

L'ARTE DI BERNARD MALAMUD

V'è, nella vita americana, quella che si può chiamare la « grande assenza »; ed è l'assenza della morte. Nel quotidiano sforzo di conquista di beni materiali e di conseguente sicurezza psicologica; attraverso la perpetua affermazione del lavoro e dell'esperimento; e nel quotidiano ritorno a un familiare modello di calore domestico e comunitario, l'americano medio ha tentato di fondere il suo originario coraggio investigativo e il suo residuo di nostalgia per il consueto e il permanente. Nel procedimento il calcolo della morte — interruzione inopportuna — è stato escluso. Ciò che non può reggere al confronto col nuovo si distrugge rapidamente e viene sostituito con il più funzionale, il più comodo. La pubblicità, che pure si sofferma sulla morte — *funeral parlors, cremations*, ecc. — lo fa con il tono sportivo di colui che ha trovato il rimedio; e quando si sa *what to do next*, il peggio è passato. Della morte non si parla, la morte non si vede e non viene lamentata udibilmente. Quando se ne parla, quando si vede, lo si fa entro la cerchia smisurata di atteggiamenti, trucchi, accorgimenti, difese (spartane, puritaniche, sportive, terapeutiche e zen), rimedi (individuali e sociali, religiosi e psiconalitici), rassegnazioni (individuali e collettive).

Nella eccezionale energia che vibra attraverso tutta l'America, nel dispiego immenso di forze che tentano quotidianamente di stabilire nuovi capisaldi della superiorità dell'uomo e del continuo superamento del passato, persino nella gradevole precisione dei servizi pubblici, la morte diventa un concetto sempre più astratto e sfuggente. La sostituzione delle vite estinte con quelle nascenti e in sviluppo nella radiosità del nuovo e del pulito, del « clean cut », diviene giornalmente più agevole e perfezionata. La fluidità e l'astrazione, non tanto come ricerche speculative dell'intelletto, ma come allontana-

mento dall'adesione più intima e dal rapporto con gli uomini, diventano forme di espressione popolare. (La popolarità dell'arte astratta, per esempio, a parte la considerazione seria che meritano esempi individuali, si riallaccia alla venerazione per la giovinezza e al pieno diritto di questa di esprimersi come meglio le piace).

Questa astrazione, affiancata all'accento sulla materia, sul perseguimento della « opportunity », sul successo attraverso il lavoro e l'iniziativa altamente remunerativi, sono, in genere, le componenti da cui si eleva la voce degli artisti che tentano di rintracciare i segni più veri della storia terrena.

E ciò non si ottiene con lo sbandieramento (solo in apparenza *impulsivo*) dei poeti come Lawrence Ferlinghetti e i suoi seguaci *beatnicks*. La loro presunta scoperta della morte, i loro interminabili cataloghi di negazioni e distruzioni, l'enfasi esclamatoria sulla precarietà dell'esistenza, non fanno che volatizzare ulteriormente il concetto a cui credono di essersi avvicinati. Quando « death » diventa un ritornello di moda non ci si può illudere di averne raggiunto il cavo più segreto. Le masse di giovani barbuti che ascoltano rapiti le elencazioni nere o no di Ferlinghetti, o il poetastro beffardo che per mantenersi agli studi sceglie — tra tantissimi — un posto di guardiano alla Murgue perchè ben pagato, credono di capire e accettare la loro condizione umana; e non sembrano rendersi conto che con questa sportiva dimestichezza con le parole e i colori della morte, essi si allontanano sempre più dalla piana considerazione di un fatto importante nella loro vita e in quella di tutti gli altri.

L'opera degli scrittori più seri in America, quindi, oltre ad essere testimonianza d'arte al di fuori del tempo e della geografia, è, per l'età contemporanea americana in particolare, la voce della coscienza più acuminata e meno drogata di individui che appartengono a un popolo che sembra aver temporaneamente perduto il senso dell'ineluttabile. Dello stesso popolo che ha fondato e perpetua il culto fanatico della giovinezza, non come inizio fervido e formativo del cammino

umano, ma come momento culminante di assoluta vittoria sulla famosa « opportunity », prima di immergersi in un « domani » vago e illimitato, benché fattivo e comodo, per il prolungamento del quale milioni di « organization men » sono al lavoro. A mio avviso è a tale atteggiamento che si deve attribuire, in parte, l'esistenza di una vasta classe di perenni adolescenti, di individui cioè che, consapevoli dello sforzo che dovranno compiere per affrontare una maturità senza *promesse* e senza *misteri*, nella quale dovranno accettare di guardare a sé stessi come individui già *compiuti* e responsabili, prolungano ad infinitum il loro stato di apprendisti e di adolescenti *seeking adjustment*. Conseguentemente, anche la loro capacità di amare tenderà a rimanere narcisistica, come è appunto caratteristico del giovanissimo che non ha ancora percorso l'itinerario naturale (per « naturale » qui intendo semplicemente « normalmente accettato dalla maggioranza ») che lo porterà a trasferire l'oggetto dell'amore da sé stesso a un altro individuo.

Assenza del senso della morte, quindi, e amore per sé stessi sembrano i fattori che, più apertamente o meno, possono essere registrati come presenti in numerose *situazioni* letterarie (e no) americane. Tennessee Williams è un esempio fortemente individualizzato del conflitto di amore narcisistico e amore per gli altri, fanatismo della giovinezza per *orrore* della morte e, prima di questa, della maturità solitaria, disfacimento fisico, senso del bene perduto, ecc. Ma il senso della morte è innegabilmente presente in tutta la sua opera; anzi, qui il senso della morte diventa decadenza.

Bernard Malamud, un nuovo narratore americano, ci offre un'opera nella quale la *naturale* consapevolezza della morte rende la vita fosforescente di potenzialità, pure se vissuta in una desolata, apparente immobilità. Nella quale il tempo ha una funzione che non è né isterica né passiva, ma piana, solida eppure fervida: sia il tempo presente, nel suo peso di « ora e qui », che quello ricordato e immaginato. Nella quale l'amore per sé stessi e per gli altri, col raggiungimento della

maturità, diventa ragione motrice, e non di appagamento. E soprattutto dove la realtà, più che divorante nella sua ferocia, e quasi sempre nelle sue aggressioni di miseria e di pena, è lambita costantemente dalla fantasia, dove infatti essa sbocca immergendosi in un'impalpabile atmosfera popolata di infinite soluzioni a cui, appunto, anche la morte appartiene.

La fantasia di Malamud, tuttavia, non è luogo di fuga cordarda dai confini a cui l'uomo è assegnato; è anzi simultanea « estensione » di quei confini, in cui ciascun uomo può immedesimarsi e con cui può acquistare una dimensione più ampia.

