

scrittori
americani/1

DUNN

Dopo Joyce Carol Oates, un'altra romanziera americana legge la boxe come fenomenologia di uno sport inammissibile, di più se praticato dalle donne: *Il circo del ring*, da 66thand2nd

George Bellows,
Club Night, 1907

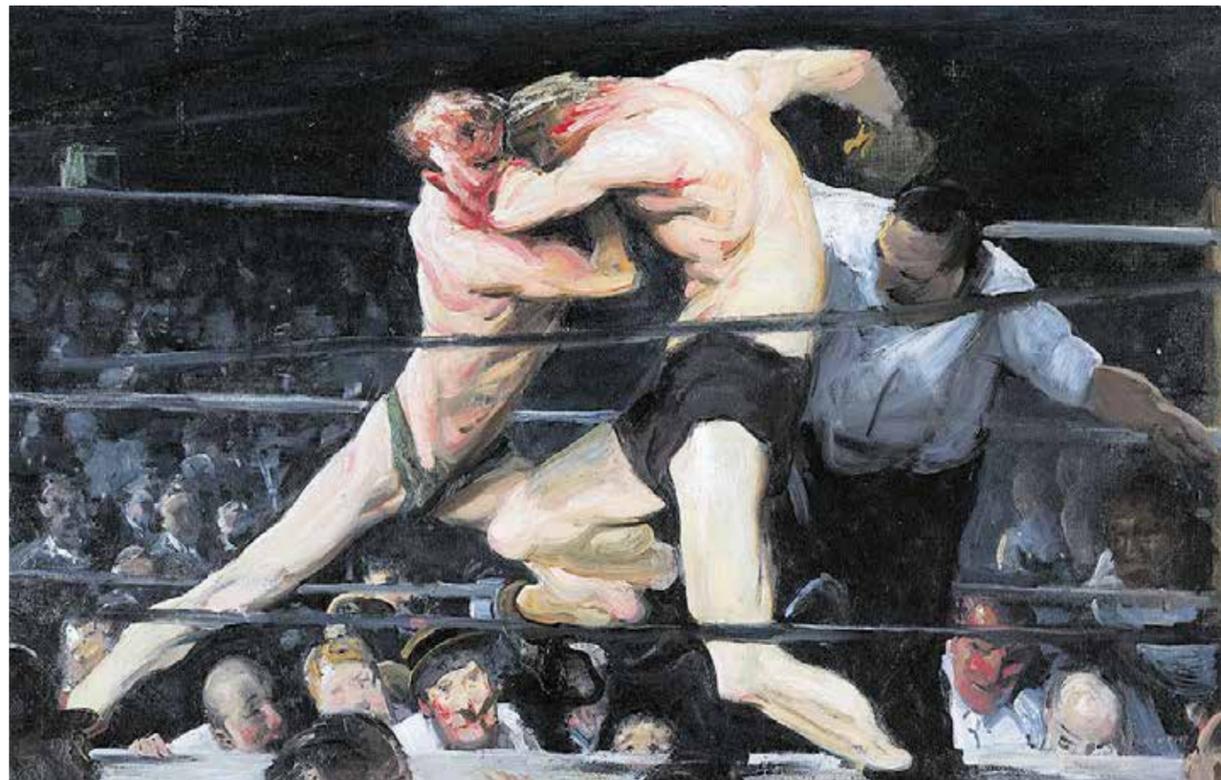
di MASSIMO RAFFAELI

La vita assomiglia alla boxe, ma la boxe assomiglia soltanto alla boxe: è stata una donna, Joyce Carol Oates, a chiudere in questa tautologia dimezzata il senso del pugilato, lo sport (se sport si può chiamare una perfetta realizzazione del darwinismo sociale) che più di ogni altro ha rappresentato la natura conflittuale del Novecento, in un saggio del 1987, *On boxing*, costruito come una vera e propria antropologia in atto: Oates ne deduce, in conclusione, come la crisi e la progressiva marginalizzazione della boxe nei paesi più evoluti (negli Stati Uniti in primis ma anche in Europa) si spieghi proprio con il fatto che la boxe è capace di mostrare in maniera esplicita, persino brutale, la violenza occulta che governa le società avanzate e tecnologiche.

