

COLLATERAL.

ALTRI

EFFETTI

COLLATERALI

~

#265

GIUGNO 2020



FASE 2

Su *Oreo*, di Fran Ross. E qualcos'altro.

di Maurizio Bianchini

1.

Ecco il libro con cui aprire una 'FASE 2 della lettura', mi sono detto dopo avere chiuso l'ultima pagina di *Oreo*, ennesima ristampa con cui si chiede al passato dove vada a parare il presente. Servirebbe proprio, dopo le cecità, le pestilenze, gli untori, i monatti, gli assalti ai forni, le vendette della natura violata e le riesumazioni di profeti di sventure che hanno duplicato sulla pagina i due mesi di contagio della FASE 1. Un 'ritorno alla normalità (o quasi)' con la riscoperta nella narrativa di un piacere meno 'insano', e insalubre, del testo; una *joie de vivre* indotta dalla *joie de lire*, magari grazie ad una selezione mirata di quei *comfort romance* che spaziando nel tempo da Vonnegut a Brautigan hanno fatto da controcanto, esercizio scaramantico e parodia, più rassegnata che astiosa, alla 'grande letteratura' impegnata come Sisifo a portare il destino del mondo sulle proprie spalle. Ma sì. Meglio tirarci fuori dalle grinfie di quelli che 'erano altre le cose da fare' o di quelli che 'da una prova così dura usciremo migliori' (ci fosse sul serio qualcosa di vero in questo luogo comune, avremmo dovuto nascere tutti con le ali, già dopo Auschwitz). Prima, però, qualche informazione su colei che ha in messo in piedi, involontariamente, questo piccolo girotondo.

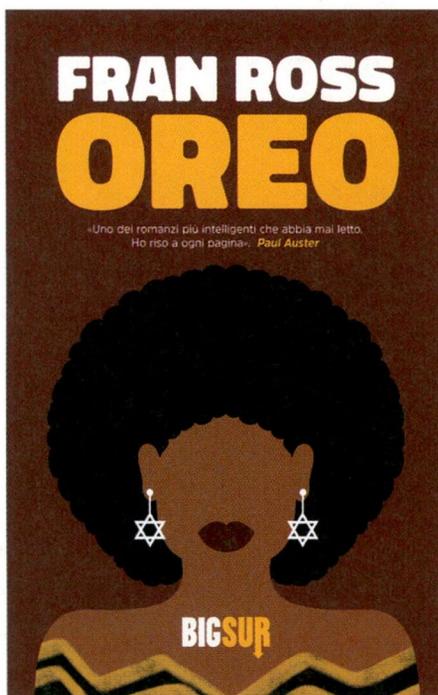
2.

Nata a Philadelphia nel 1935 e laureata *magna cum laude* in Comunicazione, Giornalismo e Spettacolo alla Temple University, Fran Ross si trasferisce a New York nel '60. Lavora al *Saturday Evening Post* per passare in seguito all'editoria - correttore di bozze per Graw-Hill prima e poi per Simon & Schuster - ma decisa nel frattempo a crearsi una carriera da scrittrice. Il suo primo romanzo, *Oreo*, esce nel 1974, notato solo da un paio di riviste minori (*MS* ed *Esquire*). Non ne seguiranno altri. Si guadagna da vivere con

articoli 'alimentari' per *Essence*, *Titter* e *Playboy*, in cerca di più solidi approdi editoriali. Delusa, sceglie di trasferirsi a Los Angeles, alla fine degli anni Settanta, per lavorare nello show di Richard Pryor, convinta che quello accanto a un eversore della comicità nera, lontano dai luoghi comuni, sia il posto giusto per una delle sue vedute. Ma le cose vanno per storto anche lì. E sullo show cala presto il sipario. Nel 1985, a 50 anni, Fran Ross muore di tumore, alle prese col secondo romanzo che non finirà mai. Non proprio un destino smagliante.

