

FRANCESCO MARRONI, *L'Angelo del deserto. Saggio su Paul Bowles*, Lanciano, Carabba, 2018, p. 194.

È sempre interessante conoscere la genesi di uno studio critico e questo vale anche per *L'angelo del deserto. Saggio su Paul Bowles* di Francesco Marroni. Leggendo la Premessa scopriamo che l'incontro di Marroni con un'opera dello scrittore americano, nato a New York nel 1910 e morto a Tangeri nel 1999, risale a più di cinquant'anni fa, quando del tutto casualmente si imbatte in una traduzione italiana di *Let It Come Down*, il secondo romanzo di Bowles che era stato anche il primo a essere tradotto in italiano, nel 1957 da Domenico De Gregorio, per l'editore milanese Sugar. Un libro, *Lascia che accada*, che Marroni legge nel 1967 «più per senso del dovere che per il piacere di leggerlo» (p. 6), ma che in realtà segna l'inizio di una lunga passione introducendolo a uno scrittore su cui ritornerà in molte occasioni negli anni a seguire fino a maturare l'idea di questa monografia. Soprattutto *Lascia che accada* ha il merito di introdurre Marroni al suo personale «viaggio nel deserto sahariano» (*ibidem*) e proprio intorno ai temi del deserto, del Maghreb e dell'Islam ruota questa monografia, aspetti che hanno riportato Bowles a essere un punto di riferimento importante anche all'interno della recente critica statunitense che, specialmente dopo l'11 settembre, torna spesso a riflettere sulle rappresentazioni del mondo arabo, del Medio Oriente e del Nord Africa; si pensi, per esempio, al lavoro di un critico come Brian T. Edwards, che è anche uno studioso di Paul Bowles, e al suo importante *Morocco Bound* (2005).

*L'angelo del deserto* è al momento lo studio più completo che abbiamo in Italia su Paul Bowles in cui Marroni non lascia fuori quasi nulla della produzione letteraria di questo autore che, è il caso di ricordarlo, nasce come musicista (Alberto Arbasino considera le sue composizioni musicali, “più belle dei suoi libri, e soprattutto più spiritose”), famoso già a vent'anni negli ambienti musicali newyorkesi e statunitensi (il suo mentore è Aaron Copland), ma che pur mai smettendo di occuparsi di musica, dopo il trasferimento a Tangeri, Marocco, nel 1947, volgerà le sue energie artistiche principalmente alla letteratura. In vita ha pubblicato quattro romanzi (*The Sheltering Sky*, 1949, *Let It Come Down*, 1952, *The Spider's House*, 1955, e *Up Above the World*, 1966, quest'ultimo è l'unico dei quattro a non essere ambientato nel Maghreb bensì in America Latina e quindi è trattato solo *en passant* da Marroni), una quarantina di racconti, un'autobiografia (*Without Stopping*, 1972), saggi sul mondo arabo-islamico raccolti in *Their*

*Heads Are Green and Their Hands Are Blue* (1963), resoconti di viaggi che confluiranno in *Travels: Collected Writings, 1950-93* (2010) e numerosissime traduzioni in inglese dall'arabo-marocchino (*dārija*) di storie orali legate alla cultura popolare maghrebina, dodici libri soltanto quelli pubblicati insieme a Mohammed Mrabet, ma Bowles ha collaborato anche con Ahmed Yacoubi e Larbi Layachi. Tutto questo nell'arco di una vita molto lunga che si presenta affascinantissima e gli consente di frequentare alcuni dei più noti artisti del Novecento, da Benjamin Britten a Christopher Isherwood, a William Burroughs e Jack Kerouac, vissuta per i suoi due terzi a Tangeri e lasciandoci in eredità, oltre alle opere di cui sopra, anche un discreto repertorio di interviste, fotografie, registrazioni, filmati (si rimanda a "The Authorized Paul Bowles Web Site", [www.paulbowles.org](http://www.paulbowles.org)) che quel fascino riverberano e trasmettono ancora.

Marroni attinge, quindi, molto dalla biografia (anche attraverso le lettere) di Bowles per ricostruire le ascendenze letterarie. Edgar Allan Poe, in primis, i cui racconti gli vengono letti dalla madre prima di addormentarsi quando è ancora un bambino, ma anche *The Narrative of Arthur Gordon Pym*. Poe è alla base sia di *The Sheltering Sky*, il primo e più famoso dei suoi romanzi grazie anche al film di Bernardo Bertolucci del 1990 (Brian T. Edwards, però, accusa Bertolucci di *significant errors of interpretation*), che del secondo romanzo, *Let It Come Down*, che, scrive Marroni, «può essere considerato non già un viaggio verso la conoscenza assoluta, alla scoperta del cuore ignoto del Sahara (come nel caso di *The Sheltering Sky*), ma una discesa infernale, la caduta in un paesaggio di tenebra in cui non è più possibile mettere ordine ai frammenti della propria esistenza» (p. 24). Poe torna infine anche nei racconti di Bowles - Marroni ne analizza in maniera dettagliata una decina - in particolare quelli ambientati in Marocco che «si distinguono per la loro tendenza a porre l'accento sulla dimensione gotica in cui confluiscono tutte quelle suggestioni bowlesiane che derivano dallo scarto tra il mondo maghrebino e quello occidentale» (p. 59).

