il significato della Storia, la fine del mondo e l'immortalità dell'anima.

La letteratura di X-Files e Millennium – così come la loro filosofia e la loro scienza, la loro teologia e il loro revisionismo storico – non è certo di prima qualità, ma resta il fatto che opera in regime di supplenza rispetto a una letteratura che, nel migliore dei casi, sembra accontentarsi di una compiaciuta contemplazione di sé. È come se la realtà circostante si fosse fatta troppo volgare o sgradevole, costringendo il lettore, specie se criticamente avvertito, a isolarsi con i suoi classici e le sue edizioni di pregio, divenute appannaggio di un circolo sempre più ristretto. Non più la Setta dei Poeti Estinti, dunque, ma la Società dei Lettori in Via di Estinzione.

Omero (in greco) a Westpoint

La critica letteraria non è estranea a questo fenomeno e, verrebbe da dire, neppure del tutto innocente. Accontentarsi di delibare raffinatezze per i felici pochi significa già, nei fatti, trasformare lo studio dei classici in una disciplina esoterica, che agli occhi del non-lettore appare fatalmente inutile o pericolosa. In questo libro ci siamo soffermati in prevalenza sul secondo aspetto, quello della letteratura come minaccia, ma anche l'altra concezione, quella della poesia come elemento esornativo e superfluo, è ben rappresentata nel cinema degli anni Novanta. Essa costituisce, per esempio, il vero punto di contatto fra due pellicole, entrambe del 1998, talmente diverse tra di loro da apparire concepite l'una in contestazione dell'altra: Salvate il soldato Ryan di Steven Spielberg e La sottile linea rossa di Terrence Malick.

Nell'enfatico e sopravvalutato film patriottico di Spielberg, Tom Hanks interpreta il capitano dei Marines John Miller, la cui professione da civile rappresenta un mistero per i suoi uomini. Miller ne è consapevole, come è al corrente che sulla faccenda è stato impostato un sistema di scommesse, la cui posta è diventata ormai ragguardevole. Anche l'ultimo arrivato del drappello, il caporale Timothy Upham, vorrebbe partecipare al gioco e, nella sua ingenuità di intellettuale (benché finora non abbia mai davvero combattuto, ha l'ambizione di scrivere un libro sulla «fratellanza che si sviluppa tra i soldati durante la guerra»), cerca di strappare il segreto allo stesso Miller. Il quale però non si sbottona, anche se compie un mezzo passo falso quando riconosce al volo la citazione da Ralph Waldo Emerson che l'entusiasta Upham lascia cadere nella loro breve conversazione: «La guerra educa i sensi, chiama in azione la volontà, perfeziona la costituzione fisica, porta gli uomini in una collisione così lesta e ravvicinata nei momenti critici che l'uomo misura

l'uomo». Particolare curioso: Jeremy Davies, l'attore che interpreta Upham, ha una vaga somiglianza con Robin Williams, e cioè il professor Keating dell'Attimo fuggente, lettore accanito di Thoreau, un autore che condivide con Emerson lo status di «classico americano».

Prima della guerra anche il capitano Miller era un insegnante, e un insegnante di letteratura, come Keating. Ma adesso, mentre avanza nella Normandia devastata per ritrovare il paracadutista James Francis Ryan, quel sapere non gli è di nessuna utilità. Nel momento di massima tensione, quando i suoi uomini per la prima volta contestano la sua autorità e la sua decisione (quella, cioè, di non giustiziare il soldato tedesco appena preso prigioniero), Miller riconquista la fiducia del drappello rivelando la sua professione e, nello stesso tempo, rinnegandola:

> A casa, quando dicevo cosa facevo per vivere, pensavano: beh, sì, è normale. Ma qui è un grosso... un grosso mistero. Perciò credo di essere cambiato, un po'... A volte mi chiedo se sono cambiato tanto che neanche mia moglie mi riconoscerà nel momento in cui tornerò da lei, e se sarò mai capace per raccontarle di giorni come oggi... Ah, Ryan! Non so niente di questo Ryan, non mi interessa, lui non significa niente per me. Ma se... ecco: se andare a Rémalard e trovarlo per farlo tornare a casa mi fa guadagnare il diritto di tornare da mia moglie, allora... allora questa è la mia missione.

Come il monologo dell'androide Roy al termine di Blade Runner, anche la battuta di Miller è il risultato di una personale rielaborazione di Hanks che, d'accordo con Spielberg, ha sintetizzato – e oltretutto in una sintassi franta e accidentata, resa con fin troppa precisione nel doppiaggio italiano – il brano, molto più lungo, previsto dal copione di Robert Rodat. È come se Miller, per essere un buon capitano e farsi capire dai suoi uomini, avesse dovuto dimenticarsi di essere un letterato, rinunciando addirittura a esprimersi con la dovuta ricercatezza. Un percorso simile a quello del già ricordato caporale Upham, che cessa di essere un soldato codardo e inaffidabile soltanto quando impara a disprezzare l'astratto principio di solidarietà al quale voleva ispirare il suo ipotetico libro: nella battaglia finale è proprio lui, l'emersoniano pentito, a uccidere a sangue freddo l'ex prigioniero tedesco che in precedenza aveva contribuito a salvare.

Nella Sottile linea rossa (un film che, dopo la complessa riscrittura cui lo ha sottoposto Malick, conserva soltanto una vaga somiglianza con l'omonimo romanzo di James Jones già portato sullo schermo da Andrew Marton nel 1964), tocca invece al colonnello Gordon Tall, interpretato da Nick Nolte, mostrare che cosa succede quando la letteratura pretende di andare in guerra. Tall è un pessimo comandante: non combatte per conquistare l'isola di Guadalcanal, ma per dimostrare qualcosa a se stesso e non esita a sacrificare la vita degli uomini che gli sono stati affidati pur di ottenere un qualunque

risultato, non importa quanto dubbio sul piano tattico e strategico. Un atteggiamento del tutto opposto a quello del capitano Staros (l'attore Elias Koteas), che porta nell'inferno del Pacifico la sua sensibilità di onesto padre di famiglia.

La distanza fra i due viene misurata proprio dalla letteratura, che in bocca al colonnello diventa fatalmente cattiva letteratura, anche se si tratta di Omero. All'alba del primo giorno di combattimento, dalle retrovie Tall parla al telefono con Staros, che si prepara a infiltrarsi oltre il fronte. Il superiore si compiace della bellezza del paesaggio – il dissidio fra natura e tecnologia è forse il tema più evidente del film, in cui Malick ha riversato anche la sua lunga frequentazione della filosofia contemporanea – e cerca di sorprendere Staros con una citazione erudita. «Èos rododàktulos», declama Tall, «l'alba dalle dita rosee. Lei è greco, vero capitano? Ha mai letto Omero? Noi abbiamo letto Omero a Westpoint. In greco».

Il resto del film non fa altro che ribadire come il colonnello, di Omero, non abbia capito assolutamente nulla. Forse potrebbe intuire qualcosa dell'ira di Achille, ma di sicuro non riesce a immedesimarsi nel pianto di Priamo sul cadavere di Ettore (per suo figlio, che ha scelto di commerciare in «esche da pesca» anziché fare il soldato, Tall prova soltanto disprezzo), né nel desiderio di Ulisse di far ritorno a casa. Iliade e Odissea, per lui, restano lettera morta. Staros, silenzioso e allibito davanti all'inopportuno sfoggio di cultura del suo comandante, sta invece vivendo all'interno di un poema epico e non ha bisogno di citazioni in lingua morta per ricordarsene. Soltanto quando i suoi uomini gli rivelano l'intenzione di voler impugnare l'ingiusto provvedimento che lo priva del comando il capitano getta la maschera e si presenta come il vero Priamo di Guadalcanal. «Isti sis sa pedía ghià mu», dice rivolgendosi loro in un greco che non è più un inerte relitto archeologico, ma la lingua viva degli affetti. «Che significa, signore?», gli chiede rispettoso uno dei soldati. «Che siete stati come figli per me», risponde Staros.