E in effetti il suo spettacolare insuccesso è la prima cosa di cui si parla in ogni articolo su *Oreo* (non risalgono più indietro del 2000, quando la ripubblicazione del libro, grazie alla tenacia di Harryette Mullen, sollevò il velo della quasi trentennale sepoltura, oltre che commerciale, della sua autrice). Soltanto *Stoner* di John E. Williams può vantare un flop di proporzioni simili, con il suo mezzo seco-

lo di attesa per trovare il riconoscimento della critica e del pubblico, e in Europa, non negli States. E quanto alla Ross, se il suo romanzo è ancora in attesa del riscontro commerciale seguito, per dire, alla resurrezione di Lucia Berlin, la critica almeno ha fatto la sua parte. A stupire, in realtà, soprattutto *dopo* la lettura di *Oreo*, è lo stupore universale per il suo insuccesso. Non dovuto alla qualità del libro. O per meglio dire sì, per colpa, anche, del suo spessore artistico, della sua novità e complessità, del suo modo di mettere i bastoni tra le ruote dei tempi invece di assecondarli, in questo ripetendo la vicenda del capostipite dei romanzi la cui lettura è inversamente proporzionale al loro peso: *Ulysses* di Joyce, al quale il libro della Ross è stato, con qualche eccesso di zelo, apparentato. Ma si sbaglia, davanti al mancato apprezzamento di ogni libro, a tirare in ballo sempre la pigrizia del pubblico. Ci sono romanzi che i tempi non sono ancora capaci di includere nel proprio orizzonte espressivo. *Oreo* è un caso da antologia - in anticipo perfino su questi tempi di analfabetismo di ritorno. Ma quando esce, nel 1974, è come un'astronave atterrata dal futuro. Un futuro in gestazione, in realtà, già da qualche anno, nei laboratori della New Black Aesthetic in cui sperimentano figure chiave come Addison Gayle, Ishmael Reed o Amiri Baraka. La stagione dell'*I had a dream*, della non violenza, delle marce per i diritti civili, ormai alle spalle, consegnata al passato; la *Blackness* ecumenica forgiata da Martin Luther King, nel segno dell'ottimismo della volontà, se non della ragione, scossa nelle fondamenta da spinte contrapposte. A sinistra, da chi, seguendo la visione inconciliante di Malcolm X, intende dar voce soprattutto alle degradate condizioni di vita dei neri degli slum metropolitani con una contrapposizione più forte, frontale, al potere dei bianchi, che troverà l'approdo finale nelle Pantere



Nere; a destra, con la crescita di una classe media di colore, sempre più coinvolta nello stile di vita americano, da chi vorrebbe un'integrazione al tempo stesso critica e pragmatica. Scenari assai poco realistici entrambi, come i fatti avrebbero dimostrato. Ma con i quali qualunque voce uscita dalla Nazione Nera è costretta a misurarsi. Anche il romanzo della Ross.

