

Matteo Codignola

L'OSPITE EQUIVOCO



Adelphiana

www.adelphiana.it

24 dicembre 2003

Se sono qualcosa, sono un taoista.

EDWARD GOREY

1

Dal Maggiolino giallo che ha malamente posteggiato sotto le finestre di una grande casa editrice newyorkese scende un personaggio assolutamente riconoscibile, in città, specie quando indossa, come ora, la tenuta d'ordinanza: pelliccia lunga fino ai piedi, sciarpa e scarpe da tennis in inverno, jeans tagliati e maglietta di colore impreciso d'estate, decine di anelli alle dita in tutte le stagioni – più una lunga barba, bianca da quando se ne ha memoria. Pochi minuti dopo, la bizzarra figura è davanti al suo editore, cui recita, nel solito ordine di «singolarità ascendente», i titoli delle prossime opere in programma: *Gattogoria*, *Il sofà curioso*, *La bicicletta epilettica*. Nel primo caso, spiega serissimo, il libro si compone solo ed esclusivamente di disegni di felini in varie situazioni vagamente comiche; nel secondo, assistiamo alle disavventure in società della giovane Alice, cui alcuni signori «enormemente dotati», e altrettante signore, fanno cose terribili, che però accadono fuori scena, al punto che senza il

2

sottotitolo del libretto (*Un'opera pornografica*) stenteremmo persino a intuirne la natura; il terzo è la storia di due fratellini e della misteriosa bicicletta che li trasporta, in pratica, nella Terra dei Morti, prima di autodistruggersi.



Non è chiaro se Edward Gorey abbia personalmente contribuito a edificare, o a smantellare, l'alone di leggenda che lo ha sempre accompagnato, e che rende la scena precedente, del tutto apocrifia, più che verosimile. Di sicuro non ha mai fatto nulla per distinguere il copione che a tratti pareva seguire da quello dei B-movie per i quali stravedeva. Con la differenza che in un B-movie il suo interlocutore, continuando ad ascoltare con la massima serietà, avrebbe azionato un pulsante sotto la scrivania, fatto entrare nella stanza due energumeni in camice bianco e ordinato loro di accompagnare fuori l'ospite non più tanto gradito, mentre nella realtà colloqui come quello descritto si concludevano nella maggior parte dei casi con la stipula di un contratto. Almeno la prima o la seconda volta, perché poi arrivava il momento in cui qualcuno fa-

ceva cortesemente notare all'editore, che lo faceva altrettanto cortesemente notare a Gorey, quante copie avesse venduto l'ultimo libretto – in pochi casi più di millecinquecento, in molti anche meno. Da qui a una separazione più o meno consensuale il passo era quasi sempre piuttosto breve, ma non particolarmente doloroso per Gorey, almeno a giudicare da una sua celebre dichiarazione: «Non sono io che cambio editori. Sono gli editori che cambiano me».

2

Il fatto è che dell'ambiente editoriale, e dei suoi meccanismi, Gorey sembrava possedere, da sempre, una conoscenza quasi medianica. Appena uscito da Harvard, dove nel 1952 si era laureato in letteratura francese, aveva conosciuto Jason e Barbara Epstein, che all'epoca lavoravano da Doubleday. E proprio a loro, qualche mese dopo, aveva portato il suo primo progetto, *L'arpa non pizzicata* (*The Unstrung Harp* – sulla resa in italiano di Gorey si potrebbe tenere un intero corso di traduzione creativa), che sarebbe uscito l'anno dopo. *L'arpa* è un debutto quantomeno curioso, per un autore fresco di college. Narra infatti, in tono asciutto e a tratti funereo, la faticosa gestazione dell'ultimo romanzo di uno scrittore affermato, Mr Earbrass, che tavola dopo tavola vediamo concepire i personaggi, abbozzare la trama, affrontare le lacune di ispirazione, persino correggere le bozze. Il racconto, di

