

IL ROMANZO DI SAUL BELLOW

La qualità di cui gli scrittori americani dell'ultima generazione mi sembrano mancare soprattutto è la forza epica di narrazione, che non significa esclusivamente saper costruire dei fatti o dei personaggi su di un piano mitico, come ad esempio da anni sta facendo Faulkner con la sua saga sulla contea di Yoknapatawpha, ma più semplicemente costruire nel romanzo situazioni e condizioni tali per cui i personaggi appaiano non maschere fisse, o *humours*, bensì caratteri « universali », che partecipino anche della *nostra* umanità, oltre che di quella del loro autore.

Forse la condizione per giungere a dare alla narrazione tale carattere epico sta anzitutto nella scelta del punto di vista — nell'assunzione cioè d'una posizione morale « dinamica », da parte dello scrittore, di fronte alla materia da narrare. Posizione che può essere positiva o negativa, a seconda che la società, o il gruppo sociale, o gli individui che lo scrittore si ripromette di studiare vengono da lui accettati, su di un piano morale, oppure no. Sta insomma, credo, in ciò che Pound chiamerebbe e chiama « a little *saeva indignatio* » — cioè in un po' di muscolosità e un po' di sangue bruciante. Che, contrariamente a quanto si può credere, possedeva anche H. James se (soprattutto in *The Aspern Papers* e in *The Ambassadors*) fu capace di dare una pittura così attenta e viva, e partecipe, della società in cui viveva, servendosi dei più futili pretesti narrativi.

Gli scrittori americani dell'ultima generazione, invece, paiono preoccupati a dipanare, nelle trame dei loro romanzi, chissà quali complicati e strettamente personali casi di coscienza. Non curandosi né dei personaggi né della trama, essi si preoccupano di fotografare determinate situazioni, che in nessun modo giustificano o sviluppano ma di cui mostrano al massimo il meccanismo — e che poi lasciano immutate. Situazioni gratuite, inconsistenti, irreali, che al massimo della loro vitalità riescono a colorarsi di capziosi toni simbo-

lici, e che restano alla fine squallide nature morte (*nate morte*) o fotografie di paesaggi lunari.

Cosa vogliono questi scrittori l'ha detto Malcolm Cowley in un suo saggio, dove riporta le parole d'uno di essi:

The new fiction avoids the taint of journalism by being aggressively non-social and non-political. But it is negative in other forms too: for example it is non-historical since it doesn't deal with the past as past or with the changing nature of the present: it makes an effort to be timeless. It is non-intellectual in the sense that the authors try not to express their own ideas, and also in the sense that the characters drift on their stream of consciousness without ever really thinking... Most of the... novelists are mildly liberal in domestic politics and in 1952 almost all of them voted for Stevenson, but they keep their opinions out of their fiction. « We're not going to be fooled », I heard one of them say.

... « We're going to attend to our business, which is writing about human beings in permanent human situations. Naturalism is dead, social realism is dead, and now we'd like to be moral realists. You might say that we are trying to produce pure fiction ». ... It (= pure fiction) would develop from the principles of the pure or 'ontological' critics. Having purged itself of any historical, social, or ideological elements... what would a group of characters do in a given situation?

The characters would be studied in depth and the situation would be set apart from ordinary life, including the human institutions of its time and place. Meanwhile some of the older men who started as pure poets... might have told the young novelists, what was likely to happen and is in fact happening today. Fiction would acquire a neoclassical purity and correctness, but would lose much of its force and its common humanity¹.

Riducendo la cosa ai suoi termini effettivi, dunque, i romanzi americani dell'ultima generazione appaiono malati d'una forma perniciosa di linfatismo — che però è anche giustificabile storicamente, se lo si considera come la naturale crisi che segue un periodo di grande produzione, letteraria o meno: al *boom* economico del primo dopoguerra seguì la depressione del '30 — alla superproduzione letteraria degli anni tra il '20 e il '40 è seguito lo *slump* attuale.

¹ M. Cowley, « A Tidy Room in Bedlam », in *Harper's Magazine* (April 1953), p. 28.

Di qualità epiche, e quindi di forza narrativa, non manca invece Saul Bellow, l'unico scrittore che possa veramente essere considerato tale, tra i molti pubblicisti americani della generazione post-bellica. Tale carattere appare soprattutto dal suo ultimo romanzo, *The Adventures of Augie March*, comparso nel 1953. Prima di *Augie March*, Bellow aveva scritto *Dangling Man* (1946) e *The Victim* (1947), opere ambedue interessanti malgrado i difetti e (soprattutto nella prima) le incertezze stilistiche. *Dangling Man* narra sotto forma di diario la storia d'un individuo chiamato sotto le armi e tuttavia ancora in attesa d'essere definitivamente arruolato. Il libro abbraccia il periodo di «sospensione» dal giorno in cui il protagonista, Joseph, lascia il proprio ufficio per tenersi pronto all'arruolamento fino a quando finalmente gli giunge l'attesa cartolina — i cinque mesi, cioè, durante i quali tutte le pratiche burocratiche a suo carico vengono sbrigate.

I difetti del romanzo stanno anzitutto nella scontatissima posizione del protagonista eroe-perché-non-eroe, in velleità simboliste piuttosto superficiali (ad esempio i personaggi del vicino di camera e della nipote del protagonista sono presentati il primo come proiezione dell'*Animus* di Iva, la moglie di Joseph e la seconda come proiezione dell'*Anima* di Joseph secondo le ricette psicologiche di Jung), nei compiacimenti puramente formali di certe situazioni (quali la scena — carica di sottintesi erotici e simboli freudiani — del litigio tra il protagonista e la nipote), in dilettalesche soluzioni stilistiche, quali il monologo interiore del protagonista presentato sotto forma di dialogo del soggetto con se stesso (della sua parte razionale con la sua parte affettiva) etc.

Due fatti notevoli, tuttavia, rendono interessante il romanzo: anzitutto la maniera come certe implicazioni morali vengono trattate, in secondo luogo il piglio con cui la frase viene « caricata ».

Per spiegare la prima questione forse è il caso di rifarsi a *La Nausée* (1938) di Sartre, libro che ha indiscussi rapporti (anche formali) con *Dangling Man*.