«Losca quanto il sesso»

L'atto d'accusa del cinema – specie del grande cinema, come quello di Malick – è severo, ma corrisponde alla percezione che la parte più attenta della letteratura contemporanea ha di se stessa. Negli ultimi anni, mentre sul grande e piccolo schermo si moltiplicavano le apparizioni di serial killer acculturati, scrittori pericolosi e cattivi maestri più o meno inconsapevoli, si sono fatti sempre più frequenti, anche in sede storiografica, i libri che suggeriscono e consolidano l'equazione fra crimine e letteratura.

Di alcuni di essi, come Dio di illusioni di Donna Tartt, Milton in America di Peter Ackroyd e Io venìa pien d'angoscia a rimirarti di Michele Mari, abbiamo già avuto modo di occuparci. Ora è il caso di ricordare, anzitutto, Il Club Dumas dello spagnolo Arturo Pérez-Reverte (1993), da cui Roman Polanski ha tratto il film La Nona Porta (1999): una storia di bibliofilia satanica che, esasperando le atmosfere sfruttate da Eco nel Pendolo di Foucault, anticipa di fatto lo stile di Millennium. Il protagonista è Lucas Corso (interpretato sullo schermo da Johnny Depp) e svolge il singolare mestiere di cacciatore di rarità bibliografiche per conto terzi. La sua esistenza è destinata ad essere sconvolta da un incarico complesso e misterioso, che riguarda il reperimento delle copie superstiti di De umbrarum regni novem portis, minaccioso compendio di scienza satanica stampato a Venezia nel fatidico 1666.

Pur conservando una sua eleganza di taglio europeo, il film di Polanski rivela un precipitoso adeguamento alla tendenza che abbiamo finora descritto nel momento in cui elimina quasi del tutto la fitta trama di riferimenti letterari presente nel romanzo di Pérez-Reverte. Cade così non soltanto la trama parallela che riguarda appunto il Club Dumas (la congrega di bibliofili che a un certo punto Corso sospetta di combutta con il satanismo), ma anche lo spessore letterario del personaggio più misterioso della vicenda, la ragazza nel cui corpo si nasconde un inatteso «diavolo custode». Nel romanzo, infatti, la giovane donna è una lettrice accanita, anche se alle prime armi, di testi classici che vanno dall'immancabile Dumas a Il diavolo innamorato di Jacques Cazotte. Nel film di Polanski, invece, la ragazza senza nome – interpretata dalla moglie del regista, l'attrice Emmanuelle Seigner – si accontenta di sfogliare un dozzinale manuale di self-help, che pretende di insegnare come stringere nuove amicizie e conquistare la fiducia altrui. Ironico, visto che si parla del diavolo, ma molto poco letterario.

Se quello di Pérez-Reverte è un funambolico pastiche volutamente privo di verosimiglianza, Il Mangialibri del tedesco Klaas Huizing (1994) si rifà invece alla vicenda reale di Johan Georg Tinius, parroco a Poserna, in Sassonia, negli anni di passaggio fra Settecento e Ottocento. Bibliofilo compulsivo e assassino seriale, in tempi più vicini ai nostri Tinius diviene oggetto del maniacale interesse di un altro appassionato dei libri, Falk Reinhold, sempre più convinto che le efferate imprese del sacerdote non siano altro che una prefigurazione della propria sorte.

Ancora un'ossessione si ritrova ne Le ceneri del Corvo dell'americano John Dunning (1995), dove il riferimento all'opera poetica di Edgar Allan Poe ottiene effetti molto più convincenti di quanto accada nel ben noto Il poeta di Connelly, di poco successivo. L'eroe di Dunning si chiama Cliff Janeway, è un ex poliziotto, ma attualmente gestisce una

piccola libreria antiquaria a Denver (la stessa città, si noti, da cui prende le mosse anche il romanzo di Connelly). Nel corso delle sue indagini Janeway dovrà occuparsi non tanto del testo del Corvo di Poe, quanto di una particolare, rarissima edizione del poemetto, realizzata da uno stampatore morto in circostanze misteriose e ormai entrato, grazie all'eccellenza dei suoi libri, nella leggenda della bibliofilia.

Attorno a uno spunto in qualche modo analogo ruota il molto più raffinato Benedetto sia il ladro dell'inglese Alan Wall (1997), storia di una tragica educazione alla vita compiuta attraverso lo studio e l'imitazione delle opere del fantomatico Alfred Delaquay, illustratore inarrivabile e dannato dei classici della letteratura. Un po' Blake e un po' Baudelaire, con la sua presenza tenebrosa e ingombrante Delaquay vampirizza la vita di Tom Lynch, un ragazzo che scopre di possedere l'ambiguo dono di poter imitare alla perfezione lo stile del maestro, tanto da diventare presto capace di vendere sul mercato antiquario illustrazioni di opere con le quali il vero Delaquay non si era mai cimentato. Con La décomposition (1999), invece, Anne F. Garréta ha voluto proporre una contaminazione tra la moderna fascinazione per i serial killer e il massimo capolavoro della letteratura francese, immaginando un assassino che sceglie a caso le sue vittime tra la folla dopo averle arbitrariamente identificate con i diversi personaggi della Recherche proustiana.

In campo storiografico va segnalato L'assassino più colto del mondo di Simon Winchester (1998), che riporta alla luce la figura ottocentesca di William Chester Minor, geniale collaboratore dell'Oxford English Dictionary, ma anche ospite di un manicomio non troppo diverso da quello in cui abbiamo incontrato il dottor Lecter. In The Crimes of Charlotte Brontë (1999), poi, il criminologo James Tully ha presentato sotto forma di romanzo la soluzione dei misteri di casa Brontë, indicando nell'autrice di Jane Eyre e nel suo futuro marito, il reverendo Arthur Bell Nichols, un'insospettabile coppia di avvelenatori responsabile delle morti premature delle sorelle di Charlotte, Emily e Anne, e del fratello Patrick Branwell. Un'operazione in parte simile, del resto, era stata compiuta nel 1995 dall'inglese Tom Holland in The Vampyre, nel quale si ipotizza che John Polidori, medico di Lord Byron nonché autore de Il vampiro (1819), avesse motivi più che giustificati per alludere alla natura demoniaca del proprio paziente. Il poeta del Don Juan, dunque, sarebbe davvero un vampiro e, di conseguenza, non sarebbe affatto morto a Missolungi nel 1824…

La dichiarazione di poetica più lucida e sconcertante, in mezzo a tanta profusione di crimini ed erudizione, viene dalla poetessa australiana Dorothy Porter, che nel 1994 ha

pubblicato il poema poliziesco (o thriller in versi, se si preferisce) La maschera di scimmia. Libro tutt'altro che consolante, nel quale la poesia non soltanto serve a raccontare il male, ma diventa il luogo in cui la rivelazione del Male si dimostra irredimibile. Assoldata per indagare sulla scomparsa di una studentessa di Sydney, l'investigatrice lesbica Jill Fritzpatrick entra per la prima volta a contatto con il piccolo mondo degli intellettuali del suo paese. Diventata amante della ex insegnante di letteratura della ragazza (che, nel frattempo, è stata trovata morta), Jill è costretta a misurarsi con la magia dei versi, scoprendo qualcosa che la turba e la affascina:

> Non sapevo che la poesia
> riguardasse
> spalancarti le gambe
> adesso
>
> aprirti la tomba
> dopo
>
> non sapevo che la poesia
> potesse essere
> losca quanto il sesso.