Chiamo Bernard Malamud un narratore « nuovo » non solo perché egli ha qualcosa di nuovo da proporre, ma perché ha raggiunto la sua fama solo da poco, con una raccolta di racconti, *The Magic Barrel*, scelta per l'assegnazione del premio commerciale più ambito dalla narrativa americana, The National Book Award. E anche perché, come diceva Alfred Kazin in *The Reporter* (29 Maggio, 1958) parlando di Bernard Malamud, Saul Bellow e Daniel Fuchs: « The newer writers... seem "new" not because they are young bur because it has taken them so long to climb out of the depression and war and to discover themselves as individuals.... ».

Bernard Malamud è nato a Brooklyn, New York, nel 1914, da genitori ebrei emigrati dalla Russia e dalla Polonia. Il padre aveva un piccolo negozio di alimentari a Brooklyn e in quella parte di New York Malamud è cresciuto, è andato a scuola, ha cominciato a scrivere. Più tardi frequentò il City College of New York e la Columbia University, dove ricevette un Master of Arts in Inglese. A 46 anni Malamud ha pubblicato due romanzi, *The Natural* (Harcourt, Brace & Co., New York, 1952), *The Assistant* (Farrar Straus & Cudahy, Inc., New York, 1957 — successivamente apparso in pocket book edition come Signet Book, 1958), e una raccolta di 13 novelle, *The Magic Barrel* (Farrar, Straus & Cudahy, Inc., New

York, 1958). Sta ancora lavorando, mentre scrivo queste note, a un terzo romanzo (*A New Life*) — protagonista del quale è un professore ebreo di New York che va nel lontano West ad insegnare in una comunità non ebraica e dove intraprenderà una nuova vita spirituale —; migrazione dunque, di altra specie.

Bernard Malamud insegna inglese all'Oregon State College, a Corvallis, una cittadina rurale a cento miglia da Portland, dove egli vive con la moglie e due bambini. I tre volumi pubblicati sono stati scritti nelle giornate (tre alla settimana) libere dall'insegnamento. Corvallis non offre che le distrazioni normalmente ottenibili in un qualsiasi campus americano e questo, in particolare, di ristretti orizzonti per uno scrittore, in quanto l'istruzione del College dell'Oregon è diretta principalmente a studenti che si specializzano in Agraria, Veterinaria, Chimica e Farmacia. La laurea in lettere non è contemplata. Questa anzi è una delle ragioni (insieme all'imprescindibile necessità economica) che ha trattenuto Malamud in un luogo del genere, praticamente isolato dal mondo della cultura artistica e letteraria, e dove il suo lavoro di insegnante può svolgersi senza la possibile tentazione di impegnarsi troppo nelle vicende accademiche e letterarie. Porta impressa sul volto la consapevolezza di essere vivo nella *sua* vita, in *questo* momento, e dell'importanza suprema che ha per lui il lavoro, l'espressione. La giovinezza, come mi ha detto, è il periodo di prova, di ricezione, di entusiasmi e di errori insieme, quello in cui si subiscono i colpi ammonitori e in cui ci si abbandona agli slanci, alle passioni improvvisi. Poi giunge il secondo periodo, quello del lavoro serio, quello in cui gli errori non dovrebbero ripetersi e quello in cui il dolore sofferto per essi dovrebbe cedere il posto ad una saggia produzione di riflessione. Ma ovviamente non esiste una linea di demarcazione, il flusso è ininterrotto e gli *intrecci*, quindi, continuano a ramificarsi. Lo uomo che scrive, uscito dall'adolescenza e comunque installato in un suo nuovo angolo di osservazione, riflette sulla

ricchezza delle esperienze passate e presenti, e, attraverso gli episodi di queste, conduce una idea alla superficie. Ma l'episodio deve implicare uomini e donne in movimento. E' dalla loro azione che il lettore deve desumere il pensiero.

Malamud, dunque, crede fermamente nell'importanza della « storia » come tale, del *plot*. Benché i suoi personaggi siano tutti enunciatori di monologhi interiori per i quali la ricerca morale e immaginativa hanno la stessa importanza dei beni materiali per cui si battono, è la vicenda, lo sviluppo delle situazioni *attive* che Malamud intende sostenere.

The Natural, la storia del fallimento di un grande eroe del *baseball*, di un *knight* che non impara mai a riconoscere i propri errori quando questi gli appaiono sotto altra forma, e che di questi cade vittima, sembra essere l'opera di Malamud che ha provocato tra i critici irritazione, impazienza e, se non m'inganno, numerosi equivoci.

Il fatto che questo sia l'unico libro di Malamud in cui il protagonista sia « all American », e cioè né un emigrante ebreo né un italiano di New York, e che il grande tema che percorre il libro sia uno di competizione (e di competizione in seno allo sport nazionale americano) ha avuto certo un peso non indifferente nell'allarme scusciato tra la critica. Scrive, ad esempio, J.J. Maloney:

Sooner or later, I suppose, some one of our generation had to attempt to write a serious novel about baseball.. I think, therefore, that it is unfortunate that *The Natural*, which is a serious novel about baseball, should have been written by a man who seems to be completely a captive of the present fashionable cult of the obscure. Bernard Malamud's novel is a troubled mixture of fantasy and realism in which the fantasy is fantastic enough but the realism is not very real¹.

¹ In *The New York Herald Tribune* (24-8-1952).

E un altro critico:

Bernard Malamud has taken some potentially exciting material and gone all mystical and cosmic on it with somewhat unhappy results... Despite some sharp observation, nice sardonic touches, and an ability to write individually biting scenes, he doesn't quite bring it off².

D'altro canto Leslie Fiedler, in *Love and Death in the American Novel*, pur insistendo sulla teoria che Bernard Malamud discenda direttamente dalla tradizione surrealista (teoria riacusata da Malamud) si esprime in questi termini, dopo aver discusso i pregi di alcuni scrittori americani contemporanei ebrei (Rosenfeld, Goodman, ecc.) formati alla scuola di Kafka:

Their work is... too bound to their model to seem either quite authentic or really free... and too ideological to allow room for rich invention. Freer in his uses of Kafka and the whole surrealist tradition is Bernard Malamud, whose first novel, *The Natural*, was largely ignored, perhaps because the lively play of fancy, the trifling with illusion which characterize it disconcerted those who had picked it up expecting a 'good baseball yarn'. Actually it is a baseball story disconcertingly out of Ring Lardner by T. S. Eliot: an account of the tragic career of... Roy Hobbs, last hero of a culture which is not sure whether it needs more to cherish or to destroy its heroes. Out of the hectic atmosphere of the ball park... the legends of the sports page, *The Natural* creates a magical universe — in which white witch and black witch struggle for the soul of a secular savior, who will restore the Waste Land to fertility, by winning the pennant for the home team. Naturally it is a pennant that cannot be won...³

La concomitanza di realismo e immaginazione pura non ha da essere necessariamente surrealismo. Questo mi sembra essere il punto su cui molti dei lettori di Malamud non hanno sufficientemente riflettuto. Parimenti la capacità o ambizione di estrarre i simboli della propria esistenza, di im-

² E. E. J. FITZGERALD, nel *Saturday Review* (6-9-52).