La storia di Christine Clark, figlia di una famiglia mista, con le due metà, la nera da parte di madre e l'ebrea da parte del padre, che si detestano neppure cordialmente. Una bambina cresciuta dalla nonna di colore (sua madre è sempre in giro con una troupe teatrale) prima di partire, a sedici anni, alla ricerca del padre che l'ha abbandonata da piccola, dopo la nascita del fratellino, guidata solo dagli indizi, in forma di enigmi, che lui stesso le ha lasciando eclissandosi. Indipendente, piena di coraggio, di inventiva, di risorse e di trucchi – più un cartone animato che un personaggio realistico – Christine riuscirà nell'impresa, superando ostacoli sempre più impegnativi. Si aggiunga a questo che la ricerca del padre segue, passo per passo, il mito di Teseo. E anche che i personaggi sembrano seguire più il ritmo dei fumetti e la drammaturgia delle situation comedy che il filo di una trama, la definizione dei personaggi e tutto ciò che va sotto il nome di 'realismo'. Helen, la madre della protagonista, che ha talento per la matematica, oltre che per il teatro, pensa per bislacche formule di calcolo avanzato e infarcisce di termini yiddish ogni frase che pronuncia; il nonno materno, antisemita, vive vendendo per dispetto agli ebrei le cose che più solleticano la loro 'diversità'; il fratellino si esprime solo attraverso neologismi; e la protagonista, che già dal nome, Oreo, rivela il suo essere, come i famosi biscotti, bianca dentro come la crema e marrone come il cioccolato fuori, e senza alcuna intenzione di sacrificare o l'una o l'altro. Si aggiunga infine che nel romanzo si alternano, post-modernamente, giochi di parole, diagrammi, scale, parodie, elenchi e altri lacerti di realtà quotidiana – in un testo dal quale la meccanica della realtà è bandita in nome di una narrazione libera, erratica e sovrana. E ora vi chiedo: dove un libro del genere avrebbe potuto pescare i suoi lettori? Nel ventre molle del pubblico bianco? ~~Ma i bianchi ignorano gli autori neri.~~ (Non è vero. *Radici* di Alex Haley, pubblicato solo due anni dopo, farà il pieno di lettori 'bianchi'. Come si dà conto dell'enigma? Col fatto, spiega



Fran Ross nell'unica immagine che è stato possibile recuperare

Danzy Senna nell'ennesima ristampa (2015), che "fin dal titolo *Radici* e *Oreo* propongono [al pubblico bianco più ben-disposto] il tipo di narrativa nera che gli piace esaltare e quella che tende invece ad ignorare. *Radici* guarda al passato. Offre una storia delle origine del popolo nero, il sogno di una purezza razziale, di un'utopia perduta e della caduta inequivocabile dall'Eden dell'Africa", mentre *Oreo* "suggerisce, fin dal titolo e dalle prime squinterate pagine, ben più tenebrose ed inquietate acque razziali".) L'attraversamento delle quali si sarebbe rivelato impervio anche all'audience di colore, divisa tra intransigenti e integrazionisti. Giocando sui due fronti, *Oreo* li delude entrambi. Per i duri e puri la tempra agguerrita di Chri-

stine non è priva di attrattiva, ma resta inaccettabile la sua ricerca, invece del ripudio, del padre ebreo da cui era stata abbandonata; per gli integrati è invece proprio il suo carattere insofferente a rendere inaccettabile *Oreo*. E tanto agli occhi degli uni quanto a quelli degli altri non deve essere piaciuta la satira senza riguardi sui neri stessi. E poi la protagonista della storia somiglia troppo alle ambigue star femminili della Blaxploitation emerse in contemporanea all'uscita del romanzo (tanto che viene quasi naturale immaginarsi Christine nei panni di Pam Greer, celebrata da Tarantino in *Jackie Brown*). E si sa, i lettori hanno il passo lento. Specie quando la loro attenzione è tirata da tutte le parti. Il linguaggio, i nuovi costumi, le



tensioni sociali, la satira impietosa. Fran Ross è un rullo compressore nello spianare luoghi comuni. Il mito del 'mulatto tragico' che perde la sua *blackness* senza essere accettato dai bianchi? Sostituito da quello del 'thriving hybrid', l'ibrido pieno di risorse che razzola dal bianco e dal nero. Il matriarcato nero delle *mamie*? Consegnato all'album dei ricordi. Il femminismo dei fatti contrapposto alle teorie delle professoresse bianche. Lo stesso post-moderno usato come mezzo (alla maniera di un Pinchyon o di un Barthelme) e non come fine (alla Gass).