In ambedue i romanzi i protagonisti son tagliati fuori dal mondo o per lo meno dalla loro maniera di vita quotidiana. La cosa rilevante,

tuttavia, è che mentre il personaggio di Sartre si muove tra situazioni *anzitutto* 'metafisiche', dove ad esempio il 'sordido' non è parte dell' 'elemento umano' ma proiezione d'una dimensione filosofica (una sua traduzione simbolica, cioè), nel libro di Bellow, al contrario, è la stessa dimensione filosofica che diventa fatto umano: infatti la 'sospensione' del protagonista è anzitutto fisica, un fatto *reale* e temporaneo, il suo isolamento è provocato dall'*esterno*, non ottenuto per propria scelta, la sua sfiducia, i suoi dubbi sorgono soprattutto in grazia di tale situazione di anormalità.

Ora ciò mi pare importante, primo, poiché allontana lo scrittore dal pericolo di scrivere un nuovo *Euphues* (come invece oggidì succede assai spesso), un romanzo cioè dove la trama sia un puro pretesto per giochi di intelligenza; secondo, poiché in tal maniera Bellow si riallaccia direttamente alle sorgenti del moralismo tradizionale americano, moralismo a fine essenzialmente pratico.

È quest'ultimo il filo conduttore di tutta l'opera del Bellow, il fatto decisamente 'americano' introvabile nella massa degli altri giovani scrittori: moralismo, appunto, legato all'elemento umano e sociale. Malgrado l'apertura di *Dangling Man*, così apparentemente fine-secolo:

There was a time when people were in the habit of addressing themselves frequently and felt no shame at marking a record of their inward transactions. But to keep a journal, nowadays, is considered a kind of self-indulgence, a weakness, and in poor taste. For this is an era of hardboiledness. Today, the code of the athlete, of the tough boy... is stronger than ever. Do you have feelings? there are correct and incorrect ways of indicating them. Do you have an inner life? It is nobody's business but your own. Do you have emotions? Strangle them².

Ho detto 'malgrado' perché bisogna subito notare che la citata apertura non sottintende alcuna posizione romantica o narcissista, ma è invece da accertarsi (come poi appare dal resto del libro) nel senso d'una appassionata dichiarazione della necessità di rapporti umani, di comprensione, ecc., perché un uomo sopravviva. Sottintende inoltre una critica sociale, poiché il libro è anche denuncia d'una crisi: crisi

² S. Bellow, *Dangling Man*, New York, The Vanguard Press, 1946, p. 1.

della meccanizzazione che è diventata un nuovo dio e d'una società che ha dimenticato come si faccia ad agire decidendo 'da soli':

This is my last civilian day. Iva has packed my things. It is plain that she would like to see me show a little more grief at leaving. For her sake I would like too. And I am sorry to leave her, but I am not at all sorry to part with the rest of it. *I am no longer to be held accountable for myself; I am grateful for that I am in other hands, relieved of self-determination, freedom canceled*³.

Dalla prima delle due citazioni riportate appare anche la peculiare maniera come, fin da questo libro, la frase di Bellow sia 'caricata': su due dimensioni, vale a dire, una seria e una ironica, una accorata e una disincantata e lievemente divertita.

Naturalmente, ciò, in *Dangling Man*, è ancora allo stato rudimentale, e a chi leggesse quel libro non conoscendo *Augie March*, quanto io ho notato probabilmente non apparirebbe: non apparirebbe neppure se il nostro ipotetico lettore conoscesse, oltre il primo, il secondo romanzo di Bellow, *The Victim*.

Poiché in *The Victim* la frase del nostro autore perde il carattere che ho notato (e che però torna in *Augie March*) divenendo anonima, impersonale, simile a quella di un qualsiasi 'diligente' romanziere contemporaneo: nei suoi momenti migliori essa (come nota anche lo Hoffman)⁴ è solamente accorata.

The Victim però segna un progresso in altre direzioni: vengono conquistate una completa economia narrativa e una sorprendente agilità d'articolazione e montaggio della materia.

La storia (un ebreo, Asa Leventhal, ammette alla propria compagnia un certo Allbee dal quale è ricattato moralmente essendo stato causa involontaria del suo licenziamento) è costruita su quattro piani: quello di Asa, quello di Allbee, quello di Harkavy e degli altri amici e conoscenti comuni di Asa e Allbee, quello di Max e Elena, rispettivamente fratello e cognata di Asa. Si tratta di quattro mondi completamente diversi l'uno dall'altro, ognuno con un particolare

³ *Ibid.*, p. 191.

⁴ F. J. Hoffman, *The Modern Novel in America*, Chicago, H. Regency Co., 1951, cap. VII.

'livello' intellettuale e morale: quando essi entrano in rapporto reciproco, la capacità di Bellow di mescolarli insieme e contemporaneamente di mantenerne distinti i 'livelli', si mostra decisamente notevole. Sfortunatamente, i personaggi risentono di quel tanto di meccanico ritrovabile in questa peculiare architettura del romanzo, cosicché alle volte essi appaiono più personaggi-tipizzazioni (su un piano diverso, qualcosa come gli *humours* jonsoniani) che personaggi-individui. Asa, prima e più che essere un *uomo*, è *il* piccolo borghese, *il* travet; Allbee è *il* borghese 'intellettuale', spregiudicato e cinico; Harkavy e gli altri amici e conoscenti dei due rappresentano *i* borghesi benpensanti; Max e Elena assolvono al ruolo de *i* proletari.

Il problema fondamentale del libro è quello del debito di coscienza (il debito morale di Asa nei riguardi di Allbee) e della possibilità o meno di pagarlo⁵.

Accanto a questo, tuttavia, un altro problema sembra qui interessare Bellow: quello della donna considerata come possibile *dato* comune a tutti gli uomini e quindi come eventuale punto di contatto (oppure no) nei loro rapporti reciproci.

Tale problema è legato a quello del debito morale più di quanto non possa parere — ne è anzi in qualche modo un'estensione: ambedue, infatti, sono a ben guardare articolazioni del problema che preoccupava Bellow già in *Dangling Man* e che lo preoccuperà nuovamente in *Augie March*, e cioè: è possibile, per l'uomo, comunicare con i suoi simili? e se è possibile, fino a che punto? L'aver tentato di rispondere a tali domande servendosi del dato 'donna' ci mette di fronte ancora una volta a ciò che più su chiamavo moralismo pratico di Bellow.