«La poesia è una droga rispetto alla prosa, intossica i lettori», ha ribadito Dorothy Porter in un'intervista rilasciata in occasione dell'edizione italiana del suo libro. Un altro modo, dunque, di proclamare l'assoluta diversità della letteratura, la sua lontananza rispetto alla quotidianità, il suo carattere «losco» e pericoloso. Può darsi che la poetessa australiana abbia ragione e che la letteratura debba davvero imparare a fare i conti con la scarsa rispettabilità sociale che il cinema degli ultimi anni, in modo sintomatico, le attribuisce. Un libro come La maschera di scimmia può essere così inteso come un ripiegamento tattico, il tentativo di trasformare in punto di forza quello stesso elemento oscuro e minaccioso che sta decretando l'emarginazione della letteratura in generale e della poesia in particolare. Un esperimento che, tra l'altro, era già stato tentato in piena età del jazz da Joseph Moncure March, autore di The Wild Party (1928), piccolo poema maledetto riscoperto di recente su iniziativa del fumettista Art Spiegelman.

Dietro la maschera

Già che siamo in tema di pericoli e minacce, però, bisogna avere il coraggio di

riconoscere che il vero rischio, a questo punto, è che la letteratura parli così tanto di morte da non aver più nulla da dire alla nostra vita. Un po' come accadeva in Zardoz, ambizioso e visionario film di fantascienza realizzato nel 1973 da John Boorman. Smessi da poco i panni di James Bond, in Zardoz Sean Connery deve vedersela con le insidie dell'anno di disgrazia 2293: la Terra ormai alla rovina, l'umanità abbrutita, nugoli di spietati guerrieri – gli Sterminatori – che seminano terrore e morte per volere di una divinità la cui periodica rivelazione coincide con l'apparizione di una enorme testa di pietra volante.

Connery è Zed, uno Sterminatore che un giorno perde la sua «semplicità»: mentre insegue una misteriosa figura tra gli scaffali di una biblioteca abbandonata si imbatte in un abbecedario e impara a leggere. Si impadronisce di un libro dopo l'altro, scoprendo «come era il mondo prima che cadessero le tenebre», fino alla rivelazione finale che Zardoz, il dio di pietra che finora ha temuto e venerato, non è altro che un trucco. Il libro che gli apre gli occhi è l'altrimenti innocuo Il meraviglioso mago di Oz di Frank Baum, che nel fosco futuro immaginato da Boorman assume l'inquietante funzione di testo sacro o, meglio ancora, demistificante. Ricorda Zed:

> Zardoz, il nome che ci incuteva tanto rispetto, derivava da una favola, la storia di un uomo che spaventava la gente con la sua voce stentorea e con una maschera. [...] Qualcuno guardò dietro la maschera e scoprì la verità. Anch'io ho guardato dietro la maschera e ho visto la verità.

Zed è un lettore straordinariamente acuto, ma questo non dovrebbe stupirci, dato che – come si apprende nel corso del film – lo Sterminatore è in realtà un superuomo, quasi un messia, colui che ha il potere di restituire la morte alla casta di Immortali che, attraverso la finzione di Zardoz, governa quel che resta dell'umanità. La trama del film è in realtà molto più complessa e comprende, fra l'altro, un corso di istruzione universale accelerato al termine del quale il barbaro Zed è in grado di penetrare i più reconditi misteri tecnologici, rielaborare in modo personale una frase di Nietzsche («Colui che combatte contro i draghi, diviene un drago egli stesso») e riconoscere senza esitazione una citazione dall'opera di Thomas Stearns Eliot, nella fattispecie da Il canto d'amore di J. Alfred Prufrock, lo stesso testo che, qualche anno più tardi, troveremo declamato in Apocalypse Now: «Sarebbe valsa la pena [...]/comprimere l'universo in una palla/da rotolare verso qualche domanda angosciosa,/dire: "Io sono Lazzaro tornato dalla morte,/sono qui per dirvi tutto e ora vi dirò tutto"».

Più di ogni altro elemento, però, ciò che ci colpisce nel film di Boorman è l'immagine di un racconto per bambini trasformato in esoterica formula iniziatica (il nome dell'idolo

sanguinario, Zardoz, non è altro che la contrazione dell'inglese Wizard of Oz). Probabilmente questa profezia pecca di pessimismo nel descrivere il nostro futuro rapporto con i grandi libri della tradizione, offrendoci l'ennesimo esempio di esagerazione apocalittico-catastrofista. Ma non si può mai essere sicuri di che cosa accade quando la letteratura assume i connotati di una minaccia.

Postilla

Se ha avuto la pazienza di seguirmi fin qui, forse il lettore si è già convinto che, a dispetto delle apparenze, il vero argomento di questo libro non è il cinema, né tanto meno la fiction televisiva, ma la letteratura. Per essere più precisi, il processo attraverso il quale il nostro modo di considerare la letteratura cambia anche a causa della rappresentazione che televisione e cinema offrono di libri, scrittori, editori e insegnanti.

A dire la verità, non sono sicuro che, nella situazione attuale, l'«anche» della frase precedente sia del tutto necessario. Mentre raccoglievo materiale per questo lavoro, mi sono imbattuto in almeno due testimonianze autorevoli e indipendenti, che mi hanno indotto a domandarmi se per caso, nel corso del Novecento, il cinema non abbia costituito una forma di critica letteraria estremamente persuasiva. Una critica letteraria proseguita con altri mezzi, certo, ma non meno efficace di quella tradizionale che, nel frattempo, ha perso sempre più smalto e terreno.

Prima testimonianza. Gore Vidal, scrittore americano, nell'autobiografico Remotamente su questi schermi (1992):

> Nel 1935 avevo visto il film di Max Reinhardt Sogno di una notte di mezza estate. Stregato, mi lessi il testo, per metà tirando a indovinare le parole; poi, solleticato da questo nuovo linguaggio, riuscii a leggere tutto Shakespeare prima di aver compiuto i sedici anni. (Sì, anche Cimbelino). E sono certo che quella mia reazione non sia stata eccezionale, di sicuro vi saranno stati altri ragazzi arrivati a Shakespeare anche soltanto alla ricerca di Mickey [Rooney, N.d.R.] e di quel bosco ateniese nel quale dopo il tramonto s'inoltrano Oberon e Titania, seguiti da ogni sorta di creature mitologiche; e dove i mortali che si smarriscono in mezzo a loro sono soggetti a mutazioni stranissime.

A confermare l'ipotesi formulata da Vidal provvede la seconda testimonianza, fornita dal suo collega italiano Giuseppe Pontiggia. «Lei come ha cominciato a leggere?», gli chiedono in un'intervista. E Pontiggia:

> Guardando un film western, Sfida infernale, con Linda Darnell. C'era un guitto ubriaco che, agitandosi su un tavolo, recitava il monologo dell'Amleto. Un'emozione incredibile. Poi andai a cercarmelo tra i libri di casa e lì ebbi percezione della poesia come linguaggio più potente.

Il ricordo di Pontiggia è ancora più rivelatore di quello di Vidal. Che un rampollo dell'aristocrazia statunitense scopra Shakespeare guardando un film tratto da un'opera del Bardo, passi. Ma che un western obblighi un ragazzo nato e cresciuto in Italia a

scartabellare nella biblioteca di famiglia per mettere le mani sull'Amleto è un episodio che ci dice qualcosa di più, e di diverso, sul potere di fascinazione che il cinema esercita quando si occupa di letteratura. Del resto, anche in anni recenti film come L'attimo fuggente, Quattro matrimoni e un funerale e lo stesso Shakespeare in Love di John Madden (1998) hanno contribuito a far conoscere meglio, specie in Italia, autori come Walt Whitman, Wystan Hugh Auden e il mai abbastanza apprezzato Shakespeare.

Pontiggia parla della poesia come «linguaggio più potente». La maggior parte dei film – ma anche delle serie televisive e dei romanzi – che abbiamo esaminato nel corso di questo libro suggerisce un'immagine diversa, quella della poesia come sapienza oscura e arcana, spesso obiettivamente pericolosa. Qualcosa di frequentato dai serial killer e dai detective che cercano di stanarli, il luogo in cui mostri e cacciatori di mostri si ritrovano faccia a faccia. La potenza del linguaggio rimane, ma viene messa al servizio di entità tenebrose e innominabili.

