



A.D. MDLXII

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SASSARI

DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANISTICHE E SOCIALI

Scuola di Dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali

Indirizzo: Teoria e storia delle culture e delle letterature comparate

Ciclo: XXV

Direttore: prof. Massimo Onofri

LA PRODUZIONE GIORNALISTICA DI
LUCIANO BIANCIARDI E DI ANTHONY BURGESS:
MOTIVI, OCCASIONI, STILE

Tutores
Prof. Massimo ONOFRI
Prof. Antonio PINNA

Dottorando
Alessandro Salvatore MARONGIU

Non esistono uomini integri.

Pete Dexter

Introduzione

La nascita nel primo quarto del Ventesimo secolo, la formazione umanistica, la lettura di un libro proibito, la chiamata per servire la patria durante la Seconda guerra mondiale, l'insegnamento, un matrimonio sbagliato, le reiterate infedeltà alla consorte, la lontananza cercata e trovata dal luogo d'origine, un secondo legame sentimentale (quello più sentito) con una donna di credo politico comunista, l'alcol come compagno di vita, un incontro letterario che ne cambia l'esistenza, il costante bisogno di denaro, la frequentazione quasi esclusiva di artisti e intellettuali nella quotidianità, i rapporti con il mondo del cinema, le apparizioni televisive, la morte per malattia: il numero e la specificità di elementi biografici che il grossetano Luciano Bianciardi (Grosseto, 1922 – Milano, 1971) e il mancomuniano Anthony Burgess (Manchester, 1917 – Londra, 1993) condividono è ragguardevole.

Nessuno di essi, naturalmente, può essere considerato condizione necessaria o sufficiente per stabilire un rapporto tra le produzioni giornalistiche (o narrative, qualora fosse il caso) dei due, stanti anche le non poche differenze: l'anarchia, il provincialismo, la vicinanza alla classe operaia vissuta come missione del primo, non può che stare in piena antitesi con il conservatorismo, il cosmopolitismo e l'elitarismo del secondo.

È proprio sulla scorta di queste divergenze che, indagando la mole degli articoli con i quali la coppia ha contribuito per anni a quotidiani e riviste italiani – ciò che costituisce l'oggetto del nostro lavoro di ricerca –, ci si sorprende a riscontrare delle similitudini, e in certe occasioni anche delle

vere e proprie coincidenze, prima inimmaginabili, e che travalicano ogni possibile distanza di partenza.

Il risultato del triennio di ricerca, che qui si presenta, è suddiviso in quattro capitoli.

Nel primo si propone, in parallelo, il profilo biobibliografico di Bianciardi e Burgess, allo scopo di portare alla luce i fattori (l'ambiente familiare, l'istruzione, le vicende personali) e le occasioni che ne hanno che hanno favorito, garantito od ostacolato, quando è stato il caso, la carriera sulla carta stampata del nostro Paese.

Nel secondo e nel terzo le suddette carriere vengono analizzate separatamente, mentre nel quarto si prendono in esame i motivi ricorrenti (la musica, l'egemonia statunitense) e lo stile, e ci si sofferma sull'immagine dell'Italia che risulta da due punti di osservazione così distanti, uno profondamente interno e l'altro, nella stessa profonda misura, esterno. A questo scopo, in merito all'attività giornalistica di Anthony Burgess, si è scelto di concentrarsi su quella svolta appunto in Italia, che ha avuto luogo tra gli anni Settanta e i Novanta sulle pagine di tre delle principali testate nazionali, «Il Giornale Nuovo», il «Corriere della Sera» e «La Repubblica».

Alle Conclusioni è affidato il compito stabilire quanto quelli di due personalità talmente differenti siano stato invece, e in una maniera che continua a sorprendere, percorsi affini.

1. Luciano Bianciardi e Anthony Burgess: percorsi paralleli

1.1 Nessun posto come casa

Si dice così: che per quanto un uomo possa viaggiare, cambiare, vedere Paesi o continenti, non ci sia alcun posto come la propria casa, intesa come il luogo da cui si proviene, specie se in quel luogo si è svolta la formazione alla vita. Questo, pur con gli esiti differenti di cui si dirà, è senz'altro vero sia per Anthony Burgess, nato John Burgess Wilson il 25 febbraio del 1917 a Manchester, sia per Luciano Bianciardi, venuto alla luce il 14 dicembre del 1922 a Grosseto. Città e ambiente lontani e diversi in tutto, dunque, ma con un tratto in comune: non esattamente le piazze migliori in cui crescere.

Scrive l'inglese:

I am proud to be a Mancunian. [...] At the time of my birth, Manchester was a great city, Cottonopolis, the mother of liberalism and the cradle of the entire industrial system. [...] I remember a Manchester of frightful slums and hard-headed magnates and cotton brokers gorging red meat in chophouses. It was an ugly town and its proletariat could erupt in ugly violence.¹

In particolare Moss Side, la zona nella quale Burgess cresce una volta morte la madre e la sorella a causa dell'epidemia di Spagnola nel novembre del 1918, dopo esser stato affidato per alcuni anni a una zia e in seguito al secondo matrimonio del padre nel 1922, pare il quartiere ideale per far sorgere nei suoi abitanti propositi di un repentino e definitivo allontanamento: Dave Haslam la descrive infatti come «an area full o history rubbed out, the kind of place [where] promises are posponed, good

¹ Anthony Burgess, *Little Wilson and Big God – Being the First Part of the Confessions of Anthony Burgess*, London, Penguin Books, 1987, p. 15.

times fade and new beginnings are made every decades; hopes, like battered buildings, are regularly demolished».²

Il panorama che Grosseto offre al piccolo Bianciardi, figlio di un cassiere della Banca Toscana e di una maestra, non è più esaltante: «[...] un postaccio. D'estate afa, d'inverno gelo. Strade dritte, case anonime di edilizia popolare. Tolto il centro [...] tutto il resto sembra America, periferia senza storia, giardinetti brulli, paesaggio desolato»³, paludi intorno e malaria costantemente in agguato.

Se all'esterno il mondo per entrambi è simile, nella sua scarsa o nulla accoglienza, diverso è il clima all'interno, nella vita familiare. Quella di Burgess è segnata da un genitore scapestrato e dedito all'alcol, forte scommettitore, pianista in pub e sale cinematografiche, per alcuni anni tabaccaio e a sua volta gestore di pub, non troppo attento neanche a evitare che la cameriera in servizio permanente in casa sua dorma col figlio di sette anni e vi abbia degli approcci sessuali; e ancora, da una matrigna per cui prova un fastidio ricambiato, che detesta per il suo analfabetismo e che userà in seguito come personaggio in alcune sue opere, suscitando la prevedibile reazione d'offesa e sdegno dei parenti della donna per il ritratto poco lusinghiero che ne darà. Quella di Bianciardi è di segno completamente opposto: un nucleo solido, cementato dalla misuratezza di padre e madre e chiuso dalla nascita di una sorella, forse addirittura troppo protettivo nei confronti di un bambino e poi adolescente di provincia («Niente pomeriggi in strada, niente giardini, tranne la domenica quando anche lui scappa con gli altri ragazzini a giocare sulle rive dell'Ombrone. Durante la settimana il tempo libero era per il violoncello»⁴); la sobrietà, il

² Dave Haslam, *Manchester, England: The Story of the Pop Cult City*, London, Fourth Estate, 1999, p. 221.

³ Pino Corrias, *Vita agra di un anarchico – Luciano Bianciardi a Milano*, Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2008, p. 25.

⁴ Ivi, pp. 29-30.

candore e l'essenzialità di quel periodo e di quella formazione, persi ancora prima di giungere a Milano, peseranno su Bianciardi fino alla fine dei suoi giorni:

Vivere è accontentarsi, questa è la filosofia della famiglia Bianciardi. La madre gli chiede di «studiare per essere il primo», il padre di essere «onesto». Lui subì questa perfetta armonia, gli entrò nel sangue, anche se provò a rifiutarla. Nei suoi anni più cupi, la semplice vita paterna, il rigore della madre, le loro regole avere una sola famiglia, un lavoro sicuro, amare la propria terra lavoreranno come un rimorso.⁵

Nelle evidenti differenze, però, tutti e due gli scrittori ricevono dai genitori nel corso della crescita un imprinting che li segnerà per sempre. Uno, spesso al seguito del padre per i locali e i cinema in cui si esibisce al piano, impara così ad amare la musica: tale è la passione che a lungo cerca di farne la sua occupazione principale, prendendo la definitiva via della letteratura solo a trentasette anni, e comunque non abbandonando mai la composizione di sinfonie (decine e decine, molte eseguite in pubblico e molte invece ancora del tutto inedite). Per l'altro, che quando è ancora alle elementari riceve in regalo dal genitore *Atide I Mille* di Giuseppe Bandi, la figura paterna significa soprattutto Risorgimento – quel Risorgimento che sarà alla base di *Da Quarto a Torino*, *La battaglia soda*, *Daghela avanti un passo!*, *Garibaldi* e di tanti articoli e richiami su quotidiani e riviste – ma anche passione per il calcio, sport del quale avrà modo di scrivere spesso sulle riviste (fin dal 1952, anno del suo esordio sulla carta stampata⁶) e che lo porterà a viaggiare all'estero come inviato.

1. 2 L'istruzione

⁵ Ivi, p. 32.

⁶ «Personalmente, ma credo che sia così per molti, posso dire che il mito si formò durante l'infanzia. Mio padre era stato antichissimo giocatore, fra i pionieri, immagino, del calcio in Toscana, e mi parlava delle sue partite con quel gusto della ricostruzione minuta che caratterizza anche i cacciatori.», in Luciano Bianciardi, *L'antimeridiano – Opere complete Volume secondo*, Isbn, Milano, 2008, p. 27.

La carriera scolastica e universitaria di Luciano Bianciardi è segnata indelebilmente da una figura sempre presente, inflessibile, severa: quella della madre. Maestra elementare per 44 anni a Grosseto, Adele Guidi lo è per il figlio, a casa e nella vita quotidiana, fino a quando lui col matrimonio non lascia l'appartamento dei genitori e si ritaglia una prima indipendenza.

[...] i guai seri, nei rapporti fra me e mia madre, cominciarono quando entrai nell'età della scuola. L'ho già detto, mia madre era ed è maestra: ma non soltanto a scuola. No, mia madre era ed è maestra sempre, anzi, a casa lo era di più. [...] È come avere una maestra a vita, e le maestre a vita non sono comode, provare per credere. Oltre tutto, mia madre faceva il suo mestiere con molto scrupolo, e direi anche con molto coraggio. [...] Fu in questo modo che io, figlio della maestra Bianciardi, all'età di sei anni presi a recitare la parte del primo della classe, e la tenni fino al giorno in cui mi sposai [...]

Il risultato di quel magistero così assiduo è che Luciano si distingue – si deve distinguere: «Se a mia madre dicevo che nel compito il professore mi aveva dato otto, andava già bene. Sette, non tanto. Sei, era subito un gran ceffone»⁷ – sempre come il migliore: e in questo pare non avere problemi, al punto che preferisce saltare un anno di liceo classico, l'ultimo, presentarsi all'esame di maturità in anticipo e subito iscriversi all'Università di Pisa, facoltà di Filosofia. C'è però anche un altro motivo dietro questa scelta: l'insofferenza verso un sistema scolastico totalmente asservito alla propaganda fascista, coi suoi rituali, coi suoi proclami, che agli occhi e alle orecchie del giovane Bianciardi suonano come note terribilmente stonate: anche questa parte della sua formazione, come il calcio, entrerà prestissimo nei suoi scritti giornalistici. A Pisa, dove incontra docenti come Luigi Russo e Aldo Capitini, si procura in gran segreto un volume de *Il Capitale* di Marx; a conti fatti però la sua opposizione al regime è quasi

⁷ Luciano Bianciardi, *L'antimeridiano – Opere complete Volume primo*, Isbn, Milano, 2008, pp. 1900-1901.

esclusivamente passiva, e si manifesta con l'estraneità e con una certa insofferenza. Di lì a poco, quest'ultima cresce quando l'altra, forzatamente, diminuisce: a fine gennaio del 1943 arriva la chiamata alle armi, e ci vogliono quasi tre anni interi perché possa tornare da civile prima a Grosseto, e poi ancora a Pisa a riprendere gli studi. Qui, grazie al suo stato di reduce, partecipa, vincendolo, a un concorso della Normale, da cui esce laureato nel febbraio del 1948, giusto in tempo per convolare a nozze.

Più complesso il percorso d'istruzione che nella sua città natale Burgess intraprende qualche anno prima di Bianciardi, considerati gli specifici orientamenti dei diversi istituti che frequenta. Il primo è il Bishop Bilsborrow Memorial School: l'impatto verrà ricordato a lungo. Oltre alle occasioni in cui viene picchiato dagli altri bambini nel cortile comune, a segnare Burgess sono un certo senso di inadeguatezza nei confronti dei compagni, dovuto al fatto di saper già leggere prima di cominciare la scuola, e la figura di Suor Ignatius, religiosa che ottiene il rispetto degli alunni ricorrendo a una cinghia di cuoio. Anche di questo avrà modo di parlare Burgess, sulle pagine della stampa italiana, a metà degli anni Ottanta⁸. E ancora, la paura: delle fiamme dell'inferno, del sesso, della sensualità, tutti timori dovuti, com'è facilmente immaginabile, all'indirizzo cattolico della Bishop Bilsborrow. A undici anni, il futuro scrittore riceve una borsa di studio per lo Xaverian College, una *grammar school* – una scuola secondaria pubblica che, a differenza della *technical school*, preparare i suoi alunni all'università –, cattolica e per soli maschi, con una sua specificità rispetto alle istituzioni analoghe: il suo scopo principale è infatti quello di licenziare giovani cittadini con una buona educazione e delle maniere rispettabili. È durante la frequenza allo Xaverian che Burgess

⁸ Si veda, in proposito, 3.5.

scrive per la prima volta per una rivista, "Electron" (più un giornalino scolastico che altro), ed è lì che pubblica il suo primo poema, *That the Earth Rose Out of a Vast Basin of Electric Sea*, nel 1935; ma, soprattutto, è allo Xaverian che si devono due incontri decisivi per la sua maturazione e per la sua carriera a venire. Uno è quello con Dorothy McManus, insegnante di Inglese e Dizione:

For Burgess this [la Dizione] was also his first introduction to phonetics, which he was later to study in a more formal way under the linguist G. L. Brooks as part of his undergraduate degree in English. It was Dolly MacManus who first opened the door for him on to the spoken language as an area of study in itself. Her influence led eventually Burgess's two published non-fiction books on the subject, *Language Made Plain* (1964) and *A Mouthful of Air* (1992). As a novelist, especially in works such as *The Doctor is Sick* (1960), Burgess shows himself [...] to be deeply interested in the sounds of speech, as is concerned in virtually all of his fiction with making detailed phonetic transcriptions of how the characters talk.⁹

La Linguistica in generale entrerà, com'è facilmente immaginabile, anche nella produzione giornalistica dell'autore: solo su «Il Giornale nuovo», tra il giugno del 1979 e il gennaio del 1981 escono sull'argomento i tre pezzi "Io parlo, ma non lui non capisce" (6 giugno 1979), "Come e quando ti fabbrico il linguaggio" (18 settembre 1980), "Come te lo dico in creolo" (15 gennaio 1981).

Il secondo incontro fondamentale è con L. W. Dever, insegnante di Liverpool Irish History, che con le sue lezioni sulla Riforma luterana e con il suo spirito sovversivo entra in un momento particolare della vita di Burgess, quello in cui si concretizza la sua prima crisi nei confronti della fede. È forse Dever poi (in questa come in occasione di altri racconti autobiografici, Burgess fornirà differenti versioni del fatto) a dare un contributo ancora maggiore alla formazione del manciniano, prestandogli nel 1934 una copia del libro proibito per eccellenza (tranne che a Parigi, dove fu stampato da una libreria statunitense), *Ulysses* di James Joyce:

⁹ Andrew Biswell, *The Real Life of Anthony Burgess*, London, Picador, 2006, p. 29.

un'esperienza totalizzante, quella della lettura, che insieme ai «poems of Hopkins, have meant more to me, as a writer and as a private person, than I can well hope to express». E una sfida letteraria continua e terribile, per lui che venti anni dopo e per i successivi 35, farà della scrittura la propria professione e il proprio motivo di vita: «To call it my favourite novel is, I see, shamefully inept. It is the work to measure myself hopelessly against each time I sit down to write fiction.»¹⁰ Joyce, il gigante contro cui è impossibile misurarsi: sono le pagine di *A Portrait of the Artist as a Young Man*, dietro suggerimento mirato di Dever, a far riavvicinare brevemente Burgess al cattolicesimo:

Cominciai a perdere la fede a sedici anni, e fu allora che lessi per la prima volta «Dedalus o ritratto dell'artista da giovane». Il grande sermone sull'inferno mi indusse a tornare, atterrito, al conformismo, ma non potei resistere al lento quanto ineluttabile svestimento della pelle della fede, e fu al «Ritratto» che tornai frequentemente per trovare un'autorevole giustificazione alla mia apostasia.¹¹

Alla lunga, l'identificazione con il protagonista joycesiano lo conduce quindi al definitivo distacco, facendogli rivenire nell'estetismo sprezzante di Dedalus (che nel periodo seguente Burgess pare riprodurre anche nel vestiario) un succedaneo della fede.

Conclusa l'istruzione secondaria, e per svincolarsi dal mondo del piccolo commercio in cui il padre lo vorrebbe inserire, nel 1935 Burgess si iscrive alla Victoria University di Manchester, anch'essa foriera di incontri ed esperienze determinati per il suo percorso successivo, di cui quello con Christopher Marlowe è solo uno dei principali: al drammaturgo inglese sono dedicate la sua tesi di laurea, l'ultimo romanzo pubblicato in vita, *A Dead Man in Deptford* (1993), il romanzo breve *Hun*, contenuto in *The*

¹⁰ Anthony Burgess, *Homage to Qwert Yuiop – Selected Journalism 1978-1985*, London, Abacus, 1987, pp. 429-431.

¹¹ Anthony Burgess, "Con Joyce e Ulisse nelle strade di Dublino", «Corriere della Sera», 7 febbraio 1982, p. 3.

Devil's Mode, e a lui è riservata anche un'apparizione in *Nothing Like the Sun*, la biografia in forma narrativa di William Shakespeare. È importante notare, ai fini del nostro lavoro di ricerca, che è nel corso degli anni accademici che Burgess dà le prime prove di sé come autore di finzione e, soprattutto, giornalista: l'occasione gliela fornisce la rivista universitaria "Serpent", che alla fine degli anni Trenta vanta un pubblico potenziale di oltre 2.500 lettori. Oltre ai tre racconti di forte ispirazione joycesiana "Children of Eve", "Grief" ed "Elegy", "Serpent" ospita il suo debutto come critico letterario: un passo significativo, considerato che la maggior parte degli articoli che nella seconda parte del secolo lo vedrà attivo su magazine e quotidiani di vari Paesi, compresi quelli italiani, sarà proprio dedicata alle recensioni di libri o a ritratti di altri autori. Sulla natura di questi articoli, vale la pena soffermarsi su un passo della biografia che Biswell ha dedicato al mancomuniano nel 2005¹², poiché contiene delle osservazioni attribuibili anche agli scritti giornalistici a venire:

If international politics were hard to avoid, Burgess seems to have remained unconvinced by any particular ideology as an undergraduate, though he certainly participated in the general feeling of anti-Fascism. His sympathy for Manchester Jews, especially the Jewish musicians who played in the Hallé Orchestra, comes through very strongly in *Any Old Iron*. Yet there is no indication in his published writing of the 1930s that he was ever persuaded by the argument (fashionable at the time) that Communism offered the only hope for defeating the Fascist advance in places such as Abyssinia and Spain. At the end of a decade characterized by political extremes, and in an intellectual climate which insisted on the necessity of making ideological choices, Burgess remained steadfastly uncommitted. Fifty years later he wrote that he had 'never, not even as a university student, written anything that could be construed as politically progressive'. He did, however, contribute a large volume of critical writing against the censorship of films, plays and literature. Burgess drew a firm distinction between direct political action and the absolute right of artistic free expression. But he was reluctant to concede that

¹² La prima edizione dell'opera è del 2005; quella, in edizione economica, cui si fa riferimento in questo lavoro di ricerca, è dell'anno successivo.

declaring himself to be against censorship might be seen as a political gesture.¹³

Della sua produzione di recensore del tempo, va ricordata la stroncatura riservata alla coppia di poeti, e coppia anche nella vita, Laura Riding e Robert Graves a cavallo tra il 1938 e il 1939. Burgess si fa prendere la mano, eccede in sarcasmo e pecca in conoscenza vera della materia su cui sta esercitando il suo nuovo mestiere: la risposta di Graves, vergata per il numero seguente della rivista, abbatte punto per punto le argomentazioni usate contro la sua opera; il giovane critico, per molto tempo ancora, ne farà una questione privata, conducendo quasi una crociata personale nei confronti dell'altro.

Alla quotidianità dell'università si sommano due eventi cruciali per la vita di Burgess: l'incontro con la prima moglie Llewela Jones, detta Lynne, e la chiamata alle armi. Conclusa la redazione della tesi di laurea nell'estate del 1940 e sepolta l'odiata matrigna alcune settimane dopo, nell'ottobre dello stesso anno è inviato nei pressi Edimburgo per l'addestramento: anche quest'ultima sua esperienza troverà spazio sui giornali italiani, il 19 agosto del 1990 nell'inserito culturale del «Corriere della Sera», in un articolo intitolato "Duce, che sorpresa rimanere senza spaghetti", per il quale si rimanda a 3.5.

La conseguenza è un distacco definitivo, quello da Manchester, la sua casa, nella quale non farà mai più ritorno se non in poche e brevi circostanze: di segno diverso, una volta finita la guerra, sarà il rapporto di Bianciardi con Grosseto.

1. 3 Guerra

¹³ A. Biswell, op. cit. p. 56. Il riferimento della citazione interna è: Anthony Burgess, *You've Had Your Time: Being the Second Part of the Confessions of Anthony Burgess*, London, Heinemann, 1990, p. 140.

Ho letto, dopo la guerra, certe descrizioni di campi di concentramento tedeschi: quelle, certamente, erano cose assai più tristi, perché c'era la morte imminente a ogni passo. Ma la stessa atmosfera di incubo, la stessa accettazione muta e passiva di ogni cosa, la stessa furia senz'ira dei soprastanti, io l'ho sentita quella sera a Stia.¹⁴

«Quella sera» – siamo al 9 di febbraio del 1943 – per Luciano Bianciardi è la prima di una nuova vita di cui avrebbe fatto volentieri a meno, la vita da militare: l'impatto è doloroso, a voler usare un eufemismo, e nei ventiquattro mesi seguenti le cose non miglioreranno affatto.

Sei mesi a Stia, al corso allievi ufficiali, a un unico ritmo: dieci ore di istruzioni ogni giorno, tutti i giorni tranne la domenica. L'insofferenza verso le gerarchie, che più avanti informerà la sua anarchia, il fastidio nei confronti dei superiori, spesso suoi coetanei molto meno validi di lui, il pensiero rivolto a «Mariagrazia» che lo aspetta a Pisa, il catarro bronchiale: lo studente universitario Bianciardi diventa in breve «un povero soldato goffo e sfottuto, mezzo agobbito»¹⁵. A luglio il suo battaglione è destinato a Foggia, con il compito di provvedere alla difesa mobile degli aeroporti; il 22 del mese c'è il primo vero incontro con gli orrori del conflitto, frutto di un bombardamento statunitense. Meno di un anno dopo, in aprile, Bianciardi comincia a scrivere un diario per fermare su carta quegli eventi fuori dall'ordinario che lo vedono coinvolto; il racconto dei fatti di Foggia fa da base per un articolo che uscirà poi su «La Gazzetta» di Livorno il 6 dicembre 1953, non senza significative modifiche. Cambia il registro, innanzitutto: dello stile che reca tracce degli studi filosofici da poco interrotti («Ormai mi par chiaro che non ci sia passaggio senza superamento, che ogni azione nuova aggiunga a noi stessi un nuovo

¹⁴ Luciano Bianciardi, *L'antimeridiano – Opere complete Volume secondo*, p. 258.

¹⁵ Luciano Bianciardi, *ivi*, p. 260.

contenuto di esperienze [...]»¹⁶) nel corrispettivo giornalistico non resta niente¹⁷ – ed è da evidenziare come questa dell'asciuttezza della prosa sia una caratteristica di tutta la pubblicistica bianciardiana, dovuta tanto alla sua evoluzione personale quanto ai mezzi su cui essa trova sbocco, ovvero quotidiani e riviste da edicola. In questo passaggio, assente nelle pagine del 1953, sembra quasi di cogliere una eco espressionista:

Il bombardamento ha un senso tutto particolare originalissimo: credo che non sarebbe possibile creare artificialmente una città bombardata. Particolarissime buche, alberi schiantati in una maniera inimitabile, case sfondate tutte allo stesso modo ed anche i morti, animali e uomini, erano caratteristici. Il volto scuro, la pelle colorita di un bruno scuro, come se fossero stati rotolati nella polvere, i cavalli con la pancia gonfia, enorme. Sul ponte della ferrovia ingombra di fili spezzati e di rottami, sentivamo gli scoppi dei carri di munizioni colpiti.¹⁸

E appena prima leggiamo: «Il bombardamento durò (tre ondate a breve distanza) circa mezz'ora: mi parve colorito di un certo romanticismo ed ero contento.»