Che tutto ciò sia vero, cioè che: (a) tale problema esista, che insomma l'elemento per cui i quattro mondi, che lo scrittore analizza, entrano in contatto, non sia la compassione per le miserie altrui, né spirito di cameratismo, né amicizia, né disinteressato istinto d'aiutare chi si trovi in bisogno ma appunto la 'donna'; e che (b) il

⁵ Cfr. F. J. Hoffman, *op. cit.*, cap. VII, n. III.

presente sia un problema di moralismo pratico, mi pare dimostrato da quanto segue.

Nel romanzo la 'donna' è una specie d'unità di misura anzitutto 'figurativamente': gli ambienti dove i personaggi si muovono sono tutti descritti in sua funzione. Infatti: il sordido appartamento di Elena e Max a Staten Island esiste solo attraverso le figure di Elena e sua madre (e la casa appare ad Asa 'disordinata' quando vi incontra Elena e 'misteriosa' quando vi incontra la madre di lei); la casa di Harkavy esiste in funzione della madre di lui (ne ha gli stessi caratteri); la casa del protagonista appare come una dimensione esterna del corpo di Mary (la moglie) — vive cioè attraverso il ricordo, le lettere, il desiderio di Asa per lei, e in funzione del 'simbolo' di Mary, e cioè di Mrs. Nuñez, la portinaia (si veda a tal proposito la pagina dove Asa scopre Allbee in casa propria e in compagnia d'una donna che egli, dapprima, crede Mrs. Nuñez: i sentimenti di Asa, finché resta nel dubbio, sono quelli che un uomo proverebbe di fronte a un incesto commesso su persona del suo stesso sangue).

La 'donna' è unità di misura (o meglio: possibile mezzo di contatto tra uomo e uomo) anche su di un piano morale. Infatti: a) Asa è aperto al problema del debito di coscienza perché si trova in una posizione di squilibrio (sua moglie si trova temporaneamente fuori città: lontano da lei Asa si sente incapace di prendere alcuna decisione, e così *subisce* passivamente l'azione che su di lui esercita il mondo esterno); b) ammette Allbee alla propria compagnia non perché convinto di potere, così, in qualche modo, pagare il proprio debito, ma perché toccato dal fatto che Allbee ha perduto la moglie (e si trova quindi in una posizione di squilibrio simile, seppur più tragica, a quella di Asa); c) accetta moralmente Max solo quando costui gli ha spiegato cosa Elena sia per lui (Asa mette ciò in rapporto con quanto Mary significa per lui); d) accetta Harkavy in grazia dell'accettazione della madre di lui; e) ritrova alla fine il proprio equilibrio (o meglio il proprio *integro* egoismo) con il ritorno di Mary e con il possesso fisico di lei — e perde allora ogni possibilità (seppur potenziale) di comprendere e accettare 'gli altri'; f) Allbee,

dal canto suo, pare vivere solo attraverso il ricordo della moglie perduta e poi attraverso la figura della propria amante.

È indicativo, a proposito degli ultimi due punti, l'ultimo capitolo del libro, l'incontro a teatro tra Allbee e Asa, ora ambedue 'protetti' da una donna (rispettivamente l'amante e Mary) e pertanto con più nulla in comune, arroccati ambedue nei loro piccoli mondi. Le poche parole che i due uomini si scambiano in questo loro incontro non formano una conversazione ma appartengono a due indipendenti soliloqui.

Dice Allbee, cercando di spiegare se stesso:

« I'm on the train... I'm just a passenger... Not even first class. I'm not the type that runs things. I never could. I realized that long ago. I'm the type that comes to terms with whoever runs things. What do I care? The world wasn't made exactly for me. What am I to do about it? ».

Riappare, nelle sue parole, la posizione che Bellow, ancora in *Dangling Man*, aveva affermato tipica della società contemporanea e aveva criticato: l'incapacità degli individui a 'decidere da soli'. Leventhal, però, non afferra il senso del discorso di Allbee, da esso egli cerca di trarre solamente ciò che può essergli utile a chiarificare il suo problema (il debito morale): così, goffamente e ingenuamente:

« Wait a minute, what's your idea of who runs things? » said Leventhal.

E però, malgrado l'ingenuità, la domanda apriva ancora, forse, una possibilità, se non d'intesa, di rapporti, tra i due. Ma l'egoismo, o il suo simbolo (la voce di Mary, che richiama Asa al peculiare mondo cui egli appartiene), compare — e il momento di comunione viene perduto nuovamente, e in maniera definitiva:

But he (= Leventhal) heard Mary's voice at his back. Allbee ran in and sprang up the stairs. The bell continued its dinnings and Leventhal and Mary were still in the aisle when the houselights went off. An usher showed them to their seats⁶.

⁶ S. Bellow, *The Victim*, New York, The Vanguard Press, 1947, p. 294.

Il problema del debito di coscienza resta quindi senza soluzione perché quello della comunicabilità umana è risolto negativamente, cioè perché comunicare è impossibile. Non è solo nella citazione riportata che ci si trova di fronte a personaggi che monologano, invece che dialogare, a individui assolutamente negati alla possibilità d'una 'apertura' nei riguardi de 'gli altri'. Anche durante il proprio periodo di 'squilibrio' Asa (per quanto interrogasse se stesso e i suoi conoscenti) s'era rivelato incapace di comprendere Allbee e quindi la portata del problema che costui gli aveva fatto nascere nell'animo; d'altra parte, Allbee non riesce a capire Asa; Asa ancora non capisce Harkavy, né Harkavy lui; ecc.

La fratellanza umana, pare dire Bellow, è sentita solo da chi si trovi in una condizione di squilibrio: allora egli cerca l'aiuto degli altri per poter riacquistare la propria integrità. Gli altri, però, non possono (e non vogliono) aiutarlo, in quanto tale integrità non implica che colui che la cerca, una volta entratone in possesso, aiuterà i propri simili: implica esattamente il contrario. Ché tale integrità si può chiamare, assai più propriamente, egoismo. La donna è uno dei mezzi per ottenere tale 'equilibrio' egoistico. Dicevo più su che i personaggi di *The Victim*, più che personaggi-individui sono personaggi-tipi. Se ciò può disturbare il lettore che consideri l'opera da un punto di vista strettamente narrativo, si rivela d'altro canto di notevole importanza quando si voglia definire la posizione morale di Bellow nei confronti della civiltà contemporanea.