una precisione sempre impressionante, culmina nella scena del party letterario, in cui tutti gli invitati, resi indistinguibili dallo smoking, parlano «di vendite deludenti, pubblicità insufficiente, diritti peggio che insufficienti, recensioni idiote o criminali, talenti (altrui) in declino, e in breve di tutti gli indicibili orrori della vita letteraria». Ora, Gorey pretendeva che molti suoi libretti avessero un'origine per nulla esoterica, essendo in realtà piccoli remake di film del muto ormai dimenticati, ma qui – décor vittoriano a parte – siamo piuttosto dalle parti del cinéma-verité contemporaneo. Difficile trovare, anche nella letteratura a essa preposta, una satira altrettanto feroce, e altrettanto puntuale, del demi-monde letterario (di cui all'epoca Gorey sosteneva, del resto, di non sapere «assolutamente nulla»). Ma ciò che più sconcerta, scorrendo le illustrazioni e i testi dell'*Arpa*, è la loro *forma*. Che cosa ci ritroviamo in mano? Che cosa stiamo guardando, e leggendo? Di che cosa stiamo ridendo (a denti stretti)?

Gorey ha spesso ripetuto di voler provocare, nei suoi lettori, «un lieve disagio» – e tutti hanno sempre creduto che si riferisse alle sensazioni, certo perturbanti, indotte dai suoi disegni bui, dai suoi limerick tenebroso, dalle sue storie sospese nel vuoto. Ma il fastidio più avvertibile è quello dovuto alla certezza – non comune – di essere di fronte a qualcosa che si sottrae a qualsiasi tentativo di categorizzazione.

L'equivoco di fondo è che le storie di Gorey siano una forma, magari perversa, di letteratura per l'in-



fanzia – ma a dissiparlo provvede, per fortuna, l'autore stesso. Quando si sentiva chiedere che esperienza avesse dei bambini, e perché nei suoi libri infliggesse loro i tormenti più indicibili, Gorey rispondeva molto tranquillamente: nessuna, li uso soltanto perché sono così indifesi. Il suo unico contatto con un mondo blandamente riconducibile all'infanzia consisteva infatti in un nipote decenne, con cui peraltro sarebbe stato possibile comunicare solo usando l'unico linguaggio a lui noto – l'imitazione coattiva dei duelli di *Guerre stellari*. Però, aggiungeva Gorey, di almeno un mio libro i bambini – tutti i bambini – vanno pazzi. Ah sì, e

quale, domandava a questo punto l'intervistatore, cadendo fatalmente in trappola. *Il sofà*, rispondeva Gorey dopo una pausa carica di significato – forse perché non capiscono cosa succede.

Gorey risulterebbe dunque appartenere a una varietà di autore particolarmente pregiata, e particolarmente cara agli editori per l'infanzia – non fa quadrare i bilanci, ma se non altro autorizza la scena muta al momento della domanda prediletta da colleghi e agenti letterari: a che fascia di età vi rivolgete? Ma se gli operatori del settore tirano un respiro di sollievo, il lettore comune continua a brancolare nel buio. Probabilmente è giusto che sia così, dato che le storie di Gorey sono fatte *anche* per non dare, a chi le usa, il conforto di una classificazione. In compenso possono regalargli il piacere, opposto, di inventarsene una, come ha fatto ad esempio Alexander Theroux, che di Gorey era amico al punto da dedicargli un lungo ritratto, all'inizio del quale invita i lettori a considerare i suoi libretti per quello che in realtà sarebbero: «romanzi nani».

Nei momenti di difficoltà una definizione brillante è già qualcosa, e si può prendere per buona. Certo rimane da chiarire un dettaglio non trascurabile, e anch'esso oscuro. Di che cosa parlano, questi romanzi nani, o queste sceneggiature minime di film inesistenti? Ambientati in un'immaginaria (a dir poco) Inghilterra fine Ottocento, oppure in una non meno volatile America degli anni Venti, raccontano di bambini che prendono fuoco, vengono inghiottiti dalle sabbie mobili, o divorati dai topi.