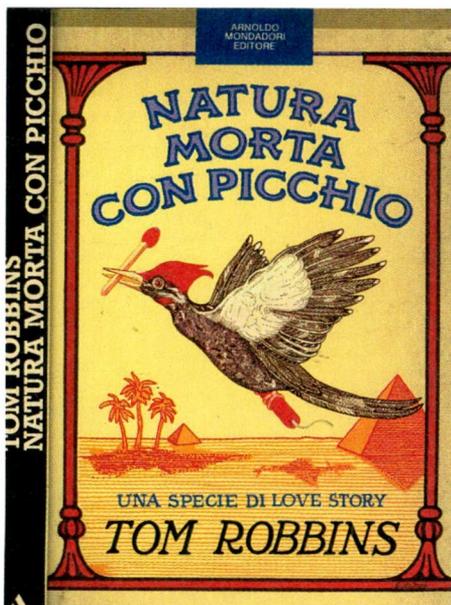
3.

È proprio in questa capacità di girare lo sguardo a 370° (ehm, ehm) che *Oreo* ha il suo fascino maggiore, almeno agli occhi del lettore postumo che lo colleghi ad altri romanzi fuori dagli schemi usciti nell'autunno del secolo scorso, decisi a riconquistare all'invenzione narrativa tutto il suo potere affabulatore, la sua capacità di creare mondi diversi, non alternativi ma complici benevoli da affiancare alla realtà.

Il primo che viene in mente è *Natura morta con picchio* di Tom Robbins pubblicato nel 1980, sei anni dopo il romanzo della Ross – abbastanza per renderlo oggetto di culto e best seller. L'elemento più stretto di contiguità fra i due testi è la creazione di un universo strampalato, che come i fumetti si regge principalmente sulla convenzione che tutto quanto sta in piedi e non crolla sia da ritenere per ciò stesso 'vero'.

Fin dall'incipit, il mix inconfondibile di solennità e strizzatine d'occhio che racconta la storia d'amore tra Leigh-Cheri e Bernard Mickey Wrangler, il Picchio – lei principessa d'una monarchia mitteleuropea da operetta, in esilio a Seattle (avete letto bene: Seattle, non Baden Baden o Andorra), autoreclusa in una soffitta, in compagnia di un pacchetto di Camel; lui fuorilegge, ma per motivi nobili e umanitari – non delude le attese del lettore, effondendo intorno a sé lo stato di grazia in cui è immerso chi la scrive: "Nell'ultimo quarto del secolo ventesimo, in un periodo in cui la civiltà occidentale declinava troppo in fretta per il bene comune ma

pure troppo lentamente per suscitare particolari entusiasmi, gran parte del mondo se ne stava tutto teso sull'orlo d'una poltroncina di platea sempre più costosa, aspettando – con un miscuglio variabilissimo di paura, speranza ed ennui – che accadesse qualcosa di importante" (Ho controllato. E, cribbio, non c'erano ancora tracce di coronavirus nell'ultimo quarto del ventesimo secolo. Eppure, tolto l'ennui, sembra un'istantanea di oggi.) Anche i personaggi di contorno di *Natura morta*, animati o meno, tengono botta a una scrittura incline all'iperbole, la parodia e i colpi di scena. Che siano gli improbabili monarchi della famiglia Furstenberg-Barcalona in esilio (Re Max giocatore di poker come secondo lavoro; la Regina Tilli, "maliarda di sette capitali, che emana un gas da pâté de foie gras tale da sospingerla con l'espulsione del suo effluvio da una festa a un ballo come un budello di salsiccia gonfiato da Wagner") o la Remigton SL3 incaricata di scrivere materialmente la storia ("Questa pupattola parla Shakespeare elettrico alla benché minima provocazione, ti sbatte fuori una cartella e mezza solo a guardarla... Se non ci riesce lei, allora vaffanculo, non si può fare") o il disegno del picchio con il fiammifero in bocca, la palma e la piramide sul pacchetto di Camel (prefigurazioni degli snodi importanti della storia, compreso il finale in Medio Oriente) o il Festival Geoterapico delle Hawaii (dove la creatura sognante e insieme pratica che è Leigh-Cheri, spera di incontrare il suo idolo, l'apostolo glamour dell'ambientalismo, il Ralph Nader, che alle Presidenziali del 2000, come candidato indipendente deciso a punire lo scarso ambientalismo di Al Gore (*Al Gore?*!), fu determinante nell'eleggere George W. Bush, il rampollo della famiglia di petrolieri specializzati in Presidenze degli Stati Uniti) – qualunque cosa insomma Robbins aggiunga al pentolone, non fa che rendere più saporita la minestra. Così che non c'è praticamente pagina che non regali perle di scrittura. Ne scelgo una che mi aveva colpito fin dalla prima volta in cui ho letto il libro (lo so perché l'ho sottolineata). "Tutti coloro che vivono soggetti alle leggi altrui sono vittime. Tutti coloro che infrangono la legge per ingordigia, frustrazione o vendetta sono vittime. Tutti coloro che sovvertono le leggi per rimpiazzarle con le proprie sono vittime (e qui mi riferisco ai rivoluzionari). Noialtri fuorilegge, invece, viviamo oltre la legge. Non meramente oltre la lettera della legge – molti uomini d'affari,