I difficilissimi rapporti con il padre spingono Bowles ad allontanarsi dalla famiglia a diciott'anni, prima frequentando l'ambiente artistico-musicale del Greenwich Village e poi attraverso i suoi viaggi in Europa e Africa. Si reca a Parigi insieme a Copland dove sarà Gertrude Stein a consigliargli di dedicarsi alla prosa (Stein boccia le sue poesie) e di recarsi in Marocco. Il primo viaggio risale al 1931 e la scoperta di Tangeri e del Sahara sarà determinante: «il Sahara era quello che l'America non avrebbe mai potuto essere per lui ... vita e letteratura convergono sul deserto e sulla idea che Bowles ha del deserto» (p. 17). E il

Nord Africa era stato fondamentale anche per un altro scrittore che rappresenta un punto di riferimento letterario e biografico costante per Bowles, André Gide, che alcuni decenni prima, osserva Marroni, ha vissuto gli stessi dilemmi, «intorno alla sessualità, al corpo e al rapporto con gli altri» (p. 54). Nel 1947, infine, la scelta di lasciare gli Stati Uniti definitivamente e di vivere a Tangeri, con la scrittrice che ha sposato nel 1938, Jane Auer, e con cui rimarrà sposato fino alla sua morte (avvenuta a Malaga nel 1973), nonostante entrambi continueranno ciascuno a vivere contemporaneamente le proprie vite sentimentali e sessuali con partners dello stesso sesso (*the oddest couple*, li ha definiti Jeffrey Meyers). Per più di cinquant'anni, quindi, vivrà a Tangeri, ma, sottolinea Marroni, «Bowles sceglie di osservare la cultura maghrebina con distacco, consapevole di essere uno straniero, consapevole, cioè della sua posizione di totale estraneità rispetto a quella comunità» (p. 69). Anzi, Bowles, continua Marroni, «non postula mai ipotesi di incontro tra la cultura araba-islamica e quella occidentale ... perché è suo convincimento che dall'Occidente possano giungere ... solo lezioni di violenza, di contagio distruttivo e di morte» (p. 98). E allo stesso tempo Bowles si oppone a ogni rappresentazione semplificata del Maghreb, rifuggendo da ogni forma di "Orientalismo", così lucidamente studiato da Edward Said. Analizzando il racconto che negli anni Quaranta rese noto Bowles, *The Delicate Prey* (1949) e che disorientò la maggior parte dei suoi lettori e critici contemporanei per la violenza che esso descrive tutta interna al "mondo arabo" (un Mougari uccide due commercianti Filala dopo averne carpito la fiducia e non pago, infine sgozza anche il giovane nipote che li accompagna), Marroni scrive: «il minuzioso realismo con cui Bowles descrive la storia e le sue fasi più cruente sono parte di una poetica che, implicitamente, contraddice ogni teoria sull'Orientalismo» e il paradigma della crudeltà diventa «una metafora sulla fragilità dell'essere umano che, in ogni momento, esperisce la prossimità della violenza, declinata in varie forme e in vari scenari» (p. 104-5).

In tale prospettiva, tra i romanzi "maghrebini" di Bowles, Marroni giudica *The Spider's House* come «il punto artisticamente più alto del canone bowlesiano» (p. 20). Un ampio affresco storico-politico che si rifà al grande realismo ottocentesco più che ai canoni modernisti e che ha la peculiarità di essere stato scritto in coincidenza con le rivolte contro il colonialismo francese che portarono all'indipendenza del Marocco nel 1955. «Diversamente dalla scena nichilista e autodistruttiva di *The Sheltering Sky*», continua Marroni, «il mondo rappresentato in *The Spider's House* scaturisce da uno sguardo che potremmo definire