Non solo omissioni, ma anche l'alterazione di episodi contraddistingue i due testi. Dal diario:

Tre bambini distesi sul marciapiede, ed un uomo che piangeva, con un dolore abbandonato e senza speranze. Presero i tre cadaveri e li gettarono sul carro: la scena mi fece quasi impazzire e ordinai gridando, bestemmiando a due signori di portar via il padre. Io stesso lo presi per un braccio, con violenza e lo tirai via. Non c'era altro da fare.¹⁹

Questo è il corrispettivo del 1953:

Più avanti, sul marciapiede, c'erano tre bambini di quattro, sette, dieci anni, distesi l'uno accanto all'altro. Sollevando la coperta che avevano addosso si vide che l'esplosione li aveva falciati al ventre. Ed accanto a loro c'era un uomo che piangeva. Gli altri presero i bambini, uno per uno, per le gambe e per le braccia, e cominciarono a buttarli nel cassone, dove già il mucchio cresceva. Il povero padre venne a piangere da me, a

¹⁶ Luciano Bianciardi, *L'antimeridiano – Opere complete Volume primo*, p. 1969.

¹⁷ Si veda, in proposito, 4.2.

¹⁸ Ivi, p. 1978.

¹⁹ Ivi, p. 1981.

raccomandarsi che non gli prendessimo i bambini, o che almeno portassimo via anche lui. Io che dovevo fare?²⁰

I casi di cambiamenti più profondi riguardano la figura del prete che accompagna i militari e il comportamento di Bianciardi dopo il trasporto delle vittime, al momento di farsi il segno della croce. Ecco il primo. Dal diario:

I miei compagni furono straordinari, quel giorno il sacerdote ci ringraziò e ci strinse la mano: «Bravi figlioli, vi siete guadagnati il cielo». Quel povero prete mi parve un eroe: vinceva la paura fisica con un senso di fede e di carità cristiana che mi impressionò. Ricordo che si era attaccato alla mia borraccia, assetato e sbigottito da quel tremendo pomeriggio di luglio e che mi mise la mano sulla testa confortandomi, quando mi vide inorridire.²¹

Dall'articolo:

Oltre a noi salì sul camion un maggiore di artiglieria ed un prete, un pretino timido ed inutile, che infatti non fece nulla. E che poteva fare? Gli prese la paura, e poi la sete (era il 22 luglio, a Foggia) e mi finì l'acqua della borraccia. Ogni tanto si provava a benedire qualcosa, ma poi smise, perché non c'era niente da benedire.²²

Il secondo; dal diario di guerra:

Ma la scena che mi fece piangere (una lacrima nelle ciglia subito trattenuta) fu la benedizione del carnaio. Bottai ordinò l'«attenti» e ci facemmo il segno della croce.²³

Dal pezzo uscito sulla stampa:

Raccogliemmo in tutto diciassette cadaveri, e li portammo al cimitero, su di un mucchio già grande che altre squadre avevano formato. Erano centinaia di morti, un mucchio di carne umana macellata e cotta. Il più anziano fra noi, il caporale Bottai, che era un avvocato di Pisa, ordinò «Attenti» e qualcuno si fece il segno della croce. Io no: perché quella non era morte consacrata, era uno scempio osceno del corpo e dell'anima dell'uomo. Accesi 1113 sigaretta e mi sedetti sopra una tomba.²⁴

²⁰ Luciano Bianciardi, *L'antimeridiano – Opere complete Volume secondo*, p. 265.

²¹ Luciano Bianciardi, *L'antimeridiano – Opere complete Volume primo*, p. 1982.

²² Luciano Bianciardi, *L'antimeridiano – Opere complete Volume secondo*, p. 264.

²³ Luciano Bianciardi, *L'antimeridiano – Opere complete Volume primo*, p. 1982.

²⁴ Luciano Bianciardi, *L'antimeridiano – Opere complete Volume secondo*, p. 265.

È del tutto evidente, dai rimandi intertestuali, che Bianciardi avesse sotto gli occhi il suo vecchio diario mentre scriveva il pezzo per «La Gazzetta»; difficile invece stabilire a cosa siano dovuti le variazioni, considerato che nel passaggio da un testo all'altro certe asprezze sono smussate (da «ordinai gridando, bestemmiando a due signori di portar via il padre. Io stesso lo presi per un braccio, con violenza e lo tirai via» a «Il povero padre venne a piangere da me, a raccomandarsi che non gli prendessimo i bambini, o che almeno portassimo via anche lui. Io che dovevo fare?») e certe altre accentuate («Quel povero prete mi parve un eroe: vinceva la paura fisica con un senso di fede e di carità cristiana che mi impressionò» a «un prete, un pretino timido ed inutile, che infatti non fece nulla»), e ancora più difficile capire quale delle due versioni corrisponda al vero.

Due mesi a Copertino, quattro a Oria, con la sua vita «stupida, inutile, esasperante» che dà avvio al «crollo definitivo di tutte le illusioni»²⁵, ma anche con i colloqui con gli americani nella loro lingua per far fruttare un piccolo commercio clandestino, il soggiorno a Caporotondo presso un commilitone («Qualità positive, purtroppo, nei pugliesi, o meglio, in quei pugliesi, non ho potuto trovare: intendo parlare naturalmente di caratteri distintivi. Tutto ciò che è peculiarmente pugliese mi è parso sbagliato»²⁶), Lecce e poi Taranto: tappa estremamente importante, perché è qui che Bianciardi per la prima volta usa (ed accresce enormemente) la competenza nell'inglese per lavoro, diventando, non senza l'aiuto del caso, l'interprete del reparto nebbiogeni al comando britannico. «Parlavo volentieri con tutti, col doppio interesse dei tipi nuovi da conoscere e della lingua da imparare. In inglese facevo progressi notevoli, e forse questo è l'unico attivo di quei mesi.»²⁷ Ancora sette mesi a Brindisi, poi l'ordine di muoversi finalmente

²⁵ Luciano Bianciardi, *L'antimeridiano – Opere complete Volume primo*, p. 1989.

²⁶ Ivi, p. 1996.

²⁷ Ivi, p. 2017.

verso il Nord: dopo una licenza di una settimana che gli consente di riabbracciare i genitori e la sorella a Grosseto, il viaggio si conclude a Forlì, l'8 settembre del 1945. «[...] tirando le somme, non furono due anni perduti»²⁸: Luciano Bianciardi smette i panni del militare e torna a essere un civile.

L'approccio di Anthony Burgess con l'esercito non è troppo dissimile da quello di Bianciardi: all'inglese, l'Army appare come una istituzione assurda, che obbliga i coscritti a inutili e sfiancanti addestramenti nel gelo della Scozia e in cui grado e promozioni non hanno niente a che fare con il merito o, cosa che gli sta ancora maggiormente a cuore, con l'istruzione: per lui è desolante che a nessuno dei suoi parigrado o superiori la notizia della morte di James Joyce, nel gennaio del 1941, significhi alcunché.

Dopo quasi tre anni passati nei Royal Army Medical Corps, che lo portano per un certo periodo anche nell'ospedale militare per malati mentali di Winwick (i pazienti sono sostanzialmente tutti sifilitici), Burgess, chiamato a sostituire un pianista, è destinato alla divisione mobile dell'intrattenimento, l'Entertainments Section. Da circa un anno ormai è spostato con Lynne Jones: è lei, a Londra per lavoro, che lo fa inserire nell'ambiente che ruota attorno alla letteratura e all'arte in generale e al mondo editoriale della capitale inglese, un ambiente che lascia alla fine del 1943 per entrare negli Army Education Corps, dai quali viene inviato a Gibilterra. Da questa esperienza nascerà il romanzo del 1965 *A Visions of Battlements*, che riprende l'*Eneide* virgiliana – in questo, l'opera è chiaramente debitrice dell'*Ulysses* di Joyce – e, più nell'immediato, la collaborazione in qualità di critico cinematografico al più vecchio quotidiano europeo, il «Gibraltar Chronicle» (cui non rende un gran

²⁸ Ivi, p. 2022.

servizio, smettendo presto di recarsi fisicamente in sala e inventando le pellicole che recensisce) e, con un unico pezzo, alla rivista dell'esercito «Rock», da cui è subito sollevato per il tono altezzoso delle sue righe.

Conclusa la guerra, a Burgess occorre ancora un anno prima di uscire dalla Army Education: un anno durante il quale, in maniera per lui incomprensibile, gli viene ordinato di frequentare un corso per imparare a sparare, fatto che non può che accrescere la sua percezione della vita militare come di qualcosa di astruso, illogico e del tutto estraneo alla sua persona.

1.4 La famiglia, il lavoro, le prime collaborazioni giornalistiche

1948: il conflitto è terminato da un po', e per Luciano Bianciardi c'è stato tempo e modo per riabituarsi alla vita normale, per fiutare l'aria (ma dura poco) del partito d'azione, che gli pare l'unico alternativo al blocco democristiano e al blocco comunista, per conoscere – l'anno prima – una ragazza, fidanzarsi e stabilire la data delle nozze per l'aprile successivo, per laurearsi e, da ultimo, per trovare un lavoro come insegnante di inglese alle scuole medie. In breve passa al liceo di Orbetello e subito dopo è trasferito a Grosseto, la cattedra è quella di Storia e Filosofia; nel 1951, però, ha già lasciato la docenza per diventare direttore della Chielliana, la biblioteca della sua città. È qui che fa due incontri decisivi per il suo futuro personale e professionale: uno è con il giornalista e romanziere Carlo Cassola, con cui organizza cineforum, una biblioteca mobile che gira tutta la provincia (il Bibliobus) e con cui presto inizierà a scrivere per la stampa; l'altro (in realtà un incontro) è con Umberto Comi, ex collega d'università,

che gli propone una collaborazione alla Terza pagina de «La Gazzetta» di Livorno.²⁹ A partire da febbraio, sei articoli di argomento vario (il quinto, intitolato "Carlo Cassola", è una recensione di *Fausto e Anna*) e poi, dal maggio del 1952 all'ottobre del 1953, la rubrica fissa "Incontri provinciali": come anche Burgess, Bianciardi dà sostanza ai suoi interventi (e alle sue opere narrative) pescando dalla propria vita privata ("La moglie di Paolino") e dall'osservazione di chi e di ciò che gli sta attorno, facendolo talvolta in maniera fin troppo disinvolta: ecco, come prevedibile, l'irritazione della consorte («Senti moglie: mettiti bene in testa che mi hai sposato così, con la camicia sbottonata, e mi tieni così, a spasso ci vai da sola, o con quelle cretine delle tue amiche, e io vado con chi mi pare [...]»³⁰) e, sempre come per Burgess, la comprensibile voglia di rivalsa di quanti si riconoscono in ritratti poco lusinghieri.

Il 1952 è contrassegnato da due opportunità lavorative prestigiose: quella, estemporanea, con "Belfagor" (un articolo a luglio, cui farà seguito un secondo pezzo ma solo nel novembre del 1961), e quella con "Avanti!", molto longeva ma anche discontinua: undici contributi fino a dicembre del 1953, una lunga pausa interrotta nell'aprile del 1959 e seguita da una presenza molto costante fino al febbraio del 1960 (dodici pezzi solo tra luglio e agosto; quello del 28 luglio, "Mike: elogio della mediocrità", segna il suo debutto come critico cinematografico), una nuova pausa della durata di un biennio e un ultimo periodo, che dal gennaio del 1962 arriva al febbraio del 1963, in cui sulle pagine del quotidiano socialista appaiono circa una sessantina di ulteriori articoli, quelli che animano la rubrica "Telebianciardi".

Detto degli altri quotidiani o riviste che in questo decennio vedono

²⁹ Su questo punto specifico della biografia di Bianciardi, si veda 2.1.

³⁰ Luciano Bianciardi, *L'antimeridiano – Opere complete Volume secondo*, p. 209.

impegnato Bianciardi occasionalmente («L'Automobile», «Il Mondo», «Comunità», «Il Contemporaneo», «La Voce degli Assegnatari», «Cultura Moderna», «L'Indicatore EDA», «Vie Nuove», «Critica Sociale»), vanno sottolineati gli oltre venti articoli usciti su «L'Unità» tra il giugno del 1955 e il novembre del 1956, e i tre su «Cinema Nuovo», la rivista di quel Guido Aristarco che ne *La vita agra*, a causa dell'insopprimibile antipatia che suscita nell'autore, ormai trasferitosi in pianta stabile a Milano ed entrato nell'organico della Feltrinelli, diverrà «Arcisterco».

Nell'agosto del 1946 Anthony Burgess non fa più parte dell'esercito, ma il lavoro che trova come insegnante vi ha comunque a che fare: è infatti chiamato dal Central Council for Adult Education delle Forze Armate a dare ai reduci una formazione in tecniche d'insegnamento spendibile in vista del loro reinserimento nella vita civile: le sue materie sono Politica, Affari Esteri, Letteratura Inglese, Teatro e Musica e Storia dell'Europa. Un impiego simile lo svolge nei due anni successivi nel Lancashire, ma concentrandosi maggiormente sulla fonetica e sulla produzione della voce, esperienza che poi metterà a frutto nelle già citate opere di Linguistica e in articoli di giornale. Nel giugno del 1950, c'è una piccola svolta quando viene assunto alla Banbury Grammar School e può finalmente contare su un'occupazione stabile, situazione che gli consente di dedicarsi alla composizione musicale ma anche alla scrittura: è del 1952 la stesura del suo primo testo teatrale, *The Eve of Saint Venus*, una commedia in tre atti che rappresenta forse l'unica occasione della sua carriera in cui l'autore offre una visione ottimistica dell'amore e del matrimonio (non richiamandosi sicuramente alla sua esperienza personale, dato che a inizio decennio l'unione con Lynne Jones è già diventata altamente problematica); vistosi rifiutare dall'editore Heinemann *A Visions Of Battlements*, comincia

a scrivere un secondo romanzo, *The Worm and the Ring*, che sarà edito nel 1961 e susciterà grande clamore per un'accusa (poi confermata in sede legale) di diffamazione. Una svolta ben più sostanziale avviene nel gennaio del 1954: il Colonial Office, in seguito a una domanda che Burgess non ricorda di aver mai inoltrato, lo convoca per un colloquio il cui esito favorevole si concretizza nell'assunzione per un posto di insegnante in Malesia: un modo, questo, per lui come per molti altri suoi connazionali, di cercare un nuovo inizio, per provare a lasciare un segno dopo aver fallito in patria.

1.5 Milano, la Malesia

Tra il 1953 e il 1954 avvengono i due fatti che cambiano per sempre il destino di Luciano Bianciardi: da una parte c'è l'incontro con Maria Jatosti, la donna con cui passerà tutto il resto della sua vita e con cui dividerà oneri e onori professionali fino alla morte, e dall'altra l'esplosione nella miniera della Montecatini a Ribolla, che costa la vita a quarantatré lavoratori. Grosseto, la provincia toscana, l'asfissiante vita matrimoniale gli risultano ormai insopportabili: per quanto non gli sia agevole né mentire per coprire l'adulterio né lasciare i luoghi e i modi che sono stati suoi per trentadue anni, l'offerta di un posto in Feltrinelli, lontano da tutto, è una via di fuga alla quale sente di non poter rinunciare.

Dalla primavera del 1953, sulle pagine regionali di «Avanti!», iniziano ad apparire una serie di articoli firmati da Bianciardi e Cassola sulle condizioni di vita dei minatori della Maremma – quegli stessi articoli che, per insistenza dell'editore Laterza, confluiranno in un volume del 1956

intitolato proprio così, *I minatori della Maremma*: è in occasione da questa inchiesta che il toscano conosce molti di quegli uomini che passano metà delle loro giornate nelle viscere della terra, che viene a sapere delle terribili condizioni in cui sono costretti a operare e dei rischi che corrono. Ne diventa amico, o quasi: seguire passo dopo passo il recupero dei loro cadaveri a Ribolla, è insieme fonte di strazio e di un rabbia sorda, che cresce in lui con il passare delle settimane: a nulla possono valere il risarcimento imposto alla Montecatini, né i pezzi per la stampa in cui cerca di rendere merito alle vittime. Un anno dopo averla conosciuta a Livorno e salutata, crede, per sempre, Maria Jatosti gli torna in mente in questo momento per lui doloroso, proprio mentre piange i minatori che ha frequentato fino a poche settimane prima. È per incontrare lei che verso la metà del 1954 viaggia di continuo per Roma, ed è così che, nella capitale, nella redazione del settimanale comunista «Il Contemporaneo» lo notano due dei tre direttori, Antonello Trombadori e Carlo Salinari, a cui sono stati chiesti dei nomi da segnalare a una nascente realtà editoriale, la cosiddetta "grande iniziativa" che un giovane e ricco rampollo sta per lanciare nel capoluogo lombardo. Un colloquio preliminare a Roma, dall'esito positivo, e nel giugno di quello stesso 1954 Bianciardi fa il suo ingresso in Feltrinelli. La prima destinazione è «Cinema nuovo»: un mese per capire fino a che punto arrivi l'incompatibilità di carattere con Guido Aristarco, e poi il trasferimento al piano di sotto, nella redazione della casa editrice vera e propria. Non che lì le cose in fondo vadano meglio. Il problema non sono i colleghi, per quanto alcuni gli sembrano troppo seri, inquadrati come sono per via delle loro convinzioni politiche: il problema è il solito di Bianciardi con gli orari prestabili, con l'impiego fisso, con la routine. Nel 1956, Giangiacomo Feltrinelli gli propone di lavorare da casa – di fatto lo licenzia, garantendogli però che continuerà ad affidargli delle traduzioni –,

e lui accetta di buon grado. Nel frattempo a Grosseto è nata la sua seconda figlia, Luciana, e Maria Jatosti l'ha raggiunto al Nord: è con lei, che batte a macchina, che spartisce il grande carico di lavoro necessario a sfamare moglie e prole in Toscana e a mantenersi in Lombardia. Tra il numero sempre in aumento di cartelle da portare a compimento ogni giorno e le collaborazioni con quotidiani e periodici, Bianciardi riesce anche a scrivere un libro, il pamphlet *Il lavoro culturale*, che esce per Feltrinelli nel 1957; è poi la volta de *L'integrazione*, una sorta di seguito del precedente (Bompiani, 1959), e della prima opera sul Risorgimento, *Da Quarto a Torino*, che segna il ritorno alla Feltrinelli. All'inizio degli anni Sessanta, altre svolte: la traduzione dei due *Tropici* di Henry Miller e *La vita agra*.

Se il primo impatto con Milano è stato duro, nei mesi³¹ e negli anni successivi lo diventa ancora di più. Bianciardi lega quasi solo con gli artisti scapestrati che frequentano il bar Giamaica: quando se la possono permettere, a unirli c'è la grappa. Non si ambienta, non si fa degli amici, capisce presto di essere diventato un ingranaggio come un altro della grande macchina che voleva sfidare e distruggere. A parte la compagna, è solo.

Nel primo articolo pubblicato sul Corriere della Sera, il 18 gennaio del 1981 a pagina 3, Anthony Burgess rievoca il periodo seguente alla fine della Seconda guerra mondiale e la partenza per l'Estremo Oriente:

Mi recai a lavorare in Malesia, che adesso si chiama Malaysia Occidentale, nell'estate del 1954. Come molti della mia generazione, avevo cercato di vivere pazientemente il primo decennio postbellico della Gran Bretagna, durante il quale tanto era stato promesso dalla rivoluzione socialista e così poco era stato mantenuto. Lasciando l'esercito nel 1946, dopo sei anni di servizio, pochi di noi erano tanto sciocchi da aspettarsi un Paese fatto per gli eroi, ma nessuno del mio ceto – medio inferiore, amante dei libri e della musica, dedito al bere e alla discussione – prevedeva un'era così sfacciata di antintellettualismo ufficiale, che era chiamato antielitarismo.

³¹ Si veda, in proposito, 2.2.

Lavoravo come insegnante in un liceo della provincia, e non riuscivo, nemmeno facendo, nelle vacanze, lavori come quello di addetto alle pulizie in una fabbrica di gnomi di plastica da giardino, a far quadrare il bilancio familiare.

La sua carriera di compositore non è mai decollata, come avrebbe sperato, e i lavori che trova in Inghilterra non gli garantiscono di che vivere. Emigrare verso le lontane appendici dell'Impero sembra la soluzione più logica:

Fui uno degli ultimi di una lunga tradizione di britannici che andavano nelle colonie perché non riuscivano a combinare nulla di buono in patria. Combinare qualcosa di buono in colonia voleva dire in sostanza vedere il proprio stipendio salire ad un livello al quale era possibile assumere una cuoca, una domestica e un giardiniere a ore, comprare un frigorifero e concedersi un'automobile.

Un sorta di salto nel buio, per lui e la moglie, ma dai risultati sorprendenti: «Andare in Malesia fu la miglior cosa che io abbia mai fatto.» È lì infatti che, grazie alla «varietà etnica della Malesia, [a]i modesti contrasti della collisione razziale facilmente risolti davanti a una bottiglia di whisky o nella aule di tribunali che amministravano una versione modificata della giustizia inglese», Burgess raccoglie «il materiale per il [...] primo, ma anche per il [...] secondo e terzo romanzo»³²: è lì che diventa uno scrittore. Quella sua esperienza è alla base della cosiddetta Trilogia malese, costituita da *Time for a Tiger* (1956), *The Enemy in the Blanket* (1958) e *Beds in the East* (1959), tutti pubblicati da Heinemann mentre lui è ancora in Oriente.

Costretto a tornare in patria nel 1957, quando la Malesia ottiene l'indipendenza, dopo l'ennesimo tentativo fallito di trovare la propria via nel Regno Unito e sempre più alle prese con i problemi legati all'alcol della moglie, Burgess fa giusto in tempo a scrivere un altro romanzo di forte

³² L'articolo esce con il titolo "Un Islam senza troppi ayatollah".

impianto autobiografico, *The Right to an Answer* (1960, Heinemann), e poi parte di nuovo, nel gennaio del 1958, questa volta verso il Borneo. L'impiego è sempre quello del professore, ma la durata è ben più breve: nel settembre dell'anno successivo ha un collasso mentre si trova in classe, un fatto che pone fine alla sua carriera di insegnante.

In maniera del tutto inaspettata, ciò influisce molto positivamente sulla sua carriera. Le visite che effettua in Inghilterra per scoprire la causa del suo malessere sembrano non lasciargli scampo: il responso parla di un tumore cerebrale senza possibilità di intervento, e sei o al massimo dodici sono i mesi che ha ancora davanti a sé. Preoccupato per il futuro della consorte quando lui non ci sarà più, scrive in un tempo a dir poco ristretto cinque romanzi (li pubblica sempre Heinemann: *The Doctor is Sick*, *Inside Mr Enderby*, *The Worm and the Ring*, *One Hand Clapping*, *The Eve of Saint Venus*) e una «novella»³³, ovvero un romanzo breve, *A Clockwork Orange*: è l'opera che ne cambierà la vita.

1.6 1962.

Prima che il successo lo colga, inaspettato e improvviso, Luciano Bianciardi fa l'incontro letterario che gli cambia la vita – proprio com'è successo a Burgess, quand'è ancora uno studente di Manchester, con James Joyce: è quello con Henry Miller, di cui traduce *Tropico del cancro* e *Tropico del capricorno*. Il suo trasporto per queste due opere è incontenibile, ma ha anche un risvolto negativo: Bianciardi finisce per identificare la sua con la vita descritta da Miller. «Un equivoco

³³ Anthony Burgess, *A Clockwork Orange: A Play With Music*, Century Hutchinson Ltd., Londra, 1991, p. 5.

grossolano», lo definisce Corrias. Tra quelli che successivamente battezzano il grossetano come "il millerino", ci sono anche quei direttori di riviste "per soli uomini", come si dice al tempo, che gli chiedono di collaborare con articoli giornalistici: «scrivere di sesso e magari anche un po' di pornografia, non per gioco o per denaro, ma come gesto di libertà, liberazione, anarchismo.»³⁴

È lo stesso gesto che gli fa rifiutare una proposta ben più prestigiosa (e remunerativa) di quelle che avanzano «ABC», «Kent» e «Playmen»: Indro Montanelli gli chiede infatti di scrivere per il «Corriere della Sera». Bianciardi declina: se accettasse, si comprometterebbe troppo con la macchina.