gran parte dei politici, e tutti gli sbirri lo fanno – noi viviamo oltre lo spirito della legge. Quindi in un certo senso viviamo oltre la società. Se abbiamo uno scopo comune esso consiste nel voltare le carte riguardo alla *natura* della società.” La grande abilità (non lo chiamerei un merito) del capitalismo è di averci lasciato solo la rivoluzione come via di uscita.

4.

Anche Donald Barthelme, la faccia stralunata e dolce del post-moderno, condivide con la Ross diverse cose, dalla città d’origine, Philadelphia, alla mancanza di successo, non parimenti clamorosa e, per così dire, tombale, ma cronica, duratura e ben metabolizzata (nel corso del tempo, gli è stato riconosciuto da parte della seconda ondata di autori post-moderni – Auster, Gibson, Robbins, Sterling, eccetera – un ruolo fondativo, all’interno della galassia); e più ancora alla valenza metafunzionale che assume in lei il linguaggio; la sua capacità di andare al di là dei propri compiti ‘istituzionali’ così ben testimoniata in *Atti innaturali e pratiche innominabili*, uscito nel ’68, un anno prima di *Mattatoio 5* di Vonnegut e *Il lamento di Portnoy* di Philip Roth, oggetti del travolgente successo di pubblico che ad esso mancò, relegato allora fra gli oggetti di culto più selettivi. Un esempio per spiegarci meglio. Prendiamo la parola ‘sedia’. Se l’oggetto che designa fosse animato e potesse esprimersi con suoni, diversi dai nostri, non risponderebbe mica quando lo chiamiamo ‘sedia’. La corrispondenza tra la parola e la ‘cosa’ è una convenzione creata da noi. Usata a casa nostra funzio-

na, un boscimano però non ne dedurrebbe mai la natura dal suono. Ma proprio perché il linguaggio è una convenzione, si può sospendere e rimuovere esattamente come la si è stabilita. I surrealisti l’hanno già fatto, e molto prima dei post-moderni. Trovandosi così davanti a scoperte singolari, configurazioni di significati inusitate e sorprendenti. Passiamo adesso ad *Oreo*. All’inizio del libro, così viene descritto l’evento che ha costretto su una sedia a rotelle il nonno materno della protagonista: “Quando James Clark seppe dalle dolci labbra di Helen (Lattemiele) Clark che avrebbe sposato un ebreo e sarebbe presto diventata Helen (Lattemiele) Schwartz, riuscì a malapena a gracchiare un ‘Goldberg!’ antisemita prima di impie-trirsi, per così dire, contro lo schienale della sedia, assumendo la forma di una mezza svastica [questa riportata in nota].” Un classico esempio di come il cortocircuito dei ‘significanti’ (quelli che *stanno per* qualcosa, la indicano) implementi il significato (il *qualcosa* per cui stanno): nel nostro caso l’odio razziale del nero per l’ebreo, che si estende come un velo scuro sul matrimonio misto da cui nascerà Christine /Oreo, metamorfizzato nella sedia-svastica. Mi scuso per il critichese, ma *Atti innaturali e pratiche innominabili* è in fondo proprio questo: un generatore automatico di significanti espansi e di significati allargati. Soprattutto i primi due racconti, ‘La rivolta degli indiani’ e ‘Il Pallone’ rappresentano una sorta di confine della Letteratura. Non tanto una negazione della realtà, quanto una realtà aumentabile – lo è sempre stata, è vero, ma *dentro* regole e convenzioni, anche nel