E sembrerà paradossale ma l'anatema che il senso comune oggi scaglia sulla boxe corrisponde fatalmente al blocco di quanto si chiamava un tempo l'ascensore sociale, perché la boxe è stata a lungo un mezzo di emancipazione per i bianchi proletari e i neri del ghetto, così come rinvia alla obsolescenza dello spirito critico proprio perché oggi è ritenuto sconvolgente esibire i conflitti e la lotta di classe all'interno delle nostre società.

Reportages 1981-2008

D'altronde un secolo ormai di letteratura e cinema altro lo hanno documentato, da Jack London (specie nel piccolo capolavoro dal titolo *Una bistecca*) all'Hemingway dei *Quarant'anni di racconti*, a un film come *Anima e corpo* ('47), cruda epopea urbana con un ipernaturalistico John Garfield, regia di Robert Rossen e soggetto del grande Abraham Polonsky (entrambi militanti comunisti e presto *blacklisted* in pieno maccartismo), quando già autunnali e nostalgici appaiono ad esempio sia il film di Martin Scorsese, *Toro scatenato* ('80), sia *The Fight* ('75), l'*instant book* che un Norman Mailer in postura più che mai gladiatoria dedica al match celeberrimo tra Foreman e Muhammad Ali, disputatosi il 30 ottobre del '74 a Kinshasa, suggello dell'agonismo pugilistico secolare e insieme



Conflitti sociali sublimati nella violenza del pugilato

ritorno simbolico dei campioni alla terra dei padri. Tant'è che *On boxing* di Oates, appena dieci anni dopo, viene scritto nei modi di una meditazione in morte. Ed è ancora una volta una donna – la americana Katherine Dunn, autrice di romanzi, attiva in piccole testate indipendenti e scomparsa prematuramente nel 2016 – a scrivere di lì a poco una fenomenologia, stavolta terminale, della boxe, quasi il reliquiario di una attività che in Occidente appare ormai del tutto recessiva. *Il circo del ring* (*Dispacci dal mondo della boxe* (traduzione di Leonardo Taiuti, 66thand2nd, «Attese», pp. 272, € 17,00).

Il volume riunisce e riorganizza una serie di *reportages*, databili fra il 1981 e il 2008, divisi in tre sezioni: la prima tratta il pugilato quale pedagogia (le palestre, i gym in cui si sono for-

mati i campioni eponimi, scampati alle risse di strada e alla criminalità), la seconda analizza l'impatto sociale di uno sport che non può essere soltanto uno sport per tutta una serie di implicazioni sociali e culturali, la terza infine concerne un presente in cui alla obsolescenza del pugilato si tenta di opporre la sua sostanziale mediatizzazione, come fosse «una sorta di orchidea le cui radici affondano nei casinò e il cui fertilizzante sono le luci delle tv nazionali».

Dunn è una vera appassionata, la sua attitudine è materialista, attenta alla grammatica del pugilato e ai gesti di violenza ritualizzata, parzialmente sublimata, che lo contraddistingue, mentre il suo sguardo è critico specialmente nei confronti dell'interdetto sociale, ambiguo e ipocrita, che non

smette di colpire la boxe. La pagina di Dunn è tipica del giornalismo culturale americano, lavora sull'accumulo di infiniti e solo apparenti dettagli, ha ritmo e respiro, denota una conoscenza della materia sempre di prima mano, davvero degna erede di Nat Fleischer, il piccolo ebreo di Brooklyn, lo scrittore hemingwayano e biografo dei grandi pugili che direbbe per mezzo secolo fino al '72 *Ring Magazine*, autentica bibbia degli intenditori.

La figura prevalente nello stile di Dunn è la parte per il tutto, la sineddoche, e qui basterebbero le pagine dedicate a qualcosa che persino gli appassionati trattano con negligenza, le fasciature, bende che stringono sotto i guantoni le dita e le nocche del pugile, oppure il capitolo sui misteriosi *cutmen*, «cucitori di tagli», coloro

che fra gli assistenti del pugile, siano essi dei clinici o più spesso dei semplici chiropratici, hanno il compito di chiudere le ferite durante l'incontro con miscele di adrenalina o più o meno misteriosi unguenti. Ma la zona pulsata de *Il circo del ring* è riferita alla nascita recente e all'immediata evoluzione della boxe femminile, a smentita di quella che Dunn definisce «una pratica zen per