L'offerta del quotidiano milanese si spiega con quanto è accaduto poco prima, ovvero l'uscita del suo terzo romanzo, *La vita agra* (pubblica Rizzoli). Montanelli lo recensisce in maniera entusiastica sul suo giornale, e il libro diventa fin da subito un successo clamoroso. L'esistenza di Luciano Bianciardi cambia: i soldi smettono di essere un problema, anche grazie alle traduzioni per l'estero e all'adattamento per il grande schermo che ne fa il regista Carlo Lizzani nel 1964, e lui diventa un personaggio noto e ricercatissimo nel mondo culturale. Presentazioni senza sosta, dibattiti, apparizioni televisive: lo scrittore per un po' sta al gioco, pare integrarsi, ma poi abbandona tutto e repentinamente, e fugge – a Rapallo, con la compagna e il figlio avuto con lei – da quella società (dello spettacolo, della cultura, del Nord) a cui sente di non appartenere. L'esposizione pubblica, intanto, ha trasformato il vizio del bere in malattia.

Il 1962 è importante anche per un altro motivo: con il pezzo "Dada-umpa", il 18 gennaio sulle pagine di «Avanti!» nasce la rubrica "Telebianciardi", che in varie incarnazioni proseguirà per i successivi nove

³⁴ Pino Corrias, op. cit., p. 193.

anni. Bianciardi è uno dei primi, e dei più acuti, critici televisivi italiani. Col tempo, nel corso dei circa duecento pezzi a venire, dimostra di aver capito, in anticipo e meglio di altri, la capacità di manipolare le notizie di un telegiornale soggiogato agli interessi della politica; denuncia i costanti provvedimenti censori dei funzionari Rai (almeno uno riguarda anche lui), richiamando di continuo l'attenzione sull'ampex, il sistema di registrazione che permette di tagliare frasi considerate sconvenienti in fase di montaggio; monitora, costantemente, l'influenza che il mezzo di comunicazione ha sulla lingua italiana di tutti i giorni; sbuffa più volte, sul finire degli anni Sessanta, per il grande spazio che viene dedicato in tv all'allunaggio mentre, dice, in Italia ci sarebbero questioni magari più minute, ma ben più stringenti, da affrontare. Dimostra, il Bianciardi che si occupa di televisione, di essere un critico tutt'altro che ingenuo o sprovveduto, e lette oggi le sue recensioni costituiscono senza dubbio un importante contributo a una controstoria del Paese. E parlano al contempo, come si dirà in 2.3.1, dell'Italia dei nostri giorni.

Pochi mesi prima dell'uscita di *La vita agra*, nel Regno Unito, il 14 maggio del 1962, Heinemann pubblica *A Clockwork Orange*. La tiratura è di seimila copie, e le prime recensioni non particolarmente positive: per Burgess, come sempre in simili casi, è un cruccio, ma considera quest'ultimo un libro non diverso dagli altri che ha già scritto, e altri, se dovesse sopravvivere alle previsioni dei medici che l'hanno visitato, seguiranno. Nel 1963, poi, il libro arriva negli Stati Uniti per Norton, ma con un importante cambiamento: manca dell'ultimo capitolo. L'autore non è molto convinto della bontà della soluzione, ma le necessità economiche lo spingono ad accettare.

Tra la fine del 1971 e l'inizio del 1972, sugli schermi d'oltreoceano e

d'oltremarica esce l'adattamento cinematografico di Stanley Kubrick: il quale, in fase di sceneggiatura, ha avuto davanti agli occhi proprio la versione americana del romanzo, quella in cui il protagonista Alex non matura e non decide di abbandonare la brutalità che ne ha caratterizzato le gesta fin lì. Le accuse di incitamento alla violenza, che il mantenimento del finale originario avrebbe sicuramente evitato o perlomeno contenuto, subissano il regista quanto lo scrittore. Pur nella difficoltà della situazione, il dibattito scatenato da *A Clockwork Orange* garantisce ad Anthony Burgess una vera e propria rendita per i due decenni successivi³⁵: il suo nome è sempre sulla stampa, scrive decine di articoli e rilascia innumerevoli interviste sul significato dell'opera, stende nuove introduzioni per le differenti edizioni, compone un testo teatrale con (suo) accompagnamento musicale. Grazie alla spinta della pellicola, il romanzo arriva a vendere un milione di copie nel formato paperback nei soli Stati Uniti, con lui ancora in vita.

Nel 1962 è uscito anche un secondo romanzo di Burgess, *The Wanting Seed* (ancora Heinemann): anch'esso è ambientato nel futuro, e anch'esso prende le mosse dalla sua riflessione sul libero arbitrio. Dieci anni dopo nessuno, tranne forse lui, ricorda più questo titolo: per tutti è, e resterà sempre, suo malgrado ma considerandola comunque una fortuna, l'autore di *A Clockwork Orange*.

1.7 Exit Bianciardi

Sul finire del decennio, qualcosa in Luciano Bianciardi risveglia il

³⁵ Si veda, in proposito, 3.5.

ricordo della provincia, dei due figli lasciati lì e visti ormai appena una volta all'anno (il 6 gennaio, quando non è troppo oberato di lavoro, o non si dimentica dell'appuntamento). Per la prima volta Bianciardi decide di presentare una sua opera a Grosseto: si tratta di *Aprire il fuoco*, il suo nuovo libro (Rizzoli, 1969) che sta riscuotendo interesse e un buon successo. Tra il pubblico ci sono anche Ettore e Luciana, i figli, che in quell'occasione lo scrittore realizza di non conoscere affatto. Rientrato a Milano, in cui è tornato dopo l'autoisolamento in Liguria che non ha fatto altro che renderlo ancora più schiavo dell'alcol, è roso dai sensi di colpa. Cerca un riavvicinamento con la prima famiglia, con l'ambiente da cui era scappato, ma viene respinto. A nessuno sembra importare di lui, e lui del resto non riconosce più la Grosseto che aveva lasciato.

Nel 1970, in maniera sorprendente – ciò che interessa ai fini della nostra ricerca –, Bianciardi pensa di affidare un messaggio di riconciliazione a un articolo di giornale, che nell'esibita tranquillità rivela invece, al consapevole lettore odierno, tutto il malessere e la grandezza dei rimorsi del suo autore. Il titolo, "Ragazzi a Grosseto"³⁶, è ben più che una dichiarazione programmatica. «Vedete, io a Grosseto, dopo quindici anni di esilio, ci arrivo da un posto dove sono tutti moribondi»: esilio, scrive, come per sollevarsi da una parte del peso, come se qualcuno gli avesse imposto l'allontanamento, tre lustri prima. La gioventù della provincia, continua, fa bella mostra di sé – «Sono alti, sono nutriti, sono fatti di bistecca, vitamine, calci nel sedere e molto sport» – così come la cittadina, che non sembra più, stando a queste parole, un'appendice dell'anonima provincia americana: «Grosseto, grazie a chissà chi, è una delle poche città italiane che hanno saputo crescere senza doversi poi vergognare di come sono

³⁶ Pubblicato il 20 aprile su «L'Ombro. Il Corriere della Maremma», ora in Luciano Bianciardi, *L'antimeridiano – Opere complete Volume secondo*, pp. 1793-1794.

cresciute.»

Poi, a metà del pezzo, l'attenzione si sposta dal quadro d'insieme al ritratto di famiglia:

A volte mi domando chi sia stato a metterli al mondo, tutti questi ragazzi, ma poi rifletto che in qualche misura ho contribuito anch'io.

Eccoli lì, in mezzo agli altri, i costoloni di mia produzione. Ettore, metri uno e novanta, chilogrammi non so più quanti, anni venti, second'anno di ingegneria elettronica, temperamento blando all'apparenza, con impennate, però, e scarti d'umore, che mi lasciano interdetto. E poi Luciana, la mia omonima, metri uno e settantacinque, quart'anno di ginnasio, con spiccata tendenza alla vita sportiva, tutti gli sport. Sono belli accanto a me, e io naturalmente ci scapito, ma più belli sono se li vedo in mezzo agli altri.

Sì, perché in questo modo fanno razza, fanno famiglia, entrano in un tessuto umano fra i più vivaci e i più saldi che io conosca. Insomma mi piacciono di più quando li sento grossetani, e li vedo sfilare sorridenti sotto questo cielo che è sempre più alto e sempre più luminoso. Io che vengo dal moribondario di Nesci, ogni volta che ritorno qua mi si riapre il cuore alla fiducia. Appena qua io so che c'è il domani, che dopo tutto noialtri matusa non abbiamo faticato per niente, che lasciamo dietro di noi questi ragazzi meravigliosi, senza falle nel corpo. Intatti, addirittura impositivi.

Naturale che io stia volentieri con i ragazzi di Grosseto, e proprio mia figlia mi diceva che il mio lato più buono è di saperci stare. E se qualche volta mi chiamano a parlare, a discutere, a litigare, io ci vado volentieri, me ne onoro, e poi lo racconto a tutti, anche ai moribondi di Nesci. Sì, sono stato con i ragazzi di Grosseto, gli ho detto di non fare la guerra, di fare all'amore, di non sposarsi mai e di restare quelli che sono. Ragazzi di Grosseto.

Citare in pubblico i figli per nome e cognome in maniera talmente plateale, descriverli fisicamente, raccontandone studi e caratteri: sembra che Bianciardi consegnasse a questo articolo un'attestazione di esistenza in vita dei due, un loro riconoscimento ufficiale dopo quindici anni di abbandono.

La fiducia che gli riapre il cuore pensando al domani arriva, se arriva davvero, quand'è ormai troppo tardi: Luciano Bianciardi muore di cirrosi epatica il 14 novembre del 1971.

1.8 Enter Burgess

Man mano che la sua fama come romanziere si afferma, anche grazie alla stupefacente produttività – tra il 1960 e il 1970 dà alle stampe ventiquattro libri, tra narrativa e saggistica, e tre li traduce dal francese –, Anthony Burgess è sempre più richiesto come collaboratore da quotidiani e periodici. Per il solo «Yorkshire Post» recensisce trecentocinquanta romanzi in due anni, e contemporaneamente invia i propri contributi a «Observer», «Spectator» e al «Times Literary Supplement». Come Bianciardi in Italia, tiene poi una rubrica settimanale di critica televisiva, per «Listener» (dal maggio del 1963 al luglio del 1968).

Sulla produzione giornalistica dell'autore inglese negli anni Sessanta, e sui rapporti tra questa e la narrativa, Andrew Biswell scrive:

Despite his fluency as a journalist and cultural commentator, Burgess grew uneasy with his success as a contributor to newspapers, magazines, radio and television programmes. He was too much in demand, he felt, and he worried that his reluctance to decline any reasonable commission might also involve spreading his talent too thinly. Above all, he feared that the main job of novel-writing was being squeezed out by squandering his energies on book-reviewing. Acutely aware that, as a freelance, he was rarely given enough time or space to offer a considered critique of the work under review, he confessed some of his doubts about the journalistic marketplace in a letter to Julian Mitchell:

I have hardly read a book, except those I've reviewed, since I started writing. The SPECTATOR wanted, or want, I don't know which, me to write something long about a writer called Elizabeth Bowen. I must, if I do it, erect a shameful façade of with-science-blinding with-it references, going on about Henry James and Edith Wharton and so on. It's all a bloody sham, and criticism will never flourish in such circumstances.

Many of the freelancer's common anxieties are visible in Burgess's letter: the worrying about deadlines; the nagging suspicion that he is underqualified to assess the book under review (shamming it, in other words); the conviction that whatever he is doing cannot properly be called 'criticism'. And the letter goes on to complain about the meanness of publishers (Faber in this case), which is, Burgess believes, what forces novelists to involve themselves in this kind of 'shameful' enterprise.

Journalism was an activity that Burgess went on disparaging and feeling guiltily ambivalent about, in spite of his deep immersion in it. He

underestimated his proficiency and undervalued the importance of his contribution to larger discussions about contemporary fiction and poetry. His complaints that journalism was an ephemeral business were often beside the point, especially considering the high quality of the articles [...].

His guiding principle as a critic was to draw attention to whatever was good and admirable in the books that came his way, with the aim of providing encouragement to fellow authors. This wasn't so much a refusal to make discriminations as a recognition that expressions of hostility would have been pointlessly destructive. He was not greatly interested in demolishing established reputations, and left this task to other reviewers. As he writes in the introduction to *Urgent Copy*, 'Behind the new bad book one is asked to review lie untold misery and a very little hope. One's heart, stomach and anal tract go out to the doomed aspirant'.³⁷

Non sempre però, va detto, Burgess evita di scriver male di un libro come sostiene il biografo. Succede ad esempio sulla stampa italiana il 31 maggio del 1979, quando «Il Giornale nuovo» pubblica a pagina 4 una recensione di *A Perfect Vacuum* di Stanisław Lem:

Divertente, Lem, ma Aldous Huxley l'ha fatto prima di te, e così pure Woody Allen [...]. Ed ora comincio a sospettare un pochino di Lem. Questi non libri non sono impossibili. Lo stesso Lem avrebbe potuto tentare di scriverli, ma ha pensato che fosse più prudente recensirli. Meglio mettere le spalle al riparo. [...]

Lem è uno scrittore troppo costruttivo per essere capace di demolire attraverso l'assurdo. Inoltre, ormai, la letteratura accoglie l'assurdo senza scomporsi.

Incidentalmente, val la pena citare, a sottolineare un tratto del carattere di Burgess che affiora spesso, e cioè l'incoerenza, il modo in cui lo stesso aveva aperto un altro pezzo per il quotidiano milanese, uscito appena più di due mesi prima:

Ho appena letto, sebbene non mi proponga di recensirlo, il nuovo libro di quel più intelligente tra i polacchi (fuori del Vaticano, s'intende) che è Stanisław Lem, scrittore eclettico e di fantascienza.

A Perfect Vacuum è una raccolta di recensioni di libri inesistenti. Mi sembra una buona idea.³⁸

³⁷ Andrew Biswell, op. cit., pp. 314-315.

³⁸ Anthony Burgess, "Quella decima sinfonia", «Il Giornale nuovo», 21 marzo 1979, p. 3.

Oltre a un'impressionante mole di lavoro, questo decennio è foriero per Burgess di un alto numero di cambiamenti importanti. Nella primavera del 1968 muore la prima moglie Lynne, e alcuni mesi dopo egli può sposare Liliana Macellari, l'italiana che quattro anni prima gli ha dato un figlio. In novembre si trasferisce con la nuova famiglia a Malta, individuata come il luogo ideale per sfuggire al regime fiscale inglese che per lui si è fatto insopportabile; la permanenza sull'isola dura poco, appena più di un anno, perché nel corso di una conferenza su censura e oscenità Burgess, sostenendo le sue tesi, racconta:

When I was a small boy, I saw another boy masturbating vigorously in front of a copy of the Holy Bible. It was one of those Victorian editions with the most lavish engravings. He was masturbating happily before an engraving of 'The Dance Round the Golden Calf'. Rather an inflammatory picture, I must admit.³⁹

Biswell:

Nobody had warned Burgess that he would be lecturing to an audience of three hundred Catholic priests and nuns. There were no question afterwards, but 'a fat Franciscan made a throat-cutting gesture'. [...]

In the course of a one-hour lecture, Burgess had transformed himself in the eyes of the Maltese from a distinguished guest into an undesirable alien. [...] clearly it was time to be moving on.⁴⁰

1.9 Burgess, l'Italia, gli Stati Uniti: gli anni Settanta.

Lasciata Malta, Burgess si stabilisce in Italia, a Bracciano, nella provincia di Roma, in quella che sarà la sua casa per i successivi quattro anni. La sistemazione gli dà il la per la prefazione a un'edizione in volume dei diari di viaggio di D. H. Lawrence nel nostro Paese⁴¹, e gli consente di

³⁹ Andrew Biswell, op. cit., pp. 341-342.

⁴⁰ Ivi, p. 342.

⁴¹ Anthony Burgess, "Introduction", in D. H. Lawrence, *D. H. Lawrence and Italy*, Viking, New York, 1972, pp. VII-XIII.

concludere la stesura di un nuovo romanzo, *MF*, che segue a distanza di tre anni da *Enderby Outside*. Tre sono anche gli anni che ci vorranno per il lavoro successivo, *Napoleon Symphony*: tra testi per musical a Broadway, dialoghi e musiche per la versione cinematografica di *Ulysses* e altre collaborazioni con Hollywood e con il mondo del teatro (molte delle quali non portano a produzioni effettive, ma per le quali riceve comunque dei lauti compensi), la sua principale occupazione viene necessariamente, e non senza un certo senso di colpa, messa da parte. La prima metà del decennio lo vede poi assiduamente impegnato a difendere sé stesso e Kubrick (che il più delle volte delega a lui) dalle accuse per la violenza contenuta in *A Clockwork Orange* e, per dodici mesi, a insegnare Letteratura inglese e Scrittura creativa al City College di New York in qualità di Visiting Professor.

La realtà statunitense lo colpisce, e non certo per il meglio, e gli fornisce lo spunto per una gran mole di articoli giornalistici (per una trattazione completa di quelli usciti in Italia, si rimanda a 4.2). Questo ad esempio, nato a commento all'attentato a Giovanni Paolo II di nove giorni prima, viene pubblicato sul «Corriere della Sera» il 24 maggio del 1981, a pagina 3:

Il secondo articolo della costituzione degli Stati Uniti asserisce il diritto di ogni cittadino a possedere un'arma da fuoco. Ma questo diritto fu sancito nel lontano 1776, quando gli eserciti permanenti erano strumenti di oppressione coloniale e si contrapponevano all'esistenza di una libera milizia popolare. [...] Ma l'America [oggi] non ha una milizia. Ha invece il Pentagono e l'esercito più tecnologicamente progredito del mondo. Sembrerebbe, quindi, che il diritto a portare un'arma, che la Costituzione garantisce, sia automaticamente annullato dalla mancata esistenza di una milizia. Il secondo articolo aveva grande attinenza in una giovane repubblica minacciata e schierata in difesa. Non ne ha alcuna nell'attuale situazione americana.

Questa argomentazione sembra ragionevole. La sua ragionevolezza è sicuramente evidente per gli europei, ma gli americani, benché abbiano creato la loro repubblica durante l'età della Ragione, non sono un popolo ragionevole. Essi hanno imparato a vivere di pregiudizi incapsulati in slogan

e non è accidentale che si siano dimostrati esperti nel fare, dello slogan, il mantra magico sia della politica, sia del commercio.

Ogni americano ha diritto di portare un'arma da fuoco è uno slogan, non una conclusione sillogistica. Reca potenti connotati emotivi, piuttosto come una bandiera o un inno nazionale, e gli americani non permetteranno che venga analizzato razionalmente.

Le collaborazioni giornalistiche, la pubblicazione di nuovi libri, i diritti delle opere precedenti e quelli venduti per gli adattamenti cinematografici: i guadagni di Anthony Burgess negli anni Settanta diventano a dir poco consistenti. Questo però significa di conseguenza anche delle ingenti somme da versare all'erario, e sotto questo aspetto neppure l'Italia sembra soddisfare le sue esigenze: di qui, il trasferimento nel Principato di Monaco. Burgess, però, evasivo come spesso gli accade, motiva quest'ultimo cambiamento in maniera alquanto sorprendente:

[...] there are a great number of exiles. On the other hand, it is a genuine Catholic principality where I feel a little at home. There are too many exiles from Milan. Indeed, from England. People with money. I gather there's one policeman to every five inhabitants. That's to protect wealth. I am not wealthy, being a writer. But one has to live somewhere and to go into the reason why I am here would take too long. But the fact is, I was living in Italy with my wife and our son, and our son was going to be kidnapped. I was told this by an ex-mafioso, and so we got into the car and ran to the next state which happened to be Monaco.⁴²

Tra il 1978 e il 1979 la maggior parte delle energie dell'autore sono dedicate alla scrittura di *Earthly Powers* (Hutchinson, 1980), uno dei suoi romanzi in assoluto più celebrati (anche da George Steiner, sul «New Yorker»), e parzialmente ambientato nella Penisola; sul finire del 1978, inoltre, Burgess comincia la sua collaborazione con la stampa italiana, con l'articolo "Il libro biodegradato" che «Il Giornale nuovo» pubblica il 14 settembre 1978 in Terza pagina – in quella cioè che sarà la destinazione di quasi tutti i suoi contributi a seguire.

⁴² *Conversations with Anthony Burgess*, op. cit., p. 177.

1.10 Exit Burgess.

Esattamente come succede a Bianciardi, la malattia non impedisce ad Anthony Burgess di mantenere un ritmo lavorativo forsennato né del resto, proprio come per l'omologo italiano, il lettore della sua produzione giornalistica ha modo di accorgersi dello stato di salute dalle sue parole o da dichiarazioni rilasciate alle stampa. Nel 1992 gli viene diagnosticato un cancro ai polmoni, ma le sue condizioni hanno iniziato a farsi preoccupanti da almeno quattro anni.

Nel 1985 si è trasferito in quella che sarà la sua ultima residenza, Lugano; è qui che, tra nuovi romanzi, recensioni letterarie, saggi di linguistica e un numero imprecisato di opere rimaste inedite, compone due poderosi volumi autobiografici, ed è da qui che, nel corso di tutto il decennio e fino al marzo del 1993, invia i contributi al «Corriere della Sera», prima del passaggio a «La Repubblica» per una dozzina di ulteriori articoli.

Si spegne il 22 novembre del 1993 a Londra, riuscendo a coronare il proprio desiderio: morire nel Paese in cui è nato, per il quale ha servito in guerra, la cui cultura ha cercato di esportare nelle colonie d'Oriente e che, in fondo, pur se da lontano per metà della sua vita, ha amato come nessun altro.

2. La produzione giornalistica di Luciano Bianciardi

Ci sono un prima e un dopo, tanto nella vita quanto nella produzione giornalistica di Luciano Bianciardi, ed entrambi sono facilmente identificabili chiamando in causa una data, il 4 maggio del 1954. Un'esplosione di grisù, uno dei pozzi delle miniere della Montecatini a Ribolla che salta in aria, decine di morti tra i lavoratori: quegli stessi che Bianciardi aveva iniziato a frequentare grazie all'esperienza del Bibliobus con Carlo Cassola e che, sempre con l'amico, andava raccontando da un po' sulle pagine di «Avanti!». L'intellettuale della provincia grossetana che crede nella possibilità di intervenire sulla realtà cambiandola in meglio, inizia a cessare di esistere in quel preciso giorno, per lasciare poco più avanti il posto al lavoratore del mondo culturale della metropoli lombarda, che sente di non avere più una missione né che, se l'avesse, questa servirebbe ad alcunché.

Per i primi trentadue anni della sua esistenza, Luciano Bianciardi segue la parabola ascendente del più scontato canovaccio da Dopoguerra: scuola, università, matrimonio, lavoro e nascita dei figli si susseguono secondo prassi; passata la seconda metà degli anni Cinquanta e i primi Sessanta, periodo durante il quale il trasferimento a Milano provoca un cambiamento talmente grande da riuscire a compensare lo strazio per i fatti di Ribolla e il senso di colpa per l'abbandono della famiglia ufficiale, inizia la parabola discendente: la «solenne incazzatura» che per lui aveva agito da propulsore comincia a esaurirsi con l'uscita de *La vita agra* e l'immediato, grande successo di pubblico e di critica. Finito il tempo dell'illusione, arriva quello della disillusione: Bianciardi pare smettere di vivere (per qualcuno, per qualcosa) e cominciare a sopravvivere: e quasi solo per una casualità

biologica, solo per il fatto di scoprirsi a respirare ancora, bronchite permettendo, ogni mattina di ogni giorno in cui riesce ad aprire gli occhi. Sopravvivere significa mantenere moglie e prole a Grosseto e mantenersi a Milano (e poi a Rapallo, e poi di nuovo a Milano) con la compagna Maria Jatosti: i soldi necessari li mette assieme, oltre che con le traduzioni, anche con la collaborazione a quotidiani e riviste – rivelandosi perfettamente omogeneo, sotto quest'aspetto, alla tradizione italiana inaugurata da Alberto Bergamini con l'invenzione della Terza pagina; sopravvivere significa non uscire mai la sera per stare a casa a guardare la televisione e poi emettere i suoi giudizi per la rubrica "Telebianciardi"; e anche, se necessario, inviare a tre diverse redazioni uno stesso articolo con il titolo modificato: esattamente come fa contemporaneamente a lui, e continuerà a fare fino alla morte, Anthony Burgess. Il quale però ha a sua disposizione almeno il camuffamento della lingua, potendo vendere i suoi pezzi a testate di Paesi differenti.

Ribolla è lontana – l'ultima volta che Bianciardi vi torna, in maniera peraltro estemporanea, è nel marzo del 1959 con "Ribolla è morta", pubblicato su «Critica sociale»: quel Bianciardi non c'è più, sostituito prima dall'arrabbiato di professione pagato dallo stesso ambiente che deride non per quello che dice ma perché a dirlo è lui (è una firma nota, oramai, un marchio), e poi dal disilluso che procede il più possibile spedito, in maniera tutt'altro che inconsapevole, verso la propria fine.