Di anziani ospiti di un albergo, che a loro rischio e pericolo si aggirano in un paesaggio ghiacciato, a ogni angolo del quale si nasconde un'insidia, finché nella neve rimane solo una «pietra inutile». Di due uomini e una signorina che viaggiano su un trolley in un'America desolata, fino a quando un tunnel non li inghiotte per sempre. Eppure, quelle che a noi sembrano partiture surreali per strumenti giocattolo, a Gorey risultavano «frammenti di vita quotidiana». Il che, passata la prima sorpresa, suona verosimile – se solo si considera che la vita cui l'autore allude non è quella di tutti, ma la sua.

3

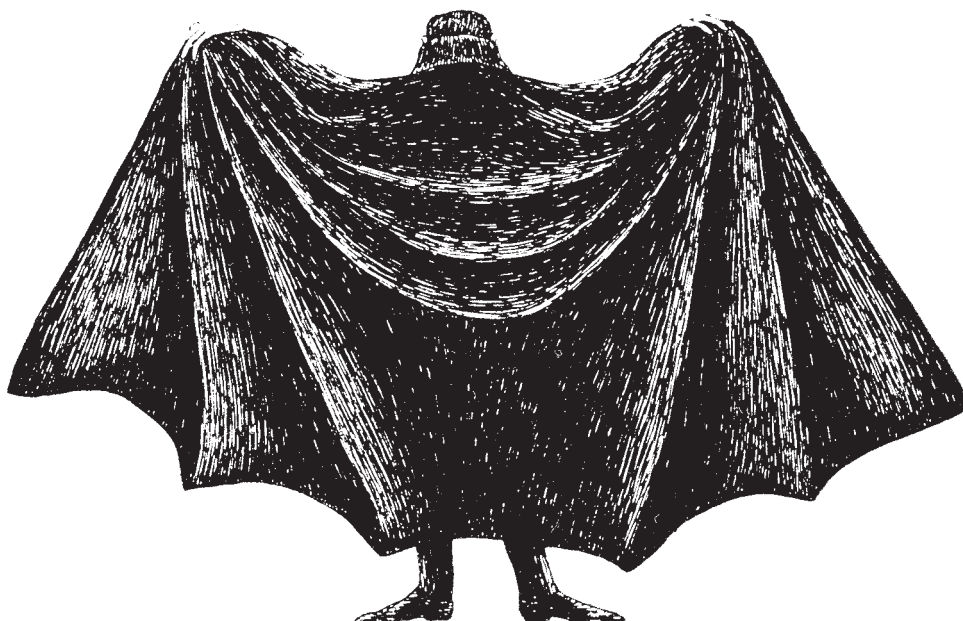
La casa di Cape Cod nella quale Gorey ha trascorso circa quattro decenni è ancora come l'ha lasciata il giorno della sua morte, il 13 aprile del 2000. E basta darle un'occhiata per farsi un'idea attendibile del suo inquilino. Le prime collezioni – ferri da stiro, sassi, rane di vari materiali – ingombrano già il portico, mentre l'interno è una sorta di *Wunderkammer* contemporanea ingombra di tutto ciò che è passibile di raccolta, e anche del resto: oggetti sferici, piccoli scheletri, idoli precolombiani, tesci, vetri (purché azzurri), confezioni di medicinali (purché arancio), manichini, legni erosi dal mare, saliere e pepiere, serrature, pupazzi, orsacchiotti – oltre a qualche decina di migliaia di libri, dischi, CD, videocassette. È curioso – o forse no –

che l'arte propriamente intesa sia rappresentata solo da alcune cartoline di quelli che Gorey considerava i suoi maestri, e cioè Goya, Bacon e Balthus.

Stupefacente di per sé, questa smania dell'accumulo diventa quasi normale in un essere che per un intero anno della sua vita, l'undicesimo, pare si fosse dedicato a un'unica attività: giocare da solo al Monopoli, allora – siamo nel 1935 – appena inventato. Il resto lo si può in tutta tranquillità considerare una prosecuzione di quell'intrattenimento con altri mezzi.