³ L. FIEDLER, *op. cit.* (New York, 1960), pp. 469-70.

parare a riconoscerli e ad interpretarli, non ha necessariamente da essere mera psico-analisi e per questo indicare un difetto d'impostazione artistica. Può pure darsi che la lettura di una storia che faccia abbondante impiego di tali elementi costituisca uno sforzo inconsueto, o che comunque si arresti ad uno scomodo punto interrogativo. Tuttavia una partecipazione più impegnata alla lettura di un lavoro così impostato può procurare il raggiungimento di una unità più profonda e, appunto, più magica. Ma il realismo come tale, l'inquadramento cioè di un'azione che si svolge tra personaggi reali in un luogo reale durante un tempo reale, esiste anche nell'opera di Malamud. Sono infatti i personaggi reali che continuano ad inseguirci nella memoria; forse resi più sconvolgenti dalla loro immersione nelle onde immaginative. Il titolo del romanzo, tanto per cominciare, è realistico.

The Natural è colui, Roy Hobbs nel caso specifico (Roy, dal francese per « re », e « Hobbs », molto probabilmente dalla frase idiomatica « to play hob, to cause fuss ») che, dotato dalla natura di eccezionali forza e prestanza che gli permettono di emergere sulla media, rimane pur sempre soltanto e semplicemente naturale. Non apprende, cioè, alcuna lezione di saggezza, di autocontrollo o di discernimento, dai colpi che riceve dalla vita, e continua testardamente a perseguire un ideale di superiorità che oramai non è più per lui e che, una volta raggiunto, cesserà di avere la garanzia di potenza vagheggiata. La natura perciò, non verrà sostenuta e superata dalla capacità di interpretazione, di scelta e di decisione puntuale. E l'eroe fallisce. Alla fine del romanzo egli è abbandonato dal successo, dall'amore, dalla forza fisica e quindi dalla ricchezza finanziaria, dalla fiducia in sé stesso e negli altri, dalla speranza. La storia di Roy è quella di un re sconfitto, tradito, minacciato e colpito; di un re accecato dal mito di sé stesso.

E se è vero che proprio alla *prima* pagina veniamo confrontati dal sogno ricorrente di Roy ancora adolescente, e ve-

niamo quindi subito messi sull'avviso dalla qualità simbolica della sua stessa premonizione:

... [he] standing at night in a strange field with a golden baseball in his palm that all the time grew heavier as he sweated to settle whether to hold on or fling it away. But when he had made his decision it was too heavy to lift or let fall (who wanted a hole that deep?) so he changed his mind to keep it and the thing grew fluffy light, a white rose breaking out of its hide, and all but soared off by itself, but he had already sworn to hang on forever...

è anche vero che la vicenda in se stessa, l'ansimare del gioco e delle folle, il risultato di ciascuna partita, la fisicità delle azioni, la materialità sudata e vociante dello sforzo dei campioni, portano tale convincimento in se stessi che è da essi che siamo afferrati e per essi leggiamo, non per controllare la verità dell'ammonimento. E la validità di uno scrittore è da cercare soprattutto (in un primo romanzo, in maniera particolare) nella sua capacità di narrare la storia e dal piacere che riceviamo da essa.

Un'altra osservazione di qualche significato è che *The Natural* è l'unica opera di Malamud che studia personaggi non ebrei in una società non ebrea, impegnati, e direi travolti, dalla sola attività, in America, capace di attrarre le masse in qualsiasi circostanza. Lo sport (soprattutto il baseball e il football) è l'unico grande motivo che, in un qualsiasi momento, può vivificare le facce di migliaia di uomini e donne con la stessa animazione. A parte la quotidiana tiritera di andata e ritorno dal lavoro, non esiste altro momento di massa nella vita americana che permetta di osservare un gruppo impegnato in un'attività che lo attragga intensamente. Non mi riferisco certo all'occasionale « rally » politico o di protesta. Intendo riferirmi a una qualsiasi manifestazione di gusto popolare, periodica (come da noi la passeggiata in piazza o sul corso, la festa religiosa, ecc.) che sia tipica dell'America, che faccia respirare all'osservatore un'aria peculiare, di gruppo, che appartenga soltanto a questa terra. Ma il grande « outdoor event » ha questa forza. È il momento in cui nelle strade palpita un

tipo di ansia collettiva, in cui i passi si affrettano e le voci si alzano, in cui si stabilisce un diverso tipo di fratellanza, più rude e più impetuoso della quotidiana « friendliness », e appunto per questo più espressivo. E a differenza da quanto avviene da noi, l'avvenimento sportivo interessa *tutti*, madri, bambini e vecchi inclusi.

E' inoltre importante che l'autore di *The Assistant* e di *The Magic Barrel*, entrambi popolati di ebrei diseredati e chiusi nel recinto privato delle loro angosce private, abbia scelto come soggetto della sua prima opera uomini e ambienti « pubblici », figure di giganti nutriti di bistecche e venerati da altri feroci giganti. La vita delle grandi città, di New York, di Chicago, di Philadelphia, è qui più familiarmente riconoscibile che negli altri volumi. Qui le stazioni e gli aeroporti, gli orologi e i giornali intervengono continuamente nell'attività, più generale, degli uomini. In *The Assistant* e in *The Magic Barrel*, l'anonimità delle città è presente quasi esclusivamente nella condizione soffocata, forse evitabile altrimenti, della maggior parte dei caratteri. Questi, però, sono prima e soprattutto uomini di fronte alle difficoltà della loro giornata con sé stessi, dell'eterno problema della sopravvivenza, del pane quotidiano, della scelta del bene e del male, dell'amore per sé stessi e per gli altri, del falso e del vero. In *The Natural* la figura del « fortune seeker » sembra essere preminente; negli altri due libri la figura preminente è, se mai, quella del « seeker of bread an inner peace ».

Lo stile, logicamente, aderisce allo spirito che sostiene le diverse opere. E' chiaro che anche l'ordine cronologico dei tre libri spiega l'evoluzione del linguaggio che, se da un lato è in *The Natural* più cinematografico, impulsivo e violento, è anche spesso più confuso, sovrabbondante di immagini e metafore, meno sicuro e terso che nelle opere seguenti. In *The Assistant* la frase diventa più breve, il dialogo colorito (come del resto sempre in Malamud) di tinte più essenziali e, devo aggiungere, meno facili da dipingere. In *The Magic Barrel*, da ultimo, la lingua è frutto di una necessità e di una

urgenza che spessissimo la ravvicinano a quella poetica. La sintesi di espressione, incorporata in un quadro di per sé così sontuoso di immagini e di evocazioni, acquista grande efficacia.

