

mento che in ogni quadro come in ogni pagina la tensione creata è tanto forte da rendere secondari i rapporti delle singole parti con l'insieme. A un corpo narrativo praticamente snodato e cedevole corrisponde la ferrea alchimia che vincola l'un l'altro i personaggi: nessuno di loro sembra avere volontà sufficiente ad agire autonomamente ed è il solo Cyril a dare ritmo e consistenza agli altri elementi. Ogni scena è rappresentata in una luce piena che tuttavia acceca più che illuminare e ostacola la visione del quadro d'insieme, anche se è subito evidente che i colori sono quelli della tragedia, il canto per il capro in onore di un eroe defunto che si ripete senza variazioni e nel quale le vicende umane entrano solo quando il loro corso interseca quello degli dèi. I luoghi del romanzo sfumano nel mitologico se è vero che siamo in un'Illiria trasognata, dove sono ancora visibili le tracce di lontane incursioni barbariche e dove si muovono personaggi non umani intenti ad interpretare un ruolo stabilito per loro da sempre. Gli animali che si affacciano regolarmente hanno pelame araldico e il loro apparire ha il valore dichiarato di auspicio: aquila, capra, cane si stagliano in uno scenario ancestrale nel quale ogni elemento è implicato nel sacro, un mondo immobile dove tutto è già accaduto e dove passato e futuro non si distinguono.

di Graziella Pulce

John Hawkes era stato lanciato nel 1949 da James Laughlin, il poeta editore fieramente indipendente che aveva fondato a New York la casa editrice New Directions e promosso autori come William Carlos Williams, Ezra Pound, Elizabeth Bishop, Henry Miller, Marianne Moore, Wallace Stevens e E. E. Cummings. Proprio a Laughlin, che continuò a pubblicare l'opera fino a [UCM] *Travesty*, nel '76, con una ripresa nell'84, è dedicato *Blood Oranges*, edito nel '71 (Einaudi lo traduceva tre anni dopo con il titolo *Arazzo d'amore*), oggi nella nuova limpida versione di Adelaide Cioni (**Aran- ce rosso sangue**, minimum fax «Classics», pp. 301, € 13,50, con una prefazione pavoneggiante di Rick Moody). I libri di Hawkes piacevano molto ai critici e agli universitari: Susan Sontag, Anthony Burgess, Saul Bellow, Patrik Mc Grath si sono dichiarati entusiasti di questo iniziatore del post-moderno che fa gruppo con John Barth, William Gaddis, Donald Barthelme, Robert Coover, Kurt Vonnegut, Thomas Pynchon, Don DeLillo.

*Aran- ce rosso sangue* (da cui, nel '97, fu tratto un film) segue *Seconda pelle* (edita nei «Narratori» Feltrinelli) e se ne porta dietro tutto il carico di drammaticità. Il plot è costituito da due coppie che abitano in due ville gemelle e dall'erotismo che il duo costituito da Cyril e Fiona intreccia esplicitamente con l'altra coppia. Cyril intraprende una relazione con Katherine, e Fiona a sua volta conquista Hugh. Il focus è su Cyril che narra in prima persona in un eterno presente ciò che è accaduto e accade all'interno delle due case e delle due coppie. Le strutture narrative del libro risultano molto elastiche, così che il romanzo può essere letto dalla prima pagina in avanti o cominciando da un punto qualsiasi, linearmente o a zig zag, dal mo-

Hawkes mette in scena una vicenda che prescinde dalla prospettiva antropomorfa: il piano di riferimento è quello sessuale-estetico di un panismo di cui l'illiria e i suoi abitanti sono figure prive di spessore psicologico, sociale o morale. Cyril e Fiona sono rappresentati come una coppia divina: nei loro corpi descritti sistematicamente nei termini di una statuaria arcaica si colgono gesti poderosi e invincibili. La comunità formata dai quattro personaggi, «i quattro punti cardinali di una bussola schiacciata», costituisce esplicitamente un circolo sacro che si pone su un piano metafisico, all'interno del quale agiscono le forze del sangue, del sesso, della morte. Tra gli dèi e gli animali si affacciano personaggi minori come il pastore, la capraia, un essere deforme, la serva, tutti dai tratti dichiaratamente ferini, ispidi e incompiuti tanto quanto gli esseri superiori sono saldi in sé e pienamente espressi. Nulla di profano ha spazio in questo romanzo, e ogni accadimento ha le dimensioni dell'epifania: lo scheletro di un bambino, l'accoppiamento degli uccel-