Non conducendo una vita di relazione particolarmente movimentata («Ma lei è omosessuale?» gli fu chiesto una volta, e lui: «Non l'ho mai capito bene»), Gorey aveva abbastanza tempo a disposizione. Lavorare alle sue storie gliene portava via relativamente poco, e finirle gli procurava un piacere che una volta lui stesso aveva quantificato, con una certa precisione, in circa venti secondi. Ovvio quindi che cercasse soddisfazione altrove – ad esempio nella lettura. Ma forse «soddisfazione» non è la parola. Per Gorey leggere non era infatti né un piacere, né una distrazione, e neppure un secondo lavoro. Era una specie di arte minore, coltivata e praticata da sempre, e spesso con accessi di autentico virtuosismo. Aveva cominciato da bambino con Agatha Christie, di cui aveva letto ogni titolo *almeno* tre volte – il che spiega perché, alla morte della scrittrice, avesse dichiarato di non sapere «come andare avanti». Eppure, qualcosa lascia ritenere che il lutto non fosse inconsolabile, e la devozione riservata alla scrittrice, per quanto maniacale, non risultasse esclusiva. Anche nel mondo anglosassone, e

persino fra gli specialisti, è difficile trovare qualcuno che abbia letto l'intera opera di Anthony Trollope, che consta di quarantasette (47) volumi, così come la più parte dei germanisti si arresta al secondo scrutinio dell'*Uomo senza qualità* – e difficilmente raggiunge il quarto. A considerare la *Storia di Genji* di Murasaki il capolavoro assoluto sono in molti, ma nessuno lo legge a ciclo continuo, prendendosi anche la briga di confrontare la traduzione, per alcuni insuperabile, di Arthur Waley con quelle più filologiche uscite in seguito. E se qualcuno decide di detestare un autore sopra ogni altro, non sottopone il suo sentimento a una verifica reiterata e tormentosa – perlomeno non se l'autore in questione è uno dei più prolifici della storia, cioè Henry James. Sono tutte imprese al cospetto delle quali esiterebbe anche un lettore professionista, che qualora decidesse di affrontarle le riterrebbe comunque incompatibili con l'abbonamento, e la lettura compulsiva, di un numero imprecisato – però altissimo – di riviste poliziesche. Precauzioni del genere non appartenevano a Gorey, il quale divorava, letteralmente, gli autori più diversi, da Firbank a Eliade, da Jane Austen a Jung (ogni volta con scaffali di saggistica annessa): e sempre per intero. Per quanto sbalorditivi anche solo a enumerarli, gli appetiti letterari di Gorey erano tuttavia morigerati rispetto a quelli cinematografici. In questo caso, Gorey non si era limitato a vedere tutto quello che avevano filmato gli autori cui dichiarava di ispirarsi, come Fritz Lang, o quelli che abborriva, come Altman: molti indizi portano a ritenere che a-



vesse visto, più semplicemente, *tutto* – da Feuillade a Tarantino.

A volte si può pensare che nelle interviste concesse a decine – ognuna delle quali non faceva per paradosso che rafforzare la sua fama di artista schivo e solitario – Gorey lavorasse pazientemente a ritoccare la sua immagine pubblica. Non è così. Dalle numerose testimonianze disponibili, alle parole seguivano i fatti – spesso i secondi in aperta contraddizione con le prime. Ad esempio, Gorey usava deplorare l'inarrestabile decadenza del cinema, da un certo punto in avanti (che collocava in un intervallo non meglio definito fra il 1908 e il 1909). Il che non significa che non si precipitasse a vedere qualsiasi cosa il cinema all'angolo proiettasse, anche e soprattutto se si trattava di horror seriali – salvo poi maledire la propria stupidità. Altrettanto sincero era il suo elogio della televisione, che non ap-

prezzava in astratto, ma assumeva in dosi massicce, nutrendosi di miniserie e sitcom a decine, e registrando tutte quelle che non riusciva a vedere in tempo reale – anche perché era sintonizzato quasi senza interruzione sulla CNN. L'infelicità, disse una volta, coincide più o meno con il periodo di latenza tra la fine di una serie di *X-Files* e l'inizio della successiva.