Forse non è arrischiato dire che in *The Natural* l'impiego e la giustapposizione di realtà-fantasia qualche volta si macchiano di cattivo gusto. Roy Hobbs è quasi addormentato e, tra il sonno e la veglia, vagheggia l'immagine di una ragazza in campagna. Una giovane donna, Memo, entra nella sua camera d'albergo, al buio, e s'infilà nel suo letto credendolo un altro, ignara, come Roy, della burla di cui sono stati oggetto: «... he almost cried out in pain as her icy hands and feet, in immediate embrace, slashed his hot body, but there among the apples, grapes, and melons, he found what he wanted and had it» (*The Natural*, p. 65). O più tardi, quando Roy è stato trasportato all'ospedale, sogna sé stesso prima come nano e poi intento a mangiare un enorme pezzo di carne: «So they served him a prime hunk of beef and he found it enormously delicious only to discover it was himself he was chewing» (*The Natural*, p. 193).

Indubbiamente parte di questa rozzezza è dovuta al fatto che Roy è incolto e poco articolato, tutto concentrato sulla supremazia degli attributi naturali, ma la qualità della fantasia e del linguaggio sarà in seguito ben più alta.

Si veda ad esempio un passo del racconto che intitola la raccolta *The Magic Barrel*. Leo Finkle ha conosciuto Lily, una delle ragazze da marito propostegli dal paraninfo Salzman; l'incontro non si concluderà con successo e nel corso della conversazione Leo, uno studente rabbinico, si trova nella necessità di chiarificare la sua posizione religiosa e, forse per la prima volta, si accosta alla verità:

This confession he spoke harshly because its unexpectedness shook him.

Lily wilted. Leo saw a profusion of loaves of bread go flying like ducks high over his head, not unlike the winged loaves by which

he had counted himself to sleep last night. Mercifully, then it snowed, which he would not put past Salzman's machinations. (*The Magic Barrel*, p. 204).

L'analogia con il miracolo dei pani nell'Esodo (n. 16 - verso 4) è qui appropriata appunto perché Leo Finkle è studente di materie religiose e sta per essere ordinato rabbino; ma l'atmosfera della stagione, la vera caduta della neve a quel punto dell'incontro sono elementi così necessari alla storia che la combinazione visione-realtà non solleva alcuna perplessità.

La simultanea esistenza di personaggio e linguaggio, benché riprodotta con maggiore lucidità negli ultimi due volumi, è già uno dei pregi importanti in *The Natural*. La partecipazione del mondo dei sogni e delle memorie di Roy è certo importante, ma secondaria, se vogliamo, rispetto al dominio del mondo fisico. Quando il libro è finito si rimane pur sempre con l'impressione dell'ampiezza del terreno e della attività, della luce abbacinante degli stadi e delle tribune, della volgarità degli spogliatoi e degli alberghi, della quantità di cibo ingerita dai campioni, dei soldi guadagnati, dei sensi eccitati; e soprattutto del tempo succhiato e della vulnerabilità del corpo e dell'età umana. La figura poderosa di Roy, le sue braccia e le sue gambe di atleta imbattibile, dominano sulla scena e si teme di vederlo cadere. Ancora più insinuanti e drammatiche diventano, così, le sue nostalgie, i non raccolti presentimenti, le interrogazioni e le risposte sbagliate, anche se venate di una certa ironia. Quando l'allenatore gli esprime preoccupazione per la sua imprudenza, la sera che lui e Memo hanno avuto un incidente automobilistico, Roy ride: « Nothing is going to kill me before my time. I am the type that will die a natural death ».

Roy è nato nel West e, forte di una innata superiorità, va verso l'East e tenterà, sino alla fine, di far trionfare il dono che ha ricevuto dalla natura. Quando, ancora giovanissimo, viene ferito all'addome da un colpo di pistola sparato dalla

fanatica Harriet (nuda sotto una vestaglietta trasparente, con un cappellino nero piumato e il sorriso di trionfo della ragazzina folle), la sua ascesa così promettente è arrestata (anche più tardi sarà una donna a minargli la strada). Tuttavia egli attenderà con tenacia scalpitante che il suo momento ritorni; e poi, accanito, tenterà di prolungare la sua giovinezza — ha 34 anni —, di produrre il miracolo, senza tener conto degli anni che lo hanno diviso dal campo di battaglia vero e proprio. Di qui l'amore caparbio per sé stesso, il terrore di non poter provare che l'attesa aveva ragione di essere, l'attrazione per la donna « compagna di eroi », e di qui la sua tragedia. La sensazione, intermittente e nebulosa, di stare andando, forse, verso la propria rovina, si manifesta sempre con la nostalgia per la natura semplice e candida, con il desiderio di tornare al punto da dove era partito: « Sometimes he wanted to turn around and go back home, where he could at least predict what tomorrow would be like » (p. 23). E più tardi (p. 117): « Sometimes he wished he had no ambitions... and he wished he could have lived longer in his boyhood. This was an old thought with him ».

L'immagine di un ragazzo che corre portando un cagnolino nelle braccia è la sua idea di un mondo sicuro e comprensibile lasciato dietro le spalle. I personaggi degli altri due volumi, invece, anche se volessero, non potrebbero tornare da dove sono venuti; la loro presenza qui non è dipesa da una decisione morale, come quella di Roy; essi hanno dovuto lasciare l'Europa orientale o l'Italia per ragioni più forti di loro, ragioni di sopravvivenza fisica. L'America è il loro campo di battaglia obbligato, la loro nostalgia è più fluida e poetica; è la nostalgia dell'infanzia e del mistero, ma non della sicurezza, perchè molto spesso è stata la mancanza di essa a farli fuggire.

Ma se dovessimo giudicare l'apporto di Malamud alla letteratura americana soltanto da *The Natural*, rimarremmo molto perplessi. Le qualità basilari di un narratore, l'abilità

di creare una storia in un ambiente genuino, con personaggi ben definiti, un dialogo disinvolto, il *suspense* dell'azione, l'inventività dello stile e il valore del messaggio, sembrano ancora impigliati entro due o tre ostacoli non trascurabili.