fantastico, che però qui vengono bypassate aumentando le possibilità all’infinito – e anche questo accade già, ma in forma clinica, nella schizofrenia o nelle paranoie. In quei racconti invece tutto è possibile, una cosa scivola nell’altra, nulla si fissa e il risultato è quello di vedere il mondo srotolarsi come un tappeto volante. In qualche misura è quanto accade anche in *Oreo*. Una realtà virtualmente illimitata il cui contrappunto realistico è nel feticismo degli oggetti, nelle ripetizioni e negli elenchi. Ne ‘La rivolta degli indiani’ i Comanche “premono accavallandosi con manichini, pezze di seta, elaboratissimi organogrammi, vino in damigiane e vesti-

MINIMUM CLASSICS

DONALD BARTHELME

**ATTI INNATURALI,
PRATICHE INNOMINABILI**

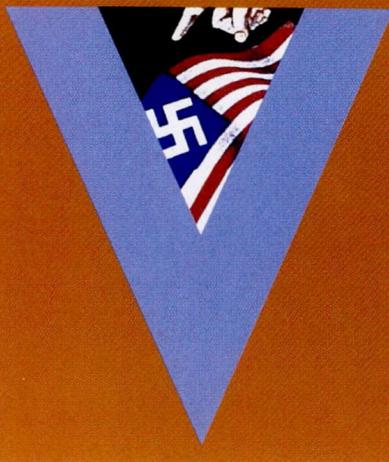
Prefazione di Aimee Bender



Mo
minimum fax

KURT VONNEGUT Madre notte

UNIVERSALE
ECONOMICA
FELTRINELLI



ti di vario tipo. Analizzai la composizione della barricata più vicina a me individuando due posacenere, in maiolica, uno marrone scuro e l'altro marrone scuro con una macchia arancione sul bordo". E così via per mezza pagina abbondante, come per cautelare l'autore dall'incredulità dei lettori con le dimensioni abnormi della lista e la dovizia dei particolari. Salvo chiudere con un "Decisi che non ne sapevo niente" che sa molto di Beckett (*Aspettando Godot* è citato da Barthelme fra le sue sacre scritture). Niente è più paralizzante di un infinito campo di scelte. Come ha scritto Ivano Bariani, "ogni paragrafo è congegnato per ridicolizzare il precedente. È una coreografia del discredito." ('Il pallone', storia e contro storia di un pallone aerostatico che per giorni staziona su Manhattan, per 45 isolati in lunghezza e sei larghezza, suscitando domande, incoraggiando ipotesi, accendendo reazioni, finché chi l'ha voluto lì, l'io narrante, non lo ritira, potrebbe aprire una digressione lunga un altro romanzo, con l'aria che tira. Ma teniamolo in caldo per prossima pandemia.)

5.