Non si tratta di una novità assoluta, è chiaro. L'indagine del rapporto fra Male e letteratura appartiene in modo profondo alla storia del Novecento, come dimostrano gli scritti di autori assai diversi tra loro come Georges Bataille, José Bergamín e George Steiner. Rispetto a queste riflessioni, il cinema e le altre forme di narrativa popolare propongono un'analisi molto più schematica ed elementare, ma che obbliga almeno a formulare alcuni dubbi.

C'è da chiedersi, anzitutto, se davvero la letteratura sia oggi percepita così come ce la mostrano Seven o Millennium. Non credo che si tratti di una semplice questione di sociologia della letteratura, disciplina – sia detto per inciso – che i critici perbene continuano a considerare con immutabile quanto ingiustificato sospetto. Se la vera natura della poesia consiste nell'essere una porta spalancata sull'abisso, è comprensibile che soltanto pochi temerari desiderino varcare quella soglia. Ma senza lettori la letteratura è morta, e questo è un fatto che dovrebbe preoccupare tutti, non esclusi i titolari di insegnamenti accademici.

In secondo luogo, infatti, ecco la questione della critica. Ammesso e non concesso che quella esercitata dal cinema sia sempre cattiva critica letteraria, come mai ha tanto corso? Soltanto per la vecchia legge della moneta cattiva che scaccia la buona? Non sarà che anche la critica più seriosa, presentando della letteratura un'immagine sempre più artefatta – canonica e arbitraria insieme – ha finito per allontanare ulteriormente i potenziali lettori? La differenza tra elitario ed esoterico, forse, è meno sottile di quanto si sia disposti ad ammettere. In entrambi i casi, se non altro, si ottiene il risultato di incutere timore ai non iniziati.

Il terzo interrogativo riguarda gli scrittori. O non capiscono, continuando a compitare romanzi cocciutamente anacronistici, oppure si adeguano fin troppo volentieri, pretendendo che la letteratura possa e debba descrivere soltanto atrocità e perversioni, che il destino della poesia sia di dimostrarsi sempre più losca ed equivoca. Non mancano, in Italia come all'estero, scrittori capaci di sottrarsi a questa micidiale alternativa, ma la contrapposizione che ho appena suggerito (minimalismo contro splatter, per sintetizzare al massimo) continua a tenere banco e questo è un fatto tutt'altro che entusiasmante, specie per chi – come me – non riesce a riconoscersi in nessuna delle due opzioni.

Ho cercato di scrivere una sorta di reportage nei territori di confine tra narrativa popolare e letteratura mainstream. Ho raccontato i film che ho visto e i libri che ho letto, indicando punti di contatto e zone di contrasto. Non mi rallegro di aver trovato una letteratura spesso incompresa e, quindi, ridotta a un ruolo marginale, ma non posso fare a meno di rendere conto di un fenomeno che io per primo considero inquietante. Questo significa, tra l'altro, che non mi dichiaro ammiratore incondizionato di tutti i film, telefilm o romanzi di cui mi occupo nel corso del libro. Ho iniziato a scrivere nella convinzione che soltanto la grande letteratura possa contribuire a comprendere quella popolare, ma strada facendo mi sono dovuto rendere conto di come, alla lunga, la narrativa popolare fornisca una chiave interpretativa – rozza finché si vuole, ma terribilmente efficace – degli stessi classici

Questo libro non intende vantare pretese di completezza. In caso contrario, anziché restringere il campo agli ultimi due decenni, avrei dovuto partire da molto più lontano, per esempio dal 1941, l'anno de Il mistero del falco di John Huston, un film nel quale l'ultima battuta del disincantato Humphrey Bogart è, del tutto a sorpresa, una citazione dalla Tempesta di Shakespeare: la frase, celeberrima, sulla sostanza di cui sono fatti i sogni.

A voler essere davvero rigorosi, non ci si sarebbe dovuti limitare alla raccolta di rimandi letterari in sede cinematografica, ma sarebbe stato necessario passare al setaccio i riferimenti pittorici, musicali e filosofici. Nel libro mi sono limitato a qualche esempio, a proposito delle opere d'arte trasportare sul Titanic di Cameron o della presenza ricorrente della musica di Bach in film come Il silenzio degli innocenti, Seven o Il collezionista. Per sviluppare meglio queste considerazioni, però, avrei dovuto compiere una digressione che rischiava di rivelarsi troppo impegnativa.

Allo stesso modo, ho deciso di rinunciare all'analisi puntuale dei "casi", per molti aspetti analoghi, di Arancia meccanica di Stanley Kubrick (1971), Crash di David

Cronenberg (1996) e Fight Club di David Fincher (1999), tre film scandalo che, al loro apparire, hanno quasi completamente oscurato il ricordo delle opere letterarie da cui sono tratti. Durante i dibattiti sulla rappresentazione della violenza in queste pellicole, i nomi di Anthony Burgess, J.G. Ballard e Chuck Palahniuk sono stati ripetuti con frequenza sempre minore, e anche questo mi sembra un sintomo tutt'altro che rassicurante della scarsa incisività della letteratura rispetto al cinema.

Anche i romanzi di Stephen King e le loro relative trasposizioni cinematografiche trovano nel libro molto meno spazio di quanto avrebbero meritato. Mi sono limitato a un paio di esempi (l'ormai classico Misery e il più recente Mucchio d'ossa), evitando di proposito il confronto con gli scrittori tormentati di Shining e La metà oscura, o con il ruolo salvifico svolto dai libri in Rita Hayworth e la redenzione di Shawshank, il racconto di Stagioni diverse da cui Frank Darabont ha tratto il film Le ali della libertà (1994). Temevo che, intrattenendomi ulteriormente con King, avrei finito per scrivere un libro su di lui, e cioè su uno scrittore la cui opera rappresenta ormai un autentico "mondo a parte", non a caso sempre più spesso accostato all'universo romanzesco di Dickens. Sarà, magari, per un'altra volta.

Ho sacrificato singoli film – come Il seme della follia di John Carpenter, del 1994, e Delitto tra le righe di Bernard Rapp, del 1997, intelligenti variazioni sul tema del libro maledetto – e interi filoni, come quello delle pellicole ambientate in libreria, da 84 Charing Cross Road di David Jones (1987) a Notting Hill di Roger Michell (1999), e da Mignon è partita di Francesca Archibugi (1988) a C'è post@ per te di Nora Ephron (1998). Non trova spazio in queste pagine neppure la versione cinematografica di Hannibal di Harris, la cui realizzazione (forse più chiacchierata che controversa) è stata avviata quando la fisionomia del libro era ormai giunta a maturazione.

Come si sarà notato, ho evitato di norma i film tratti da grandi opere letterarie, con la vistosa eccezione della Lettera scarlatta di Joffé, la cui disinvoltura nei confronti del capolavoro di Hawthorne mi è parsa emblematica della dubbia reputazione di cui la letteratura gode nelle sale cinematografiche. Per lo stesso motivo ho invece privilegiato la contabilità delle citazioni letterarie in contesti "di genere", nella convinzione che lo spettatore di un thriller – per esempio – si trovi in una condizione psicologica estremamente malleabile e finisca con l'imparare molto più di quello che vorrebbe. Sulla letteratura, ma forse non soltanto sulla letteratura.

marzo 2000

Note

1. Una lezione di critica letteraria

La novelization del primo episodio di Millennium è apparsa in Italia come E. Hand, Il Francese, traduzione di R. Valla, Milano, Mondadori, 1997. Ho attinto notizie sulla serie da N.E. Genge, La guida non ufficiale a «Millennium», Milano, Sperling & Kupfer, 1998, e dal sito ufficiale della serie, che dopo la soppressione del programma negli USA, è soltanto in parte reperibile all'indirizzo http://www.foxworld.com/millnium. Una parziale analisi dei temi e del significato del serial in G. de Turris, Orrori di fine Millennium, Roma, Il Torchio, 1998.