2.1 I primi articoli: dal febbraio del 1952 al giugno del 1954

Poco importa, in fondo, che l'inizio della collaborazione di Luciano Bianciardi con «La Gazzetta» di Livorno si debba alla casuale conoscenza

con Adalberto Minucci, al tempo studente del liceo in cui il grossetano insegna storia e filosofia e in seguito giornalista e uomo politico di peso del PCI – come sostengono Massimo Coppola e Alberto Piccinini⁴³ –, o al incontro con il collega universitario Umberto Comi, che nel 1952 de «La Gazzetta» è già direttore – come ricostruito da Pino Corrias.⁴⁴ Ciò che importa è che sul quotidiano toscano, il 26 febbraio del 1952, con "Bugie sociali" Bianciardi debutti nel mondo della carta stampata, iniziando a fare ciò che gli permetterà di garantirsi di che vivere nei successivi diciannove anni: scrivere.

Giusto il tempo di sei articoli di rodaggio, e a inizio maggio prende avvio la rubrica "Incontri provinciali", che si conclude nell'ottobre del 1953.

Si è già detto che la provincia, come campo d'indagine, offre notevoli vantaggi rispetto alla città: è un campo d'osservazione assai più semplice e ristretto. Le sue linee strutturali sono in genere semplici e schematiche [...]. Anche per un uomo sostanzialmente comune, quale io sono, non è stato difficile, nella provincia in cui sono nato e cresciuto, capire abbastanza chiaramente, pur senza la scelta d'un partito politico, come stanno le cose, in Italia, chi ha ragione e chi ha torto.⁴⁵

Bianciardi mette la provincia sotto la lente d'ingrandimento, ne scruta gli orizzonti ristretti, le piccolezze, i fantasmi del fascismo che ancora serpeggiano lì come nel resto dell'Italia postbellica⁴⁶, mascherando (poco) l'ispirazione che gli viene da persone reali, cui non risparmia ironie e stoccate: è così che un giovanotto si riconosce nelle sue parole e pensa bene di rifarsi schiaffeggiandolo in pubblico, ed è così che un anziano colonnello, per restituire l'onore perduto a una nobildonna sua amica, lo sfida nientemeno che a duello. Chiamato a riparare in pubblico con una

⁴³ Luciano Bianciardi, *L'antimeridiano – Opere complete Volume secondo*, p. VII.

⁴⁴ Pino Corrias, op. cit., p. 63.

⁴⁵ Luciano Bianciardi, *L'antimeridiano – Opere complete Volume secondo*, p. 700.

⁴⁶ Si veda "Dizionari della nostalgia" del 28 febbraio 1952, ivi, pp. 11-15.

lettera indirizzata a Comi, non può far altro che negare l'innegabile: «[...] sento il categorico dovere di precisare che nessun riferimento specifico a persone realmente esistenti era contenuto nel mio articolo.»⁴⁷ Bianciardi ha comunque modo di occuparsi anche d'altro: ad esempio, di seguire da inviato il ventiquattresimo Premio Viareggio, che per la prima volta lo fa affacciare su quel mondo della cultura di cui presto diventerà parte e poi, sempre più, ingranaggio. Sei corrispondenze giornaliere, dal 18 al 23 agosto, per descrivere la vittoria di Carlo Emilio Gadda per il romanzo, di Anna Maria Ortese per i racconti, di Mario Rigoni Stern per l'opera d'esordio, e i tanti incontri, dibattiti e proiezioni che animano la manifestazione. Un paio di mesi prima è stata la volta di "Previsioni", un pezzo sulla cosiddetta «legge truffa», ma non mancano i tre scritti sul calcio che danno vita alla rubrica "Per quelli che non se ne intendono", e ancora delle riflessioni sul fallimento dell'esperienza azionista, dei ricordi autobiografici, un ritratto di Benedetto Croce, sei interventi che prendono il nome collettivo di "Vita militare". È su questa testata che si rinforza l'accostamento tra Grosseto e Kansas City nato su «Avanti!»⁴⁸: lo spettro degli argomenti, fin da questa prima collaborazione, è in tutta evidenza molto ampio. Sarà una costante, nelle svariate centinaia di contributi che seguiranno.

Nel 1952 Luciano Bianciardi scrive un lungo pezzo per «Belfagor», "Nascita di uomini democratici" (successivamente lo ripropone, ripartito in tre parti, su «La Gazzetta») e nel novembre dello stesso anno inaugura la collaborazione con il quotidiano socialista diretto da Tullio Vecchietti: tredici mesi in cui compare la maggior parte del materiale che confluirà nel

⁴⁷ Ivi, p. 103.

⁴⁸ In "La periferia di Grosseto avanza verso la campagna" del 25 novembre 1952, ivi, pp. 305-308.

libro inchiesta co-firmato con Carlo Cassola, il già citato *I minatori della Maremma*, cui seguono ben sei anni di lontananza e il ritorno nel 1959, primo di un quadriennio di presenza particolarmente assidua.

Nel biennio 1953-1954 si consuma anche la partecipazione a «L'Automobile» (cinque articoli, luglio 1953-novembre 1954), «Il Mondo» (uno, "Il lavoro culturale", del luglio 1953) e «Comunità» (due, tra il febbraio e l'aprile del 1954); con "La lambretta dei minatori" si apre quella a «Il Contemporaneo», che coincide con la nascita del settimanale di ispirazione marxista diretto da Romano Bilenchi, Carlo Salinari e Antonello Trombadori. Tra il marzo del 1954 e il giugno del 1957 vi escono in totale undici articoli, sette dei quali compongono la rubrica "Cronache della vita italiana", che ci propone un Bianciardi più vicino alla professione giornalistica in senso stretto di quanto non accadrà mai più in futuro: dati, percentuali, schemi e indici («Confrontata con la paga del primo luglio 1938, che era di 8 095,20 questa d'oggi appare rivalutata nella misura di 90,80 volte»⁴⁹) per descrivere, ad esempio, la realtà di Niccioleta, di fatto proprietà della Montecatini, di Valdagno, in mano alla famiglia Marzotto, e dei circa trentamila operai che lavorano a Sesto San Giovanni divisi tra le aziende Falk, Breda, Magneti e Marelli.

Due ulteriori gli articoli da ricordare: la cronaca, affranta, dei fatti di Ribolla e dei funerali dei quarantatre minatori e "Lettera da Milano", del febbraio 1955, che al precedente è strettamente connesso.

Sono arrivato a Ribolla la mattina alle undici. Due ore e mezza dopo l'esplosione questo triste villaggio di minatori stenta ancora a credere. Per le strade si aggira una folla stordita, che si muove incerta qua e là, muta, senza sapere che fare, dove andare.

⁴⁹ "Sciopero a Sesto San Giovanni", in «Il Contemporaneo» del 3 luglio 1954, ivi, p. 684.

"Ira e lacrime a Ribolla" si chiude così: «Mi trovo solo a girare per le strade polverose, e non riesco a credere che sia proprio tutto finito e che non ci sia niente da fare.»⁵⁰

E così è, infatti: Luciano Bianciardi davvero trova impossibile che non ci sia niente da fare per onorare la memoria delle vittime e per impedire che eventi simili si ripetano, pur non sapendo ancora cosa. Poi arriva una chiamata che sembra risolvere tutti i suoi problemi e dubbi: è, invece, il primo e più importante passo verso la sua drammatica fine.

2.2 «Lettera da Milano»

Tra il 1953 e il 1954 una serie di circostanze della vita di Luciano Bianciardi, in origine del tutto slegate tra loro, convergono e ne segnano il destino, tanto personale quanto artistico e lavorativo.

Il suo matrimonio con Adria Belardi si rivela presto un fallimento, e ciò contribuisce a rendergli soffocante l'aria della provincia; l'incontro con Maria Jatosti nel 1953, a margine della riunione annuale della Federazione dei circoli del cinema, pare dar luogo solo a una passione estemporanea, e i due non si sentiranno di nuovo finché l'esplosione nella miniera della Montecatini la farà tornare in mente, senza apparente motivo, a Bianciardi. La Jatosti rappresenta a quel punto la via di fuga ideale da quella quotidianità che gli è insopportabile, segnata da una famiglia che non vuole più e dal sangue di Ribolla; è per vedere lei che nella primavera del 1954 viaggia spesso verso Roma dove la donna, organica al Pci, lavora prima nella segreteria dei Circoli del cinema e poi nell'ufficio stampa della CGIL, ed è tramite lei e il suo ambiente di riferimento che spunta l'occasione di

⁵⁰ Ivi, pp. 676/ 680.

scrivere su «Il Contemporaneo» fin dal primo numero della rivista. Sono quindi due dei tre direttori del settimanale, Carlo Salinari e Antonello Trombadori, a segnalarlo al partito, al quale si è rivolto il giovane Giangiacomo Feltrinelli che, a Milano, vuole aprire una casa editrice dandole una più che marcata identità politica che ne rifletta il proprio orientamento. Un colloquio a Roma, e poi la chiamata nel capoluogo lombardo, destinazione via Fatebenefratelli, sede della «grande iniziativa» del ricchissimo milanese. Parrebbe, piovuta dal cielo, la soluzione a tutti i mali: un'occasione "ufficiale" e irrinunciabile per lasciare a Grosseto moglie e due figli e per vivere con meno ansie la relazione con la Jatosti; in aggiunta, sembrerebbe una nuova possibilità di combattere il nemico, la Montecatini, lì dove ha il suo vero centro, dopo che il lavoro da intellettuale, sul campo, non è servito a evitare il disastro in Toscana.

A conti fatti, niente come la collaborazione con «Il Contemporaneo» imprime una svolta così decisiva all'esistenza di Luciano Bianciardi: a uno sguardo distratto sono solo undici articoli, ma si rivelano per lui invece un secondo inizio e, al contempo, l'inizio della fine.

È proprio su questa testata che viene pubblicato "Lettera da Milano", il 5 febbraio del 1955⁵¹. È uno dei bilanci che Bianciardi affronta periodicamente, uno di quei bilanci cui di volta in volta (almeno nelle intenzioni) dà l'impressione di aggrapparsi per mettere un punto fermo, chiudere un vecchio capitolo di vita e aprire il seguente: è successo con l'esperienza della guerra ("Ancora un bilancio", che inaugura i *Diari di guerra*), poi con l'adesione al Partito d'azione ("Bilancio provvisorio", apparso il 22 novembre del 1952 su «La Gazzetta»), succede ora con l'arrivo a Milano. E succederà ancora, ai tempi della critica televisiva, e poi

⁵¹ L'articolo era già uscito, con delle varianti, su «La Frusta».

molto più avanti, nel 1970, con un pezzo dedicato ai figli, leggero in superficie quanto profondamente doloroso a rileggerlo oggi che se ne conoscono i retroscena.

"Lettera da Milano" comincia così:

Carissimi,

dovevo proprio raccontarvi una volta o l'altra, quel che ho visto e quel che ho capito, in questi primi sei mesi milanesi, soprattutto sentivo e sento il bisogno di esporvi, di questo bilancio, la parte negativa, la più grossa, di dirvi insomma quel che non ho capito, o addirittura non visto.⁵²

Appena metà anno, e il saldo è già infelice: «In questi sei mesi la parola problema è quella che più di tutte ho sentita dire. Mi è capitato, dopo ore di discussione collettiva, di sentire un collega intervenire osservando: "Io penso che il problema sia un altro". Esiste insomma persino il problema del problema. Cioè esiste, soprattutto, una notevole confusione.»

Nel passo che segue, c'è già in nuce *La vita agra*: lo stare *naturaliter* dalla parte dei badilanti e dei minatori contro i latifondisti, e la scelta di trasferirsi al Nord pensando che «la lotta», lassù, si possa «condurre con mezzi migliori, più affinati, e a contatto diretto con il nemico.»

Mi pareva anzi che quassù il nemico dovesse presentarsi più scoperto e visibile. A Niccioleta la Montecatini non ha altra faccia se non quella delle guardie giurate, povera vera gente che cerca di campare, o quella del direttore, un ragazzo della mia età, che potrebbe aver fatto con me il liceo, o giocato a pallone. A Milano invece la Montecatini è una realtà tangibile, ovvia, cioè si incontra per strada, la Montecatini è quei due palazzoni di marmo, vetro e alluminio, dieci, dodici piani, all'angolo fra via Turati e via della Moscovia. A Milano la Montecatini ha il cervello, quindi dobbiamo anche noi spostare il nostro cervello quassù, e cercare di migliorarlo, di farlo funzionare nella maniera e nella direzione giusta. Così ragionavo, e per questo mi decisi.

Non c'è traccia di operai, nella grande città: solo di quei ragionieri che ne fanno «il tono umano», con la borsa di pelle sotto il braccio e il bicchiere di grappa alle 9 del mattino. «[...] nessuno di loro, fra l'altro, è milanese»:

⁵² Questa e le quattro citazioni che seguono sono tratte da: Luciano Bianciardi, *L'antimeridiano – Opere complete Volume secondo*, pp. 700-705.

tutti lì dalla provincia più o meno lontana alla ricerca di «grana», o «pan» che dir si voglia. Non ci sono neanche i preti, continua Bianciardi, ma soprattutto non ci sono

gli intellettuali. Li ho visti, s'intende, e li vedo ogni mattina, come singoli, ma mai come gruppo. Non riescono a formarlo, e ad influire come tale sulla vita cittadina. L'unico gruppo in qualche modo compatto è quello che forma la desolata «scapigliatura» di via Brera. Gli altri fanno i funzionari d'industria, chiaramente. Basta vedere come funziona una casa editrice: c'è una redazione di funzionari, che organizza: alla produzione lavorano gli altri, quelli di via Brera, che leggono, recensiscono, traducono, reclutati volta a volta, come braccianti per le «faccende» stagionali.

Vi ho detto che persino quel che mi pareva chiaro, la posizione del nemico nei palazzoni di dieci piani, fra via Turati e via della Moscova, a Milano non mi è parso più tanto chiaro.

Perché qui le acque si mischiano e si confondono. L'intellettuale diventa un pezzo dell'apparato burocratico commerciale, diventa un ragioniere.

È per evitare di trasformarsi anche lui in un intellettuale ragioniere che tre anni dopo Bianciardi si fa licenziare dalla Feltrinelli (per scarso rendimento) e diventa un traduttore free-lance. Ancora non può saperlo, ma nelle ultime due righe della precedente citazione c'è già scritto il suo futuro: pagine e pagine in inglese di narrativa, manuali e testi scientifici da tradurre in italiano, lo stesso numero ogni giorno per far tornare i conti e poter pagare bollette, sigarette e alcol. Un ragioniere a tutti gli effetti, lo si potrebbe definire. Nel 1962, da ultimo, con la pubblicazione da parte di Rizzoli del suo romanzo più venduto e famoso, l'anarchico arrabbiato si mischia e si confonde definitivamente nelle acque dell'industria, il nemico che in origine avrebbe dovuto contrastare. In quel febbraio del 1955 però gli ideali non risultano ancora del tutto sconfitti: compito degli intellettuali, sostiene Bianciardi in chiusura, è tentare la composizione tra chi ha il capitale, e comanda, e la piccola borghesia e la classe operaia, ovvero le parti che i comandi li prendono. Altrimenti, «se le cose continuano così, là

dalle mie parti i badilanti continueranno a vivere di pane e cipolla, i minatori a morire di silicosi o di grisou»:

Io vorrei proprio che voi, amici romani, mi spiegaste, più semplicemente che potete, come si deve fare. Vorrei che me lo spiegassero gli amici milanesi, soprattutto. E che non mi rispondessero, per carità, cominciando a dire che il «problema è un altro». No, il problema è proprio questo. Ogni volta che torno a Niccioleta mi convinco che è proprio così.

2.2.1 Intervallo

Nel 1957 Feltrinelli pubblica *Il lavoro culturale*, il debutto in solitaria; nel 1960 è la volta di *Da Quarto a Torino* (ancora Feltrinelli) e dell'ideale seguito dell'esordio, *L'integrazione*, stavolta per Bompiani. Per Bianciardi questi sono quindi anni di composizione, revisione e promozione dei suoi primi libri, ma c'è anche da tener presente che dal 1957 non ha più un impiego fisso: una volta al mese fa un giro delle case editrici alla ricerca di opere da tradurre, e poi si chiude in casa con la sua macchina da scrivere fino al mese successivo. Il lavoro per i giornali passa necessariamente in secondo piano: nel 1957 escono solo due pezzi su «Il Contemporaneo», nel 1958 addirittura nessuno, tra il 1959 e il dicembre del 1960 trenta su «Avanti!», due su «Critica sociale» e uno su «Le Vie d'Italia», nel 1961 il secondo per «Belfagor» (il precedente era di nove anni prima) e l'unico contributo a «Notizie». Dal 1962 in avanti, invece, la tendenza s'inverte completamente: il ritmo si fa frenetico, e non ci sarà più tempo per le pause.

2.3 L'Italia vista dal piccolo schermo

La lunga carriera di articolista di Luciano Bianciardi ha incontestabilmente un'assoluta protagonista, l'Italia; il momento di svolta di questa carriera è il gennaio del 1962, quando su «Avanti!» nasce la rubrica "Telebianciardi" che, con qualche cambio di nome e di testata, proseguirà fino all'anno della sua morte.

Per il primo decennio, il compito del Bianciardi che scrive su quotidiani e riviste è consistito nell'uscire di casa – senza mai allontanarsi troppo –, aprire bene occhi e orecchie e provare a carpire umori e pensieri di un microcosmo (la provincia toscana, l'ambiente milanese di via Brera o del cabaret che frequenta dopo il trasferimento in Lombardia) per riferire di tutto un popolo: prima che il televisore diventi elettrodomestico comune, lo sguardo sulle cose e sugli affari del nostro Paese è affidato a (quelli come) lui. Dal 1962 le cose, però, cambiano: i suoi occhi e le sue orecchie non catturano più la realtà così com'è, ma la realtà così come risulta dal filtro del tubo catodico. Il lavoro di Bianciardi muta e si moltiplica: non più l'osservazione della realtà, ma lo smascheramento di meccanismi e finzioni di una lente di enorme potere che la realtà la manipola a proprio piacimento, e a svantaggio dell'italiano medio che non ha gli strumenti per difendersene. Non si tratta più di tastare il polso della società da una posizione privilegiata (perché ristretta), ma di capire e denunciare quanto e in che direzione il piccolo schermo stia orientando, trasformandola, quella stessa società; non più origliare, camuffato, le chiacchiere di poche decine di persone per parlar di tutti, ma vedere quello che vedono tutti, e in contemporanea in ogni regione, e applicarvi una profondità di sguardo a cui ben pochi possono ricorrere per non farsi sopraffare. In fondo, non ci si allontana troppo dal vero se si considera il Bianciardi critico televisivo vicino, idealmente, a quello che frequenta la miniera di Ribolla mettendo a disposizioni dei lavoratori la propria cultura per difendere i loro diritti.

Senz'altro vicino è all'Anthony Burgess che, in termini teorici, nel 1987 scrive sulle pagine del «Corriere della Sera» ciò che anche Bianciardi aveva compreso:

La schiavitù è la negazione della libertà umana. Quando veniva imposta ai prigionieri in battaglia o a un essere etnicamente inferiore, per lo meno era un'imposizione umana: i padroni erano in carne e ossa. Oggi il padrone è un piccolo schermo quadrato, un occhio onnipresente e insaziabile che rifiuta la realtà al mondo esterno a meno che non la si possa trattare in immagini facilmente digeribili. Il vero e il fittizio sono confusi [...] Ma non è questa la mia vera lamentela. Mi lamento dell'assunto che siamo tutti foraggio per le luci e le telecamere.⁵³

Tra «Avanti!» ("Telebianciardi"), «Le Ore» ("Televisione"), «ABC» (ancora "Telebianciardi"), «Notizie letterarie» ("Rai-tv") e «Playmen» ("Televisione"), Bianciardi scrive circa duecento pezzi che permettono di ricostruire molto dell'Italia degli anni che vanno dal 1962 al 1971; pezzi segnati da vere e proprie ossessioni – lo specifico televisivo rispetto al cinema e alla radio («Questa sarà un poco una mia fissazione, ma la televisione dovrebbe essere un eterno telegiornale, che ti fa vedere quel che succede, nel mondo, nel cosmo, mentre succede»⁵⁴); la censura; Mike Bongiorno; la lingua e il linguaggio; l'allunaggio; l'ampex e il playback; la funzione didattica del servizio pubblico; il resoconto degli eventi sportivi –, che si rincorrono e riaffiorano spesso anche a distanza di tempo.

2.3.1 "Telebianciardi", uno specchio dei tempi: ma di quali tempi?

Si consideri uno qualsiasi dei seguenti passi:

La colpa dunque è del centrosinistra [...]. Se ci fosse una televisione libera, si reclamava dall'altra parte, certe cose non succederebbero, la

⁵³ Anthony Burgess, "Poveri schiavi di luci e cameramen", «Corriere della Sera», 6 ottobre 1987, p. 3.

⁵⁴ Ivi, p. 1581.

concorrenza garantirebbe programmi onesti, dunque la colpa è dello statalismo, cioè del centrosinistra [...].⁵⁵

Chi frequenta i tribunali senza esservi costretto da motivi esterni, e cioè per pura curiosità, sa benissimo che un processo lo possiamo guardare come se fosse uno spettacolo [...]. E il mondo dello spettacolo, a sua volta, non ha mai ignorato le possibilità che il processo forniva: abbiamo avuto perciò numerosi processi rifatti apposta per il teatro, per il cinema, per la letteratura, gialla e non gialla.

Ultima arrivata, la televisione si è messa in coda e ci ha dato i suoi bravi processi celebri [...].⁵⁶

La faccenda strana è che queste «vittime della lussuria» vengono di solito violentate alle tre di notte, lungo un viale buio della periferia urbana, dove non si sa bene come si trovassero, a quell'ora. I genitori le lasciavano uscire? Non assegnavano a queste povere creature qualche tutela dalle insidie del mondo? La cosa più strana è che i «bruti» siano di solito sui cinquant'anni. [...]

Non è un discorso cinico, no, vuol essere un discorso chiaro: l'educazione che diamo alle nostre figlie, la proposta del successo a qualsiasi costo, [...] la filosofia del denaro da arraffare comunque, produce questi effetti. Poi noi grandi facciamo finta di piangere, di grattarci le corna, di deplorare.⁵⁷

Nei bar e nei salotti, il pubblico s'è di recente intenerito e commosso a vedere i «microcantanti»: così carini, così naturali, bravi quasi come quelli grandi.

Senza quasi, potremmo aggiungere. [...] Il festival, anzi la festa, si proclama da intenti commerciali e divistici.⁵⁸

È francamente difficile leggere queste righe e non sentir sorgere un certo disagio, pensando che sono state scritte non meno di quarantadue anni fa. Nate per parlare dell'italiano di ieri, parlano anche all'italiano di oggi: ma la verità, a ben vedere, è che gli parlano principalmente di lui, non del suo predecessore. E questo non perché Luciano Bianciardi possedesse delle virtù profetiche – perché Bianciardi, in più di un'occasione, dimostra di non averne nessuna:

⁵⁵ Ivi, p. 1212.

⁵⁶ Ivi, p. 1441.

⁵⁷ Ivi, pp. 1824-1825.

⁵⁸ Ivi, p. 984.

L'Italia è fatta così: [...] le bombe, Alto Adige a parte, rivelano presto la loro natura cartacea [...].⁵⁹

Ma come un tempo l'etnologia precedette di poco e forse provocò la fine del mondo primitivo [...], così l'interesse dei nostri uomini di cultura per il mondo della canzone già prelude alla fine della canzone come dovere quotidiano.⁶⁰

Pigliamola dunque spuria, com'è, questa televisione, chiedendole soltanto che migliori nella qualità e nella libertà dei suoi programmi. E con la certezza che non potrà nuocere né al cinema, né al teatro, né al giornale, né al libro. [...] Assorbendo gli spettatori casuali del cinema, (quelli che ci andavano così, tanto per uscir di casa, e che ora non hanno più bisogno di uscire) ha costretto il cinema a migliorarsi, a rinnovarsi, a non campare di rendita. [...] Non solo: la televisione sta abituando gli italiani a passare la serata in casa. Quando è brutta, li sta abituando a spegnere l'apparecchio e a provare che cosa succede se si apre un libro. Ma guarda, dice a questo punto il telespettatore: ci si diverte di più a leggere.⁶¹

Nell'ultimo brano, del novembre 1963, lo scrittore parla addirittura di «certezza». Due mesi dopo appena e, dati alla mano, si deve già auto-sconfessare: «Effetti della televisione sul cinema: 12 per cento di spettatori in meno. Sul teatro: caduta secca del 50 per cento.»⁶²

Il lascito della lunga militanza di Luciano Bianciardi nella critica televisiva all'italiano odierno non è, dunque, lo stupore per un autore capace di precorrere i tempi: è, invece, la testimonianza dell'immobilismo più totale dell'Italia e della sua società.