La 'colpa' della incomunicabilità reciproca, appare, nel romanzo, come tipica non di Asa o Allbee come *persone* ma come rappresentanti d'una determinata categoria sociale: è propria quindi non degli individui, ma del 'meccanismo' di cui essi fan parte. Ciò, allora, ci consente di renderci conto di come la critica di Bellow alla civiltà contemporanea sia di natura esistenziale. Essa, mi pare, presuppone una distinzione tra *comunità* e *società* dove la prima parola dev'essere intesa come « a group of rational beings associated on

the basis of a common love »⁷ e la seconda come « an organization of talents for the sake of a given function »⁸.

È per la scomparsa della *comunità umana* e per la sostituzione di essa con una « organization of talents » che i rapporti tra individuo e individuo si rendono impossibili. Vittime di ciò che sono tutti coloro che tentino d'agire come *individui* al di fuori della società cui appartengono — la vittima, nel caso specifico, è sia Asa che Allbee, ambedue tanto presi nell'« ingranaggio » da essere incapaci ad agire da soli e obbligati a cercar rifugio nel loro egoismo. Ancora una volta, quindi, ritorna il problema notato come fondamentale di *Dangling Man*: in quel romanzo la soluzione pareva stare nella rinuncia, in *The Victim* pare che di soluzioni non ve ne siano — la lotta si rivela inutile.

Possiamo allora affermare che con Bellow ci si trova di fronte a un post-romantico che ha in sé i germi del *Blaue Reiter* e che però, al suicidio 'diretto', caro agli espressionisti, ha sostituito il 'suicidio indiretto', il 'quietismo', la passiva accettazione della 'condizione umana'? Direi di no. Ché, nel suo terzo romanzo, Bellow prospetta una soluzione, non nuova, e però decisamente 'dinamica' e positiva.

Nel caso di *The Adventures of Augie March* il discorso critico si fa più ampio e coinvolge anche una ricerca delle fonti. La prima fonte (la più immediata, voglio dire) è il *Lazarillo*: e non solo per il mondo di canaglie e canaglierie che ci viene presentato, quanto per la 'fame' (*fisica*), molla delle azioni di March e del suo compatriota spagnolo, e dei loro mondi. Per essa Lazarillo viene ceduto dalla madre al mendicante cieco e inizia il suo tirocinio morale e umano, concluso con il matrimonio con l'amante d'un prete: per essa (per uscire dal proprio ambiente) Augie passa da esperienza a esperienza, via via ladro occasionale, inserviente, addestratore d'uccelli, contrabbandiere di immigranti, mantenuto, ecc., per finire come borsanerista, sposato ad una stella cinematografica di elusiva moralità.

Alla fame fisica del *Lazarillo* si aggiunge la fame 'alla Thomas

⁷ W. H. Auden, *The Enchafed Flood*, London, Faber & Faber, 1951, p. 36.

⁸ *Ibid.* Il periodo che segue è anch'esso derivato dal citato libro di Auden.

Wolfe', l'indiscriminazione cioè tra fisico e metafisico, una specie di vampirismo in più direzioni, un egoismo animale di prendere e avere tutto ciò che si presenta: infatti, i furtarelli giovanili di Augie, le sue disordinate letture, i suoi contatti con gli 'intellettuali' universitari, le sue esperienze con le donne, hanno tutti l'identico significato — 'inclusioni', cioè, per usare una parola cara a Th. Wolfe. Poi v'è un'altra fonte, Rabelais, col 'triviale' innestato nell'epica e il cinismo dell'autore presente appunto nel voluto innesto di tali elementi:

Einhorn, while still fresh and palmy, had his father's overriding powers plus something else, statesmanship, fineness of line, Parsee sense, deep-dug intrigue, the scorn of Pope Alexander VI for custom. One morning, while I was reading from a column of the misconduct of an American heiress with an Italian prince at Cannes, he stopped me to quote, 'Dear Kate, you and I cannot be confined within the weak list of a country's fashion. We are the makers of manners, Kate, and the liberty that follows our places stops the mouths of all find-faults...'. That's Henry the Fifth, for you. Meaning that there's one way for people at large and another for those that have something special to do⁹.

Fatto, questo, che si ripete su di un piano immediatamente stilistico: la frase a doppia dimensione notata in *Dangling Man*, diventa ora discorso epico in stile *flamboyant*, chiaramente sulla scia di Melville.

Ecco Melville (in un luogo in cui descrive la forza della coda della balena):

Nor does this — its amazing strength, at all tend to cripple the graceful flexions of its motions; where infantileness of ease undulates through a Titanism of power. On the contrary, these motions derive their most appalling beauty from it. Real strength never impairs beauty of harmony, but it often bestows it; and in everything imposingly beautiful, strength has much to do with the magic. Take away the tied tendons that all ever seem bursting from the marble in the carved Hercules, and its charm would be gone. As devout Eckermann lifted the linen sheet from the naked corpse of Goethe, he was overwhelmed with the massive chest of the man, that seemed as a Roman triumphal arch. When Angelo paints even God the Father in human form, mark what robustness is there. And whatever they may reveal of the divine love in the Son, the soft, curled, hermaphroditical Italian pictures, in which his idea has been most successfully embodied, these pictures, so

⁹ S. Bellow, *The Adventures of A. M.*, New York, The Viking Press, 1953, p. 67.

destitute as they are of all brownness, hint nothing of any power, but mere negative, feminine one of submission and endurance, which on all hands it is conceded, from the peculiar practical virtues of his teachings.

Such is the subtle elasticity of the organ I treat of¹⁰.

E questo è Bellow:

Now there's a dark Westminster of a time when a multitude of objects cannot be clear; they're too dense and there's an island rain, North Sea lightlessness, the vein of the Thames. That darkness in which resolutions have to be made — it isn't merely local; it's the same darkness that exists in the fiercest clearness of torrid Messina. And what about the coldness of the rain? that doesn't deheat foolishness in its residence of the human face, nor take away any deception nor change defects, but this rain is an emblem of the shared condition of all. It maybe means that what is needed to mitigate the foolishness or dissolve the deception is always superabundantly about and insistently offered to us — a black offer in Charing Cross; a gray in Place Perieras...; a brown in the straight unity of Wabash Avenue¹¹.