storico-nostalgico» (p. 121). Da un lato, quindi, il disfacimento delle tradizioni e dell'autenticità del Marocco, di Tangeri e della più islamica delle sue città, Fez, in cui «tutto si perde e nulla si guadagna» (p. 121), dall'altro, gli avvenimenti storici che porteranno all'indipendenza, il tutto ricostruito attraverso la vita di Amar, un devoto quindicenne che vive seguendo il Corano, e quella di John Stenham, uno scrittore americano, i cui destini si incroceranno soltanto alla fine del romanzo, entrambi disillusi su quanto porterà il cambiamento. Stenham, come Port Moresby, il protagonista di *The Sheltering Sky*, appartiene «alla medesima genealogia di eroi ... che cerca[no] nel *sandscape* il riscatto dello spirito» (p. 125) trovando invece soltanto il nulla – «*Nothing* è l'ipogramma attorno al quale Stenham costruisce il suo rapporto con il mondo» (p. 143) – e Amar che, contrariamente agli altri musulmani che considerano i sommovimenti forieri di una società più giusta, «vede invece la fragilità di una ragnatela che, mostruosa e distruttiva, nasconde la superbia di chi crede di poter fare a meno della parola di Allah» (p. 138). Alla fine del romanzo troviamo Amar, «solo a correre su una strada che, apparentemente, non conduce in alcun luogo» (p. 148).

Conclude il libro un breve, ma importante capitolo *Sulla funzionalità narrativa della lingua araba* e cioè su come Bowles nei suoi romanzi ricorra a parole ed espressioni direttamente in arabo, che soltanto a volte traduce in inglese e che spesso, invece, lascia in originale. Lungi dal creare un facile “esotismo”, le translitterazioni dall'arabo vengono usate per «dare spessore semantico a qualcosa che non avrebbe potuto esprimere diversamente» (p. 173). Ennesima testimonianza questa di come il Bowles anti-orientalista di Marroni si sia posto nei confronti di quel mondo in cui così a lungo ha vissuto: «non si tratta di un vezzo momentaneo né di una forma di artificiosa riattualizzazione dell'ambiente maghrebino. Al contrario ... la translitterazione ... determina nel lettore una forma di straniamento ... che lo invita a riflettere prima di emettere sentenze, a capire l'Altro prima di censurare i comportamenti e, insieme, a valutare la distanza tra Oriente e Occidente anche in chiave di pura atmosfera linguistica» (p. 171).

Francesco Pontuale

JAKOB MICHAEL REINHOLD LENZ, *Pandämonium germanicum. Eine Skizze*, a cura di M. Latini, Brescia, Morcelliana, 2017, p. 104.

In un recente volume dedicato al rapporto tra teatro postdrammatico e tragedia (*Tragödie und dramatisches Theater*, Berlin, Alexander Verlag, 2013) Hans-Thies Lehmann, soffermandosi ad analizzare alcuni aspetti del primo dramma

schilleriano *Die Räuber* (1781) in rapporto all'estetica dello *Sturm und Drang*, azzarda un paragone tra la *Wirkungsästhetik* su cui il testo del drammaturgo di Marbach si fonda e la pop art americana del XX secolo. Stando alla visione di Lehmann, i personaggi e i quadri memorabili delle scene composte da Schiller, nella loro esplosività dai colori sgargianti, eccessivi, "barocchi", possono essere considerati affini alle composizioni di Warhol e compagni. Se ci si spinge a seguire il ragionamento dello studioso, anche per vie un po' paradossali, il ruolo di Goethe nell'ambito dell'avanguardia settecentesca sarebbe equivalente a quello del leader della Factory, attorno al quale si raccolsero una serie di personaggi fondamentali per la storia dell'arte e della cultura di quel periodo. Un ruolo che, data anche l'età estremamente giovane di Goethe, non poté che generare odi e venerazioni, invidie feroci, gelosie e devozioni incondizionate, esattamente come accadde all'artista americano. Il rapporto tra Goethe e J.M.R. Lenz è senza dubbio quello che più di ogni altro ha segnato l'epoca dello *Sturm und Drang*, con conseguenze sia a livello culturale, per le sorti del movimento e per la fama letteraria dei suoi due maggiori rappresentanti, sia a livello biografico per il destino – drammatico – di Lenz. Se nella cerchia di Warhol diversi artisti, alcuni di indubbia genialità altri meno, pagarono anche con la vita l'adesione a una idea di arte totalizzante e non sempre conciliabile con le regole e le imposizioni della società "borghese", nella Germania del XVIII secolo Lenz è senza dubbio quello che più di ogni altro ha incarnato questa drammatica scissione, accentuata dal confronto-scontro con la grande icona guida del movimento stürmeriano. Relegato a semplice imitatore o epigono di Goethe per molti anni, grazie ad autori come Tieck, Büchner e Brecht, per fare solo i nomi più scontati, l'Ottocento e il Novecento ne rivalutano l'opera, l'estetica, l'autonomia. D'altronde lo stesso Lenz non aveva potuto esimersi da un'analisi della propria epoca alla luce del suo legame con Goethe, al punto da farne, insieme a se stesso, un personaggio letterario: il rapporto Goethe-Lenz anche in forma di rielaborazione finzionale e poetica risulta già in pieno *Sturm und Drang* un elemento chiave nella costruzione dell'estetica stürmeriana e, più in generale, settecentesca.