La mancanza di concisione e trasparenza che talvolta si avverte sia nell'azione sia nel linguaggio; la simultaneità dei punti di vista di narrazione, tutti rigurgitanti di congetture e speculazioni, anziché arricchire il sapore dell'esperienza, lo appesantiscono. La preponderante ambizione dei propositi filosofico-morali sembra non trovare perfetta rispondenza negli elementi circostanziali dell'azione: Roy in particolare, ma anche gli altri, sono spesso *costretti* a impersonare un ruolo più significativo, più simbolico del necessario; in altre parole, la loro intensità — emotiva e psicologica — qualche volta non riesce a sembrare autentica, ma costruita, troppo forzatamente, dall'autore. E così l'esame delle loro azioni, il sorvegliamento degli impulsi più segreti delle loro vite, la interpretazione di essi, è a volte un po' troppo sovrapposta. Anche l'elemento della « sorpresa » in *The Natural* è soffocato dalla voluminosità delle intenzioni, mentre negli altri due libri lo scatto finale, il *twist*, ha spesso il balzo del prodigio. In generale, diremmo che su tutto pesa una certa assenza di gusto. Tale assenza, però, è essenzialmente un prodotto del fardello sovraccarico di intenti che appesantisce la prima, estesa, espressione di Malamud. Il suo, come quello di molti altri artisti, è stato un cammino di alleggerimento e di liberazione. La ricchezza lirica e drammatica del suo primo volume ricompare, schiarita da una nuova sorta di affilata riflessione, nelle opere successive.

Il lettore di *The Assistant* e *The Magic Barrel* non dovrà trascurare, anzitutto, un elemento linguistico, e cioè la presenza dell'elemento Yiddish nella costruzione della frase inglese da parte degli ebrei incolti, che, giustamente, non si spiega con il semplice fatto di una scarsa conoscenza della lingua inglese. La lingua che questa gente parla è una

tessitura mista di yiddish, tedesco, russo, polacco e l'inglese delle zone popolari di New York, come Brooklyn e Bronx. Ciò non tanto per la presenza di parole straniere nel corpo della frase inglese, ma soprattutto per l'andamento generale del pensiero che determina la sequenza delle diverse parole. Il colore e il sapore che derivano dal miscuglio di sbrigativa immediatezza e praticità (che è propria delle persone semplici), e della reiterata autoanalisi, fantasia, senso del comico ed emotività (che son propri degli ebrei), sono di una straordinaria succulenza ma anche di difficile apprensione.

La costruzione inglese viene sconvolta, e certo il fatto che questi personaggi enumerano prima il soggetto, ossia il nocciolo della frase, e poi il resto (« For sale a store — yours cheap » oppure « Rest I will take in my grave » o « Business I am not interested », « What then you are interested? », « For 24 years smells in my nose this store », ecc.), insieme alla vivace forma di domanda (spesso preghiera) tanto celebrata dalle battute umoristiche internazionali, può produrre non lievi difficoltà e incomprendimento.

Tuttavia, la storia di rassegnazione esasperata, di ironia malinconica e di tattica astuta, che da secoli anima lo Yiddish di questi artigiani ebrei, la serrata attenzione per le cose concrete che vi si distingue, mista a una sorta di disperato desiderio di essere capiti e di capire, non potrà, in ogni caso, scomparire del tutto. Essa è infatti ragione, estetica ed emotiva, tra le più impellenti del nostro subitaneo attaccamento ai personaggi di Malamud. Come scrive il Kazin:

Malamud has caught... the guttural toughness of big-city speech and the classic bitterness of Jewish dialogue... This is the talk of people who are not merely on edge but who really live on edge. Their tense expressiveness is one of the cultural symbols of the Jews, in art as in religion; just as the great Rabbi Hillel could be challenged to give the whole meaning of the Law while standing on one foot, so there is Doomsday terseness to Jewish speech — as if the book of life were about to close shut with a bang⁴.

⁴ *Art. cit.*

La citazione di Kazin è particolarmente significativa se ci si riallaccia, anche nel considerare la lingua, a quel senso e consapevolezza della morte a cui si accennava al principio.

Con pochissime eccezioni, le novelle di *The Magic Barrel* seguono un'azione semplice, con pochi avvenimenti lineari. Il dinamismo che pure li percorre è tutto alimentato dalla coscienza e dalla fantasia dei personaggi. E' un'idea o un sentimento che farà loro prendere una direzione o un'altra e che li farà emergere, diversi, dalla strettoia in cui si trovano quando l'autore li ha avvicinati. In *The Assistant*, invece, il numero di avvenimenti, di imprevisti, di svolte, e il conflitto drammatico che ne deriva, sono i piloti principali del dinamismo. E' ben chiaro che il terreno spazio-tempo di un romanzo, e la possibile partecipazione di un numero più grande di personaggi, danno al movimento evolutivo un raggio più esteso. Tuttavia non mi sembra privo di significato notare che gli itinerari di Morris Bober e di Frank Alpine, di Helen e di Ida, in *The Assistant*, sono di necessità condizionati, piegati e mutati dall'azione di tutti quelli che avvicinano; mentre gli itinerari di Kessler, Manishevitz, George Stoyonovich o Arthur Fidelman sono preminentemente interiori, di coscienza e sentimento, benché l'incontro con gli altri costituisca sempre l'attrito motore. Come ha detto Francois Mauriac: « I segni lasciati da un individuo su un altro sono eterni e il destino di un altro non può incrociarsi impunemente con il nostro ».

The Assistant è la storia delle traversie di un povero e vecchio negoziante di alimentari di Brooklyn, e di un giovane uomo senza tetto da lui accolto come « assistente » e che prenderà il suo posto, dopo averlo derubato ed essersi approfittato della figlia Helen, che pure ama ed averla riconquistata attraverso l'umiliazione. Morris Bober, ritratto superbo dell'uomo incapace animato da buoni propositi, amabile per il suo calore e compassionevole per la sua limitatezza, fallito e nobile a un tempo, minuscolo e torreggiante nella sua sop-

portazione, è il fulcro indispensabile intorno a cui si snoda la storia dei due giovani: sua figlia Helen e il traditore-salvatore Frank.

Morris, schiacciato dalla crudezza di fatti e persone avverse, inseguito dai sogni non realizzati di un destino migliore per sé e per i suoi, lotta, giorno dopo giorno, con la malasorte e con la debolezza dell'età. Ma soprattutto, egli è impedito da una incorreggibile insufficienza di risorse e di invenzione. Ciò non di meno Morris resiste; e la sua è una lotta, non una resa, ed egli riesce a rappresentare per noi una forza pura, indubitabile, antica.

L'incontro di Morris con Frank Alpine crea un curioso rapporto di padre-figlio; di saggezza, a un tempo amara e candida, contro un tumultuoso conflitto di bene e male. Il crescente senso dell'errore (Frank aveva partecipato a un'aggressione a mano armata ai danni di Morris, di cui il lettore viene messo a parte solo più tardi), dapprima nebuloso e riluttante a lasciarsi inchiodare dall'esame, poi lucido e pressante, salverà Frank Alpine e lo legherà allo stesso destino di Morris. Come nel racconto « The First Seven Years », il giovane prende il posto dell'anziano, l'escluso entra nel centro del recinto, la condizione criticata sia dal vecchio che dal giovane torna a ripetersi, il ciclo ricomincia.