Katherine Dunn dedica molte pagine ai preliminari: per esempio, i bendaggi delle mani

spartani» ossia «la polverosa ideologia secondo cui questo sport è da sempre un baluardo dei maschi». Nota al grande pubblico tramite *Million Dollar Baby* (2004), il film di Clint Eastwood che ne rivela tutto il potenziale di forza e di bellezza plastica, la boxe femminile, a lungo praticata semiclandestinemente negli Stati Uniti, viene riconosciuta attività professionistica grazie innanzitutto alla azione legale e al *battage* organizzato in solitudine da Dallas Malloy, figlia di agiati intellettuali, femminista, ma patita di boxe e decisa a salire sul ring a qualunque prezzo se anche per le femmine, nota la scrittrice fornendone il ritratto, «l'essenza della boxe è costituita da due persone, dalla loro identità e dalla complicata reazione chimica che si verifica nel momento in cui si scontrano sul ring».

La boxe femminile è perciò un contrappasso per la boxe maschile, il cui ultimo emblema è Mike Tyson, la macchinada-pugni che nel '97 prende letteralmente a morsi il suo sfidante e subito l'America ne fa un reprobato, la prova provata della ferinità della boxe.

La tragicità di Tyson

Sospettosa del coro unanime, attratta invece dagli esibiti eccessi dell'ex campione (tanto quanto Oates che però, va detto, è mediocre biografa in *Tyson*, Mondadori 2003), Katherine Dunn gli dedica un profilo ispirato muovendo dalla insolenza e sfacciata cattiveria di altri atleti che la pubblica opinione ha biasimato a mezza bocca, talora con una indulgenza molto prossima alla complicità. La scrittrice si interroga sul processo di «mostrificazione» di Tyson, che definisce la figura più tragica dello sport mondiale causa la reiterata persecuzione, i marchi di infamia prodigatigli dopo identiche intemperanze ad altri, per l'appunto, perdonate.

Dunn muove dal punto in cui Oates si era fermata e cioè dalla inammissibilità sociale di una pratica sul serio rivelatrice: infatti Tyson è l'uomo nero d'America perché porta in piena luce, con violenza squassante, tutto il «bianco» che non deve essere svelato e neanche nominato: perciò è vero che, se pure a volte somiglia alla vita, la boxe in effetti assomiglia soltanto alla boxe.

SUSAN CHOI, «ESERCIZI DI FIDUCIA», SUR

Aspiranti autrici teatrali si ribellano al ruolo di comparse nei drammi altrui

di MARCO PETRELLI

Nata nel campo degli studi cinematografici, ma esportata anche altrove, l'espressione *effetto Rashomon* viene utilizzata per indicare quelle serie di complesse cornici epistemologiche che, come nell'omonimo capolavoro di Akira Kurosawa, giocano con il relativismo della percezione, con la soggettività e con la pura

e semplice menzogna per distorcere la narrazione di determinate circostanze, che vengono così a frammentarsi in un mosaico di punti di vista spesso inconciliabili.

In una prospettiva romanze-sca questa stessa espressione potrebbe indicare l'azione d'insieme di un gruppo di narratori inattendibili, ovvero dei quali il lettore non può fidarsi ciecamente mentre cerca di giungere a una ricostruzione degli eventi. Per quel che riguarda la

letteratura statunitense, l'utilizzo forse più celebre di questa costruzione dell'intreccio (precedente, quindi, all'esempio di Kurosawa) è in *Assalonne, Assalonne!* in cui William Faulkner sfrutta i racconti incoerenti di un pugno di personaggi per rivelare passo dopo passo la verità sulla storia del diabolico Thomas Sutpen e dei suoi eredi.

Un espediente simile viene impiegato anche da Susan Choi nel suo ultimo romanzo, *Esercizi di fiducia* (nell'ottima tradu-

zione di Isabella Zani per Sur, pp. 311, € 18,00), vincitore del National Book Award per la narrativa nel 2019.

Al centro del racconto, le vite di un gruppo di adolescenti che frequentano la classe di recitazione di una prestigiosa scuola dedicata a coltivare nei propri pupilli ogni tipo di creatività. Le soggettività ingombranti cui viene affidato il racconto funzionano tuttavia più come ostacoli tra il lettore e la realtà dei fatti che come tramite per comprenderla, rendendo il romanzo un elegante esercizio di occultamento. Prima *teenager*, di diversa estrazione sociale ma sempre in qualche modo problematici, poi adulti disfunzionali incapaci di lasciarsi il passato alle spalle, i protagonisti ap-

paiono in ogni caso inaffidabili, preda di amori e malumori, accomunati da un malsano senso di competizione ulteriormente esacerbato dal narcisismo tipico dei giovani talenti. Per acuire ulteriormente l'alone di indeterminazione, infine, la scuola dove tutto si svolge è situata in una città che resta anonima per l'intera durata del romanzo.