È mutato tutto, dagli anni Sessanta a oggi – attorno, al di fuori, in superficie: e il Paese, invece, non è mutato per niente.

⁵⁹ Ivi, p. 1348.

⁶⁰ Ivi, p. 1176.

⁶¹ Ivi, p. 1165.

⁶² Ivi, p. 948.

3. La produzione giornalistica di Anthony Burgess

L'inizio della collaborazione di Anthony Burgess con la stampa italiana in qualità di editorialista e critico letterario, avvenuto su «Il Giornale nuovo», è strettamente legato alla nascita dell'Editoriale nuova, che sul finire degli anni Settanta si affaccia sul mercato librario con il dichiarato intento di pubblicare opere in linea con l'orientamento politico conservatore del quotidiano di Indro Montanelli: il rapporto tra l'autore e l'editore porta all'uscita di *L'uomo di Nazareth* nel 1978, di *1984 e 1985* l'anno seguente, di *Malesia!* nel dicembre del 1980 e di *Hemingway – Lo scrittore e il suo mito: grande maestro di letteratura pessimo esempio di vita*⁶³ nell'aprile del 1983.

3.1 Burgess e «Il Giornale nuovo»

I quasi 70 articoli di Anthony Burgess che compaiono sul quotidiano milanese coprono un periodo che dal 1978 va al 1981, ma che in realtà, avendo avuto la collaborazione inizio nel settembre del 1978 e fine nel gennaio del 1981, è riducibile a ventinove mesi totali.

Si può agevolmente dividere gli articoli per argomento: la maggior parte di essi è dedicata alla letteratura, con recensioni di libri usciti o ancora inediti in Italia e ritratti di scrittori in occasione di particolari ricorrenze; alcuni, in maniera inevitabile, come si dirà poco sotto, riguardano la religione e il Vaticano; alcuni, a partire dai primi due in assoluto ("Il libro

⁶³ Il titolo originale della biografia, apparsa cinque anni prima nel mondo anglofono, è ben più sobrio: *Hemingway and his World*.

biodegradato" del 14 settembre 1978 e "La tartaruga americana" del successivo 26), molto critici – e vicini per tenore e argomentazioni agli omologhi di Bianciardi –, sono incentrati sull'egemonia della cultura americana nella Vecchia Europa; altri, infine, sono pezzi d'occasione, come quelli sulla ventilata chiusura del «Times» e sull'elezione a Primo ministro di Margaret Thatcher.

3.1.1 Due papi, il Vaticano, l'anglicanesimo, le grandi religioni

È un caso perlomeno curioso che per un uomo come Burgess, ossessionato per tutta la vita dal proprio difficile rapporto con la religione cattolica, l'approdo sulla stampa del Paese che è il centro della cristianità mondiale coincida quasi esattamente con la morte di un papa e con l'elezione del suo successore, ovvero con l'evento terreno più doloroso e con quello più carico di gioia per i fedeli. Per lo scrittore inglese, "Così muore la carne" (1° ottobre 1978), è anche un modo per fare una volta di più i conti, e in pubblico, con l'anglicanesimo, un universo spirituale in cui rotture e rigidità sono state ammorbidite da tempo:

Alla fine del XX secolo la Riforma si era già dimostrata un fallimento. [...] La Chiesa anglicana è una specie di circolo cittadino dove anche gli atei sono ammessi purché siano dei gentlemen in bombetta nera e con l'ombrello nero al braccio. Questa Chiesa è tutta angoli smussati e niente spigoli, tutta [illegibile] e nessuna durezza, dunque niente drammi e conflitti.⁶⁴

Drammi e conflitti dottrinali stanno invece agitando la sua Chiesa, quella di Roma:

⁶⁴ Questa e le quattro citazioni a seguire sono tratte da: Anthony Burgess, "Così muore la carne", «Il Giornale nuovo», 1° ottobre 1978, p. 3.

Come riconciliare marxismo e cristianesimo? Fin dove metodi anticoncezionali, aborti, omosessualità e altre pratiche negatrici della funzione biologica sessuale possono adattarsi, se lo possono, alla dottrina tradizionale cattolica? Fino a che punto le donne, attualmente una forza dinamica mondiale e aggressiva, possono riuscire a penetrare in un campo finora monopolio dell'uomo quale il sacerdozio?

Per Burgess, che in Albino Luciani aveva visto quelle qualità capaci di ricondurre a unità il mondo dei cattolici «in uno spirito di umanità e amichevolezza», la morte di Giovanni Paolo I segna un momento di grande sconforto.

Giusto il tempo di vedersi pubblicato il primo articolo interamente incentrato sulla letteratura⁶⁵, e Burgess si trova a commentare l'elezione a pontefice di Karol Wojtyła, senza nascondere la sorpresa per una decisione «molto più clamorosa che non la scelta, quasi pedissequa, da manuale storico, di un rappresentante del Terzo Mondo»⁶⁶. Una decisione la cui volontà politica gli appare chiara da subito:

Una cosa sarebbe stata sottolineare la povertà e la tirannia recentissime del Continente Nero; tutt'altra invece sferrare un attacco, nel nome di un insediamento cattolico quasi immemorabile nell' Europa dell'Est, contro una tirannia materialistica anche troppo sicura di sé. [...] Davanti al materialismo oligarchico dell'Europa dell'Est sono i principi basilari cristiani a personificarsi nella elezione del nuovo Papa polacco.

Ai suoi occhi, quella di Wojtyła è una designazione di estrema importanza («un rifiorire di speranza»), che gli consente di tornare su uno dei più sentiti temi di tutta la sua produzione narrativa quanto saggistica, quello della libertà individuale:

L'uomo è figlio di Dio oppure dello Stato. Stato significa sempre più, sia nei Paesi comunisti che nelle nazioni «libere», un macchinario o congegno che delinea i bisogni dell'uomo in tutti i suoi aspetti. L'uomo plasmato a immagine divina è creatura di scelte morali libere. Per lo Stato solo la scelta collettiva è significante.

⁶⁵ "Laparotomia di Beckett", uscito l'8 ottobre 1978 a p. 4.

⁶⁶ Anthony Burgess, "Bogu Dzieki", «Il Giornale nuovo», 18 ottobre 1978, p. 3.

Non manca una considerazione, forte, sull'Italia:

Con l'elezione di Karol Wojtyła la storia politica italiana sembra finalmente mostrarsi per quello che era da molti secoli: una faccenda molto parrocchiale e quanto mai provinciale. Il nuovo papato non è più in rapporti naturali con il capitalismo del Nord Italia.

A fine ottobre, il presidente egiziano Muḥammad Anwar al-Sadat inoltra un invito a Giovanni Paolo II per pregare assieme a lui sul Monte Sinai in caso di pace tra il suo Paese e Israele. Dalla prima pagina del quotidiano, il cattolico Burgess si pronuncia con decisione contro questa eventualità, ed ancora una volta a fare da termine di paragone negativo è l'anglicanesimo:

In questo invito a recarsi sul monte Sinai io scorgo un sottinteso interessante ancorché pericoloso. [...] Le religioni che sono nate nel Mediterraneo non dovrebbero forse unirsi per combattere contro le forze delle tenebre? Geova, Allah e Deus non potrebbero forse raccogliersi in una singola immagine numinosa? [...] Ma il deismo, già creato e sperimentato nel Settecento, ha fatto bancarotta: in Inghilterra portò a un dissanguamento dell'anglicanesimo [...]. La semplice fede in Dio non basta a tenere in vita nessuna religione. La situazione era più sana nel Medioevo, quando cristianità e islamismo si menavano botte da orbi rifiutando di ammettere che Allah fosse Deus, e viceversa.⁶⁷

Ancora legato alla religione, pur se in maniera diversa, è il successivo "Il gioco dell'amore" del 15 novembre 1978, in cui lo scrittore inglese dimostra di conoscere bene certe dinamiche italiane («Chi sono, chi ero io per arrogarmi il diritto di profanare una rete televisiva allora quasi interamente democristiana, intessendo tra loro parole delle Sacre Scritture in modo presumibilmente dissacrante?»⁶⁸). L'occasione remota per l'articolo è la trasmissione in televisione del *Gesù di Nazareth* di Franco Zeffirelli, per la sceneggiatura del quale Burgess ha affiancato Suso Cecchi D'Amico, Masolino D'Amico e David Butler; quella occasionale, e più stringente, è la pubblicazione di lì a un mese de *L'uomo di Nazareth* per l'Editoriale nuova: il 14 dicembre tutta la quarta pagina del quotidiano è

⁶⁷ Anthony Burgess, "Il Papa sul Sinai", «Il Giornale nuovo», 1° novembre 1978, p. 1.

⁶⁸ Anthony Burgess, "Il gioco dell'amore", «Il Giornale nuovo», 15 novembre 1978, p. 3.

dedicata al romanzo, con interventi di Geno Pampaloni, Sergio Quinzio, Sergio Ricossa e un'intervista a Burgess di Giampaolo Martelli. Due i passaggi significativi di quest'ultima; il primo riguarda le reazioni ben poco positive agli episodi sulla vita coniugale di Gesù, a proposito delle quali Burgess risponde: «Che ciò avvenga in Italia dove, a differenza dei Paesi protestanti, gli aspetti naturali della vita non fanno paura, mi stupisce»; il secondo concerne la negazione della letteratura come veicolo di messaggi, una convinzione personale che Burgess sostiene nei termini seguenti: «Penso che la letteratura sia un fatto estetico e creativo e non possa essere strumento di questa o quella tesi. Un libro è qualcosa di magico.»

L'ultima incursione burgessiana nei territori della fede, per quanto riguarda le pagine del giornale di Montanelli, è del 19 luglio 1979; il titolo non è di immediata comprensione se messo in relazione al contenuto («Uri e cocktail di sorbetti»), ma in soccorso del lettore c'è perlomeno l'occhiello «Inferno, Purgatorio, Paradiso». Lo scrittore prende spunto dalle parole di Giovanni Paolo II, che riafferma «alcune dottrine fondamentali del Credo» di cui dall'«epoca della cosiddetta "liberalizzazione" della Chiesa cattolica non si era più sentito parlare molto»: l'esistenza dell'Inferno e la veridicità della resurrezione del corpo. «L'intellettuale cattolico non deve ritenere di nutrire ragioni che lo collocano al di sopra di questi concetti teologici», scrive Burgess come rivolgendosi a sé stesso, per poi concludere: «Sta a noi non il rifiutarli ma l'autenticarli. Immagino che questo sia l'implicito messaggio del Papa prima del suo "Arrivederci Roma"»⁶⁹.

3.1.2 Recensioni letterarie e ritratti di scrittori

⁶⁹ Anthony Burgess, "Uri e cocktail di sorbetti", «Il Giornale nuovo», 19 luglio 1979, p. 3.

La parte più consistente dei contributi a «Il Giornale nuovo» è di carattere letterario. Un ristretto numero, intriso di cultura anglosassone, risulta di difficile intelligibilità (e, probabilmente, anche di scarso interesse) per il lettore italiano a causa dei riferimenti troppo specifici («Sam londinese, Jim scozzese, Tony gallese» del 28 febbraio 1980, su *Dictionary Johnson* di James L. Clifford), e in una certa misura, e nonostante l'inserimento nell'apposita rubrica "Dall'estero", lo stesso si può affermare per i pezzi in cui a essere recensite sono opere uscite solo in Inghilterra o negli Stati Uniti, in tutta evidenza scritti per testate straniere e poi tradotti per il nostro Paese («Se il musulmano è poeta» del 29 marzo 1979, su *The Coup* di John Updike).

Quando Burgess, al contrario, è libero da vincoli geo-culturali o da necessità economiche e può dispiegare tutta la sua enorme conoscenza della letteratura, muovendosi liberamente nel tempo e nello spazio (passa con agio da Rabelais a Dante, come anche da Bely a Conrad) riesce a garantire a chi legge, grazie alle sue capacità interpretative, delle vere e proprie aperture su mondi più o meno conosciuti.

Non mancano i giudizi sorprendenti. È quanto accade ad esempio con il secondo scritto apparso nel 1979, "Ulrich nello scaffale"⁷⁰ del 14 gennaio, dedicato a una traduzione inglese di *Der Mann Ohne Eigenschaften* (*L'uomo senza qualità*) di Robert Musil. Dopo aver riportato che certe riviste europee – «Die Zeit» e «L'Espresso» – hanno inserito il romanzo tra i migliori cento libri di tutti i tempi, Burgess commenta, già lasciando presagire quanto dirà più avanti: «Nessuno degli elenchi comprende *Il paradiso perduto*, ma in tutti figura questo mostro di Musil. Si tratta, dunque, di un grande libro, benché anche tra i teutofoni siano pochi a trovarlo attraente.» La conclusione va anche ben al di là delle premesse

⁷⁰ Anthony Burgess, "Ulrich nello scaffale", «Il Giornale nuovo», 14 gennaio 1979, p. 3.

(«La sua lunghezza è fastidiosa, e non sembra essere giustificata dal contenuto [...]. I personaggi sono spesso interessanti, ma non inchiodano l'attenzione [...]. Ulrich, l'eroe, cui oltre al cognome mancano le qualità, non è personalità di tanto spessore da tenere insieme il libro»):

Il difetto del libro, a parer mio, sta nel fatto che la Cacania inventata è meno interessante dell'Impero austro-ungarico al tramonto. Musil potrebbe soltanto giustificare il suo enorme canovaccio, senza dubbio, rendendo l'immaginario più irresistibile del vero, come hanno fatto Proust e Joyce. Ma questo disastro d'Impero, pur tra fiumi di denaro spesi per l'esercito e un eccesso (inefficiente) di polizia segreta e di *Schlagsahne*, riuscì anche a «produrre» le *Elegie di Duino*, Freud, Mahler, *Il Cavaliere della Rosa*, *La coscienza di Zeno* e *Ulisse*. Non è mai esistita una cultura simile, e sono pochi a non aver sognato di veder apparire un romanzo immenso che andasse da Trieste a Vienna, e che la celebrasse. *L'uomo senza qualità* non si è mai proposto, naturalmente, di essere tale romanzo: il suo scopo è di gran lunga più limitato, e il tono è volutamente dimesso; sarebbe sciocco lamentarci che Musil non abbia compiuto quel che non si era proposto. Ma non possiamo fare a meno di sentirci frodati [...].

Eppure, ecco qui uno dei cento grandi libri di ogni tempo da tenere sui vostri scaffali. Lo stesso Musil sembra aver riconosciuto che non è poi così urgente leggerlo: ma al giorno d'oggi è doveroso ghermire un libro importante prima che si esaurisca e non venga più ristampato.

Un'ulteriore opera che non convince Burgess – e siamo al 31 maggio del 1979 – è *Doskonała próznia. Wielkość urojona (Vuoto assoluto)* dell'«altro grande polacco dei nostri tempi»⁷¹, Stanisław Lem. Le sue recensioni di romanzi inesistenti e il gioco di specchi metaletterario del libro «verso la fine [...] diventano non letterari, il che è comodo, ma filosofico-scientifici, il che è gravoso»; peraltro, «Lem accenna a Borges: che in questo gioco del non-libro è assolutamente imbattibile.»

Il riferimento allo scrittore sudamericano ci consente di prendere in considerazione una delle pagine più entusiasmanti della presenza di Burgess su «Il Giornale nuovo», quella del 19 agosto dello stesso anno, in cui l'autore di *A Clockwork Orange* e quello di *Historia Universal de la Infamia* stendono, ognuno a proprio modo, un ritratto di Rudyard Kipling.

⁷¹ Anthony Burgess, "Lem secondo Burgess", «Il Giornale nuovo», 31 maggio 1979, p. 4.

Nel taglio basso, Burgess è presente con un secondo pezzo in cui, in maniera sottilmente ironica, dà prova di aver assimilato il senso profondo della poetica borgesiana:

Mi piace parlare di Borges, accostando al suo un cognome identico, che è il mio. [...] Borges e io [...] presentammo una relazione al Congresso Shakesperiano del 1975 a Washington. Egli si divertì, come c'era da aspettarsi da un appassionato d'etimologie, per questo accostamento di due nomi identici, dicendo che si era autonominato il Burgess dell'Argentina. E io avrei dovuto chiamarmi il Borges della Gran Bretagna, ma io non mi feci tentare [...]. All'Ambasciata argentina, dove si diede un ricevimento in suo onore, c'era un gran numero di funzionari intenti ad ascoltare quello che noi due ci dicevamo in inglese: l'uomo diventava l'autore. Perché è, indiscutibilmente, «autore».⁷²

Quando c'è lui si crea sempre una situazione borgesiana. Anche in questa recensione. Forse, a scriverla, è Borges (ma allora: io chi sono?).⁷³

Di assoluto interesse anche «Ernest tra vigore e dolore», uscito in Terza pagina il 28 gennaio del 1979, in cui sono riassunte le principali tesi di Burgess su Hemingway, quelle tesi che l'anno precedente avevano informato la biografia *Hemingway and his World*. Secondo Burgess, lo statunitense è «rimasto vittima dell'incapacità americana di pensare per categorie», ovvero di distinguere tra vita vera e realtà romanzesca: ha dato al pubblico il personaggio-Hemingway, forgiato sul suo aspetto fisico («uomo grande e stupendo, alto vigoroso, robusto, un bel fisico di atleta») e sulle sue passioni («bevitore solenne, aficionado della plaza de toros» e della caccia), ma con l'avanzare dell'età la replica infinita del «premigrilletto decerebrato», conquistatore di donne e sprezzante del pericolo non gli è stata più sostenibile: di qui la decisione del suicidio.

Se Hemingway fosse stato uno scrittore europeo si sarebbe accontentato di lasciar condurre ai suoi personaggi la loro vita strenua per conto proprio. Ma era un americano, e gli americani hanno un senso oscuro e vago dei limiti di quello che si può e non si può fare. Hemingway il creatore accettò e si sottomise al mito fallace che un creatore debba essere più grande delle sue opere. È una fallacia, naturalmente, sacrilega.

⁷² Il corsivo è nel testo.

⁷³ Anthony Burgess, "Io sono Anthony, lui è Jorge Luis", «Il Giornale nuovo», 19 agosto 1979, p. 3.

Non solo questo, però, l'ha condotto ad anticipare la propria morte. C'è anche una motivazione prettamente letteraria, relativa alla fine della sua funzione di innovatore dello stile narrativo: *Fiesta* aveva sì presentato al mondo una scrittura assolutamente inedita, in tutto e per tutto novecentesca e senza alcun rimpianto per il passato, «uno strumento di precisione creato per esprimere la vita dei nervi e dei muscoli», ma l'aver adempiuto precocemente «alla vocazione unica, inconfondibile e irripetibile per cui era stato chiamato» ha lasciato ad Hemingway solo due possibilità: «ripetersi» o «imitarsi».

Negli anni de «Il Giornale nuovo» non mancano, come da consuetudine per Burgess, le recensioni a scrittori che sono al contempo amici personali – lo stesso si può dire per Bianciardi con, per fare un nome, Cassola: è il caso di Kingsley Amis, che nel 1980 compare in due articoli, per giunta successivi, a distanza di soli nove giorni l'uno dall'altro, in occasione dell'uscita di *Russian Hide and Seek* in patria e di *La rinuncia di Jake* (*Jake's Thing*) in Italia. Per il primo, Burgess non lesina le critiche:

Amis, trascinato dal soggetto in una zona che meglio sarebbe stato lasciare a scrittori che capiscano veramente i russi, si è messo nella pericolosa situazione di dover essere confrontato con Cechov e, Dio ci aiuti, addirittura con Tolstoj. I suoi personaggi non hanno vita. [...] Naturalmente, mi spiace dirlo. Amis, anche quando non è nella sua forma migliore, è il più divertente romanziere vivente (lo dimostra soprattutto nel romanzo *La rinuncia di Jake*⁷⁴, che sta per essere pubblicato in Italia dall'Editoriale Nuova⁷⁵). Mi chiedo cosa è andato storto, esattamente, in questo suo «Nascondino russo». Amis è troppo intelligente per non sapere quel che si fa. Mi domando se la generale monotonia e, mi sia concesso dirlo, futilità del libro rappresentino una deliberata ricerca estetica, qualcosa di simile ai voluti torpori di «Odissea nello spazio» di Kubrick. [...] Se questo è il caso, non fa per me.⁷⁶

⁷⁴ Il titolo è indicato in tondo, ma con un carattere più chiaro, nel testo originale.

⁷⁵ In maiuscolo nel testo.

⁷⁶ Anthony Burgess, "Complotto internazionale contro la noia", «Il Giornale nuovo», 3 luglio 1980, p. 4.

Pur nell'ambito di una stroncatura, il conflitto di interessi di Burgess è fin troppo evidente: la casa editrice che pubblica i suoi libri in Italia è la stessa che sta per pubblicare il romanzo di Amis, autore con il quale lui ha uno stretto rapporto confidenziale. Il tentativo di un richiamo pubblicitario che inizi a far circolare il nome di Amis è palese, e le parole spese per *La rinuncia di Jake* sono, del resto, di tutt'altro tenore:

Il racconto di queste sedute è spassosissimo. [...] E adesso qualche parola sullo stile della prosa di Amis. Ci sono in giro critici poco illuminati i quali pensano che i romanzi dovrebbero essere scritti (come i libri di storia dei Whig) in maniera lapidaria ed eleganti periodi. I romanzi non possono essere scritti in questo modo (come ci disse Joyce 57 anni fa), poiché devono presentare il flusso caotico (e solo per metà compreso) della sensibilità umana. La prosa di Amis coincide esattamente con le impressioni che Jake ha del mondo esterno.⁷⁷

L'uso privatistico che Burgess talvolta fa della carta stampata emerge in altre due circostanze. La prima è la già citata recensione alla versione in inglese di *Der Mann Ohne Eigenschaften* di Musil, che appare più che altro un pezzo in gloria dei traduttori, «il team marito e moglie Eithne Witkins e Ernst Kaiser (da quale ho imparato, tra le altre cose, come si cucina il gulash)»: «La traduzione [...] è un trionfo» e, in chiusura e spingendosi ancora oltre, «La raccomandazione [di leggere l'opera prima che ne vengano esaurite le copie] vale qui per il lettore anglosassone. Infatti, quale che possa essere il giudizio sull'opera, la traduzione inglese è magistrale.»

L'altra, del 4 marzo 1979, è ben più eclatante, anche perché la malizia di fondo è innegabile. Argomentando della specificità del racconto gotico di Edgar Allan Poe rispetto all'omologo romanzo europeo, Burgess scrive: «Il culto del gotico in Inghilterra era già tramontato. Romanzi come il *Frankenstein* di Mary Shelley o *Il monaco* di Gregory Lewis (mirabilmente tradotto in italiano da Liana Johnson) erano lunghe esercitazioni miranti a

⁷⁷ Anthony Burgess, "Provaci ancora Jake", «Il Giornale nuovo», 12 luglio 1980, p. 3.

far gelare il sangue nelle vene dei lettori.» Liana Johnson, al tempo, non è già più Liana Johnson da diversi anni: è infatti Liana Macellari in Burgess, avendo sposato in seconde nozze lo scrittore inglese nel settembre del 1968. Conosciuta con il proprio cognome per via della sua professione e poi nota a tutti nel mondo editoriale e giornalistico come "signora Burgess", in un maldestro tentativo di camuffamento Liana è qui nominata con il cognome del primo marito Benjamin, traduttore in inglese dei racconti di Italo Svevo.

Nella biografia di Burgess scritta da Biswell, a proposito di simili occorrenze, si legge:

Burgess was aware that [Martin] Bell desperately needed the royalties that a selling review might bring, and this wasn't an isolated example of talking up the reputations of literary friends. Later on, in August 1977, he wrote a similarly laudatory article for the *Times Literary Supplement* about Eric Partridge's *Dictionary of Catch Phrases*, because he knew that Partridge, who had no pension, was struggling to pay his wife's nursing-home fees. And he went on saying polite things in print about Kenneth Young, Kingsley Amis and Graham Greene even after he had fallen out with them.⁷⁸

3.3 Tre scritti d'occasione

Ci occuperemo qui di tre scritti d'occasione, di particolare interesse per l'argomento o per la specificità rispetto al novero della produzione di Burgess per il giornale milanese.

Il primo, «Requiem per il 'Times'»⁷⁹, riguarda la sospensione e la possibile, susseguente chiusura dello storico quotidiano britannico: per Burgess è lo spunto per un'affascinante digressione su mutamenti dell'idioma inglese che seguirono la nascita e la diffusione del giornalismo,

⁷⁸ Andrew Biswell, op. cit. pp. 310-311. Proprio Graham Greene è protagonista di un'intervista da parte di Burgess, uscita il 23 marzo del 1980 a pagina 3 sotto il titolo "Dio, salsicce e letteratura".