Ma un ciclo non è mai solo l'esatto avverarsi di un percorso identico al precedente. Anche il caparbio ritorno di un fato è rinnovellato da nuova energia e nuova intelligenza. Frank Alpine, attraverso il dolore e l'umiliazione (la confessione ha un ruolo essenziale in Malamud come in Dostoyewsky) si redime e trova una identificazione. Pure se alla fine, come al principio del romanzo, Frank è una figura isolata, con pochissime speranze di amore, la sua conversione all'ebraismo è un atto di riconoscimento di identità, e, in questo senso, più positivo del conflitto di erotismo e misticismo, colpa e vittoria, passione e calcolo, in cui è immerso all'inizio della vicenda. Il percorso morale è indubbiamente positivo e il senso

di disordinata, sentimentale onestà è sostituito da un senso preciso del dovere e della responsabilità. L'elementare ammirazione di Frank per San Francesco (figura che riapparirà, significativamente, nello sfondo di « *The Last Mohican* ») affiora al principio tutta intrisa della rozza passione che egli nutre per il « meraviglioso »: « He was a great man. The way I look at it, it takes a certain kind of a nerve to preach to birds » (*The Assistant*, p. 28, edizione tascabile), e riaffiora, alla fine, fortificata dalla applicazione del « meraviglioso » alla vita stessa di Frank:

As he was reading he had this pleasant thought. He saw St. Francis come dancing out of the woods in his brown rags, a couple of scrawny birds flying reaching into the garbage can, plucked the wooden rose out of it. He tossed it into the air and it turned into a real flower that he caught in his hand. With a bow he gave it to Helen, who had just come out of the house. 'Little sister, here is your little sister the rose'. From him she took it, although it was with the love and best wishes of Frank Alpine » (*op. cit.*, p. 12).

Le dimensioni di *The Assistant* sono ampie e possenti non solo per la veridicità e il fascino che si sprigionano dai suoi protagonisti, ma per la qualità durevole e universale del quadro in cui questi si muovono; per la consapevolezza, nel lettore, che i loro interrogativi e i loro problemi sono e potrebbero essere in ciascuno di noi. Lo stampo di *diseredati* che i personaggi si portano dietro, non è né inventato né strettamente contingente, e la loro condizione può essere dunque estesa e inquadrata in un ambito più vasto, che è addirittura la scelta tra il bene e il male, il conveniente e il necessario, lo apparente e l'autentico, il passeggero e il permanente. Peraltro l'originalità di questi personaggi, il timbro altamente individualizzato che li distingue e che li fa vivere nel loro tempo e nella loro città, vi rimarrà sempre legato; ed è questo, a mio parere, un segno sicuro della solidità del loro autore. Morris Bober, sua moglie Ida, sua figlia Helen e l'assistente

Frank Alpine sono prodotti del loro ambiente e per questo distinguibili, inconfondibili nell'anonimità del tempo e dei luoghi; ma contemporaneamente, essi si esprimono e agiscono in una sfera dove l'identificazione del lettore non solo è possibile, ma è ineluttabile.

Nel corso di un'intervista, quando si insisteva sul fatto che quasi tutti i suoi personaggi sono ebrei, Malamud ebbe occasione di dichiarare: « [I write about Jews].... because I know them. But more important, I write about them because Jews are absolutely the very *stuff* of drama ». Ma volendo chiarire che la letteratura aveva scopi ben più vasti che riscattare un gruppo di minoranza, ebbe a dire: « The purpose of the writer is to keep civilization from destroying itself. But without preachment. Artists cannot be ministers. As soon as they attempt it, they destroy their artistry... To me writing must be true, it must have emotional depth; it must be imaginative. It must enflame, destroy, change the reader ».

Per questo anche i protagonisti di *The Assistant* sono più toccanti e assurgono a proporzioni più elevate. La loro storia non è finita, probabilmente non sarà mai finita; non si tratta solamente delle vicende di un gruppo di minoranza perseguitato dalle difficoltà economiche e dal dolore. Più ampiamente, il tema che sostiene il libro, al di sopra della strana storia d'amore di Frank e Helen, dei delitti e castighi e della pura e semplice lotta per il pane quotidiano, è la ricerca di una verità fondamentale, uguale per tutti, eppure scavata e conservata dalle mani di ognuno: è, in altre parole, la conquista della bellezza etica attraverso l'evoluzione della coscienza.

Ma quando leggiamo un romanzo, o quando andiamo a teatro, vogliamo prima appassionarci agli aspetti delle cose e delle persone, respirare un'atmosfera, lasciarci afferrare dall'intreccio, divertire dalle trovate, commuovere dalle ingiustizie, sussultare per le sorprese, e poi riflettere sull'eventuale messaggio nascosto nel testo. In *The Assistant* avviene proprio questo.

Che la maggior parte dell'azione di *The Assistant* si svolga nello spazio angusto e intirizzito di un negozietto di alimentari, su una strada rionale senza carattere o bellezza, può sembrare il presupposto meno appassionante per una storia d'amore, di violenza, e di conflitti drammatici. Pure, come accade per *The Natural*, e qui con maggiore persuasione, l'aderenza personaggio-ambiente e la necessità dell'uno per l'altro s'impongono con tale sicurezza, che ogni oggetto colora del fascino unico della curiosità. E' ormai luogo comune dire che uno scrittore di vero talento riesca a trasformare il « materiale ordinario » e con esso possa provocare nel lettore il senso di una scoperta totalmente nuova delle qualità umane. Ciò non di meno ogni volta il miracolo sembra portare con sé una fresca folata di meraviglia. Così il panino rifatto che ogni mattina all'alba viene a comprare la donnina polacca, i 3 cents con i quali essa lo paga, le cassette pesanti delle bottiglie del latte, il movimento lento o rapido dei clienti della *grocery store*, costituiscono una forza dinamica pari a quella degli accadimenti più vasti, più concitati, quali l'aggressione e il tradimento che si sviluppano intorno ai Bober. La nostra volontà e capacità di partecipazione sono sollecitate al massimo. Il destino di Bober ci interessa talmente che proviamo quasi il desiderio di portargli nuovi clienti, di insegnargli degli accorgimenti. Nella sua casa-bottega potremmo trovare l'interruttore della luce, la scopa, il thè; quando tutti dormono potremmo issarci sul montacarichi e spiare Helen che si spoglia. Ogni oggetto ci è noto, ci sembra importante, o semplicemente loro, dei Bober.