La centralità occupata nella trama dal teatro non è ovviamente casuale: Choi utilizza infatti i personaggi come maschere capaci di passare agilmente da un ruolo all'altro secondo le indicazioni del regista di turno. Sulla scena, diverse autrici, ciascuna in possesso di un suo stile, di una sua sensibilità e anche di una notevole dose di disonestà. Sarah, che diventerà una

scrittrice di successo, racconta la tormentata storia d'amore con l'egocentrico David impiegando una percepibile dose di pretenziosità e romantica decadenza ottenuta accentuando le sudate pulsioni sessuali che animano i due amanti.

Una anonima compagna di classe dei due dichiarerà poi la sua intenzione di riportare con precisione quanto avvenuto durante la propria giovinezza, spogliando la storia di Sarah di ogni artificiosità. Ma anche la solidità di questa seconda versione viene progressivamente smontata da Choi attraverso l'utilizzo di una prosa che sembra perdere di vista l'io narrante, sfilacciandosi e ricomponendosi solo al prezzo di un notevole sforzo. L'ultima sezione

scrittori
americani/2

BERKSON/O'HARA

La pragmatica aderenza al reale di due esponenti della scuola di N.Y. in forma di recensione, litigioso carteggio, racconto erotico: a cura di Daniela Daniele, gli *Inni di St. Bridget*

Fraterno duetto per disarmoniche visioni quotidiane

di MARCO FAZZINI

«Faccio questo, faccio quello»: suona così la formula più sfruttata lungo gli anni per dire dello stretto rapporto che la poesia della Scuola di New York ha avuto con la quotidianità, l'autobiografismo, e la presa sul reale, da parte degli intellettuali che ne erano parte, attivi all'interno di uno stretto e vorticante lembo geografico, avanguardistico e ambiziosamente innovativo degli Stati Uniti del dopoguerra.

Lo ricorda e lo discute estensivamente Daniela Daniele, attenta curatrice di un recente volume, *Inni di St. Bridget* (Mimesis, pp. 152, € 22,00) firmato a quattro mani da Bill Berkson e Frank O'Hara, proponendoci in traduzione italiana

una serie di testi che datano dal 1960 al 1964. Quando Donald Allen compilò la sua storica antologia sulla nuova poesia americana, nel 1960, non si limitò a storicizzare i grandi poeti delle passate generazioni (Wallace Stevens, Ezra Pound, Elizabeth Bishop e Kenneth Rexroth) ma catalogò anche tutti quelli che da est a ovest avrebbero rappresentato la nuova scrittura americana: i poeti del Rinascimento di San Francisco, la Black Mountain School, la New York School, e altri.

Di quel gruppo di New York, ciò che più fece impressione fu la smodata attrazione iniziale per il Surrealismo, l'afflato colloquiale e apparentemente anti-accademico, la velocità della scrittura e la stretta collaborazione-amicizia con eminenti artisti, tra i quali Larry Rivers, Robert Motherwell, Jackson Pollock, Grace Hartigan, Mike Goldberg, Jasper Johns, Franz Kline, Norman Bluhm, Joe Brainard.

Sarebbe oggi ozioso indicare se toccò a Kenneth Koch, John Ashbery o Frank O'Hara fare da guida a quel movimento poetico che investì un largo campo d'azione artistico, ricomprendendo musica, danza, arti figurative, oltre alla poesia. Di fatto, la scrittura di O'Hara e degli altri poeti di New York entrò subito in polemica con quanto stava succedendo a San Francisco, e zone limitrofe, anche se poi un intellettuale-poeta-impresario come Lawrence Ferlinghetti, morto da pochi giorni, riuscì a pubblicare sia gli uni sia gli altri nella storica collana della City Lights.