I versi di Yeats sono stati verificati su W.B. Yeats, Collected Poems, a cura di A. Martin, London, Vintage, 1992; la versione italiana de Il Secondo Avvento è da W.B. Yeats, Quaranta poesie, traduzione di G. Melchiori, Torino, Einaudi, 1965; il racconto I re magi si trova in W.B. Yeats, Rosa Alchemica, a cura di R. Oliva, Milano, Studio Editoriale, 1998.

Il fortunato romanzo di Waller, sintomatico per la popolarità di Yeats negli Stati Uniti, è apparso in Italia come R.J. Waller, I ponti di Madison County, traduzione di M.B. Piccioli, Milano, 1993.

Il servizio della National Public Radio sull'uso dei versi di Yeats da parte degli uomini politici negli Usa può essere reperito all'indirizzo Internet: http://www.npr.org/news.new/election96/yblock.html.

Anche quando non ho proceduto all'uniformazione, ho sempre verificato le citazioni bibliche sulla traduzione stabilita dalla Conferenza Episcopale Italiana e riprodotta, tra l'altro, in La Bibbia di Gerusalemme, Bologna, Edizioni Dehoniane, 19894. Per il testo inglese mi sono invece servito di The Bible. Authorized King James Version with Apocrypha, Oxford-New York, Oxford University Press, 1997.

Un'edizione essenziale ma affidabile delle prime quattro Centurie di Nostradamus è offerta da Nostradamus, Le profezie, a cura di P. Cortesi, Roma, Newton Compton, 1995.

Il giudizio di Stephen King sulla serie televisiva Kolchak – The Night Stalker si legge in S. King, Danse Macabre, traduzione di E. Nesi, Milano, Frassinelli, 2000 (già Roma-Napoli, Theoria, 1992).

La più recente versione italiana di The Night of the Hunter è D. Grubb, La notte del

cacciatore, traduzione di T. Marenco, Milano, Baldini & Castoldi, 1996; per un'analisi del film di Laughton si può vedere B. Fornara, Charles Laughton: La morte corre sul fiume, Torino, Lindau, 1998.

Le traduzioni dei versi di Dylan Thomas sono tratte da D. Thomas, Poesie e racconti, a cura di A. Marianni, Torino, Einaudi, 1996.

2. «E tu saprai che il mio nome è quello del Signore»

Il libro che ha ispirato il film di John N. Smith è L.A. Johnson, Pensieri pericolosi, traduzione di A.M. Biavasco e V. Guani, Milano, Sperling & Kupfer, 1996.

Le osservazioni di Emanuele Trevi si leggono in E. Trevi, Istruzioni per l'uso del lupo, Roma, Castelvecchi, 1994.

Il romanzo My Darling, My Hamburger è apparso in Italia come P. Zindel, Non tornare tardi, traduzione di R. Duranti, Roma, Editori Riuniti, 1980.

Ho verificato l'esattezza della citazione milleriana di Fuori orario in H. Miller, Tropico del Cancro – Tropico del Capricorno, traduzione di L. Bianciardi, Milano, Feltrinelli, 1977.

Pur tenendo presente il testo della sceneggiatura di Pulp Fiction (Q. Tarantino, Pulp Fiction, traduzione di F. Saba Sardi, revisione e note a cura di I. Cotroneo, Milano, Bompiani, 1994), ho tuttavia preferito riportare le battute dei vari personaggi così come vengono pronunciate nel doppiaggio italiano. Osservazioni interessanti sui rapporti tra il film di Tarantino e la letteratura contemporanea in M. Sinibaldi, Pulp, Roma, Donzelli, 1997.

Il romanzo che appassiona Vincent Vega è P. O'Donnel, Modesty Blaise, traduzione di P.C. Gajani, Milano, Garzanti, 1965.

La vicenda del mugnaio Menocchio è studiata da C. Ginzburg, Il formaggio e i vermi, Torino, Einaudi, 1976.

Il concetto di misreading è stato trattato da Harold Bloom in diversi studi, tra i quali andranno ricordati almeno L'angoscia dell'influenza, traduzione di M. Diacono, Milano, Feltrinelli, 1983; Una mappa della dislettura, traduzione di A. Atti e F. Rosati, Milano, Spirali/Vel, 1988; Rovinare le sacre verità, traduzione di C. Béguin, Milano, Garzanti, 1992 e Il canone occidentale, traduzione di F. Saba Sardi, Milano, Bompiani, 1996.

L'apologo di Bonvesin de la Riva sul pirata si legge, tra l'altro, in G. Contini, Letteratura italiana delle origini, Firenze, Sansoni, 1970.

I libri che suggeriscono la struttura narrativa di Ghost Dog sono T. Yamamoto,

Hagakure: il codice segreto dei samurai, a cura di L. Soletta, Roma, Ave, 1993 e R. Akutagawa, Rashomon e altri racconti, traduzione di K. Ghio, Milano, Tea, 1988. Il più noto tra i commenti moderni all'Hagakure è Y. Mishima, La via del samurai, traduzione di P.F. Paolini, Milano, Bompiani, 1983.

3. Hester Prynne

Il «memoriale» della protagonista di Twin Peaks è stato pubblicato in Italia con il titolo Il diario segreto di Laura Palmer visto da Jennifer Lynch, traduzione di R. Rambelli, Milano, Sperling & Kupfer, 1991. Un elenco delle citazioni e allusioni presenti nella serie ideata da Lynch si trova all'indirizzo Internet http://www.activecom.net/~smiller/Text/allu-sion.txt. Utile, per ricostruire alcune fasi dell'ideazione e della lavorazione del serial, Lynch secondo Lynch, a cura di C. Rodley, Milano, Baldini & Castoldi, 1998.

La recensione di Edgar Allan Poe ai Promessi Sposi è riportata e analizzata in F. Chiappelli, Poe legge Manzoni, Milano, Coliseum, 1987. Per il testo del romanzo ho fatto ricorso ad A. Manzoni, I Promessi Sposi – Storia della colonna infame, a cura di A. Stella e C. Repossi, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995.

Il romanzo di Joyce Carol Oates ispirato alla morte di Mary Jo Kopechne è J.C. Oates, Acqua nera, traduzione di M.T. Marenco, Milano, Anabasi, 1993.

Per il testo italiano di The Scarlet Letter ho fatto ricorso a N. Hawthorne, La lettera scarlatta, traduzione di E. Giachino, Torino, Einaudi, 1995, che riporta in introduzione ampi brani del saggio di Henry James (H. James, Hawthorne, a cura di L. Villa, Genova, Marietti, 1990).

Una versione italiana del Comus miltoniano si trova in G. Milton, Ode alla Natività – Ad un concerto sacro – Allegro – Penseroso – Arcadi – Como – Licida, a cura di C. Izzo, Firenze, Sansoni, 1948.

Inedito nel nostro paese è C. Bigsby, Hester, London, Weidenfeld & Nicolson, 1994, mentre la rivisitazione del capolavoro di Hawthorne da parte di John Updike è apparsa come J. Updike, S., traduzione di S. Bertola, Milano, Rizzoli, 1990.

Per gli antecedenti del personaggio del marinaio tatuato si può fare riferimento – oltre che a H. Melville, Moby Dick, a cura di R. Bianchi, Milano, Mursia, 1993 – a R. Bradbury, L'uomo illustrato, traduzione di M.E. Vaccarini, Milano, Tea, 1995.

4. Thomas Mann sul Titanic

Notizie accurate sulla lavorazione e la fortuna del Titanic di James Cameron si trovano in P. Parisi, Titanic dietro le quinte, traduzione di C. Sargian e B. Carrara, Torino, Lindau, 1999. Curiosità e spigolature anche in A. Sarno, Il Re del Mondo, Milano, Il Castoro, 1998.

La definizione di «età dell'occhio» viene dall'omonima raccolta di saggi di F. La Polla, L'età dell'occhio. Il cinema e la cultura americana, Torino, Lindau, 1999.

L'interpretazione di The Secret Sharer di Joseph Conrad come metafora della gravidanza è in D. Maraini, Un clandestino a bordo, Milano, Rizzoli, 1996.