In *Green Hills of Africa* (1935) Hemingway, nel suo colloquio con il cacciatore austriaco Kandinsky, tra le molte *boutades* e i molti aneddoti letterari, fa anche delle affermazioni interessanti, come la seguente: che tutta la letteratura americana discende da *Huck Finn*.

Ora l'affermazione può forse parere discutibile (e magari anche lo è): pure, non si può negare che essa sia vera almeno per quanto riguarda Hemingway stesso e il Bellow di *Augie March*.

In Hemingway, tuttavia, l'influenza di Twain è piuttosto superficiale; Nick discende, sì, come afferma D. H. Lawrence nei suoi saggi di letteratura americana, dai *cowboys* e dai *tramps* dell'Ovest (e quindi, in questo senso, da *Huck Finn*), ma la ricerca di se stesso che egli fa è piuttosto scontata — sempre poi che si tratti di ricerca (di autodefinizione) e non invece, come credo personalmente, d'un gratuito innesto, nel tessuto americano tradizionale, di motivi europei 1890 (o dei motivi in voga tra gli 'esuli' americani a Parigi

¹⁰ H. Melville, *Moby Dick*, London, Collins, 1955, p. 322.

¹¹ S. Bellow, *The Adv. of A. M.*, cit., p. 201.

nel 1920), è cioè della storia dell'individuo prematuramente bruciato e perduto, nuovo Tiresia che ha « foreseen and foresuffered all »: innesto dimostratosi infelice se non altro per la sproporzione esistente tra la posizione (nietzschiana e schopenhaueriana) di Nick di fronte alla vita, e il fatto contingente che egli (in gran parte dei racconti di cui è protagonista) ha al massimo tredici anni. Cosicché l'influsso di Twain si dovrebbe in questo caso limitare all'elemento esteriore del vagabondaggio.

Nel caso di Bellow (cioè di Augie) la filiazione da Huck Finn è invece diretta: e non solo per il vagabondaggio, l'irrequietezza (Augie non va per i boschi per la semplice ragione che dove vive di boschi non ve ne sono più, ma al *backwood* della zona del Mississippi sostituisce i bassifondi di Chicago e i deserti del Messico) e la 'ricerca' di se stesso che fa. Anche per il 'largo gesto americano' che gli è proprio, per la sua astuzia, il suo *humour* popolare, la sua strafottenza ecc. — elementi che, su un piano narrativo, sono talvolta tradotti in un discorso che supera il cinismo 'culturale' di Rabelais in grazia d'una posizione d'ironia sugli altri e se stesso: alla vanteria e la fanfaronata segue d'improvviso, sulla pagina, la smaliziata e disincantata autocensura. Come apparirà dalla citazione, si tratta d'un ulteriore perfezionamento (o metamorfosi) della vecchia frase bidimensionale di *Dangling Man*:

I am an American, Chicago-born — Chicago, that sombre city — and go at things as I have taught myself, free-style, and will make the record in my own way: first to knock, first admitted; sometimes an innocent knock, sometimes a not so innocent. But a man's character is his fate, says Heraclitus, and in the end there isn't any way to disguise the nature of the knocks by acoustical work on the door or gloving the knuckles. Everybody knows there is no fineness or accuracy of suppression; if you hold down one thing you hold down the adjoining¹².

Ma un altro nome si dovrà fare, ed è quello di Flaubert. Per l'America contemporanea, infatti, *The Adventures of Augie March* mi pare assolvere alle stesse funzioni dell'*Éducation Sentimentale*.

¹² *Ibidem*, p. 3.

Come si sa, Flaubert, nelle quattro redazioni dell'*Éducation*, (*Memoires d'un fou*, 1830; *Novembre*, 1842; *L'Éducation Sentimentale*, 1845-6; *L'Éducation Sentimentale*, 1869) sviluppava e metteva a punto definitivamente le proprie idee sulla vita: Dio non esiste, la vita è un dramma senza scopo, la sola ragione di vivere è un grande amore che, per resistere, deve essere idealizzato; una volta idealizzato, però, nulla gli corrisponde nel reale, e così, a contatto con la realtà, esso a un certo momento si sfalda; a questo punto si ha la coscienza del nulla, al quale non esiste soluzione di sorta — per lo meno nella società contemporanea (cioè del secondo Impero). Alla fine del libro, dopo aver scoperto la vanità del suo amore per Madame Arnoux e dopo che l'idea che egli s'era fatto di quella donna gli è stata rivelata illusoria dalla realtà, Frédéric Moreau, il protagonista, abbandona Parigi, ritorna al proprio paese, e qui, in pace, attende la morte.

Su questo motivo, un altro (che del primo è un'estensione) viene sovrapposto da Flaubert: quello della incomunicabilità tra individuo e individuo — e si vedano i rapporti di Frédéric con Monsieur (e Madame) Arnoux, o con Sénécal, o con il proprio amico del cuore Deslauriers, per rendersene conto: ognuno monologa, nessuno riesce a trovare un dato comune con gli altri uomini; nel caso particolare di Frédéric e Deslauriers, essi non riescono a comunicare con gli altri neppure quando (ultimo capitolo del libro) ciò si ridurrebbe a un puro fatto fisico, aver dei rapporti con delle prostitute.

V'è poi un terzo motivo, nell'*Éducation*, e anch'esso derivato da quello dominante, cioè: qual è la funzione della donna in rapporto all'uomo?

Date le idee di Flaubert sull'amore, mi pare si possa affermare che tale funzione è essenzialmente negativa — addirittura una non-funzione: essa infatti consiste nell'illudere l'uomo a credere nella vita — ma tale illusione, come abbiamo visto, è presto distrutta dalla realtà.

Per mezzo dei tre motivi fondamentali che ho notato, Flaubert riuscì, nell'*Éducation Sentimentale*, a definire le condizioni morali della società francese del secondo Impero: condizioni di crisi — de-

terminate dall'esistenza d'una sproporzione tra le dimensioni del mondo reale e quelle del mondo dell'immaginazione (cioè: tra ciò che «the age demanded» e ciò che quella società offriva).