Nel recinto creato dagli oggetti e dalle poche stanze della casa-bottega, il ritmo delle giornate, dure di fatica e di un'attenzione che non trova mai posa, è sempre presente, quasi udibile. Anche quando gli avvenimenti si fanno sensazionali, sconvolgenti, quel proseguire della fatica e dell'attesa è come un segnare di passo, inesorabile e eguale. E così le stagioni,

esagerate e crudeli come possono essere a New York specie per chi non sia in grado di alleviarne la sferza. La nostalgia di stagioni vissute in circostanze diverse, con diverse speranze, diventa perciò più tagliente, come la nostalgia della libertà. Le stagioni sono natura, e Morris, seppellito nel buio della sua bottega, non riesce a dimenticarle, legate come sono alla sua giovinezza in Polonia:

He had a moment of uneasiness as he pictured himself without a roof over his head. There he stood in all kinds of weather, drenched in rain, and the snow froze on his head. No, not for an age had he lived a whole way in the open. As a boy, always running in the muddy, rutted streets of the village, or across the fields, or bathing with the other boys in the river; but as a man, in America, he rarely saw the sky. In the early days when he drove a horse and wagon, yes, but not since his first store. In a store you were entombed (*op. cit.*, p. 9).

La giovane Helen, la cui bellezza sembra fatta pallida dall'amarezza, la cui consapevolezza precisa di stare sprestando la sua preziosa gioventù, le fa chiedere, « What am I Saving myself for? », sente, nell'inverno, come una conferma della sua vita oppressa dalla necessità:

Winter tormented Helen. She ran from it, hid in the house. In the house she revenged herself on December by crossing off the calendar all its days. (*op. cit.*, p. 71)

L'anelito a una vita più compiuta, in cui poter sfruttare i suoi talenti, attraverso lo studio e la conoscenza di individui elevati, sembra soffocato, eppure non interamente, dal grigio e dal gelo delle strade di Brooklyn. « We die so quickly, so helplessly. Life *has* to have some meaning ». (*op. cit.*, p. 37)

La « opportunity » che Helen si sente scivolare tra le dita è ben diversa dall'« occasione vantaggiosa » inseguita dai giovani americani contemporanei: da essa può dipendere tutto il successo di una carriera, o la sicurezza della vita quotidiana. Quella occasione è rincorsa indipendentemente dal conseguimento della ricchezza interiore e dalla possibilità, attraverso di essa, di esprimere la parte migliore di sé, con la libertà e l'intensità che solo la giovinezza può ispirare.

Da questo punto di vista Helen non è rappresentativa del giovane moderno. Della differenza sostanziale tra lei e l'ex amante Nat Pearl, esempio più tipico del giovane senza scrupoli, abbiamo un'eccellente sintesi nelle parole di Nat a Helen:

You're a funny kid... You've got some old-fashioned values about some things. I always told you you punish yourself too much. Why should anybody have such a hot and heavy conscience in these times? People are freer in the twentieth century. Pardon me for saying it but it's true. (*op. cit.*, p. 87)

Helen non cerca l'«experience», l'«opportunity» o il «success» come varianti conseguenziali di una routine che non l'interessa sufficientemente. Helen è vittima di una situazione che ella non si può permettere il lusso di ignorare né di abbandonare, perchè la tengono legata da un lato motivi di affetto, di lealtà e di fedeltà, e dall'altra motivi di delusione e di sconforto giustificati da un'esperienza troppo amara. A ventitré anni è tutta la vita di Helen che è in lizza. Helen non può rassegnarsi all'idea che la sua profonda intuizione di una vita degna, fervida, sia infondata. La sua natura passionale e il suo intelletto preciso e forte non possono accettare il compromesso o la convenienza, né la debole concessione all'istinto passeggero. Ella cerca illuminazione e solidità, vuole studiare, affinarsi, approfondirsi; e questo è un compito da giovani, da esuberanti. Sarà troppo tardi, dopo. Helen sa bene cosa vuole e perchè; non ha perduto l'idea di sé stessa, né implora simpatia dagli altri, e nemmeno si inganna e si culla con costruzioni cerebrali. La strettoia in cui si trova non è né neurotica né inconscia; ella rimane per fedeltà a un principio e a due persone, i genitori. Se il quadro di sé stessa le è visibile, non è per questo meno penoso. Accesa e irrequieta, intenta a un perpetuo dialogo con sé stessa, Helen è tuttavia composta nella dignità di chi ha imparato a portarsi dentro il dolore senza far chiasso. Helen che legge «Don Chisciotte» sulla metropolitana e che piange alla vista del suo bel corpo nudo allo specchio.

Il destino di Morris Bober le è troppo chiaro. Il rapporto di lei con il padre è, proprio in virtù della sua perspicacia, più commovente. Ella conosce le limitazioni del padre e anche l'accanimento della sua sorte; pure non gli fa mai un rimprovero, non gli fa mai pesare la sua condizione; è con amarezza, non con sarcasmo, che ella riflette:

The harder he worked — his toil was a form of time devouring time — the less he seemed to have. He was Morris Bober and could be nobody more fortunate. With that name you had no sure sense of property, as if it were in your blood and history not to possess, or if by some miracle to own something, to do so on the verge of loss. At the end you were sixty and had less than at thirty. It was, she thought, surely a talent. (*op. cit.*, p. 17)

E più tardi:

Thinking about his life always left her with a sense of the waste of her own. (*op. cit.*, p. 19)

E ancora, dopo la morte di Morris:

He was no saint; he was in a way weak; his only true strength in his sweet nature and his understanding. He knew, at least, what was good... People liked him, but who can admire a man passing his life in such a store? He buried himself in it; he didn't have the imagination to know what he was missing. He made himself a victim. He could, with a little more courage, have been more than he was. (*op. cit.*, p. 181)

Standing at the kitchen window, she gazed out at the backyards in flower, feeling sorrow for her father lying in his immovable grave. What had she ever given him, ever done to make his poor life better? She wept for Morris, thinking of his compromises and surrenders. She felt she must do something for herself, accomplish some worthwhile thing or suffer his fate. Only by growing in value as a person could she make Morris's life meaningful, in the sense that she was of him. (*op. cit.*, p. 184)

Frank Alpine è il *goy*⁵, l'italo-americano allucinato, quasi iperbolico, cento volte scacciato e cento volte raccolto, pron-

⁵ *Goy* è, in Yiddish, un uomo che non appartiene alla fede ebraica.

to a lanciarsi nel vuoto e implorante pietà, aggressore e vittima, corruttore e redento: « I want the moon so all I get is cheese » (p. 32). Il suo scherno per il dolore quasi auto-imposto degli ebrei, espresso con tanta boria al principio, viene sostituito da una patetica comprensione più tardi, e da una penosa identificazione alla fine:

What kind of a man did you have to be born to shut yourself up in an overgrown coffin and never once during the day, so help you, outside of going for your Yiddish newspaper, poke your beak out of the door for a snootful of air? The answer wasn't hard to say — you had to be a Jew. They were born prisoners. (p. 70)

'*Crime and Punishment*' repelled yet fascinated him, with everybody in the joint confessing to something every time he opened his yap — to some weakness, or sickness, or crime. Raskolnikov, the student, gave him a pain, with all his miseries. Frank first had the idea he must be a Jew and was surprised when he found he wasn't. (p. 86)

'Suffering, he thought, is like a piece of goods. I bet the Jews could make a suit out of it. The other funny thing is that there are more of them around that anybody knows about'. (p. 181)

E' questo il lato così avvincente di Frank, di questo stupendo ignorante pieno di idee. Egli cresce a vista d'occhio, si flette, si volge, s'innalza, come un meraviglioso serpente che non intende male, la cui pelle è ancora sporca della strada velenosa su cui ha strisciato. Il nostro orrore di lui non è mai scevro di simpatia, di attrazione; appena i suoi propositi di redenzione (verso Helen, verso Morris, verso i clienti) diventano un poco più persuasivi, siamo disposti ad accordargli la fiducia più illimitata, ad aspettare il trionfo con lui. Il merito di Malamud, che segue tutti i personaggi (e ogni lato di essi) con eguale fervore e simpatia, si rivela esplicitamente in questa poliedrica figura di peccatore.