Il testo de La convergenza dei due di Thomas Hardy è dato nella versione di Gilberto Forti per il saggio di Iosif Brodskij Corteggiando l'inanimato, in I. Brodskij, Dolore e ragione, traduzione di G. Forti, Adelphi, Milano, 1998, che contiene anche un'accurata analisi della poesia.

Un'utile integrazione al saggio di Guénon sui misteri dell'Agarttha (R. Guénon, Il re del mondo, traduzione di B. Candian, Milano, Adelphi, 1977) può venire da P. Cortesi, Il mito del monarca universale nelle profezie di Nostradamus, Carmagnola, Arktos, 1990.

I testi che documentano la fortuna letteraria del Titanic sono, tra gli altri, H.M. Enzensberger, La fine del Titanic, traduzione di V. Alliata, Torino, Einaudi, 19902; D. Decoin, La cameriera del Titanic, traduzione di F. Sessi, Venezia, Marsilio, 1997; B. Bainbridge, Ognuno per sé, Roma, Fazi, 1998; E.F. Hansen, Corale alla fine del viaggio, traduzione di M. Podestà Heir, Milano, Mondadori, 1996. Gli articoli di Joseph Conrad sul naufragio del transatlantico sono raccolti in J. Conrad, Il Titanic, traduzione di R.R. D'Acquarica, Firenze, Passigli, 1999.

Le fonti del romanzo di Hansen sono state verificate su T. Mann, Doctor Faustus, a cura di R. Fertonani, traduzione di E. Pocar, Milano, Mondadori, 1980 e W. Somerset Maugham, Schiavo d'amore, traduzione di A. Salvatore, Milano, Mondadori, 1940.

Tra i libri di Alessandro Baricco quello che più si avvicina al clima di Corale alla fine del viaggio è, come ricordato, A. Baricco, Novecento. Un monologo, Milano, Feltrinelli, 1994. Sull'esperienza dello spettacolo Totem (di cui è disponibile una versione in videocassetta pubblicata dalla Biblioteca Universale Rizzoli nel 2000) si può vedere il volume Totem: letture, suoni, lezioni, Roma, Fandango Libri, 1999.

Per la «leggenda del Grande Inquisitore» ho fatto ricorso a F. Dostoevskij, I fratelli Karamazov, traduzione di P. Maiani e L. Satta Boschian, Milano, Rizzoli, 1999, che ho confrontato con J. de Mers, Il ritorno, traduzione di G. Bizzi, Firenze, Giunti, 1996. Da

tenere presente, per i precedenti di quest'ultimo romanzo, G. Vidal, In diretta dal Golgota, traduzione di P.F. Paolini, Milano, Longanesi & C., 1992.

5. I tomisti della squadra omicidi

L'edizione italiana del romanzo da cui è tratto l'omonimo film di David Fincher è C. Palahniuk, Fight Club, traduzione di T. Dobner, Mlano, Edimar, 1998.

Qui e altrove, per le citazioni da Shakespeare e da Milton, ho fatto ricorso a W. Shakespeare, The Complete Works, a cura di S. Wells e G. Taylor, Oxford-New York, Oxford University Press, 1988; W. Shakespeare, Tutte le opere, a cura di M. Praz, Firenze, Sansoni, 1964; J. Milton, Paradiso perduto, a cura di R. Sanesi, Milano, Mondadori, 1984-1987. Per i Canterbury Tales ho invece adoperato G. Chaucer, I racconti di Canterbury, a cura di E. Barisone, Torino, Utet, 1981.

Red Dragon, il primo dei tre romanzi di Thomas Harris incentrati sulla figura di Hannibal Lecter, è originariamente apparso in Italia con altro titolo (T. Harris, Il delitto della terza luna, traduzione di M. Amante, Milano, Mondadori, 1984); nelle successive ristampe è stato introdotto anche il titolo originale, che soltanto di recente ha del tutto soppiantato quello redazionale (T. Harris, Drago Rosso, Mondadori, Milano, 1999). Meno complessa la situazione degli altri due romanzi: T. Harris, Il silenzio degli innocenti, traduzione di R. Rambelli, Milano, Mondadori, 1989 e T. Harris, Hannibal, traduzione di L. Grimaldi, Milano, Mondadori, 1999.

John Douglas, lo psicologo al quale Harris si è ispirato per il personaggio di Jack Crawford, ha raccontato le proprie esperienze in J. Douglas (con M. Olshaker), Mindhunter, traduzione di B. Piccioli, Milano, Rizzoli, 1996.

Per verificare la citazione del dottor Lecter sulla semplicità mi sono servito di Marco Aurelio Antonino, Ricordi, traduzione di E. Turolla, Milano, Rizzoli, 19802. Altri testi citati nel Silenzio degli innocenti di Harris sono Buffalo Bill di Cummings (in e.e. cummings, Poesie, traduzione di M. de Rachewiltz, Torino, Einaudi, 1998) e Febbre di John Donne (in J. Donne, Canzoni e sonetti, traduzione di P. Valduga, Milano, Studio Editoriale, 1985).

Nella versione originale, sia il film di Gary Fleder sia il libro di James Patterson si intitolano Kiss the Girls, dizione rispettata nella prima edizione italiana del romanzo (J. Patterson, Un bacio alle ragazze, traduzione di O. Giumelli, Milano, Baldini & Castoldi, 1995). La decisione del distributore di ribattezzare il film Il collezionista ha causato un adeguamento nelle edizioni successive (J. Patterson, Il collezionista, Milano, Tea, 1998),

creando tra l'altro confusione con il classico romanzo di John Fowles del 1963, The Collector (ora J. Fowles, Il collezionista, traduzione di V. Abrate, Milano, Rizzoli, 1998), portato sullo schermo nel 1965 da William Wyler.

Il severo giudizio di Aldous Huxley sulla poesia di Poe si legge in A. Huxley, La volgarità in letteratura, a cura di S. Manferlotti, Bologna, il Mulino, 1994.

Gli altri romanzi esaminati in questo capitolo sono M. Connelly, Il Poeta, traduzione di G. Montanari, Casale Monferrato, Piemme, 1999; S. King, Mucchio d'ossa, traduzione di T. Dobner, Milano, Sperling & Kupfer, 1999; S. King, Misery, traduzione di T. Dobner, Milano, Sperling & Kupfer, 1988.

A Morning for Flamingos di James Lee Burke, che nella versione italiana del Poeta viene citato come Un mattino per i fenicotteri, è stato pubblicato nel nostro paese con altro titolo (J.L. Burke, Autunno caldo a New Orleans, traduzione di S. Bortoluzzi, Milano, Mondadori, 1994). L'autointervista di Connelly si trova invece all'indirizzo Internet http://www.michaelconnelly.com/FYI/FAQ/faqs.html.

Infine, i testi che accompagnano lo svolgimento di Mucchio d'ossa sono: W.S. Maugham, La luna e i sei soldi, traduzione di A. Bassi, Roma, Newton Compton, 1995; H. Melville, Bartleby lo scrivano, a cura di G. Celati, Milano, Feltrinelli, 1991; D. Du Maurier, La prima moglie (Rebecca), traduzione di A. Scalero, Milano, Mondadori, 1940; R. Bradbury, Cronache marziane, traduzione di G. Monicelli, Milano, Mondadori, 1954.

6. Una taglia per William Blake

Il titolo originale di J.W. Hall, L'alfabeto dei corpi (traduzione di T. Riva, Milano, Rizzoli, 1999) è Body Language.

Per i testi di Blake mi sono servito di W. Blake, Visioni, traduzione di G. Ungaretti, Milano, Mondadori, 1965; W. Blake, Opere, a cura di R. Sanesi, Milano, Guanda, 1984; W. Blake, Canti dell'innocenza e dell'esperienza, a cura di G. Parks, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1985. Ho inoltre tenuto presente la biografia di P. Ackroyd, Blake, London, Sinclair-Stevenson, 1995 e, per la ricostruzione dell'ambiente spirituale in cui si muoveva il poeta, E.P. Thompson, Apocalisse e rivoluzione. Willliam Blake e la legge morale, traduzione di P. Adamo, Milano, Raffaello Cortina, 1996 (edizione originale 1993).