Servendosi degli stessi tre motivi di Flaubert (che sono i tre problemi fondamentali sia di *The Victim* che di *Dangling Man*), Bellow, in *The Adventures di Augie March*, riesce a definire le condizioni attuali dell'America, a spiegare come nell'azione, nel continuo attivismo e nell'incessante ricerca (di che cosa non ha importanza) stia il segreto per sopravvivere — cioè per impedire che il mondo dell'immaginazione raggiunga dimensioni più ampie di quelle del mondo della realtà: a darci, in definitiva, una nuova versione di quello che è stato chiamato, con frase felice, «il perenne sogno dell'America»¹³.

Per ciò che riguarda la 'donna', Augie, nella sua ricerca di se stesso, nel suo sforzo di autodefinizione e definizione del proprio ambiente, arriva, a un certo punto, alle conclusioni di Frédéric Moreau.

Anche Augie cerca la 'donna': fisicamente, tuttavia (almeno agli inizi), e senza alcuna idealizzazione di sorta. Ma a mano a mano che l'orizzonte delle sue esperienze s'allarga, egli s'accorge che possedere una donna può significare non soltanto soddisfazione di certi desideri, ma qualcosa di più: possibilità di denaro e potenza. Se ne rende conto quando comincia a frequentare (e amare) Lucy Magnus, una milionaria, cognata di Simon (il fratello di Augie): suo malgrado la scoperta lo affascina. Abbacinato dall'aura di danarosa sicurezza che Lucy si spande intorno, inconsciamente Augie la idealizza.

Ma denaro e potenza significano anche assunzione d'un determinato codice, cioè completa accettazione delle leggi morali e della *forma mentis* dell'alta borghesia cui Lucy Magnus appartiene. Augie, involontariamente, le infrange: mentre è quasi fidanzato con Lucy egli aiuta un'amica ad abortire e ne vien creduto l'amante da Mr. e Mrs. Magnus. È a questo punto che avviene la prima grande delusione:

¹³ Cf. F. Pivano, «America, Sogno in dimensione» in *Galleria* (dicembre 1954), pp. 225-232.

« These things when you decide to break them, it's better to break at once » said Mrs. Magnus. « I'm sorry, Augie. I personally don't wish you any bad luck. You're a handsome and intelligent young man. But I advise you to control yourself. It's not too late. There's nothing against your family, I respect your brother. But you're not what we had in mind for Lucy ».

« What about what Lucy had in mind? » I said with a rising throatful of rage.

The old man (= Mr. Magnus) was impatient... « No dough if she marries you », he said.

Ma, come ho detto, questa volta Augie ha idealizzato la propria donna: e s'accorge che ella, per lui, vale ancor più del denaro e della potenza del mondo cui appartiene — forse perché, ingenuamente, pensa che accanto a lei denaro e potenza gli sarà facile procurarseli anche da solo. Così, alle parole di Mr. e Mrs. Magnus egli reagisce interrogando Lucy:

« Well, Lucy, to whom does that make the difference, to you or to me? ».

Her smile spread wider and lost all other intentions in the single suggestion that it was she who had inflamed me and when hot I had discharged it all upon someone else but that it really didn't matter since she wasn't so little her father's child, though a girl, that all that ardor in the car and in the parlor and with the lips and tongues and fingertips and the rest could make her really lose her head and be unwise... There was nothing further to stay for¹⁴.

In questa maniera egli capisce ciò che il protagonista di *The Great Gatsby* di Fitzgerald non riesce invece a comprendere e di cui però si rende conto perfettamente Nick Carraway, l'amico di Gatsby e il narratore della sua storia. Parlando dei Buchanam, che hanno portato Gatsby alla catastrofe, Nick dice:

They were careless people, Tom and Daisy — they smashed up things and creatures and then retreated back into their money or their vast carelessness, or whatever it was that kept them together, and let other people clean up the mess they had made¹⁵.

¹⁴ S. Bellow, *The Adv. of A. M.*, cit., p. 280.

¹⁵ F. S. Fitzgerald, *The Great Gatsby*, Penguin Books, 1950, p. 186.

Così è Lucy: anch'ella, a un certo momento, « si ritira » e lascia gli altri a riaggiustare le cose da soli. Augie, che per qualche momento era stato lì lì per agguantare la mela d'oro — che era vissuto per qualche tempo nell'alta società e aveva indossato il *tuxedo* — ritorna nel mondo da cui è uscito, nella Chicago degli *slums* e della gente senza soldi.

Ne esce quando compare Thea, un'altra donna ricca (e ninfomane e un po' pazza) che egli accetta perché in quel momento è l'unica possibile soluzione a un'ingarbugliata situazione economica e sentimentale. Con Thea Augie parte per il Messico — e durante il viaggio pensa seriamente di sposarla. Così, quando la donna gli si rivela inferiore all'idea che se n'era fatto, egli si sente deluso. Più che deluso — vinto. E però cerca di trattenerla, d'arrivare a un compromesso qualsiasi: ché la 'donna' significa (ora ha imparato) non solo ricchezza ma anche solidarietà, è un punto fermo al quale sempre ci si può appoggiare. Thea non vuol saperne di ritornare con Augie; questi, dopo una serie di scene di violenza nelle quali cerca di sfogare il proprio sentimento d'impotenza, dal Messico dove si trova se ne ritorna a casa, conscio più che mai, adesso, d'essere solo un *outcast*, di non appartenere a nessun posto — o al massimo all'*underworld* di Chicago: le delusioni, quindi, sono parte del suo destino. Come parte di esso è dover ottenere sempre prodotti di seconda mano — per esempio la stessa Thea che, nel mondo sentimentale di Augie, sostituisce Esther, la sorella di Thea, della quale precedentemente egli s'era invano innamorato.

La coscienza d'essere un *outcast* gli aveva fatto amare Caligula, un'aquila di due anni, che egli, con Thea, aveva tentato di addestrare alla caccia. Un uccello fuori posto nel mondo di uomini cui la propria cattività l'aveva portato, inadatto alla caccia, desideroso d'essere libero, e però reso incapace dalla sua stessa cattività di procurarsi cibo da solo — d'essere autosufficiente e pertanto in una condizione tale, da renderglisi necessario restare in quel mondo di uomini dove non può sentirsi a proprio agio comunque. Caligula ricorda ad Augie se stesso, e quindi la propria città:

Should I look into any air, I could recall the bees and gnats of dust in the heavily divided heat of a street of El pillars... like a terribly

conceived church of madmen, and its stations endless, where worshippers crawl their carts of rags and bones. And sometimes misery came over me to feel that myself was the creation of such places. How is it that human beings will submit to the gyms of previous history while mere creatures look with their original eyes? ¹⁶.