**In un'illiria fuori dal tempo Cyril e Fiona intrecciano giochi erotici con Kathrine e Hugh, entro un contesto narrativo snodato e cedevole. Ma incombono gli spiriti panici e i circoli divini...**

■ TORNA «ARAN- CE ROSSO SANGUE» (1971) DI JOHN HAWKES ■

# Due coppie molto elastiche

li, la processione in onore di una divinità arcaica. Cyril è l'animale sacro al dio Pan, colui che irrompe senza preavviso e trascina con sé in un delirio di parossismo.

Hawkes ha tra le sue corde quella del gothic novelist (il suo racconto è stato accolto in *The New Gothic*, allestita da Bradford Morrow e Patrick McGrath, 1992, disponibile anche in italiano), le sue storie sinistre alludono a un universo che si dibatte senza sosta tra il caos e la grazia, tra l'innocenza e la conoscenza, mentre l'occhio del narratore resta fisso al gioco di forze innescato tra gli dèi sovrani e un'umanità immersa nella barbarie. Quando leggiamo che Hugh, l'«eroe» monco di un braccio, è restio ad abbandonarsi ai giochi di libertinaggio, sappiamo con chiarezza che nel suo destino è inscrito un progetto di rovina. Aleggia sull'intero orizzonte di questa Illiria sospesa tra cielo e mare un'incombenza minacciosa e un brivido (lo zufolo lontano, il pastore, il gregge), mentre i cuori fossilizzati di tori morti da secoli allegorizzano lo zoomorfismo del protagonista che si descrive come un toro bianco e sognante collocato nel-

l'angolo di un arazzo. L'arazzo è dunque la metafora dominante che designa l'insieme della storia, collocata da subito ad una distanza nettamente segnata rispetto al lettore. La storia tessuta sull'arazzo prescinde dalla dimensione temporale e dunque più che di narrazione si deve parlare di evocazione o di ecfraisi. Se Aby Warburg aveva dimostrato che proprio l'arazzo rappresenta il medium idoneo a veicolare un sapere arcaico, ad Hawkes l'artificio dell'arazzo consente la demistificazione di ogni possibile cliché narrativo. Un motivo che parte da lontano e che passa - parzialmente modificato - per il Pamuk de *Il mio nome è Rosso*. La scena è da sempre lì, sotto gli occhi del lettore, non c'è intreccio che non sia quello dei fili portati a torsione da Amore, «il giudice artistico di tutte le nostre vite», ed è alla potenza di Amore (Love's Will) che tutto obbedisce: la donna immersa nel sonno, la ninfa coperta di abiti rozzi, l'insidia dell'acqua. L'arazzo diventa allora l'epifania del fato e il suo riconoscimento la prova iniziatica cui Hugh e Katherine sono sottoposti.

In questo contesto cosmologico, con i colori che oscillano tra l'arancio psichedelico e il sanguigno, non può mancare l'elemento del sacrificio ad Amore: la stanchezza del matrimonio monogamo è la stanchezza di un re vecchio che ha bisogno di carne per sopravvivere ancora. Solo tre anni prima di *Blood Oranges* era uscito *Reflections on Men and Ideas* di Giorgio de Santillana (in italiano *Fato antico e fato moderno*), cui l'anno successivo seguiva *Il mulino d'Amleto*, testi che avevano riportato di colpo il mondo moderno nell'imbracatura delle certezze antiche, ad un tempo circolare e non rettilineo, in un frame all'interno del quale i dolori e le gioie dell'individuo contavano quanto la caduta pur necessaria di un granello di sabbia nella clessidra.

Dunque tutto l'armamentario da satiro che Hawkes esibisce assume il senso della messa in opera di un progetto di rifondazione della scrittura, iscritta in uno straniato contesto cosmico, rispetto al quale i palpeggiamenti di un marito, la cintura di castità e le morti rituali sono ondeggianti senza fine di un'arancia sul pelo dell'acqua, scena specchiata di costellazioni lontane o, se preferite, reliquie in forma di cerchio.





Tom Wesselmann, «Bedroom Painting #15», 1970, Virginia, Norfolk, Chrysler Museum of Art



Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.