Un esempio del dibattito on line sull'identificazione del Drago Rosso ricordato da Harris nel romanzo omonimo si trova all'indirizzo Internet http://members.tripod.com/~nfspd/dragon.

Le notizie sulla lavorazione del film di Ridley Scott sono tratte dall'indispensabile P.M. Sammon, La storia di un mito: Blade Runner, traduzione di M. Mezzetta, Roma, Fanucci, 1998. In Italia, da alcuni anni, il titolo del film è stato attribuito anche al romanzo di Dick che, come già ricordato, nell'originale suonava Do Androids Dream of Electric Sheep (vedi P.K. Dick, Blade Runner, traduzione di R. Duranti, Roma, Fanucci, 1998).

Ozymandias di Shelley si legge, tra l'altro, in P.B. Shelley, Il trionfo della vita e altre poesie, a cura di G. Caliumi e R. Sanesi, Milano, Guanda, 1982.

Per l'interpretazione di Blake e, in genere, dei fenomeni mistici da parte di Huxley il rinvio è A. Huxley, Le porte della percezione – Paradiso e Inferno, traduzione di L. Sautto, Milano, Mondadori, 1980.

Per i testi di Kafka mi sono servito di F. Kafka, Romanzi, a cura di E. Pocar, Milano, Mondadori, 1969.

Inediti in Italia sono P. Ackroyd, Milton in America, London, Sinclair-Stevenson, 1996 e A. Neiderman, The Devil's Advocate, New York, Pocket Books, 1990.

7. La Setta dei Grecisti Assassini

Blues in memoria si legge in W.H. Auden, La verità, vi prego, sull'amore, traduzione di G. Forti. Milano, Adelphi, 1994.

Un'analisi della rappresentazione dei gay nelle pellicole americane dell'ultimo decennio si trova nell'appendice a cura di Vincenzo Patanè a V. Russo, Lo schermo velato. L'omosessualità nel cinema, Milano, Baldini & Castoldi, 1999 (edizione originale 19872).

Il motto della Setta dei Poeti Estinti nell'Attimo fuggente proviene, con qualche licenza, da H.D. Thoreau, Walden, vita nei boschi, traduzione di A. Cogolo, Milano, Frassinelli, 1998.

O Capitano, mio Capitano appartiene alla sezione In memoria del presidente Lincoln di W. Whitman, Foglie d'erba, traduzione di E. Giachino, Torino, Einaudi, 1973.

Il romanzo da cui è tratto il film di Radford e Troisi è A. Skármeta, Il postino di Neruda, traduzione di A. Donati, Milano, Garzanti, 1989.

Per le vicende biografiche del poeta cileno, e in particolare per quanto riguarda il suo soggiorno a Capri, mi sono riferito a P. Neruda, Confesso che ho vissuto. Memorie, traduzione di G. Stocchi e S. D'Amico, Milano, SugarCo, 1975. Quanto ai testi poetici dell'autore cileno, ho tenuto presente P. Neruda, Cento sonetti d'amore, a cura di G. Bellini, Firenze, Passigli, 1996 e Il libro delle domande in P. Neruda, Opere postume, a

cura di G. Bellini, volume II, Milano, Accademia, 1976.

Nel doppiaggio italiano di Soldato Jane, la citazione da Self Pity riproduce, con qualche modifica, il testo presente in D.H. Lawrence, Tutte le poesie, volume I, a cura di P. Nardi, Milano, Mondadori, 1959.

Indicazioni sul rapporto fra Eliot e Conrad all'epoca della composizione di The Waste Land si trovano tra l'altro in T.S. Eliot, La terra desolata, a cura di A. Serpieri, Milano, Rizzoli, 1982, che riporta e commenta il testo della prima redazione del poemetto. Qui e altrove ho inoltre tenuto presente T.S. Eliot, Opere 1904-1939 e Opere 1939-1962, a cura di R. Sanesi, Milano, Bompiani, 1992 e 1993.

Per Cuore di tenebra ho fatto riferimento a J. Conrad, Opere. Romanzi e racconti 1895-1903, a cura di M. Curreli, Milano, Bompiani, 1990.

L'edizione italiana di From Ritual to Romance, uno dei libri letti da Kurtz nella giungla, è J.L. Weston, Indagine sul Santo Graal, traduzione di L. Forconi Ferri, Palermo, Sellerio, 1994. L'altro classico che compare in Apocalypse Now è J.G. Frazer, Il ramo d'oro: studio sulla magia e sulla religione, traduzione di L. de Bosis e P. Sacchi, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.

La complessa lavorazione del film di Coppola è stata ricostruita nel documentario Viaggio all'inferno di Fax Bahr e George Hickenlooper (1991).

Per la versione italiana di The Secret History di Donna Tartt mi sono servito di D. Tartt, Dio di illusioni, traduzione di I. Landolfi, Milano, Rizzoli, 1992.

8. Mai fidarsi di uno scrittore

L'edizione italiana del romanzo Death on Demand è C.G. Hart, Morte in libreria, traduzione di F. Culotta, Palermo, Sellerio, 1997.

Le avventure del detective Spenser a cui si fa cenno in questo capitolo sono R.B. Parker, In cerca di Rachel Wallace, traduzione di G. Coretti, Milano, Mondadori, 1982 e Pallidi re e principi, traduzione di S. Galli, Milano, Mondadori, 1988. La Belle Dame sans Merci di John Keats si legge tra l'altro in Capolavori della poesia romantica, a cura di G. Davico Bonino, Milano, Mondadori, 1986.

Apparso negli Stati Uniti nel 1966 con il titolo Evil Sisters, il saggio di Bram Dijkstra sulla figura della «predatrice spermatica» è stato pubblicato in Italia come B. Dijkstra, Perfide sorelle, traduzione di M. Premoli, Milano, Garzanti, 1997.

Sempre del 1966 è la prima edizione di The Literature of Terror di Punter, disponibile

nella sua versione più aggiornata come D. Punter, Storia della letteratura del terrore, traduzione di O. Fatica e G. Granato, Roma, Editori Riuniti, 1997.

Il romanzo da cui è tratto Sliver è I. Levin, Scheggia, traduzione di L.Perria, Milano, Interno Giallo, 1991.

L'edizione italiana del romanzo di David Handler è D. Handler, L'uomo che voleva essere Francis Scott Fitzgerald, traduzione di S. Bortolussi, Milano, Polillo, 1996.

Una polemica ricostruzione delle vicende del mondo editoriale americano all'inizio degli anni Novanta si trova in A. Schiffrin, Editoria senza editori, a cura di A. Salsano, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

La citazione di John Donne in Wolf viene da J. Donne, Devozioni per occasioni d'emergenza, a cura di P. Colaiacomo, Roma, Editori Riuniti, 1994.

Segnalo infine la più recente riproposta di M. Mari, Io venìa pien d'angoscia a rimirarti, Venezia, Marsilio, 1998 (in origine: Milano, Longanesi & C., 1990).

9. La sindrome di Holden

La parodia del Giovane Holden apparsa su «The New York Times Magazine» dell'11 giugno 1995 è sintetizzata e discussa in R. Giachetti, Il giovane Salinger, Milano, Baldini & Castoldi, 1998. Per il testo del romanzo mi sono servito di J.D. Salinger, Il giovane Holden, traduzione di A. Motti, Torino, Einaudi, 1961.

Il libro da cui è tratto Telefon di Don Siegel è W. Wager, Pronto? Qui Kgb, traduzione di M. Giannelli, Milano, Mondadori, 1981. I versi di Robert Frost provengono da R. Frost, Conoscenza della notte e altre poesie, traduzione di G. Giudici, Torino, Einaudi, 1965.