Come si può immaginare, Gorey era uno spettatore bulimico, ma tutt'altro che passivo. Alla visione accompagnava commenti feroci, e spesso esilaranti, anche perché le sue avversioni tendevano ad assumere la forma di ossessioni, per liberarsi dalle quali lottava con tutte le sue forze – uscendone regolarmente sconfitto. In parte, la coazione a guardare era innescata dal desiderio di rifare, con la matita, tutto quello che vedeva – o di carpire il segreto, e soprattutto la grazia, di certi film, specie se muti, e specie se fantastici o surreali. In parte giocava un ruolo il puro e semplice godimento, certe volte quasi prevedibile, altre meno (la passione per la serie del *Dr Fu-Manchu* e quella per *L'Uomo Ombra* si sottoscrivono agevolmente, mentre l'entusiasmo per *Suspiria* risulta meno contagioso). Ma il vero motore della cinefilia goreyana era il desiderio di sfogare le proprie, spesso virulente, repulsioni: per singoli film come *Brivido caldo*, ad esempio («Ogni volta che lo vedo mi dico che settantaquattro finali bastano, se me ne fanno vedere ancora uno mi alzo e me ne vado»), singole attrici come Helena Bonham Carter («La più cagna di sempre, ma con quel collo c'era da aspettarselo») o addirittura ca-

tegorie dello spirito come *Funny Girl* («Il punto più basso raggiunto dalla cultura del Novecento»). Con questo, Gorey non era né un purista né un nostalgico. Quando gli venne chiesto che regista avrebbe voluto per girare *The Black Doll*, la sceneggiatura per un film muto da lui scritta e rimasta finora nel cassetto, diede in fondo l'unica risposta possibile: Lars von Trier.

4

Questa attività frenetica spiega forse come mai Gorey sia uscito dagli Stati Uniti solo una volta, per un breve viaggio alle Orkney. A ogni buon conto, la lista dei posti che avrebbe realmente desiderato visitare era piuttosto breve, limitandosi a tre luoghi molto particolari: i giardini di Bomarzo; i giardini di Kyoto; l'anticamera della Biblioteca Laurenziana. Il resto, sosteneva, lo lascio volentieri agli scrittori di viaggi, quei signori perennemente in fuga da un matrimonio traballante.

Non che fosse un sedentario, anzi, la sua fama di eremita risulta sostanzialmente usurpata. Fra il 1957 e il 1983, cioè per l'intera durata della gestione Balanchine, Gorey non mancò una sola replica del New York City Ballet, arrivando a vedere centocinquanta volte lo *Schiaccianoci*, e trentanove il *Lago dei cigni* in una sola stagione (nonostante i sonnellini confessi a ogni preludio). Questo per quanto riguarda le rappresentazioni ufficiali, cui vanno tuttavia aggiunte le prove. E qui il calcolo si fa al

tempo stesso più sfumato e più semplice: in pratica, Gorey se le sorbiva tutte, al punto che se qualcuno lo incontrava in città era seriamente tentato di chiedergli cosa ci facesse lì, e se per caso il teatro fosse andato a fuoco.

La passione per il balletto – cui Gorey ha dedicato diverse storie – assorbiva molte energie, ma ne restavano comunque abbastanza. Quando, per festeggiare l'anniversario della propria fondazione, la cineteca del MOMA programmò una retrospettiva di tutto l'archivio suddivisa in quattro weekend, Gorey si fece trovare, ogni sabato mattina, in prima fila. Più o meno nello stesso periodo scoprì che la domenica un tempio buddhista all'incrocio fra la Novantaquattresima e la Novantacinquesima organizzava proiezioni di film giapponesi – ovviamente in originale senza sottotitoli. Bene, come si poteva prevedere Gorey si mise alla testa di un gruppo di amici, disposti non solo ad accompagnarlo alle proiezioni, ma anche a lasciarsi coinvolgere in ardite e fantasiose ricostruzioni della possibile trama del film – questo mentre i nippoamericani in sala, vinti dalla purezza ormai incomprensibile della madrelingua, e dall'occhio irrimediabilmente abituato a un cinema più movimentato, se la svignavano uno a uno.