Inni, campanili, canzoni

Di quella divergenza ideologica e stilistica O'Hara parlava, già nel 1961, in un articolo polemico - «Personism: a manifesto» - sfacciatamente ironico e parodistico, in cui rinnegava ogni ambizioso volo metafisico e «negativo», e ogni ipotetica nostalgia dell'infinito che non prevedesse un'astrazione autentica nei confronti dei dettagli quotidiani. La presa di posizione di O'Hara è utile per capire quanto fosse importante basare lo stile poetico su una varietà di argomenti, situazioni, personaggi e disparate occorrenze che si prestino al flusso del poeta.

Come in John Ashbery, e prima e dopo di lui, la poesia di O'Hara si è mossa tra incontri, ricevimenti, celebrazioni, inaugurazioni, concerti, viaggi, e pasti consumati tra il Cedar Tavern e il Moma, tra gallerie d'arte e club esclusivi, case private e istituzioni pubbliche, viaggi in aereo e in treno, passeggiate in strada.

Daniela Daniele ci ricorda come, al momento della compilazione dei *Collected Poems of Frank O'Hara*, lo stesso Allen avesse rinvenuto parecchie poesie dentro libri, tasche di giacche e pantaloni, lettere ad amici, a riprova di una



Alex Katz, *Frank O'Hara*, 1959; a sinistra, in basso, Bill Berkson

La collaborazione tra Bill Berkson e Frank O'Hara in un video di Daniele Pomilio, con la voce di studiosi di quel mondo quasi scomparso: allegato agli *Inni di St. Bridget*, edito da Mimesis

scrittura esercitata anche a tavola - noti e ormai storicizzati sono i suoi *Lunch Poems*, del 1964, tradotti e curati in italiano da Paolo Fabrizio Iacuzzi per la collana monodioriana di poesia, o mentre O'Hara viaggiava, o partecipava a discussioni e convegni.

Nel volume, sono contenuti versi scritti «Nel Metrò», resoconto d'una giornata trascorsa con John Ashbery («la stagione/teatrale è ancora più grandiosa/ quando sotto i riflettori le comparse/ sono più vicine/ e riesci a guardarle meglio/ soprattutto se sei accanto alle luci e al ritmo»); o un altro testo sull'andare a teatro («Appunti dalla fila L»); o ancora, la pièce teatrale «Volo 115» in cui O'Hara e Bill Berkson giocano a rimbalzarsi il testo, sviluppandolo come si farebbe con un *renga*. Ma il pezzo forte del libro è pro-

prio la sequenza dedicata a St. Bridget, il quartiere nell'East Village dove O'Hara scelse di vivere, e una chiesa dove, con tutta probabilità, i due poeti non entrarono mai, ma che ben rappresentava il loro angolo di mondo, insieme ai principi religiosi che avrebbero più volte irrisolto. Il quartiere di St. Bridget si anima così di inni, campanili, canzonette fuoriuscite dalle radioline a transistor, e di personaggi come William De Kooning e Philip Guston, uno sfondo perfetto da tradurre in poesia e in prosa lirica. Questa serie di improvvisazioni che, come annota Daniela Daniele compongono «disarmoniche visioni... prendono ora la forma della recensione di un balletto, ora quella di un litigioso carteggio tra due presunti fratellastri, fino al frammento di racconto erotico che (con la partecipazione di Patsy Soutgate) chiude quest'agile raccolta in uno spirito decisamente avverso ad ogni censura».

Quando divennero amici, Berkson era molto più vecchio di O'Hara: la loro collaborazione agì da linfa vitale per il poeta già affermato e da trampolino per il giovane scrittore, che avrebbe poi lavorato con l'amico, a più riprese, per l'allestimento di mostre, cataloghi, e retrospettive d'arte visuale. Lo ricorda lo stesso Berkson nel video di Daniele Pomilio, allegato agli *Inni di St. Bridget*, un vero e proprio documentario giocato sulla voce del poeta che si racconta, introduce, e legge uno spaccato della storia di quegli anni avvicinando, nella splendida cornice dell'Art Park di Verzegnis, molti giovani studiosi a un mondo ormai quasi del tutto scomparso.

Lo stile degli inni è scorrevole, colloquiale, e al tempo stesso dotto e citazionista, pieno di improvvisazioni e di collage, a tratti sur-

reale e a volte gestuale, mai refrattario a una terminologia sconcia e garbatamente pornografica. Ci si rintraccia facilmente non solo la prima scrittura del grande John Ashbery, ma di colui che per Ashbery era stato un maestro, W.H. Auden, e di tutta la scrittura sperimentale e surrealista della Parigi in cui lo stesso Ashbery aveva vissuto, e che qui risucchia anche Berkson.