E infine Vonnegut, il narratore che ha insegnato all'America a non prendersi troppo sul serio – il solo modo, per usare uno dei suoi folgoranti calembour, di prendersi abbastanza sul serio. Cosa lo lega a Fran Ross? Il travestimento, la simulazione, il tradimento, la ricerca frustrata dell'identità, la trappola dei ruoli sociali, la consapevolezza che non c'è un lieto fine e l'ironia con cui si cerca di addomesticare la triste verità, che attraversa *Oreo* come *Madre Notte*. All'età di 11 anni, Howard Campbell Jr si trasferisce in Germania con la famiglia. Quando i suoi ritornano a casa nel '39, con la guerra or-

mai alle porte, lui decide di restare. È un autore di teatro famoso, ha sposato un'attrice bellissima, Helga, con cui aspira a vivere una vita esclusiva, lontana dai mali del secolo. (È anche il soggetto della sua ultima commedia, *Nation of Two*, uno 'Stato di due persone': sua moglie e lui.) I nazisti però vogliono sfruttare la sua celebrità per farne il propagandista ufficiale del regime tra i suoi connazionali. Cosa a cui si acconcia con convinzione. Nel frattempo anche gli americani l'hanno arruolato nel controspionaggio, usando come linguaggio criptato per comunicare le pause, gli scarti di tono, i manierismi, le sottolineature e tutto quanto costituisce il suo modo peculiare di esprimersi. Il suocero, capo della polizia di Berlino, gli confessa che senza i suoi interventi alla radio non avrebbe mai creduto alla versione delle cose del nazismo; ma anche il controspionaggio a stelle e strisce riconosce che è grazie proprio a quell'enfasi propagandistica che messaggi di vitale importanza per le sorti della guerra sono arrivati a destinazione. "Una parte di me raccontava al mondo una tragedia in codice; il resto di me era all'oscuro di aver fatto l'annuncio." A guerra finita, però, lo stesso ufficiale che l'ha arruolato può solo farlo tornare in incognito a New York, 'il cui numero di abitanti costituisce il miglior nascondiglio' – il riconoscimento del suo ruolo era escluso fin dall'inizio. È solo metà della storia (che ricalca abbastanza da vicino quella terribile di Ezra Pound). Quanto segue è una commedia degli equivoci nera come la pece; un vor-

tice di tradimenti, di 'niente è come sembra' che arriva a sfiorare lo slapstick, prima di chiudersi con la porta della cella israeliana in cui Campbell è rinchiuso, vicino a quella di Eichmann (e qui scende il dovuto silenzio).

Come la protagonista di *Madre Notte*, anche quella di *Oreo* si è costretta in una identità non completamente sua – l'ibrido di successo, pieno di risorse – per sfuggire alla *blackness* dolente e perdente dei padri o a quella violenta e disperata del Potere Nero, che in effetti le si contrappone, fisicamente, nella figura di Parnell, il papavone nero vestito come un nobile edoardiano. E come Campbell anche Christine rimane imprigionata in una doppia natura, quella del biscotto oreo, marrone fuori e bianco dentro. Con la stessa ironia di Vonnegut, Fran Ross la adatta ai tempi nuovi. Così, nel suo romanzo, ricreato dalla scrittura, più che espresso soltanto per suo tramite, si presenta l'ardore dei tempi nuovi nella protagonista alle prese con "uno degli innumerevoli totem con cui il klan maschile kukluxava il campo" o quando decide di andare a New York, in cerca del padre, "rinunciando contro il parere di avventurieri più esperti e prudenti di lei, alla facilità di un viaggio in canoa sulle acque del Delaware, alla comodità del trasporto dell'imbarcazione attraverso le paludi del New Jersey e alla facilità della navigazione dell'Hudson fino a Manhattan, per affrontare il ben più arduo tragitto via terra per mezzo della compagnia ferroviaria Penn Central."

"Noi siamo ciò che fingiamo di essere, perciò dobbiamo stare attenti a ciò che fingiamo di essere", ha scritto Vonnegut in uno dei diversi esercizi del romanzo.

Christine Clark, *Oreo*, l'ha fatto. Perfino meglio di Howard Campbell Jr. ■