Quanto a Gorey, difficile che mollasse la presa. A un certo punto un suo amico piuttosto agguerrito, e fornito di proiettore, aveva deciso di organizzare in casa sua una serie di maratone cinematografiche. Duravano ventiquattr'ore ognuna, e iscriversi comportava l'accettazione a priori dei ritmi imposti –

nel senso che chi osava chiedere se fosse proprio obbligatorio delibare fino ai titoli di coda un certo fumettone armeno veniva espulso all'istante. Ma in un'occasione persino il padrone di casa diede qualche segno di cedimento. Accadde a circa un terzo di un film in cui la protagonista, una ragazza finlandese, vinceva il concorso di Miss Universo, e veniva impalmata da un uomo d'affari filippino che voleva riportarla in patria per girare un film sulla loro storia. Potendo fare e disfare a piacimento le regole dell'evento, l'ospite decise di interrompere la proiezione fra i sospiri di sollievo dei presenti – e le proteste di Gorey, che pretendeva di arrivare a tutti i costi in fondo alla storia.



Ne nacque un vero e proprio alterco, conclusosi con un compromesso: ogni anno, nella stessa data, i due si sarebbero visti per proiettare, un paio alla volta, i rulli mancanti. Tempo un quadriennio, e Gorey riuscì finalmente a portare a termine l'impresa. Da quanto detto fin qui si potrebbe ricavare l'impressione che la vita di Gorey fosse essenzialmente dedita – per così dire – allo svago. Ma la realtà era molto diversa. Oltre ai novantacinque libretti pubblicati, e a una miriade di collaborazioni estemporanee – incapace di pronunciare il dittongo «no», Gorey accettava di illustrare i libri di chiunque avesse il coraggio di chiederglielo, o quasi – il portfolio dell'artista conteneva una quantità ragguardevole di produzioni teatrali. A Cape Cod Gorey mandava avanti una piccola compagnia della qua-

le era, naturalmente, tutto: autore, coreografo, regista, capocomico. Arrivava perfino a disegnare di persona i biglietti degli spettacoli, e a consegnarli porta a porta. Nel 1977 il più celebre di questi spettacoli, *Dracula*, approdò a Broadway, con Frank Langella nella parte del titolo, e secondo le cronache fu (ed è rimasto) l'unico caso in cui il pubblico, al levarsi del sipario, abbia applaudito *la scena*, completamente nera e completamente vuota.

Il successo di altri allestimenti dev'essere stato meno clamoroso. Valga per tutti l'esempio della parodia di *Love Letters*, spettacolo che a Broadway aveva tenuto il cartellone per anni, e in cui i due protagonisti, soli in scena, si leggevano a vicenda le lettere che avevano scandito il loro amore, e la loro vita. Nella versione di Gorey, gli epistolografi diventavano da due quattro, da quattro otto, e così via, in una progressione geometrica che alla polifonia sovrapponeva il legame parentale, sfociando in un guazzabuglio incomprensibile. Gli spettatori che resistevano fino alla fine arrivavano molto vicini alla pazzia, e Gorey alla felicità di vedere realizzato il proprio ideale stilistico: «una trama vertiginosamente complicata, che non conduce da nessuna parte».