Un ricordo personale

Nel 1998, accompagnai John Ashbery (per il lancio della prima traduzione italiana di *Flow Chart*, a cura di Paolo Prezzavento, edita da Bradipo) in un tour italiano, a pochi giorni dalla morte del suo amico Pierre Martory - figura strategica per tutti gli scrittori della New York School: il nome di O'Hara, e di altri suoi amici di New York, veniva spesso fuori durante le nostre conversazioni. Solo più tardi mi resi conto che quanto Ashbery mi stava dicendo di tutte quelle ambizioni, dei valori, delle idee ma anche delle delusioni del loro gruppo immerso in un mondo svilito dall'inesistente - lo aveva già scritto per i *Collected Poems of Frank O'Hara* nel 1995, osservando dell'amico: «Nelle poesie che avrebbe scritto in tutto il resto della vita - a partire più o meno dal 1954 e fino al 1966, l'anno della morte - questo idioma guadagnò terreno, plasmando le sue capacità, per altro già notevoli, verso una poesia nuova e ancor più eccezionale - dimessa e insieme monumentale, dotata di un'utilità intrinseca - e non solo per tutti i poeti in cerca di una voce propria ma per i lettori che si rivolgono alla poesia come all'ultima risorsa in grado di tramutare le contraddizioni della vita moderna in qualcosa che possa assomigliare a uno spazio abitabile».



del romanzo, la più breve e rarefatta, sembrerebbe finalmente rischiarare il fondo buio della trama, ma è ormai difficile affidarsi senza riserve al flusso del racconto.

Ecco allora che gli esercizi di fiducia che danno il titolo al romanzo, e che sono parte del metodo didattico del terribile insegnante di recitazione, il professor Kingsley, rompono la quarta parete e diventano veicolo di uno scambio metanarrativo con il lettore. Uno di questi esercizi, giocato sulla decostruzione e sulla ricostruzione dell'Io, e sulla discrepanza tra oggettività e soggettività, funziona come una sorta di *mise en abîme* della tecnica impiegata da Choi, che sembra rivelarsi tramite il racconto di Sarah, coinvolta

suo malgrado nella pratica dal professor Kingsley. Quest'ultimo personaggio, sempre in bilico tra il messianico e il perverso (e forse vero fulcro degli eventi) è solo uno dei tanti enigmi che la scrittrice, con la complicità dei suoi narratori, sottrae sistematicamente alla nostra piena comprensione.

Si potrebbe pensare che *Esercizi di fiducia* sia in definitiva poco più di una raccolta di esercizi di stile, uno sfoggio virtuosistico attraverso il quale Choi dà sfogo alla propria bravura tecnica con malcelato compiacimento. Ma la forma del romanzo resta in un certo senso sempre in bilico su una sostanza oscura e disturbante, e lo stile dell'autrice sembra spingersi oltre i confini della propria raffinatezza nel

tentativo di comunicare qualcosa che resta però sempre un passo al di qua dell'esprimibile. Forse il merito principale del romanzo sta proprio nel modo in cui affronta l'impossibilità di consegnare una forma linguistica stabile al trauma che si nasconde nella trama, nel suo mettere in scena un lungo, polifonico esercizio di rimozione.

Nel racconto mistificato delle voci narranti c'è il tentativo di riprendere possesso di un passato segnato dagli abusi che troppo spesso definiscono i rapporti personali nel mondo apparentemente dorato dell'arte, unito al desiderio di riscrivere la propria storia come autrici e non come comparse alla mercé del brillante drammaturgo di turno.

A malapena nascosta tra le righe di *Esercizi di fiducia*, e proprio per questo in bella vista, c'è una denuncia delle violenze quotidiane che costellano la vita di ogni donna, presentate come elemento sistemico colpevolmente taciuto, o meglio, praticamente impossibile da comunicare laddove la connivenza è la norma e l'aggressione un rito di passaggio. In questo senso, la fumosità del romanzo e il suo vago posizionamento sulla mappa servono a sottolineare l'universalità della prevaricazione, e il sadismo spesso incomprensibile dell'ambiente artistico così come Choi lo descrive è la sineddoche di una società in cui l'ostentazione del merito nasconde un mondo di prede e predatori.