Per il poema di Tasso ho fatto riferimento a T. Tasso, Gerusalemme liberata, a cura di L. Caretti, Milano, Mondadori, 1979.

Della vasta bibliografia sul Graal e sul ciclo arturiano mi limito a citare alcune opere recenti di carattere introduttivo ed enciclopedico: Atlante del Graal, a cura di G. Ferrari e M. Zatterin, Milano, Il Minotauro, 1997; F. Cardini - M. Introvigne - M. Montesano, Il Santo Graal, Firenze, Giunti, 1998; C. Alvar, Dizionario del ciclo di re Artù, a cura di G. Di Stefano, Milano, Rizzoli, 1998.

Oltre che nel celeberrimo M. Ende, La storia infinita (traduzione di A. Pandolfi, Milano, Longanesi & C., 1981), il tema del libro incantato è sviluppato anche in W. Goldman, La storia fantastica, traduzione di M. Brioschi, Milano, Sonzogno, 1988, da cui è tratto il film di Rob Reiner.

La Bella e la Bestia di Madame le Prince de Beaumont si legge in Fiabe francesi della corte del Re Sole e del secolo xviii, traduzione di E. Giolitti, Torino, Einaudi, 19815. La prima versione della fiaba, dovuta a Madame de Villeneuve, si trova invece in Il salotto

delle fate, a cura di B. Luoni, Milano, Rizzoli, 1995.

Il romanzo da cui è tratto il film di Danny DeVito è R. Dahl, Matilde, traduzione di F. Lazzarato e L. Manzi, Firenze, Salani, 1989.

La pellicola di Michel Deville si ispira invece a R. Jean, La lettrice, traduzione di A. Benenati, Roma, Edizioni del Vascello, 1995 e a R. Jean, Un fantasme de Bella B. et autres récits, Arles, Actes Sud, 1983 (inedito in Italia).

10. Gli X-Files e l'immortalità dell'anima

La recensione di Stephen King ad Hannibal di Harris, originariamente pubblicata su «The New York Times» del 13 giugno 1999, è apparsa in Italia come S. King, Hannibal the Cannibal, traduzione di T. Dobner, in «Max», xv.9 (settembre 1999).

Qui e altrove, per l'opera dantesca ho fatto ricorso a D. Alighieri, La Divina Commedia, testo critico stabilito da G. Petrocchi, Torino, Einaudi, 1975 e D. Alighieri, Vita nuova e Rime, a cura di G. Davico Bonino, Milano, Mondadori, 1985.

Le versioni americane dei romanzi di Eco sono U. Eco, The Name of the Rose, a cura di W. Weaver, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1983 (edizione originale: Il nome della rosa, Milano, Bompiani, 1980) e U. Eco, Foucault's Pendulum , a cura di W. Weaver, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1989 (edizione originale: Il pendolo di Foucault, Milano, Bompiani, 1988).

Pubblicato per la prima volta nel 1962, il romanzo da cui è tratto il film di Terrence Malick è J. Jones, La sottile linea rossa, traduzione di V. Mantovani, Milano, Rizzoli, 1999 (già Milano, Mondadori, 1965).

Gli altri libri ai quali si fa riferimento nel capitolo sono: A. Pérez-Reverte, Il Club Dumas, traduzione di I. Carmignani, Milano, Tropea, 1997; K. Huizing, Il Mangialibri, traduzione di G. Gurisatti, Vicenza, Neri Pozza, 1996; J. Dunning, Le ceneri del Corvo, traduzione di S. Bortolussi, Milano, Mondadori, 1999; A. Wall, Benedetto sia il ladro, traduzione di G. Bona, Torino, Einaudi, 1999; A.F. Garréta, La décomposition, Paris, Grasset, 1999; S. Winchester, L'assassino più colto del mondo, traduzione di C. Leardini, Milano, Mondadori, 1999; J. Tully, The Crimes of Charlotte Brontë, Carroll & Graf, 1999; T. Holland, The Vampyre: A Novel of Death, Love and the Agonies of Immortality, London, Little Brown, 1995. D. Porter, La maschera di scimmia, traduzione di S.C. Perroni, Roma, Fandango Libri, 1999 e J. Moncure March, The Wild Party, traduzione di G.A. Ricuperati, Torino, Einaudi, 1999.

Le citazioni dell'intervista a Dorothy Porter sono tratte da M. Guerzoni, Ho messo in riga il post-femminismo, in «liberal», 14 ottobre 1999.

Infine, per quanto riguarda la realtà italiana, merita una segnalazione la collana «I libri neri» della romana Robin Edizioni, che raccoglie thriller e racconti polizieschi tutti ispirati ai temi del libro e della bibliofilia.

Postilla

Le testimonianze di Gore Vidal e Giuseppe Pontiggia provengono da G. Vidal, Remotamente su questi schermi, traduzione di C. Mussolini, Milano, Anabasi, 1993 e S. Fiori, Ma qui non si vende niente: Pontiggia risponde alle polemiche degli editori in «la Repubblica», 15 maggio 1999.

Durante la stesura del libro ho consultato diversi repertori cinematografici, primo fra tutti il sito Internet Movie DataBase (http://www.imdb.com). Segnalo inoltre: P. Mereghetti (in collaborazione con A. Pezzotta e P. Malanga), Il Mereghetti. Dizionario dei film 2000, Milano, Baldini & Castoldi, 1999; L.L. e M. Morandini, Il Morandini. Dizionario dei film 2000, Bologna, Zanichelli, 1999; F. Di Giammatteo (in collaborazione con C. Bragaglia), Nuovo dizionario universale del cinema. I film, Roma, Editori Riuniti, 19942; M. Sebastiani-M. Sesti, Delitto per delitto. 500 film polizieschi, Torino, Lindau, 1998; M. Ciment, Le crime à l'écran. Une histoire de l'Amérique, Paris, Gallimard, 1992. Anche se apparso a lavoro pressoché ultimato, si è rivelato utile per verificare l'esattezza di alcune citazioni «Suonala ancora, Sam». Le più belle battute del grande cinema, a cura di R. Casalini, Milano, Bompiani, 1999.

Alcuni degli spunti sviluppati in queste pagine sono stati accennati negli articoli che nell'ultimo decennio ho pubblicato sul quotidiano «Avvenire» e sui mensili «Millelibri» e «Letture». Il capitolo 10 è invece apparso, in diversa stesura, sul n. 10 (primavera 2000) della rivista «Lo Straniero» per iniziativa di Goffredo Fofi, che ringrazio.

Desidero inoltre esprimere la mia gratitudine a Elido Fazi e Simone Caltabellota, che hanno subito creduto in questo libro. Molti amici e colleghi mi hanno aiutato con i loro consigli oppure nel reperimento di materiale e informazioni: sono, tra gli altri, Gianni Canova, Rosita Copioli, Riccardo De Benedetti, Isabella Fava, Enrico Lenzi, Gianna Lonza, Luca Manzi, Mirella Poggialini, Gigio Rancilio, Rossana Rossi e Francesco Saba Sardi. Un ringraziamento particolare a Giulia Bresciani dell'Ufficio stampa delle Reti Mediaset, che mi ha fornito ampio materiale sulla programmazione di X-Files e Millennium, entrambi trasmessi da Italia 1. Infine, grazie a Daniela Bonafede, che ha sottoposto il testo alla sua sensibilità di editor, lasciandomi – com'è giusto – la responsabilità finale.

Il libro è dedicato ai miei figli Andrea, Marco e Stefano, perché abbiano sempre occhi per guardare e domande a cui trovare risposta.

Sommario

1. Una lezione di critica letteraria
2. «E tu saprai che il mio nome è quello del Signore»
3. Hester Prynne
4. Thomas Mann sul Titanic
5. I tomisti della squadra omicidi
6. Una taglia per William Blake
7. La Setta dei Grecisti Assassini
8. Mai fidarsi di uno scrittore
9. La sindrome di Holden
10. Gli X-Files e l’immortalità dell’anima
Postilla
Note