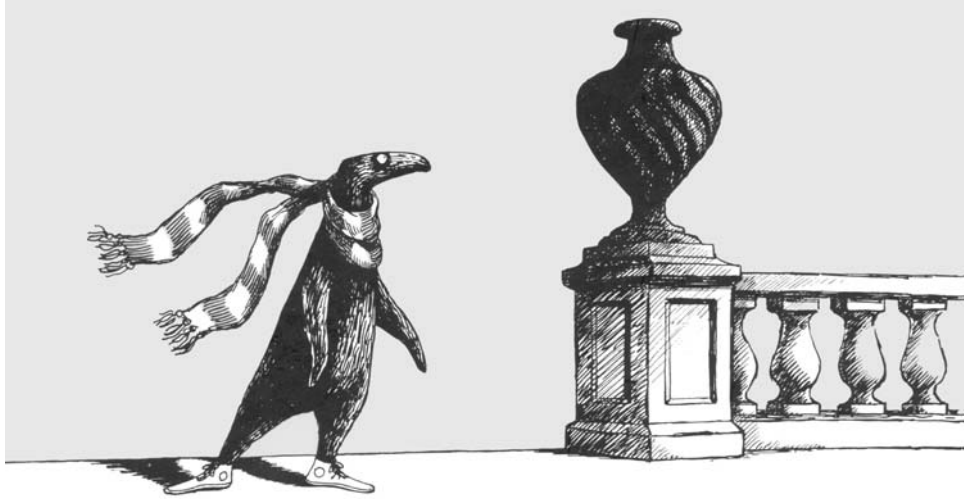
5

A un tipo così, prima o poi, si finisce per arrendersi senza condizioni: e tutto quello che fa, e che un attimo prima appariva enigmatico, ora risulta mi-

steriosamente chiaro. Può accadere in un momento qualsiasi, magari scorrendo le dediche dei suoi libretti, che l'autore considerava parte integrante dell'opera. Alcune sono ovvie. Jane Austen era la *sua* scrittrice, e Lilian Gish l'idea platonica della diva del muto. Edmund Wilson, poi, gli aveva dedicato un celebre e osannante profilo sul «New Yorker» e a una festa i due, seduti vicini, si erano sorrisi per ore (a causa della comune sordità da orecchie contrapposte più che per benevolenza, ma questi sono dettagli). Meno identificabile, sul momento, risulta Velveda Souveraine. Conoscendo l'autore, potrebbe trattarsi di una ballerina danubiana degli anni Dieci, di una spia dell'Ocrana attiva a Parigi più o meno nello stesso periodo, o di una partner di Fatty Arbuckle in un unico film, ahimé perduto). Poi si scopre che Velveda è semplicemente il nome di una saponetta uscita di produzione, e che Gorey – di cui era noto il feticismo per i nomi, e che chiamava i suoi personaggi, nel migliore dei casi, Embley, o Yewbert – non sopportava fosse dimenticato.

Insomma, a Gorey si finisce per perdonare tutto. Che detestasse Mel Brooks, e in particolare *Per favore non toccate le vecchiette*. Che collezionasse, oltre al resto, foto di bambini morti. Che il suo sogno estetico, «dare piccole martellate in testa ai lettori», non fosse una fantasia, ma una descrizione piuttosto attendibile del suo rapporto con noi.

Del resto, che sarebbe andata a finire così Gorey l'aveva previsto – anzi l'aveva scritto, e disegnato. La sua storia al tempo stesso più enigmatica e più



trasparente, *L'ospite equivoco*, parla proprio di una specie di pinguino coperto da una pelliccia, con una sciarpa al collo e le scarpe da tennis ai piedi, che in una notte di tempesta suona alla porta di un'austera famiglia, al solito, vittoriana – o giù di lì. Nessuno lo aspettava, ma viene fatto entrare. E una volta dentro, sciorina una sequenza di gesti indecifrabili. Si appoggia al muro col naso, e rimane in silenzio. A colazione divora tutta la marmellata, e anche il piatto. Entra nel camino e fissa la cappa per ore. Strappa capitoli interi dai libri. Si corica davanti alla porta del soggiorno, impedendo di aprirla. Dorme in una zuppiera, e di notte vaga come un sonnambulo per i corridoi. Ha improvvise crisi di collera, durante le quali fugge dal bagno portandosi via l'asciugamano. Ruba oggetti preziosi, che butta nel lago fuori dalla villa. Tutti lo fissano attoniti, da anni. Ma lui non accenna ad andarsene.