L'educazione sentimentale diventa così, a un certo punto, educazione sociale — Augie si rende sempre più conto del valore e dei limiti del mondo dov'è nato. Gli è che a ciò non segue nessuna disperazione, né alcun sentimento d'odio o vendetta. A differenza di Frédéric Moreau, Augie non si ritira in sé stesso ad aspettare la morte. Ché egli non era partito (cioè: entrato nella vita) con le illusioni e i sogni di gloria del personaggio di Flaubert. A guardar bene, Augie non desidera (né ha desiderato) nulla — tranne vivere. La sua educazione sentimentale, anziché soffocare, alimenta questa posizione: gli insegna che la parola 'vivere' deve essere corretta in 'sopravvivere', stimola in lui la già prepotente animalità.

In questa animalità ritroviamo nuovamente quel moralismo pratico di cui parlavo agli inizi: dall'affermazione della necessità di collaborazione tra uomo e uomo, Bellow, in *Augie March*, è giunto al « first to knock first admitted ». Il che però non significa chiuder la porta in faccia al prossimo — anzi. Si tratta d'una animalità che ha tutti i caratteri della « goodness of heart » degli eroi di Fielding, meno l'ingenuità che è sostituita da un vago fondo sentimentale ¹⁷ e con in più una notevole dose di autocoscienza. Per essa Augie è capace di comprendere e comunicare con tutti gli individui che incontra, e quindi di accettarli nella loro realtà, al di sopra d'ogni sua personale posizione d'antipatia nei loro riguardi. Per essa persino Lucy e Thea non vengono odiate o trasformate in oggetto di disprezzo, quando ogni commercio con esse è terminato, ma continuano a restare, per Augie, sempre e soprattutto esseri umani *integri* — individui cioè con il diritto di comportarsi di fronte alla vita nella

¹⁶ S. Bellow, *The Adv. of A. M.*, cit., p. 330.

¹⁷ « I was a sucker for it too, family love... Finding yourself amongst wario faces, why, there're many objections that recede, as when enemy women may kiss. Many common lies and hypocrisies are like that, just out of the harmony of the moment ». S. Bellow, *The Adv. of A. M.*, cit., p. 218.

maniera che preferiscono. Sempre per questa animalità Augie aiuterà Mimi ad abortire, ruberà per procurarle dei soldi, simpatizzerà con Stella, una ragazza che aiuta a fuggire dal Messico attirandosi così le ire e la gelosia di Thea, etc.

Tale carattere è, se si vuole, il limite del mondo di Augie — perché gli impedisce di accettare qualsiasi 'situazione' o dimensione metafisica, e gli riduce ogni fatto a pura realtà fisica. Così, ad esempio, quando egli sa che nonna Lausch è morta, il terrore della morte che egli prova è *fisico*, quello che potrebbe sentire un animale per la perdita del proprio padrone. Non pensa all'anima, alla pace eterna etc. — né positivamente né negativamente: ma alla concretezza fisica della defunta, ora scomparsa, violentata, non più recuperabile:

[My mother] said in her cracky voice..., « Did you hear about Grandma? ».

« No, what? ».

« She died ».

« Oh no! ».

That was a shaft! It went straight and cold into my bowels and I couldn't bring up my back or otherwise move, but sat bent over. Dead! Horrible, to imagine the old woman dead, in a casket, underground, with the face covered and weight thrown on her, silent. My heart shrunk before the idea of this violence. Because it would have had to be violent... For all her frailty she was a hard fighter. But she fought when clothed and standing up, alive. And now it was necessary to picture her captured and pulled down into the grave, and lying still. That was too much for me ¹⁸.

Tale animalità è però soprattutto la forza, di Augie. Per essa egli riesce a distinguere tra bene e male meglio di suo fratello Simon — e a respingere tutto ciò che è morboso, torbido, malato: si veda a tal proposito l'episodio dove Augie è in una scialuppa, nell'oceano, dopo che la sua nave è stata affondata, in compagnia d'un maniaco che parla di rigenerazione della specie e che promette un mondo migliore. Quest'uomo è l'unico individuo che Augie rifiuti — e però tale rifiuto è coerente con le sue posizioni di fronte alla

¹⁸ *Ibidem*, p. 177.

vita, con la sua 'animalità' voglio dire: Augie non vuole salvare il mondo ma vivervi, e, se possibile, nella maniera migliore.

Ciò è quanto lo fa continuare ad andare avanti, malgrado le delusioni che prova, i colpi bassi che riceve, gli errori che commette. Sposatosi, diventato ricco, accortosi che ciò non era esattamente quanto voleva e consapevole, però, che dopo un po' egli si sentirebbe come si sente attualmente dovunque gli accadesse di trovarsi, Augie, malgrado tutto, non si dispera. Non interrompe la propria 'ricerca':

[There is] the *animal ridens* in me... forever rising up... Is it the laugh at nature — including eternity — that it thinks it can win over us and the power of hope? Nah, nah! I think. It never will. But that probably is the joke, on one or the other, and laughing is an enigma that includes both. Look at me, going everywhere! Why, I am a sort of Columbus of those near-at-hand and believe you can come to them in this immediate *terra incognita* that spreads out in every gaze. I may well be a flop at this line of endeavour. Columbus too thought he was a flop, probably, when they sent him back in chains. Which dind't prove there was no America¹⁹.

Parlando di questo romanzo e trattandolo da un punto di vista strettamente narrativo, Agostino Lombardo giunge alle conclusioni che si tratta d'un capolavoro mancato²⁰. La tesi è sostenibile poiché *The Adventures of Augie March* possiede (almeno apparentemente) un grande difetto — tale da giustificare affermazioni come quella di Lombardo: manca, soprattutto nella sua seconda parte, di economia. V'è una messe d'episodi che potrebbero essere tolti (ad esempio quello, citato, di Augie dopo il naufragio) senza che lo svolgimento narrativo dell'opera ne venisse a soffrire; insieme, certe situazioni sono ripetute, certi fatti ritornano pressoché identici (le diverse donne che Augie possiede si comportano tutte, suppergiù, nella stessa maniera), certi personaggi (per es. Mintouchian) assumono nella narrazione un'importanza eccessiva rispetto al ruolo che poi svolgono in rapporto ad Augie. Manca insomma il romanzo di

¹⁹ *Ibidem*, p. 536.