⁷⁹ Anthony Burgess, "Requiem per il 'Times'", «Il Giornale nuovo», 1° dicembre 1978, p. 3.

attorno alla metà del Diciassettesimo secolo. «Fu allora che il linguaggio ampolloso, retorico, ciceroniano di filosofi e poeti si andò affinando e assottigliando trasformandosi in una prosa agile, scorrevole [...]»; e fu sempre allora che la caotica ortografia che «perdurava ancora dall'epoca elisabettiana» fu normalizzata, che il periodare si fece più snello e il lessico più «economico, fisico e immediato». Al di là delle nozioni storiche, però, ciò che a Burgess preme mettere in evidenza è il carattere di vera e propria istituzione della testata, la cui sparizione priverebbe l'identità del suo popolo di un tassello di prima importanza:

Gli avvenimenti sportivi di Cambridge e Oxford avevano immancabilmente un *coverage* minuzioso, ma non gli scandali mondani, a meno che non finissero in tribunale. Fotografie di nudi non sono mai apparse sulle sue pagine e i suoi cruciverba erano i più difficili al mondo. [...] questo giornalismo politico altamente qualificato [...] emanava giudizi morali franchi, eloquenti, anche se talora ipocriti alla maniera britannica, ma sempre inflessibili a compromessi. [...] Con la morte del «Times» e l'indigenza sempre più cronica della BBC, uno e due, la Gran Bretagna imparerà a conoscere il significato vero della parola «decadenza».

Cinque mesi e mezzo dopo, un evento ancora più significativo per il Regno Unito richiede il commento dello scrittore: è l'elezione a Downing Street di una donna, la conservatrice Margaret Thatcher. Il tono divertente e divertito delle parole di Burgess è percepibile fin da titolo «Maggie, l'uomo che si rimbocca le sottane», ma non per questo il contenuto è meno serio: come nell'occasione precedente, l'evento di attualità offre il destro a una riflessione su valori e peculiarità degli inglesi.

La leadership di Mrs. Thatcher ha incontrato notevole opposizione non unicamente in seno al suo stesso partito, ma nel Paese stesso. L'opposizione non aveva niente a che vedere con il suo sesso, moltissimo invece con la sua appartenenza al ceppo anglosassone e al sesso femminile congiuntamente.⁸⁰

⁸⁰ Anthony Burgess, "Maggie, l'uomo che si rimbocca le sottane", «Il Giornale nuovo», 15 maggio 1979, p. 3.

Il motivo risiederebbe nella natura delle donne anglosassoni, una razza di «sorelle maggiori ma non di *maîtresses*», capaci se alle prese con i cavalli e la cura delle biciclette ma di «scarsa gratificazione nel talamo», al punto che avere un'anglosassone «a capo del governo è come averci un uomo». La Thatcher, del resto, continua Burgess, intervistata da un giornalista americano su «quali colori il suo sesso porterà alla politica del governo», risponde parlando di «nuovi congegni nucleari e nuovo atteggiamento nei confronti della Rhodesia»; la chiosa è un perfetto esempio di puro humour britannico: «Sono elementi della filosofia politica conservatrice, non emanazioni di una femminilità di spirito. I conservatori cercavano un *leader*, e hanno trovato il loro uomo in una donna.»

Del 24 marzo 1979 è «L'oro e l'amore», dedicato ai temi principali de *Il mercante di Venezia* di William Shakespeare e ai motivi per cui fu scritto, con particolare attenzione al rapporto tra inglesi ed ebrei sul finire del Sedicesimo secolo. Il punto di partenza è la messa in onda sulla Rai di un adattamento del testo di Shakespeare che suscita un grande entusiasmo in Burgess, tale da indurlo a voler pagare «un tributo personale all'eccellenza dello spettacolo» con le sue riflessioni, e da fargli sostenere che, nel suo genere, la produzione diretta da Gianfranco De Bosio è «la migliore, penso, che abbia mai visto e ascoltato», e che «la traduzione di Sergio Perosa non è riduttiva del linguaggio»⁸¹ della commedia originale. Un apprezzamento sincero, va sottolineato, se a distanza di dieci anni Burgess tesse ancora una volta le lodi del lavoro di De Bosio⁸², e vi ritorna anche nel 1993, con un pezzo intitolato "Difendo Barabba" e pubblicato da «La Repubblica» il 29 luglio del 1993 (in cui il nome del regista compare come de Bosio). Ciò che qui preme evidenziare maggiormente è però la pratica dello scrittore

⁸¹ Anthony Burgess, "L'oro e l'amore", «Il Giornale nuovo», 24 marzo 1979, p. 3.

⁸² In "Amletomania", «Corriere della Sera», 11 giugno 1989, inserto cultura.

mancuniano di riutilizzare con ampia disinvoltura gli stessi materiali anche a distanza di tempo, magari semplicemente sfruttando un pretesto – un pretesto, nel caso di "Difendo Barabba", fornito dalla ricorrenza dei quattrocento anni della morte di Christopher Marlowe. Tolte la parte introduttiva e conclusiva (lì era lo sceneggiato televisivo, qui il risveglio in Gran Bretagna dell'interesse verso l'autore di *Tamerlano*), dopo quasi tre lustri ritornano le stesse parole, gli stessi concetti: gli ebrei nella società inglese del 1500, la sanguinosa fine del medico portoghese Lopez ordita dal conte di Essex che mal sopporta di essere secondo nelle grazie della regina Elisabetta I, l'esecuzione pubblica di Lopez cui, in tutta probabilità, Shakespeare assistette e che gli ispirò *Il mercante di Venezia* e così via. Quasi un peccato veniale, quello appena descritto, se si considera che il 4 luglio del 1993 esce sul quotidiano fondato da Eugenio Scalfari "Gli amanti sono senza contratto": un pezzo che Burgess aveva già venduto al «Corriere della sera» il 12 febbraio del 1982⁸³.

Una pratica, questa del riuso dei propri scritti, che costituisce un altro punto di contatto tra Anthony Burgess e Luciano Bianciardi.

3.4 Il lungo rapporto con il «Corriere della sera»

Il primo articolo compare il 18 gennaio del 1981, l'ultimo il 25 marzo del 1993: gli oltre dodici anni di collaborazione e i quasi 80 articoli complessivi costituiscono la collaborazione più duratura e fruttuosa di Burgess con la stampa italiana, nonché quella in cui il dialogo con l'Italia si sviluppa maggiormente. Inoltre, sono questi gli scritti che meglio di tutti gli altri permettono di capire in profondità e delinearne l'identità intellettuale,

⁸³ Pubblicato a p. 3, uscì col titolo "Quando l'adulterio sconvolge il mondo".

ricca, sfaccettata, pretenziosa nel suo raggio d'indagine enciclopedico, talvolta contraddittoria, ma sempre affascinante e stimolante.

Si diceva del dialogo con il nostro Paese: non è l'unico in cui Burgess è impegnato perché, a ben vedere, egli ne porta avanti con assiduità anche con sé stesso. Come spesso gli accade, partendo da una vicenda personale – un adattamento musicale da lui scritto e composto dell'*Ulysses* di Joyce – l'autore inglese giunge ben presto a trattare temi di interesse più ampio: nel caso di "La musica conforta ma è pericolosa" dell'8 marzo 1981, la riflessione riguarda la moralità della musica e, più in generale, dell'arte. «La musica è ciò che i teologi definiscono "potere convenuto", non legato né al bene né al male. L'elevazione spirituale che ci sembra di ritrarre dalla nona sinfonia di Beethoven non ha nulla a che fare con la spiritualità». Per Burgess, ormai da anni sollecitato sulla presunta ispirazione che *A Clockwork Orange* fornirebbe ad atti criminali e violenti di ogni tipo, il riferimento al suo romanzo e alla letteratura tutta è scontato:

Alcuni anni fa scrissi un racconto intitolato «L'arancia meccanica» in cui un giovane delinquente non vede incompatibilità tra il suo amore per la violenza e il suo amore per Beethoven. Ora, in Inghilterra, la polizia ha arrestato uno stupratore ed assassino, il quale ha dichiarato di possedere l'intera opera di Beethoven in dischi e cassette, nonché di aver dato un grosso compenso ad un pittore locale perché gli facesse un colossale ritratto del maestro tedesco, da appendere in camera da letto. Beethoven, ha detto, gli preparava l'animo per le sue azioni di stupro e assassinio.

Alcuni giorni fa [...] ascoltai dalla radio del tassì una notizia secondo la quale l'assassino di John Lennon incolpava di tutto un libro assolutamente innocuo di J. D. Salinger, intitolato, *The catcher in the rye*. Il libro tratta di un adolescente che cerca l'amore in un mondo privo d'amore e, stando a quanto diceva la radio, è stata una ricerca d'amore che ha indotto questo assassino ad uccidere brutalmente un innocuo cantante *pop* britannico. Respingiamo questa impossibile influenza: il significato di *The catcher in the rye* è chiaramente esposto in parole e soltanto un pazzo potrebbe segnalarne il potere distruttivo.

Nell'agosto del 1988, a seguito di un paio di fatti di sangue particolarmente efferati (uno avvenuto in Germania, l'altro in Francia),

Burgess fa un passo verso le parole e i concetti, non poco sorprendenti, che affiderà alle pagine del Corriere nella primavera del 1993. L'articolo, la cui parte iniziale viene pubblicata in prima pagina, è intitolato "Questa nostra estate da «Arancia meccanica»"; i giornali inglesi, nel dare notizia degli eventi in questione, richiamano il romanzo del 1962, e il suo autore ancora una volta è ritenuto corresponsabile di aver contribuito alla diffusione della violenza: «Questa, certamente, è una sciocchezza, ma la domanda deve essere formulata: quanto i media in generale contribuiscono alla crescita della violenza? I quotidiani quasi nulla, i libri un po', la televisione forse molto.»⁸⁴ È il preludio al cambiamento definitivo, che si può immaginare particolarmente doloroso per lui, per quanto indotto da un fattore esterno, che viene dichiarato cinque anni più tardi in "«Arancia meccanica» violenta? Sì, sono colpevole"⁸⁵:

Ci sono alcune convinzioni alle quali ci aggrappiamo e a cui non permettiamo di abbandonarci: alla mia età, l'abbandono di una convinzione che faceva parte del mio essere deve essere considerato una sorta di indulgenza. Parlo della convinzione che le arti, incluse quelle minori, fossero inviolabili: che esse non potessero mai venire accusate di esercitare un'influenza morale o immorale e che esse fossero incorrotte, incapaci di corrompere e incorruttibili. Ho cambiato opinione in proposito abbastanza di recente. [...] Affronterò adesso un argomento per me delicato. Riconosco di essere stato responsabile, come chiunque altro, del culto della violenza che ha caratterizzato gli ultimi trent'anni. Nel 1962 pubblicai un romanzo intitolato "Arancia meccanica" in cui l'interesse era rivolto ai metodi di repressione della violenza giovanile piuttosto che alla glorificazione dell'atto aggressivo. Dieci anni dopo la pubblicazione – anni caratterizzati da critiche perplesse e da un esiguo numero di lettori – Stanley Kubrick adattò il libro al grande schermo piuttosto brillantemente. La sua versione differiva dall'originale in quanto il regista enfatizzava l'aspetto visivo mentre io ero stato particolarmente attento a convertire in sonorità – nello specifico, i suoni di una lingua inventata – i cliché della confusione e del delitto. Sia nel libro sia nel film il protagonista, attraverso il lavaggio del cervello, veniva trasformato da un individuo amante della violenza in un automa che vomita al solo comparire di un pensiero violento. La domanda era questa: è ammissibile sopprimere la libera volontà per assicurare la stabilità della

⁸⁴ Anthony Burgess, "Questa nostra estate da «Arancia meccanica»", «Corriere della Sera», 28 agosto 1988, pp. 1/ 4.

⁸⁵ Anthony Burgess, "«Arancia meccanica» violenta? Sì, sono colpevole", «Corriere della Sera», 25 marzo 1993, pag. 36.

società? Tra gli spettatori del film non furono in molti che si resero conto dell' interrogativo: la maggior parte era troppo eccitata dalla violenza per riflettere sulla filosofia del concetto. Come sappiamo, Kubrick e incidentalmente io stesso fummo accusati di aver raffazzonato qualcosa che assomiglia alla pornografia violenta; [...] soprattutto, un grande artista cinematografico ha ammesso dinnanzi al mondo che l'arte può essere dannosa. Se "Arancia meccanica" può corrompere, perché non lo possono fare la Bibbia e Shakespeare? E, invero, perché no? [...] Notate che l' unico tipo di approccio al film fu di attacco o di difesa: un sereno giudizio estetico allora sembrava essere fuori luogo. La mia linea di difesa fu che l' azione era anteriore all' arte, che l'aggressività era insita nell'uomo e che, quindi, non poteva essere insegnata da un libro, da un film o da un dramma. Se si desiderava credere che un libro potesse istigare alla violenza, allora la Bibbia, considerata l'espressione della Parola di Dio, poteva costituire il primo esempio. Dagli USA giungeva la notizia secondo la quale gruppi di quattro giovani vestiti bizzarramente come i protagonisti di "Arancia meccanica" avevano stuprato delle suore a Poughkeepsie mentre a Indianapolis avevano picchiato degli anziani. Continuai a negare la possibilità che il film avesse potuto istigare i giovani alla violenza [...] Dal film "Arancia meccanica" la gioventù non apprese l'atto aggressivo: essa era già aggressiva. Ciò che imparò fu uno stile di aggressione, un modo nuovo di abbigliarsi per far violenza, una salsa piccante per condire un'insalata fatta di calci, percosse e colpi di lama di rasoio.

Il fattore esterno summenzionato è la televisione: è dovendo fare i conti con questo medium e con l'innegabile – a suo dire, ormai – influenza che esercita sulla società, che Burgess si vede costretto ad accogliere la tesi circa i possibili rischi provenienti dall'arte:

Il discorso sta andando troppo oltre: ma io sto iniziando ad accettare il fatto che, quale romanziere, appartengo al rango dei pericolosi. Ero solito considerarmi un innocuo arrivista della penna. Composta prevalentemente da film narrativi e dal libero sfogo dell'impressionante, l'interrogativo su fino a che punto la televisione possa essere un agente di corruzione è divenuto pressante.

La televisione, continua l'autore, ha tradito parte della sua funzione iniziale: ai drammi di Cechov o Rattigan ha sostituito innocui telefilm polizieschi americani, che con il tempo hanno invaso i palinsesti di tutto il mondo. La minaccia concreta, però, non riguarda l'aumentare di crimini e delitti nelle strade, perché nel piccolo schermo «non ci sono esseri umani, ma solo assassini e poliziotti»: la finzione, il gioco dei ruoli, sono troppo

scoperti, e il pubblico del resto ormai è da tempo sensibilizzato a ogni sorta di brutalità e la riceve con un distacco che non può produrre effetti. No: per Burgess «Il pericolo della tv, soprattutto se i suoi standard vengono stabiliti virtualmente dagli interessi commerciali, è che essa sia agente del degrado sociale», e che un'opera d'arte come, ad esempio, la versione cinematografica di *A Clockwork Orange* finisca per non essere più distinguibile da programmi in cui dominano «l'avvilimento del linguaggio e uno humour così scadente da far arrossire.» Questo, conclude il mancuriano, «è ancor più spaventoso dell'eventualità che "Arancia meccanica" raggiunga lo schermo.»⁸⁶

Il riferimento alla televisione che sarebbe venuta meno alla sua funzione iniziale consente di mettere in luce un tratto inequivocabile della personalità di Anthony Burgess, il conservatorismo. Molto più negli scritti giornalistici che nella narrativa, questa caratteristica emerge con forza e frequenza, e si manifesta il più delle volte con un rimpianto per i tempi passati (anche quelli recentissimi, purché, appunto, li si possa dire passati) che vengono presi come termine di paragone per descrivere la sempre maggiore decadenza della società del presente. Una dinamica simile a quella della televisione riguarda ad esempio il grande schermo: suo padre, ricorda, vide «malinconicamente il sorgere del cinema parlato e cantato come un tradimento di tutto ciò che l'arte del cinema rappresentava. Penso avesse ragione.»⁸⁷

Sul viaggiare, sempre nel 1985 scrive:

Quei cavalieri medioevali, mercanti, badesse e semplici uomini e donne non avevano, come sappiamo, una vita molto lunga, eppure la sprecavano in viaggi artriticamente lenti. L'anomalia sta nel fatto che siamo noi, non loro,

⁸⁶ All'epoca in cui scrive Burgess, nel Inghilterra ogni forma di circolazione del film era assolutamente proibita.

⁸⁷ Anthony Burgess, "E ora dovrebbe riperdere la parola", «Corriere della Sera», 28 dicembre 1985, p. 3.

che vi sprechiamo la nostra vita. Perché le nostre moderne autostrade non sono un aspetto del vivere, mentre le antiche strade lo erano.⁸⁸

Per Burgess non si tratta, però, di una semplice (in)disposizione d'animo verso ciò che il presente gli offre o di una questione di orientamento politico (elemento che pure, innegabilmente, lo contraddistingue): dietro c'è qualcosa d'altro. Il costante ritorno al passato – remoto o vicino che sia – è un richiamo a periodi della storia dell'umanità caratterizzati dall'ordine e non dal caos, da una grandezza perduta, da un'arte non ancora svilita dalle semplificazioni della modernità (ciò che significa per lui la fine stessa dell'arte e la sua sostituzione con inutili, quando non dannose, forme di intrattenimento per le masse: il rock, i telefilm americani, *Jesus Christ Superstar*, molta della narrativa a lui coeva), da una Chiesa cattolica ancora maggioritaria in Inghilterra. Ed è, anche, un ritorno a un tempo che per Burgess acquista le stigmate del mito, non corrotto dalle bassezze della trivialità, della scarsa istruzione, della ricerca del successo o del denaro del Ventesimo secolo:

Noi guardiamo tutti indietro ai tempi d'oro quando non c'erano rapimenti, dirottamenti aerei, aggressioni o stupri o assassini gratuiti per le strade. Quei tempi probabilmente non sono mai esistiti, ma i cittadini di New York potevano una volta dormire tranquillamente a Central Park nelle sere d'estate [...].⁸⁹

Senza poter avanzare una ragione valida, sono felice che il latino faccia ritorno, a quel che pare, nelle nostre scuole. Ne sono felice forse per la semplice nostalgia di un'epoca in cui l'istruzione non aveva ancora acquistato la tendenza utilitarista di una società fortemente commercializzata.⁹⁰

⁸⁸ Anthony Burgess, "Noi, pellegrini senza santuari", «Corriere della Sera», 19 gennaio 1985, p. 3.

⁸⁹ "Questa nostra estate da «Arancia meccanica»", p. 4. Una parte consistente di questo articolo viene riutilizzata da Burgess in "Piccoli e grandi omicidi", in «La Repubblica» del 23 luglio 1990, p. 30. La nuova traduzione rende ancora più esplicito il concetto: «Questo è il tempo degli assassini preconizzato dal poeta Arthur Rimbaud. Dobbiamo viverci, ma non possiamo fare a meno di tornare con lo sguardo a un mitico passato in cui non c' erano sequestri, dirottamenti aerei, aggressioni, stupri, assassini gratuiti per le strade.»

⁹⁰ Anthony Burgess, "Il latino, fascino di una lingua inutile", «Corriere della Sera», 30 settembre 1983, p. 3.

La trasformazione del semplice passato in un tempo d'oro si deve anche alla fallacia della memoria («è difficile distinguere tra ricordo e immaginazione»⁹¹: di questa confusione Burgess è maestro, raccontando uno stesso episodio autobiografico in un numero elevatissimo di varianti tra autobiografie, interviste, pezzi giornalistici); un tempo che, in più di un'occasione, coincide con l'infanzia:

Eppure, chi di noi appartiene a una generazione più brutale, non si dispiace della straziante agonia e delle lacrime accecanti di sei colpi sulle mani o di dieci frustate sul sedere. Esperienze del genere [le punizioni corporali delle *public school* e delle scuole statali, abolite nel 1987 dal Governo Thatcher] hanno reso i nostri giorni di scuola, visti a posteriori, epici quanto *Illiade*, che è un Registro delle Punizioni in versi.⁹²

In questo sguardo al passato, collettivo e personale, una volta di più si può scoprire Burgess il conservatore e Bianciardi l'anarchico (quello volto al Risorgimento e ai suoi ideali traditi) che percorrono la medesima strada. E in fondo, al grossetano sempre arrabbiato l'ordine, la stabilità, la realtà così facilmente decifrabile della provincia e della sua famiglia d'origine, pur se dovuti alla loro semplicità, mancano. Quando arriva a capirlo e cerca di rimediare, sul finire della propria vita, viene respinto dall'ambiente di provenienza che ha abbandonato per andare a Milano: il rimorso – e questo sentimento non è condiviso: qui Bianciardi è solo, non ha Burgess al suo fianco –, già grande, si fa insopportabile.

3.5 L'Italia vista da Anthony Burgess

⁹¹ Anthony Burgess, "Piccolo grande Burgess", «Corriere della Sera», 11 febbraio 1987, p. 15.

⁹² Anthony Burgess, "Davanti alla violenza di oggi rimpiango la frusta", «Corriere della Sera», 14 agosto 1986, p. 3.

Scorrendo l'elenco degli scritti giornalistici di Burgess apparsi sul «Corriere della Sera», e mettendolo in relazione con la lista di quelli pubblicati prima e dopo sulla stampa italiana, non si corre il rischio di imbattersi in particolari sorprese: gli argomenti, pur nella loro vastità – la letteratura, la Malesia e il colonialismo, la religione, la lingua, il passato e il presente del Regno Unito, la società e la cultura americane, la violenza e la censura –, sono gli stessi. Due, però, le differenze: se non in rarissimi casi⁹³, le pagine del «Corriere» non ospitano più recensioni di Burgess a libri usciti solo nel mondo anglofono, come invece accadeva, e con costanza, su quelle de «Il Giornale nuovo», ed è sempre sul «Corriere» che si concentrano praticamente tutti i pezzi in cui è chiamata in causa, in maniera più o meno diretta, l'Italia.

Gran parte delle peculiarità dei sudditi della Regina Elisabetta che i non inglesi percepiscono come fastidiose, quando non detestabili, trovano in Anthony Burgess una vivida incarnazione: sciovinismo, snobismo, elitarismo, ipocrisia (ancorché alcune tra queste siano dichiarate apertamente dallo scrittore di Manchester come proprie): è attraverso di esse che egli guarda l'Italia, e valga per tutti il titolo del pezzo uscito a pagina 3 il 23 settembre del 1987: "Miei cari italiani, non capite un'acca". Le stoccate sono spesso pungenti:

Quante volte siamo stati in piedi, sbadigliando, per vedere un film particolarmente bello programmato per le 23.35 e poi l'abbiamo visto apparire sullo schermo solo dopo mezzanotte? potremmo anche accettare questo atteggiamento disinvolto nei confronti della puntualità – dopo tutto in Italia siamo già stati abituati dal teatro – se almeno ci venisse concessa la grazia di una scusa. Ma le deliziose facce delle annunciatrici, anche se abbastanza disponibili a prorompere in falsi sorrisi non vengono mai umanizzate dai toni del rammarico per la mancata puntualità.⁹⁴

⁹³ "Da Comma 22 all'ospedale" del 16 marzo 1986, dedicato all'autobiografia del romanziere Joseph Heller, ne è un esempio.

⁹⁴ Anthony Burgess, "Poveri schiavi di luci e cameramen", «Corriere della Sera», 6 ottobre 1987, p. 3.

Io non credo che l'Italia, universalmente ritenuta paese di musicisti, abbia mai dimostrato molta sensibilità per le gradazioni di quello che è chiamato timbro orchestrale. Puccini e Respighi sono eccezionali nel trattare il chiaroscuro orchestrale, ma dovettero imparare la loro tecnica dai francesi.⁹⁵

"Miei cari critici, non sono Beethoven"⁹⁶ è l'occasione per una frecciata (non immotivata) alla ricezione dei suoi romanzi nel nostro Paese:

Il *Corriere della Sera* di recente ha dato un certo risalto alla mia decisione di scrivere meno parole e di comporre più musica [...]. È vero che ho pubblicato ventinove romanzi, benché pochi siano stati tradotti in italiano, e che il mio trentesimo lavoro apparirà presto in Inghilterra e in America; e quindi i critici nei Paesi anglofoni concorderanno sul fatto che io ho scritto abbastanza. Gli italiani, invece, non hanno motivo per confermare questo giudizio.

Altrove, commentando degli accadimenti concreti, i giudizi di Burgess si fanno netti, quasi sprezzanti. È senz'altro anche il frutto del coinvolgimento personale nelle vicende riportate:

[...] a Roma si è potuta iniziare la lunga procedura per ottenere il documento – un'intera settimana d'attesa negli uffici della Questura con domande allusive sulla natura dei trascorsi di mia moglie.