La nuova traduzione del frammento satirico – volendo riprendere il sottotitolo dell'opera, dello *schizzo* – intitolato *Pandämonium germanicum*, nella collana Piccoli Fuochi dell'editrice Morcelliana, si colloca nella discussione critica su questo contesto storico-culturale. L'autrice della traduzione e di un'accurata introduzione, Micaela Latini, non a caso intitola il suo scritto *Stare al passo con Goethe*. Il libretto rimette in circolazione un testo che, come si spiega

nell'*Avvertenza*, è oramai scomparso dal dibattito teatrale e letterario, visto che la sua precedente traduzione (1954) è irreperibile sul mercato. Alle informazioni relative alla biografia dell'autore, alla ricezione, non solo letteraria, delle sue opere fino ai giorni nostri, e al complesso percorso editoriale del testo lenziano di cui Goethe volle impedire la pubblicazione, l'introduzione aggiunge alcuni paragrafi di contestualizzazione critica dell'opera. Si parte dall'idea di un "Parnaso rovesciato", in cui attraverso la scelta della satira Lenz tenta di definire la propria identità artistica in rapporto a quella di Goethe, e la posizione di entrambi rispetto agli altri intellettuali coevi, utilizzando il topos dell'ascesa sul monte. La scelta del genere è intimamente legata a una forma assai poco convenzionale, in cui l'alternanza di frammenti intermittenti, immagini discontinue e istantanee diverse dà vita a una sorta di effetto di «straniamento *ante litteram*» (p. 31), che è poi la base di quella visuale caleidoscopica, che Latini individua come principio di rappresentazione a fondamento dell'estetica teatrale lenziana. Il rapporto tra artista e società è a sua volta un elemento strutturante fortissimo di un testo, in cui, grazie soprattutto allo stratagemma della autorappresentazione (Lenz stesso è coprotagonista con Goethe dello schizzo satirico), le problematiche legate a una scissione lacerante vengono alla luce nei contenuti così come nella forma drammatica. Si delinea dunque, soprattutto nel secondo atto, un quadro in cui si riflettono le difficoltà di una complessa transizione sociale prima che estetica – scrittori e artisti alle prese con il tentativo di fare della loro attività un mestiere libero e autonomo, non più alle dipendenze di un mecenate – e di un'epoca letteraria di grande fermento e di grandi contraddizioni – *Sturm und Drang*, *Empfindsamkeit*, *Aufklärung* sono fasi della storia letteraria e culturale tedesca che si incrociano e si sovrappongono tra loro, aldilà di semplicistiche suddivisioni storiografiche. Ne risulta insomma, così la sezione finale dell'introduzione, un quadro caricaturale, una rappresentazione iperbolica capace però di portare alla luce le aporie della realtà contemporanea settecentesca e di rappresentarle in maniera più realistica delle idealizzazioni tipiche, ad esempio, di certi eroi del teatro greco.

La traduzione è corredata da un esauriente apparato di note che permette anche ai non specialisti di collocare i vari personaggi nel contesto letterario e culturale dell'epoca, oltre che di chiarirne la funzione drammaturgica, offrendo altresì delucidazioni su passaggi non immediatamente intellegibili. Il volumetto di Micaela Latini è un prezioso contributo alla comprensione di una fase cruciale della cultura, non solo tedesca, ma europea del Settecento.

Luca Zenobi

**trame di letteratura comparata**  
LABORATORIO DI TECNOLOGIA, NARRATIVA E ANALISI  
DEL LINGUAGGIO

*Proprietà della rivista, sede e amministrazione*  
Dipartimento di Scienze Umane, Sociali e della Salute  
Campus Folcara -Via Sant'Angelo in Theodice  
03043 Cassino (FR)  
tel. 0776 2993304, 0776 2993420  
tecnal@unicas.it

*Grafica, stampa e impaginazione*  
Infocarcere srl  
Via Colonnello Tommaso Masala, 42 – 00148 Roma  
www.infocarcere.it

*Editore*  
Nuova Editrice Universitaria  
Via Colonnello Tommaso Masala, 42 – 00148 Roma  
e-mail: nuovaeditriceunivers@libero.it  
www.nuovaeditriceuniversitaria.it

Finito di stampare nel mese di dicembre 2018