²⁰ A. Lombardo, recensione a *The Adv. of A. M.*, in *Lo Spettatore Italiano*, VII, 3, marzo 1954, pp. 143-146. Di A. Lombardo cfr. anche la recensione alla versione italiana di *Dangling Man*, in *Lo Spettatore Italiano*, VI, 8, agosto 1953, pp. 366-7.

quella perfetta, geometrica architettura che invece possiede *The Victim*.

Ma tutte le cose si possono osservare da diversi punti di vista — e anche il nero, visto in una certa luce, può apparire, se non proprio bianco, grigio. Così anche il 'grave difetto' di *The Adventures of Augie March* può risultare, da un certo angolo visivo, se non proprio un pregio, per lo meno un elemento tipico della peculiare dimensione di questo romanzo: quella epica. Dicevo più su che forse la condizione necessaria per fare dell'epica consiste nell'assunzione d'un punto di vista morale 'dinamico' nei riguardi della materia da narrare. Se le cose stanno così, in *Augie March* questo punto di vista 'dinamico' esiste, ed è reperibile anch'esso anzitutto nella 'animalità' del protagonista — l'elemento-base che muove Augie non solo ma tutti gli altri personaggi del romanzo in quanto Augie si trova in contatto con individui che, per il fatto stesso d'essere in rapporto con lui, vengono da lui determinati.

È reperibile anche nel piglio con cui i fatti vengono esposti e i personaggi sono caricati: sempre avvolti in una specie di alone mitico, per metà ironico e per metà serio, con 'accostamenti' classici che accrescono (sia pur ironicamente) la 'dignità' del fatto o del personaggio stessi. Mamma Lausch, Simon, Mimi, Einhorn etc., oltre che individui sono incarnazioni (*mai* simboli, però) di particolari virtù (o vizi), sembrano partecipare del mondo favoloso degli dei dell'Olimpo: persino i personaggi secondari hanno tale carattere, e si veda la figura di Renéc, l'amante di Simon, che così ci viene descritta:

Though slight, she certainly was stacked. You could see how her breasts went on with great richness under her clothes... and her endowments went down into, and were visible through her silk stockings. Extremely young, her face was made up to some thickness of gold tone... Not necessarily a physical giantess but a person whose capacity for adornment was really very great. One of that old sister-society whose pins and barrettes and little jars from Assiria or Crete lie so curiously... — those sacred girls laid in the bed by the priests to wait for the secret night visit of Attis or whoever, the maidens who took part in the hot annual battles of gardens, amorous ditty singers, Syrians, Amorites, Moabites, and so on. The line continuing through *femmes*

galantes, courts of love, Aquitaines, infantas, Medicis, courtesans, wild ladies, down to modern night clubs or first-class salons of luxury liners and the glamorous passengers for whom chefs plot their biggest soufflé, pastry-fish, and other surprises. This was what Renée was supposed to be...²¹.

Come si vede dall'esempio, il carattere epico del romanzo compare anche dalle peculiari similitudini e dalla retorica *flamboyant* che Bellow qui impiega.

Epica, dunque, in *Augie March*, però non nel senso in cui tale parola può essere usata parlando ad esempio dell'*Ulysses* di Joyce: il modello di *Ulysses* è l'*Odissea*, e il romanzo appartiene quindi, se così si può dire, all'epica classica.

Augie March, invece, appartiene all'epica medievale: è una specie di enorme *morality*, anzi di romanzo arturiano, dove il protagonista deve definire se stesso per mezzo d'una serie di prove cui si sottomette: la liberazione della castellana, l'incontro con la maga, la lotta con il drago, scontri con cavalieri nemici, il viaggio alla spelonca del santo romito, etc. Rispettivamente gli episodi di Mimi e Stella, di Thea, del pazzo nella scialuppa alla deriva, ancora di Thea e Stella e loro amanti, e la conversazione con Mintouchian nel bagno turco (« He looked as if he were grinning, with great, bland, pouring-faced kindness, like a sage, prophet, or guru, a prince of experience... I wanted him to give me wisdom »)²² sono gli ironici corrispettivi delle tappe del cavaliere arturiano, che incontriamo in *Augie March*. Il Graal è ciò che il protagonista apprende quando la sua 'ricerca' sembra finita: che essa 'ricerca' non ha né avrà mai una fine. Se consideriamo l'opera sotto questo angolo visuale, persino le lunghe digressioni, gli episodi che apparentemente possono sembrar turbare l'economia narrativa, appaiono giustificati: sono tutti in funzione del *dato* ultimo cui Augie arriva, della sua 'scoperta'. È per questo, allora, che non parlerei di capolavoro mancato, nei riguardi di questo romanzo, ma di capolavoro realizzato

²¹ S. Bellow, *The Adv. of A. M.*, cit., p. 462.

²² *Ibidem.*, p. 484. E (p. 478): « Amidst the ladies he didn't let go with his smile, but now (al bagno turco) when he sat like a village headman in his carnival colors towels he did ».

e con piena coscienza da parte del suo autore: e penso a *El Cavallero Zifar*, quello strano ma validissimo romanzo epico del XII sec., dove le digressioni (interminabili) hanno appunto il significato che troverei nelle 'digressioni' (o ripetizioni) di *Augie March*, che, in comune con il romanzo spagnolo, hanno anche un altro elemento — il fascino (l'apparenza) di residui e stratificazioni di miti precedenti sui quali il mito nuovo (quello di Augie e di Zifar) è stato imposto.

Nel saggio già ricordato, M. Cowley concludeva la propria rassegna della situazione della narrativa moderna in America con le seguenti parole:

It is conviction and courage and vitality that are needed. The result is a fluid situation in which the influence of a single great artist might prove to be decisive in the fashion that Hemingway was decisive for the nineteen-twenties and Faulkner for a whole group of Southern novelists. If another such writer appears and is recognized, the lesser but talented writers surrounding him will arrange themselves in a new configuration... and perhaps we shall have another great period in American fiction²³.

Forse non è eccessivo vedere nel Saul Bellow di *Adventures of Augie March* questo nuovo, e grande, scrittore.

PIERO SANAVIO

²³ M. Cowley, *op. cit.*, p. 33.