Questo è il genere di cose che può succedere in Italia, un Paese che non si è completamente scrollato di dosso la sua storia fascista: una volta che un regime oppressivo ha installato un grande esercito di burocrati, diventa molto difficile smantellare l'apparato.⁹⁷

Alcuni anni prima, raccontando un brutto episodio occorso al figlio diciottenne su un treno con un doganiere italiano, Burgess si era già espresso in termini simili:

La reazione [del doganiere] fu brutale e tale da richiamare alla memoria i bei tempi antichi dei fascisti. [...] Gli diedero dei pugni nello stomaco e nei testicoli e, con le buone vecchie maniere ratificate dal duce, lo colpirono sulle ginocchia e sulle spalle con quello che assomigliava in modo sospetto ad un manganello di gomma.⁹⁸

⁹⁵ Anthony Burgess, "Sono il figlio di John Dalton", «Corriere della Sera», 22 marzo 1981, p. 3.

⁹⁶ Uscito l'8 maggio del 1988 a p. 3.

⁹⁷ Anthony Burgess, "Gettiamo il passaporto", «Corriere della Sera», 30 giugno 1987, p. 3.

⁹⁸ Anthony Burgess, "Perché temo il potere di tutti i doganieri", «Corriere della Sera», 17 agosto 1983, p. 3.

A proposito di Mussolini e del fascismo, è interessante, prevalentemente da un punto di vista storico, questo passo di "Duce, che sorpresa rimanere senza spaghetti" del 19 agosto 1990 (pagine 15-16). L'Italia, dietro comando del dittatore, ha da poco invaso la Grecia: «Non gli andò bene. Anzi, gli andò così male che per tutta l'Inghilterra si sparse immediatamente una canzone popolare: Oh che sorpresa, Duce, che sorpresa/ La resistenza dei Greci è inattesa/ Ma che sorpresa, Duce/ Ci hanno detto/ Che sei rimasto ormai senza spaghetti.»

C'è però un'Italia che Burgess ama in modo incondizionato, ed è quella, ovviamente, dell'arte (e cioè del passato): quella, ad esempio, che gli fa includere la forma del sonetto petrarchesco tra le sette meraviglie del mondo.⁹⁹ Nell'articolo appena citato, in cui l'autore ripercorre la sua esperienza di soldato durante la Seconda guerra mondiale, leggiamo:

La risposta di Winston Churchill alla dichiarazione [di guerra] di Mussolini fu provocatoria, insultante e retorica. Lo sciacallo di Hitler, che scodinzolava ai piedi del maestro, aveva, per usare una metafora mista, pugnalato gli inglesi alle spalle. Gli inglesi, per lo più, ritennero l'atto italiano un esempio di pusillanimità fuori dal comune. Ma non si nutriva nessun risentimento nei confronti del popolo italiano. L'Italia era un paese amato, nel quale il fascismo sembrava essere un attributo da operetta. Roma era Roma e Venezia era Venezia, e lo slogan Mussolini ha sempre ragione era un'innocua millanteria nonché un'ovvia menzogna. L'Italia era ancora Dante, Michelangelo e Leonardo. La Germania aveva cessato di essere Beethoven e Goethe. Non c'era niente di operettistico nel nazismo. Esisteva, fino all'arrivo dei giapponesi, un solo nemico.

3.6 «La Repubblica»

Tra il giugno e il dicembre del 1993, il quotidiano diretto da Eugenio Scalfari ospita dieci articoli di un Anthony Burgess nella parte finale della

⁹⁹ Anthony Burgess, "My Seven Wonders of the World", «Sunday Times Magazine», 16 ottobre 1977, pp. 90-96

sua vita (morirà il 25 novembre; «L'apocalisse sott'olio» esce postumo il 5 dicembre). L'apertura è dedicata a uno dei nomi che da sempre accompagnano la vita e l'opera dello scrittore di Manchester, ovvero James Joyce. In particolare, vengono prese in esame le diverse redazioni di *Ulysses*, e l'aspetto più interessante del pezzo risiede in un'asserzione di Burgess a commento delle parole di Jeri Johnson contenute nell'*apparatus criticus* che accompagna l'edizione della Oxford University Press.

Nella sua introduzione Jeri Johnson solleva, a giusto titolo, i problemi che hanno angustiato tutti i lettori di Joyce da quando si è avuto modo di leggere apertamente l'*Ulisse*. L'oscenità è l'ultima delle preoccupazioni; più importante è determinare a quale genere appartenga. È davvero un romanzo? Ha avuto, come lei sostiene, un'influenza sulla narrativa? La Johnson cita il sottoscritto, B.S. Johnson e altri, quali romanzieri caduti sotto l'influenza joyciana, ma io dubito che Joyce ci abbia insegnato qualcosa tranne forse l'importanza di spigolare nella realtà e trovare le parole giuste per esprimerla.

Possibile, come potrebbe sembrare, che Burgess neghi l'influenza esercitata su di lui da Joyce? No, naturalmente, a meno di una clamorosa bugia; la spiegazione arriva subito dopo: «*Ulisse* ha innovato solo se stesso. È inimitabile.»

Tra gli altri articoli, si segnalano la curiosa conclusione di "Cari, eccentrici Sitwell", dedicato ai tre fratelli scrittori Edith, Osbert e Sacheverell: «Erano una strana famiglia, strana come solo può esserlo l'aristocrazia inglese. Amavano l'Italia. Ma quando mai l'amore per l'Italia ha procurato a qualcuno la salvezza?», e il penultimo, "Una strega per Berlioz", riadattamento per il lettori italiani di un pezzo risalente ad almeno otto anni prima ("Witch in C Major", ora in *Homage to Qwert Yuiop*).

4. Bianciardi e Burgess a confronto: le posizioni, i temi, lo stile

«Il latino, come l'arte, è inutile»¹⁰⁰: queste poche parole dell'autore inglese racchiudono tutta la differenza esistente tra il suo approccio alla scrittura, sia essa narrativa o giornalistica, e quella dell'omologo italiano.

Studiare, acquisire titoli e una certa cultura per Anthony Burgess hanno sempre significato principalmente la prospettiva prima, e l'ottenimento poi, di una migliore posizione sociale rispetto a quella avuta per nascita. Come per reazione alla sua umile estrazione, e scoprendosi un conservatore fin dagli anni giovanili, nel tempo della formazione egli matura la convinzione, ben poco novecentesca, che l'arte e il lavoro intellettuale siano tali se fini a sé stessi: l'impressione, a dire il vero, è che per lui siano tali quanto più sono fini a sé stessi. Ecco perché, salvo le volte in cui gli viene commissionato un articolo di commento a un particolare fatto o situazione che implichi delle valutazioni politiche, la sua attenzione si indirizza preferibilmente altrove: alle differenti redazioni dell'*Ulysses* di Joyce, alle possibilità di tradurre in inglese la *Divina commedia*, al valore dei Preraffaelliti, a come avrebbe suonato un'eventuale decima sinfonia di Beethoven. Non si può certo dire che le sue posizioni non emergano in maniera inequivocabile anche quando è impegnato a parlare delle arti, ma questa è ben lungi dall'essere la sua prima preoccupazione; quand'anche si interroga sulla violenza giovanile nella società a lui contemporanea, i riferimenti si fanno presto universali e chiamano in causa Sant'Agostino, Pelagio e l'inesausta riflessione su predeterminazione dell'esistenza e libero arbitrio; e quando, infine, traendo spunto da vicende o personaggi a lui contemporanei arriva a toccare argomenti "bassi", la sensazione

¹⁰⁰ Anthony Burgess, "Il latino, fascino di una lingua inutile".

(nonostante non lesini mai le sue enormi conoscenze) è che dietro ci siano delle motivazioni economiche o, al massimo, il proprio *divertissement*. La collaborazione a quotidiani e riviste, per Burgess, è un male necessario: non ne può fare a meno perché gli garantisce di mantenere il suo tenore di vita, ma si tratta pur sempre di una distrazione rispetto all'unica attività cui vorrebbe dedicarsi, la scrittura narrativa (e già questa, lo si è detto in precedenza, è una seconda scelta dovuta al fallimento delle sue aspirazioni come compositore musicale: «I think, if I had enough money, I'd give up writing tomorrow», sostiene nel 1971¹⁰¹). Il suo sarà un continuo pellegrinare alla ricerca di Paesi – Malta, il Principato di Monaco – in cui la tassazione gli permetta un carico di lavoro minore e guadagni più alti: un leitmotiv che unisce il Burgess che cerca fortuna in Asia negli anni Cinquanta a quello al quale, nel 1993, resta ormai poco da vivere (del 9 novembre 1993 è, sul tema, "Io e Gore alleati contro il fisco"¹⁰²). Nel 1971, nel corso di un'intervista rilasciata a Thomas Churchill per «Malahat Review», lo scrittore risponde così a una domanda sulla sua produzione giornalistica:

It isn't that one *has* to do journalism, but if somebody rings up and says, "Look, will you review such and such a book for us," you want to see the book, so you say yes and you probably spend too much time writing about it for too little money and in consequence you're neglecting your own work. I think a good example is the *Times Literary Supplement*, which pays practically nothing. You can, in fact, spend a fortnight or even a month writing a learned article on linguistics, say, and get at the end of that something in the nature of £20. You don't like saying no, because you're friendly with the editor and you feel it's a duty to write for *TLS* and do the thing, but if you're away from the telephone, well, if you're away from London....Anyway, you're not tempted quite as much to fritter time away by writing journalism, that's the real reason. Look, I enjoy journalism, anybody does; you see the results immediately, you've got an immediate audience instead of having to wait for your audience as you do if you're writing a book, and you get a bit of money coming in and you can see more clearly

¹⁰¹ *Conversations with Anthony Burgess*, a cura di Earl G. Ingersoll e Mary C. Ingersoll, Jackson, University Press of Mississippi, 2008, p. 73.

¹⁰² «La Repubblica», p. 36.

how you're paying the bills. But it's not a good position for the serious novelist to be in. One has to get away to a place where the tax situation is easier and you can regard novel writing as a primary job.¹⁰³

Diversa, com'è facile immaginare, è la disposizione, d'animo e mentale, dell'anarchico di simpatie comuniste Luciano Bianciardi verso il suo (e non solo suo) ruolo di intellettuale. La strada, per lui, pare del resto ineludibile:

Nel secondo dopoguerra [...] il figlio di una maestra elementare, cresciuto tra libri e quaderni, regolarmente diplomato in una scuola pubblica, se decideva di entrare nel mondo della cultura, ci entrava in bicicletta e indossando una tuta da siderurgico. Accettava di fare l'autocritica, mettendo fra i propri torti «l'origine piccolo-borghese», si metteva al servizio della classe operaia [...].¹⁰⁴

Ogni sua iniziativa (il Bibliobus), ogni occasione lavorativa (le inchieste sui minatori toscani o sulle tute blu del Nord, i romanzi sul Risorgimento, i pezzi per quotidiani e rotocalchi) ha uno specifico peso politico o civile, è «al servizio della classe operaia», intendendo con questa definizione ogni categoria di persone che si trovi in una condizione di inferiorità rispetto ad altre. Eccolo ad esempio, nel 1963, in anni in cui la disillusione ha già soppiantato la speranza di cambiamento, stigmatizzare chi «scherza coi deboli e con gli sprovveduti. La satira, la presa in giro, lo sfottò, insomma, funzionano e sono autentici in due casi: quando chi ne fa le spese è d'accordo, e ci si diverte anche lui [...]; oppure quando la punzecchiatura serve a sgonfiare un pallone.»¹⁰⁵ Nel 1965, questo il commento alla chiamata dell'ottantenne Vittorio Pozzo a *La Fiera dei sogni*, programma condotto da Mike Bongiorno: «non si deve, in nessun caso, fare spettacolo delle [...] debolezze degli anziani» esponendoli «al riso delle platee, specialmente quando la platea è vasta come un'intera nazione»¹⁰⁶; una

¹⁰³ Ora in *Conversations with Anthony Burgess*, op. cit., pp. 3-4.

¹⁰⁴ Luciano Bianciardi, *L'antimeridiano – Opere complete Volume secondo*, p. 1271.

¹⁰⁵ Ivi, pp. 921-922.

¹⁰⁶ Ivi, p. 1229.

situazione identica, "vittima" il vecchio poeta e pittore siciliano Giacomo Tavola, Bianciardi l'ha già denunciata – peraltro con le stesse parole, gli stessi concetti, lo stesso richiamo a Manzoni (ma su una differente testata...) – nel 1962¹⁰⁷, e altre ne denuncerà nel 1970¹⁰⁸, a testimonianza di un filo rosso che non lo abbandona con il trascorrere degli anni.

Per meglio evidenziare le differenze o sottolineare gli imprevedibili punti di tangenza tra l'uno e l'altro autore, dopo averne esposto il rapporto con l'Italia nei capitoli precedenti si è qui scelto di prendere in esame due temi ricorrenti con cui entrambi si sono confrontati – la musica e la cultura statunitense che si estende in Europa – e il loro stile di scrittura.

4.1 La musica

L'argomento è lo stesso, ma per nessun altro come per la musica Anthony Burgess e Luciano Bianciardi sembrano parlare di sistemi, e con lingue, completamente diversi.

Per l'inglese, la musica è il primo e più grande amore, forse il più importante lascito ricevuto dal padre, ma è anche motivo di frustrazione: si risolve ad abbandonare l'ambizione a diventare un «Beethoven inglese»¹⁰⁹ solo con la pubblicazione dei suoi primi romanzi. La cultura e l'estro gli consentono comunque di guadagnarsi da vivere, ma si tratta di un ripiego. Per uno come Burgess, per cui *ars gratia artis* è il principio guida, non c'è niente di più alto: la musica è pura forma, e nonostante questo – e qui

¹⁰⁷ Ivi, p. 909.

¹⁰⁸ Ivi, p. 1610.

¹⁰⁹ Anthony Burgess, "Miei cari critici, non sono Beethoven", Corriere della Sera, 8 maggio 1988, p. 3.

stanno la sua eccezionalità e il suo mistero («non abbiamo la più pallida idea di che cosa sia») – riesce ed esprimere ogni minimo movimento dell'animo umano: «le potenti emozioni che essa genera sono ugualmente affini alla gioia di creare un mondo buono e alla soddisfazione di distruggerlo»¹¹⁰. Per la musica, Burgess sveste i panni del conservatore e indossa quelli del reazionario: «Come arte destinata a scandagliare le profondità dell'animo umano o (il che equivale) schiudere visioni celesti, ha cessato di esistere pressappoco all'epoca della morte di Mozart». Beethoven segna il punto di non ritorno, è con lui che «cominciamo a sentire la voce dell'ego frenetico che negava l'importanza della comunità e asseriva la preminenza dell'io»: del resto, sostiene Burgess, mentre in pochi hanno presente le fattezze del Mozart uomo, dato che «la sua personalità è subordinata alla sua funzione artistica», la maggior parte delle persone «è in grado di disegnare a memoria i burrascosi lineamenti di Beethoven.» Nessuno può negare la grandezza di quest'ultimo o di Wagner, ma «non possiamo ascoltarli come pura musica: dobbiamo tener conto di quegli elementi extramusicali variamente definiti letterari o mitici o programmatici. Si sentono gli inizi della dissoluzione musicale fin dalla primissime battute della Prima Sinfonia di Beethoven [...]». Ciò che avviene nel passaggio da Mozart a Beethoven trascende in realtà il piano meramente artistico: «[...] con le ultime note della sinfonia "Jupiter", la musica ha cessato di essere un'arte capace di [...] offrire un'immagine della stabilità sociale», le cui convenzioni erano derivate fin lì dalla natura, poiché essa rispecchiava «la stabilità del paradiso [...]». «La [sua] più spettacolare decadenza» – la trasformazione in «una forma letteraria applicata alla produzione di note» – si deve a Mahler e Strauss, ed è poi con Schönberg, che la stabilità della tonalità crolla e apre le porte

¹¹⁰ Anthony Burgess, "La musica conforta ma è pericolosa".

«all'anarchia della musica dodecafonica»¹¹¹: ovvero a un mondo non più comprensibile, privo di unità e armonia, quello del Novecento, il cui primo e neanche più terribile palesamento sarà il conflitto del 1914-18.

Sono concetti, questi, che tornano identici in altri scritti di Burgess per il «Corriere della Sera» ("Quel compositore fa musica inglese" del 1° luglio 1983): tra di essi, "Miei cari critici, non sono Beethoven" è di particolare interesse. L'autore inglese, infatti, risponde con fastidio, in maniera orgogliosa se non proprio altera, ad un critica apparsa sullo stesso quotidiano a una sua composizione di venticinque minuti commissionatagli «dagli americani» ed eseguita a Ginevra dell'Orchestra della Svizzera Romanda poco tempo prima: mette in dubbio inequivocabilmente, senza troppi giri di parole, la professionalità e le competenze del suo collega.

Per sua bontà, il *Corriere della Sera* ha convinto il suo critico musicale a recarsi a Ginevra ad ascoltare la mia musica. Ho letto il suo resoconto. Anch'io ho scritto critiche musicali e conosco quanto sia difficile dire cose interessanti sulla musica. Descrivere la musica è come descrivere il vino: bisogna basarsi sulla metafora. Io ho fornito un indizio a una possibile associazione extramusica, intitolando il mio lavoro «L'Almanacco del signor Burgess». [...] Ci troviamo di fronte a un problema che perseguita tutti coloro che scrivono di musica, con l'eccezione dei collaboratori delle riviste musicali più specializzate. La musica, infatti, ha una terminologia specifica, e si deve presumere che solo i musicisti la capiscano. [...] Ciò nonostante, l'unico modo per discutere la musica è farlo in maniera tecnica [...]. «L'Almanacco del signor Burgess» è sui dodici intervalli disponibili per un compositore che suona una nota sul pianoforte con la mano sinistra, mentre con la destra risale metodicamente dal diesis di quella nota al massimo della scala cromatica in modo da terminare con un'ottava. Se ciò è troppo tecnico per molti lettori ma io non lo credo non ci posso fare nulla. Sono incapace di discutere la mia musica in qualsiasi altro modo. [...]

La musica non è *su*¹¹² niente. Non avevo un'idea preconcepita quando l'ho scritta e i commenti critici sul fatto che la sua trama sia adatta come colonna sonora di un film sono pertinenti solo nel senso che qualsiasi genere di musica può essere utilizzata per un'opera cinematografica.

¹¹¹ Anthony Burgess, "Forse con Mozart finisce la musica", *Corriere della Sera*, 16 marzo 1982, p. 3.

¹¹² Il corsivo è nel testo.

La conclusione, più che il sunto di una controcritica, sembra una sentenza definitiva di colpevolezza: «Non mi sorprende che la musica si trovi nei guai. Non mi sorprende che i nostri figli ascoltino il rock.»

«La televisione è spettacolo e lo spettacolo, oggi, in Italia, consiste al sessanta per cento e rotti di canzoni»¹¹³: le canzoni, appunto, e non opere sinfoniche e rimandi alla stabilità sociale dell'Impero Austro-ungarico, costituiscono il terreno d'indagine del Luciano Bianciardi che si occupa di musica. Questo, inevitabilmente, conduce al Festival di Sanremo, o tutt'al più al Cantagiuro: e, come per ogni programma televisivo che recensisce nel corso di quasi venti anni, per lui sono sempre spunti per parlare, non senza ironie, dell'identità o dello stato della nazione.

Nel 1962: «Il recente festival di Sanremo offre il destro, mi sembra, per un ulteriore discorso sul carattere popolare – o meno – della canzone italiana, oggi. Così a occhio, direi meno.» Bianciardi ricorda alcuni esempi di canzone popolare originale, e conclude:

Ma poi non è nemmeno vero che parlino soltanto d'amore. No, parlano anche di guerra (deprecandola), parlano di lavoro, insistendo sul tema della fatica, o addirittura precisandone uno di tipo sindacal-infortunistico. Son le canzoni sulla ferriera, sulla miniera, sul lavoro dei campi.

*Campane, ripetete a costoro
che la terra dei campi
la lavorino loro.*

Qui la correzione rispetto al testo autentico allude già al fenomeno dell'inurbamento e dell'abbandono dei poderi a mezzadria.¹¹⁴

L'edizione dell'anno successivo vede un Bianciardi particolarmente feroce nei giudizi:

A Sanremo c'erano due cantanti nuovi, poi un maestro di musica, non ignoto [...]. La curiosità del Festival 1963 per noi finisce qui. [...] Le

¹¹³ Luciano Bianciardi, *L'antimeridiano – Opere complete Volume secondo*, p. 511.

¹¹⁴ Luciano Bianciardi, *ivi*, p. 491.

panoramiche sul pubblico non scoprono né facce né groppe nuove. Le tre o quattro vallette facevano sinceramente pena [...] addobbate come mazzi di fiori, come figlie di Tutancamen [...].

Motivi più sciatti e più scempi non se ne potevano trovare: tutta marmellata, melassa e nel migliore dei casi acqua fresca.¹¹⁵

Il Cantagiò del 1962 diventa l'occasione per una dolorosa riflessione. L'attore Enrico Maria Salerno, spiegando le ragioni del suo ruolo di conduttore della manifestazione, afferma che «le canzoni sono il sintomo più immediato del nostro costume. Fanno parte della storia. Cosa ti viene in mente, quando pensi alla Prima guerra mondiale? Viene alla mente, a tutti, il Piave che mormorava calmo e placido.» La risposta di Bianciardi:

Ebbene no, caro don Enrico Maria. Non a tutti. A me, quando penso alla Prima guerra mondiale, vengono a mente altre cose: viene a mente mio padre, ragazzo di ventitré anni a Oslavia, che si trovò a comandare i resti di un battaglione di fanteria, quattordici uomini. Viene a mente un giovane contadino che conobbi, e si chiamava Esperanto, e aveva una sorella, contadina anche lei, di nome Elvetica. E tutti e due erano figli di un contadino, in galera, condannato a trent'anni per diserzione. Il Piave non mi viene in mente, per nulla.

E nemmeno a voi, don Enrico Maria, che siete persona seria. E dunque presentate pure le canzoni, senza scandalo nostro [...]. Ma certe sciocchezze sulla Prima guerra mondiale non le dite. Altrimenti il pernacchio stavolta tocca pure a voi.¹¹⁶

Notoriamente, canzoni e televisione nell'Italia degli anni Sessanta significano anche un'altra cosa: censura. Non è certo il tipo di situazioni su cui l'"arrabbiato di professione" possa soprassedere, ed infatti affronta l'argomento nel 1964 quando, per evitare un presunto oltraggio alla Patria, a Enzo Jannacci viene imposto di cambiare la frase della sua *El purtava i scarp del tennis* da «bianca e rossa che pareva il tricolore» a «bianca e rossa che pareva bicolore». «Insomma, una scemenza»¹¹⁷ è il commento di Bianciardi, che poi ricorda un caso precedente («un'innocente canzoncina

¹¹⁵ Ivi, p. 591.

¹¹⁶ Ivi, p. 541.

¹¹⁷ Ivi, p. 945.

di Franco Nebbia ed Enrico Vaime») che mette in luce come, sulla liceità di ciò che si può e non si può dire in Italia, regni la confusione: «si censura a Milano, si dà via libera a Roma; si leggono doppi sensi osceni (dove non sono) a Corso Sempione, mentre a via Teulada le parole hanno soltanto il significato che hanno.» Passano due anni e, con la contestazione giovanile che inizia a far sentire la propria voce, l'allarme delle istituzioni cresce: ecco l'intervento per occultare parti di brani, quando non brani interi, di Gianni Morandi, Adriano Celentano e dei Pooh (costretti a cambiare titolo e testo di *Brennero 66*, che diviene *Le campane del silenzio*). Il ricorso alla censura per lo scrittore è un attendibile termometro del clima del Paese, «un sintomo di insicurezza da parte dell'autorità» che non sa come affrontare la protesta, per quanto essa sia «entrata da poco nella canzonetta italiana di largo consumo» e sia «per adesso generica [...] e d'importazione»:

Certo, qualcosa sta succedendo. Soprattutto questo: si va stabilendo il principio che una canzone può anche servire come mezzo di protesta. Auguriamoci che la protesta sappia trovare contenuti autentici e nostrani, che colpisca ingiustizie e ipocrisie della società nostra, che magari passi all'invettiva, lasciandosi alle spalle il pur garbato idillio della via Gluck. Tanto per cominciare, perché non una canzone contro la censura?¹¹⁸

4.2 "L'America"

Se c'è un terreno su cui Luciano Bianciardi e Anthony Burgess hanno una posizione quasi del tutto coincidente – il "quasi" dovendosi al fiero animo *british* del secondo –, questo è la denuncia critica, con il conseguente rifiuto, dell'egemonia culturale statunitense in Italia e, più in generale, nel Vecchio Continente.

¹¹⁸ Ivi, pp. 1360-1361.

L'attenzione di Bianciardi vi si concentra, curiosamente, nel settembre del 1967, in tre articoli ravvicinati apparsi sul periodico «ABC». Nel primo, "Discorsi da Preti", l'occasione è data dalle dichiarazioni sull'esazione delle tasse fatte da Luigi Preti, Ministro socialdemocratico delle Finanze. Oltre al metodo contributivo («non è poi vero che pagheremo una tassa sola: di tre ne faranno una, le altre duecentosettantasette resteranno invariate»), scrive un caustico Bianciardi,

cambieranno poi i mezzi per l'accertamento dei redditi: pare che faranno venire dall'America (dove chi non paga le tasse va in galera come Al Capone) le macchine elettroniche. È il gran momento delle macchine elettroniche, che in America servono a tutto: all'agricoltura, alla scuola, alla pesca d'alto mare e, appunto, all'ufficio delle tasse. Non sono bastate, purtroppo, a evitare la battaglia di Detroit.¹¹⁹

Il mito dell'efficienza statunitense è fortemente messo in discussione anche da Burgess undici anni dopo, e con parole sorprendentemente simili, sulle pagine de «Il Giornale nuovo»¹²⁰. Incapaci di «assimilare la parola scritta e anche il minimo simbolo scritto», per l'inglese i cittadini del Nord America (e in particolar modo i funzionari e gli agenti governativi) non «mancano d'intelligenza: stanno unicamente perdendo la capacità automatica di spremere senso da simboli espressi a caratteri di stampa.» La propagandata rapidità con cui negli USA si muove tutto è perlomeno da riconsiderare: «La verità è che gli americani sono tardi. Parlano con lentezza soporifera. Non si muovono di corsa e non camminano a sforbiciate: balzellano.» Poco dopo Burgess entra nel merito del mito del progresso tecnologico, ed è qui che si avvicina come non mai a Bianciardi:

Gli americani sono capaci di inventare macchine come calcolatori che operano a una rapidità vertiginosa, ma questa fatto stesso sembra li esima dal dovere di una velocità decente. Anche nel campo della velocità puramente meccanica sono stati gl'inglesi che hanno dovuto insegnar loro la propulsione a reazione o il turbo-jet. così come gl'italiani hanno rivelato la

¹¹⁹ Ivi, p. 1404.

¹²⁰ Anthony Burgess, "La tartaruga americana", «Il Giornale nuovo», 26 settembre 1978, p. 3.

radio. Ma il mito continua che gli europei sono lenti, torpidi senza inventiva. [...] Gli americani inventano poco, al di fuori di ritrovati che tendono a fare gli uomini più *machisti*¹²¹ (come le armi atomiche) e le donne narcisiste e aggressive. I veri contributi alla nostra civiltà tecnologica sono stati fatti in Europa.

Burgess, conclude, ha rinunciato a essere letto con attenzione in un Paese in cui la forza dello slogan vince sul suo contenuto («Va ascoltato, ma non è roba da leggere.»), in un Paese cioè in cui quella alla elementarità di codici e significati è molto più che una tendenza. Così Bianciardi in proposito il 10 settembre del 1967:

Guardate gli americani: a parte Washington Square e qualche altro luogo urbano, hanno abolito nomi di vie e piazze, e vanno avanti coi numeri. Le strade sono numerate progressivamente, dal mare risalendo verso la terra ferma, da oriente spostandosi verso la terra ferma. [...] In America uno che sa contare non si sbaglia mai, non gli capiterà di cercare in via Fava quello che abita in via Farà, come capita ai milanesi poveretti.

Gli americani, ripete la televisione, vanno avanti a forza di numeri. I quali hanno anche il vantaggio di costituire una serie infinita. Può finire la serie dei santi, poeti, navigatori coi nomi dei quali da noi si battezzano strade e piazze. la serie dei numeri no. Come farebbero, gli americani, a pagare così patriotticamente le tasse, senza le macchine calcolatrici? [...] Conoscono soltanto due numeri, lo zero e l'uno. [...] Macchine con un cervello da Cottolengo, ma velocissime.

La conclusione va più a detrimento dell'Italia e degli italiani che della gente d'oltreoceano: «Ora le prenderemo anche noi. Per fare pagare le tasse a tutti (meno che ai preti) e anche per sveltire la posta.»¹²²

Due settimane dopo, argomentando circa i cambiamenti della percezione e dell'apprezzamento della figura femminile in Italia, Bianciardi individua all'origine del fenomeno due cause (la seconda «sono i sarti, i disegnatori di moda»):

Primo, l'Italia è sotto l'egemonia culturale di altri Paesi soprattutto gli Stati Uniti dalle tradizioni alimentari diverse dalle nostre. Le donne americane insomma da almeno due secoli mangiano a sufficienza, o

¹²¹ In corsivo nel testo.

¹²² Luciano Bianciardi, *L'antimeridiano – Opere complete Volume secondo*, pp. 1406-1407.

addirittura in eccesso, con una dieta a prevalenza proteica: è la bistecca, è la torta greve di zuccheri. La donna americana pertanto sente davvero la necessità di non eccedere, e le si raccomanda di non dimagrire. La raccomandazione arriva anche da noi, e la nostra donna la segue pedissequamente, dimenticando un fatto molto importante: che soltanto in questo dopoguerra, lei, l'italiana, e neanche dappertutto, ha cominciato a nutrirsi quanto basta per non patire la fame. Ella accetta la magrezza come simbolo di prosperità, senza aver conosciuto la prosperità concreta di una nutrizione adeguata. Il linguaggio ne fa la spia. Noi continuiamo a dire «bella grassa» e, quando le cose vanno male, affermiamo: «È magra!». ¹²³

Il 7 gennaio del 1979, parlando della violenza nella letteratura statunitense, Burgess utilizza singolarmente una metafora legata proprio al cibo: «Gli americani si sono assuefatti al gusto di carne cruda condita al tabacco, e temo stiano esportando il loro regime dietetico anche in Italia.» ¹²⁴

Sei mesi dopo però, sempre su Il Giornale nuovo, esce a pagina 3 un articolo intitolato «Macché europei siamo made in USA» ¹²⁵. L'occhiello della redazione italiana indica già che le riflessioni che il pezzo porta con sé dicono qualcosa di nuovo, e di diverso, rispetto a quelli precedenti sugli Stati Uniti: «Questo è il punto di vista dell'inglese Anthony Burgess sull'unità europea. Noi non lo condividiamo. Ma, essendo di un inglese, e di un inglese della statura di Burgess, è giusto che i lettori ne siano informati.» All'autore di tanti saggi su Shakespeare e Joyce, la decisione del suo Paese di entrare nella Comunità Europea appare del tutto «poco realistica»: ciò che la terra ha unito, il mare ha diviso, ed è questa differenziazione che «dall'epoca dello sviluppo del nazionalismo in poi ha sottolineato la non appartenenza» dell'Inghilterra all'Europa, la quale ha riposto «il suo orgoglio nel fatto di essere isola» e di poter indirizzare «le sue navi non verso il Mediterraneo ma verso l'Atlantico.» Verso l'Atlantico,

¹²³ Ivi, p. 1413.

¹²⁴ Anthony Burgess, "Gli automi della violenza", Il Giornale nuovo, 7 gennaio 1979, p. 1.

¹²⁵ La data esatta è il 17 giugno.

ovvero verso il Nord America: che sta sì esportando il proprio *way of life* in tutto il Vecchio Continente, ma lo sta facendo a velocità e con capacità di penetrazione differenti. Gli inglesi, infatti

assorbono le influenze americane più rapidamente che il resto d'Europa, Gli americani li considerano alleati in qualche modo più sicuri che la Germania, l'Italia e la Francia. [...] Via via che il concetto europeo si andrà precisando, l'Inghilterra diventerà sempre meno europea. Le porte per essere accolta come il cinquantunesimo stato americano saranno più aperte. da quando ha posto le basi per fondare un impero, l'Inghilterra non si è mai trovata bene in mari piccoli come il Mediterraneo o la Manica. I suoi mari sono l'Atlantico e il Pacifico, il suo sguardo spazia sul mondo.

Non piacciono particolarmente gli Stati Uniti al celta Anthony Burgess: ma tra i due mali restano pur sempre quello minore.

4.2 Lo stile

I walked in and the only other customers were two young ptitsas sucking away at ice-sticks [...]. These two ptitsas couldn't have been more than ten [...].

I fumbled out the deng to pay and one of the little ptitsas said:

'Who you getten, bratty? What biggy, what only?' These young devotchkas had their own like way of govoreeting. [...] But they went oh oh oh and said, 'Swoony' and 'Hilly' and other weird slovos that were the heighth of fashion in that youth group.¹²⁶

Non fu così, certamente, ma così avrei potuto pensare e scrivere, dieci anni or sono, la serata in casa del pittore con Ettore e Carlone. L'avrei pensata e l'avrei scritta come un bitiniccio arrabbiato, dieci anni or sono, quando il signor Jacques Querouaques forse non aveva nemmeno imparato a tirarsi su i calzoni. L'avrei fatto, ma mi mancò il tempo e mi mancarono i mezzi.

Datemi il tempo, datemi i mezzi, ed io farò questo e altro. Costruirò la mia storia a vari livelli di tempo, di tempo voglio dire sia cronologico che sintattico. Farò squillare come ottoni gli aoristi, zampognare come fagotti gli imperfetti, pagine e pagine di avoivoevo da far scendere il latte alle ginocchia, svariare i presenti dal gemito del flauto al trillo del violino alla

¹²⁶ Anthony Burgess, *A Clockwork Orange*, London, Penguin, 1998, pp. 37-38.

pasta densa del violoncello, tuonare come grancasse e timpani i futuri carichi di speranza. [...]

Proverò l'impasto linguistico, contaminando da par mio la alata di Ollesalvetti diobò, e 'u dialettu d'Ucurdunnu, evocando in un sol periodo il Burchiello e Rabelais, il Molinari Enrico di New York e il lamento di Travale – guata guata male no mangiai ma mezo pane – Amarilli Etrusca e zio Lorenzo di Viareggio.

Ma anche vi darò il romanzo tradizionale, con tre morti per forza, due gemelli identici e monocoriali e un'agnizione. Il romanzo neocapitalista, neoromantico o neocattolico, a scelta. Ci metterò dentro la monaca di Monza, la novizia del convento di ***, il curato di campagna e il prete bello.

Datemi il tempo, datemi i mezzi, e io toccherò tutta la tastiera – bianchi e neri – della sensibilità contemporanea.

Vi canterò l'indifferenza, la disubbidienza, l'amor coniugale, il conformismo, la sonnolenza, lo spleen, la noia e il rompimento di palle.

Et dietro potranno seguire fanterie assai illese.¹²⁷

Sono due passi esemplari, tra i tanti che si potevano scegliere, delle capacità inventive che accomunano Bianciardi e Burgess in fatto di ricerca linguistica. E sono entrambi, com'è facile intuire, tratti da loro romanzi.

La scrittura per quotidiani e riviste impone ai due in maniera inevitabile l'adozione di un registro piano, comprensibile a qualsiasi tipo di lettore, dal più al meno istruito, e l'abbandono di forme sperimentali.

Non mancano, comunque, i distinguo. Pur nella generale accessibilità (fa eccezione il già citato "Forse con Mozart finisce la musica"), lo stile di Burgess resta pur sempre quello sostenuto dell'intellettuale che non può mai venir meno al suo ruolo e al prestigio che gliene deriva. Scontato immaginare sotto questo profilo che per lui, alla continua ricerca di nuovi mezzi espressivi, del punto di congiunzione tra musica e letteratura, capace di scrivere un intero romanzo in versi e disposto a scriverne programmaticamente un altro sotto l'influenza dello strutturalismo di Claude Lévi-Strauss, la collaborazione con la stampa somigli anche per questo, oltre che per i motivi di cui si è detto in precedenza, a una gabbia, e

¹²⁷ Luciano Bianciardi, *L'antimeridiano – Opere complete Volume secondo*, pp. 582-583.

di dimensioni ristrette. Lo stile di Burgess resta identico con il trascorrere degli anni: e in questo la distanza con Bianciardi è ben avvertibile.

I primi articoli del grossetano infatti sono caratterizzati da una scrittura compassata, quasi timorosa: il giovane intellettuale di provincia che debutta su «La Gazzetta» pare ancora essere lo scolaro a cui ogni sera la madre-maestra controlla i compiti per il giorno dopo. Gli argomenti sì, sono da subito quelli che ne segneranno la produzione, ma questo Bianciardi è quasi irriconoscibile se confrontato con quello del decennio a venire. La ripresa dei diari giovanili, così imbevuti degli studi e delle letture universitarie, sottintende anche la ripresa di una scrittura acerba, per non dire ingenua. Il tempo permette alla penna – e all'identità – di sciogliersi e poi di liberarsi: ma anch'egli, come l'omologo britannico, non può prescindere dalla destinazione generalista del suo lavoro. Ad ogni modo, per lui questo è un problema di più lieve entità che per Burgess: minor estro significa minor dispendio di attenzione ed energie, e la possibilità di dedicarsi maggiormente alla pratica della traduzione.

Conclusioni

Non potrebbero darsi, a uno sguardo neanche troppo superficiale, personalità più diverse e distanti di Luciano Bianciardi e Anthony Burgess: inglese, conservatore, per tutta la vita in conflitto con il proprio sentire religioso, cosmopolita per antonomasia il primo; italiano, anarchico, libero da qualsiasi vincolo con il cattolicesimo, intimamente provinciale anche quando visse nella grande città il secondo.

Eppure, indagando con la dovuta attenzione la loro produzione giornalistica nel corso del triennio di ricerca, di cui questo lavoro rappresenta il risultato, è stato possibile riscontrare non solo la sussistenza di numerosi punti di tangenza, ma anche quella di punti di totale coincidenza.

Entrambi, tra i primi critici televisivi, con profondità di sguardo e con sorprendente capacità di precorrere i tempi hanno individuato nella televisione un mezzo di comunicazione di massa capace di orientare, appiattare e uniformare le coscienze e il pensiero dei singoli.

È stata proprio questa loro profondità di sguardo, inoltre, a far sì che riconoscessero ben prima di altri l'influenza sempre più forte che vita, cultura e costumi statunitensi stavano assumendo tramite svariati canali nei corrispettivi europei, fino a modellarli: e, pur se da premesse differenti, non hanno mai esitato a denunciare un simile stato di cose, insofferenti com'erano alle gerarchie basate sull'imposizione (ciò che sperimentarono negli anni di vita militare, durante la Seconda guerra mondiale) e non sul merito.

Entrambi, con un occhio sempre aperto sul presente, hanno costantemente rivolto l'altro al passato – Burgess con le continue riflessioni

su William Shakespeare, Christopher Marlowe, W.A. Mozart e la Storia, anche linguistica e imperialistica, del Regno Unito; Bianciardi tornando in ogni occasione possibile alla grande passione trasmessagli dal padre, quella per il Risorgimento, e facendo spesso i conti con le sue tante promesse tradite.

Sia uno che l'altro hanno fatto ricorso alla musica per delineare un quadro della società a loro coeva: Burgess sancendone la decadenza, stante l'inabilità dei suoi contemporanei a prestare orecchio ai compositori classici, a cui nel Ventesimo secolo sono state preferite forme espressive più semplici e, a sue dire, di nessun reale valore estetico; Bianciardi recensendo la messa in onda di manifestazioni canore come il Festival di Sanremo, il Cantagiuro e lo Zecchino d'Oro, specchio di una nazione generalmente distratta, ma anche non impermeabile ai primi sussulti della contestazione giovanile.

Per l'autore di *A Clockwork Orange* e per quello della rubrica "Telebianciardi", impossibile poi sottrarsi al tema della censura, vista come sintomo della debolezza del Potere: i due difendono nel corso degli anni, senza cedimenti, la libertà d'espressione in tutte le sue forme, anche quando ciò significa sostenere – come fa Burgess – che è preferibile avere le strade infestate di delinquenti che non concedere ai Governi la possibilità di indirizzare a proprio piacimento la libertà d'azione dei cittadini.

Entrambi, infine, si sono occupati, molto, dell'Italia. E se per il grossetano questo è un dato meno che scontato, non così, in origine, era per il manciniano: concentrare l'attenzione sugli articoli di quest'ultimo usciti su *Il Giornale nuovo*, sul *Corriere della Sera* e su *La Repubblica* ha invece permesso di portare alla luce un Burgess impegnato in un interessante dialogo con il nostro Paese – la maggior parte delle volte, ma non sempre,

piuttosto una comunicazione unidirezionale che altro, va detto, e generalmente sui toni del biasimo.

Il punto di vista interno (Bianciardi) e quello esterno (Burgess) generano dell'Italia un ritratto tutt'altro che lusinghiero: e non è, questa, la conclusione meno felice cui si è arrivati comparando l'attività giornalistica della coppia, quanto semmai che tale ritratto è ancora, in maniera inequivocabile, attuale.

Bibliografia

- A. V., *Conversations with Anthony Burgess*, a cura di Earl G. Ingersoll e Mary C. Ingersoll, Jackson, University Press of Mississippi, 2008.
- A. V., *Dal Bibliobus alla "Grossa iniziativa": Luciano Bianciardi, la biblioteca, la casa editrice nel dopoguerra: atti del convegno internazionale di studi per l'ottantesimo della nascita, Viterbo-Grosseto, 21-22 novembre 2002*, a cura di Cristina Cavallaro e Giovanni Paoloni, Manziana, Vecchiarelli, 2004.
- A. V., *Singin' in the brain: il mondo distopico di «A Clockwork Orange»*, a cura di Flavio Gregori, Torino, Lindau, 2004.
- A. V., *Luciano Bianciardi tra neocapitalismo e contestazione: convegno di studi per il ventennale della morte promosso dalla Camera del lavoro di Grosseto 22-23 marzo 1991*, a cura di Velio Abati, Roma, Editori Riuniti, 1991.
- BARTHES, R., *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1994.
- BERTANI, A., *Da Grosseto a Milano. La vita breve di Luciano Bianciardi*, Milano, Ex-Cogita, 2007.
- BIANCIARDI, L., *L'antimeridiano – Opere complete Volume primo*, Milano, Isbn, 2008.
 - *L'antimeridiano – Opere complete Volume secondo*, Milano, Isbn, 2008.
- BISWELL, A., *The Real Life of Anthony Burgess*, London, Picador, 2006.

- BURGESS, A. *1985*, London, Hutchinson, 1978.
- *Abba Abba*, London, Minerva (Faber and Faber, 1977), 1989.
- *A Clockwork Orange*, London, Penguin (Heinemann, 1962), 1998.
- *A Clockwork Orange: A Play With Music*, London, Century Hutchinson Ltd., 1991.
- *A Dead Man in Deptford*, London, Hutchinson, 1993.
- *Any Old Iron*, London, Hutchinson, 1989.
- *A Vision of Battlements*, London, Sidgwick & Jackson, 1965.
- *Beard's Roman Women*, London, Hutchinson, 1977.
- *Beds in the East*, London, Heinemann, 1959.
- *Byrne: A Novel*, London, Hutchinson, 1995.
- *Devil of a State*, London, Heinemann, 1961.
- *Earthly Powers*, London, Hutchinson, 1908.
- *Enderby's Dark Lady; or, No End to Enderby*, London, Hutchinson, 1984.
- *Enderby Outside*, London, Heinemann, 1968.
- *Ernest Hemingway and His World*, London, Thames & Hudson, 1978.
- *Homage to Qwert Yuiop – Selected Journalism 1978-1985*, London, Abacus, 1987.
- *Honey for the Bears*, London, Heinemann, 1963.
- *Inside Mr Enderby*, London, Heinemann, 1963.
- “Introduction”, in LAWRENCE, D. H., *D. H Lawrence and Italy*, New York, Viking, 1972.

- *Language Made Plain*, London English Universities Press, 1964.
- *Little Wilson and Big God – Being the First Part of the Confessions of Anthony Burgess*, London, Penguin Books, 1987.
- *Man of Nazareth*, London, McGraw Hill, 1979.
- *MF*, London, Jonathan Cape, 1971.
- *Mozart and the Wolf Gang*, London, Hutchinson, 1991.
- *Napoleon Symphony*, London, Jonathan Cape, 1974.
- *Nothing Like the Sun: A Story of Shakespeare's Love-Life*, London, Heinemann, 1964.
- *Obscenity and the Arts*, Valletta, Malta Library Association, 1973)
- *On Going to Bed* (New York: Abbeville Prese, 198z)
- *One Hand Clapping*, London, Peter Davies, 1961.
- *One Man's Chorus: The Uncollected Writings*, (New York, Carroll & Graf, 1998.
- *The Age of the Grand Tour*, London, Paul Elek, 1967.
- *The Clockwork Testament; or, Enderby's End*, London, Hart-Davis, MacGibbon, 1974.
- *The Devil's Mode and Other Stories*, London, Hutchinson, 1989.
- *The Doctor Is Sick*, London, Heinemann, 1960.
- *The End of the World News: An Entertainment*, London, Hutchinson, 1982.
- *The Enemy in the Blanket*, London, Heinemann, 1958.
- *The Eve of Saint Venus*, London, Sidgwick & Jackson, 1964.

- *The Kingdom of the Wicked*, London, Hutchinson, 1985.
- *The Pianoplayers*, London, Hutchinson, 1986.
- *The Right to an Answer*, London, Heinemann, 1960.
- *The Wanting Seed*, London, Heinemann, 1962.
- *The Worm and the Ring*, London, Heinemann, 1961.
- *This Man and Music*, London, Hutchinson, 198.
- *Time for a Tiger*, London, Heinemann, 1956.
- *Tremor of Intent*, London, Heinemann, 1966.
- *Urgent Copy: Literary Studies*, London, Jonathan Cape, 1968.
- *You've Had Your Time: Being the Second Part of the Confessions of Anthony Burgess*, London, Heinemann, 1990.

- CAPUSSOTTI, E., *Gioventù perduta – Gli anni Cinquanta dei giovani e del cinema in Italia*, Firenze, Giunti, 2004.

- CONSIGLIO M. C., *Contestazione e slang giovanile. A Clockwork Orange di Anthony Burgess*, Roma, Aracne, 2007.

- CORRIAS, P., *Vita agra di un anarchico – Luciano Bianciardi a Milano*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2008.

- DE NICOLA A., *La fatica di un uomo solo. Sondaggi nell'opera di Luciano Bianciardi traduttore*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2007.

- DEBORD, Guy, *La società della spettacolo*, Milano, Baldini & Castoldi, 2001.

- FERRETTI, G. C., *La morte irridente. Ritratto critico di Luciano Bianciardi uomo giornalista traduttore scrittore*, S. Cesario di Lecce, Manni, 2000.

- GRAZZINI, G. *Gli anni Settanta in cento film*, Roma-Bari, Laterza, 1976.

- GRASSO, A., *Storia della televisione italiana*, Milano, Garzanti, 1992.

- HASLAM, D., *Manchester, England: The Story of the Pop Cult City*, London, Fourth Estate, 1999.

- MARRONE, G., *La cura Ludovico*, Torino, Einaudi, 2005.

- MAZZA M., *Fannulloni frenetici. Luciano Bianciardi e l'industria editoriale*, Pisa, Felici, 2009.

- ONOFRI, M., *La ragione in contumacia. La critica militante ai tempi del fondamentalismo*, Roma, Donzelli, 2007.
 - *Il canone letterario*, Roma-Bari, Laterza, 2008 (2001).
 - *L'epopea infranta, Retorica e antiretorica per Garibaldi*, San Giorgio a Cremano, Medusa, 2011.

- SPINAZZOLA V., *Il romanzo antistorico*, Roma, Editori Riuniti, 1990.

INDICE

Introduzione	p. 3
1. Luciano Bianciardi e Anthony Burgess: percorsi paralleli	p.5
1.1 Nessun posto come casa	p.5
1. 2 L'istruzione	p.7
1. 3 Guerra	p. 13
1.4 La famiglia, il lavoro, le prime collaborazioni giornalistiche	p. 19
1.5 Milano, la Malesia	p. 22
1.6 1962.	p. 26
1.7 Exit Bianciardi	p. 29
1.8 Enter Burgess	p. 31
1.9 Burgess, l'Italia, gli Stati Uniti: gli anni Settanta.	p. 34
1.10 Exit Burgess.	p. 37
2. La produzione giornalistica di Luciano Bianciardi	p. 38
2.1 I primi articoli: dal febbraio del 1952 al giugno del 1954	p. 39
2.2 «Lettera da Milano»	p. 43
2.2.1 Intervallo	p. 47
2.3 L'Italia vista dal piccolo schermo	p. 47
2.3.1 "Telebianciardi", uno specchio dei tempi: ma di quali tempi?	p. 49

3. La produzione giornalistica di Anthony Burgess	p. 52
3.1 Burgess e «Il Giornale nuovo»	p. 52
3.1.1 Due papi, il Vaticano, l'anglicanesimo, le grandi religioni	p. 53
3.1.2 Recensioni letterarie e ritratti di scrittori	p. 56
3.3 Tre scritti d'occasione	p. 62
3.4 Il lungo rapporto con il «Corriere della sera»	p. 65
3.5 L'Italia vista da Anthony Burgess	p. 71
3.6 «La Repubblica»	p. 74
4. Bianciardi e Burgess a confronto: le posizioni, i temi, lo stile	p. 76
4.1 La musica	p. 79
4.2 "L'America"	p. 84
4.2 Lo stile	p. 88
Conclusioni	p. 91
Bibliografia	p. 94
Indice	p. 99