Il tracciato di grandi sbalzi di luce e ombra, sottolineato dalla divisione magistrale dei capitoli, ha sempre un posto per Frank, l'assistente. Le descrizioni delle contraddizioni psicolo-

giche che albergano entro di lui sono forse le più memorabili del libro:

I've often tried to change the way things work out for me but I don't know how, even when I think I do. I have it in my heart to do more than I can remember... I always have this dream where I want to tell somebody something on the telephone so bad it hurts, but then when I am in the booth, instead of a phone being there, a bunch of bananas is hanging on a hook. (p. 32)

If he weren't working, there, they [the Bobbers] would have less than to keep on lying. But lying made their talk useless. When he lied he was somebody else lying to somebody else. It wasn't the two of them as they were. He should have kept that in his mind. (p. 54)

Quando il rimorso per il furto continuo ai danni di Morris si fa più imperioso, Frank trova varie giustificazioni (e quale segreto potrebb'essere più infantile e cattivante di quella listarella di furti che si porta nascosta dentro le scarpe, con l'intento di restituire tutto un bel giorno?):

If he weren't working, there, they [the Bobbers] would have less than they had with him taking what he took.

Thus he settled it in his mind only to find himself remorseful. He groaned, scratching the backs of his hands with his thick nails. Sometimes he felt short of breath and sweated profusely. He talked aloud to himself when e was alone, usually when he was shaving or in the toilet, exorted himself to be honest. Yet he felt a curious pleasure in his misery, as he had at times in the past when he was doing something he knew he oughtn't to, so he kept on dropping quarters into his pants pocket. (pp. 56-57)

Vi è una sorta di singolare desiderio d'indipendenza in questo piacere del furto; come se fosse troppo presto per chinare la testa di fronte al *padrone*, cioè al rispetto dell'onestà. Eppure Frank non troverà pace con i mezzi termini: « Sometimes he went around with a quiet grief in him, as if he had just buried a friend and was carrying the fresh grave within himself. (p. 69)

Frank non è Roy. Quella sua mezza intuizione, il presentimento che « gli si era incastrato in gola come una spina », della necessità della confessione, fin dal momento della sua

collaborazione con Ward Minnogue, diventerà poi conoscenza limpida, generatrice di redenzione. Cosa ben lungi dall'essere semplice. E l'intreccio, fondo di abissi e di *suspense*, ha il merito di tenere confusa con altre luci quella privata che si fa strada con tanta esitazione. Fortunatamente, salvo per l'episodio della morte di Ward a cui ho già accennato e forse per una mano un po' pesante nel descrivere Karp, il « villain », Malamud si è tenuto ben lontano dal rischio di sentimentalizzare o predicare. La morte di Ward, il delinquente ricercato dalla polizia, che finisce nelle fiamme provocate da un'altra delle sue bravate, è forse un po' troppo all'« americana », nel senso cinematografico del « cattivo » che non viene giustiziato ma trova il castigo per mano propria. Tuttavia la linea del romanzo rimane classica, composta, fortemente drammatica ed emotiva, e non per un istante melliflua o lacrimosa.

Gli altri personaggi sono tutti degni e memorabili, primo fra tutti quello della madre, Ida, che, presente o non presente, è sempre dietro la porta, fedele e petulante, pavida e testarda, generosa e calcolatrice, ma soprattutto sospettosa. I sospetti e i calcoli di Ida sono tra gli attributi psicologici più affascinanti del libro. Ida sospetta sempre, incrina, prevede, avverte, minaccia, supplica. L'oscurità del suo pessimismo offusca sempre gli slanci di Morris, gli sforzi di Frank, la laboriosa ricerca di Helen. Nei momenti in cui le novità e gli impulsi darebbero libero guizzo alla speranza, Ida sopraggiunge e s'infiltra con la sua antica diffidenza, col timore di perdere un penny o un attimo di quella sua pace illusoria e stagnante.

Ma lo straordinario è che i suoi sospetti l'hanno sempre vinta. Alla fine Ida dimostra di aver avuto sempre ragione di sospettare... ma per i motivi sbagliati! Quando la catastrofe ha fatto il suo corso, Ida arriva con una scodella di minestra, scaldata nel retrobottega, il suo modo per ricominciare la vita.

Un po' per il suo ruolo, un po' per il suo tirocinio così ristretto e la sua vita quotidiana così strozzata, Ida è il personaggio che « parla » nella maniera più colorita, più inconfondibilmente ebraica. Le sue discussioni con Morris, il suo

continuo mettere in dubbio, sono come beccate petulanti e tristi, pungenti e amare. Quel chiedere, quel controllare, gli occhi in perpetuo sorvegliamento, le labbra ansiose di controbattere. Ma Ida è anche il personaggio che più di tutti si presta all'impiego dell'umorismo, o che comunque ci fa sorridere per la sua assoluta manzanza di *s sophistication*; i suoi trucchi sono a un tempo infantili e strategici. Certo ci dà fastidio che ella si metta a seguire Helen nel parco e che scopra il segreto dell'amore della figlia per Frank, ma in quello stesso parco effettivamente ha luogo la scena di violenza che lei paventava anche senza solidi motivi. D'altro canto il ritornello di « te l'avevo detto io... » è sempre tedioso, ed è naturale che tutti tentino di evitare la bilancia troppo severa di Ida. Quando Morris scopre il furto ripetuto delle bottiglie del latte, preferisce tenersi la preoccupazione dentro di sé:

The next morning another quart of milk and two rolls were gone. He was worried but didn't tell Ida the truth when she asked him if anything else was missing. He often hid unpleasant news from her because she made it worse. (p. 40)

Eppure, più tardi, quando Morris annuncia alla moglie che egli ha deciso di far rimanere Frank tutta l'estate, il timore di Ida non può essere ignorato:

« Morris, he will make trouble ».

« What kind trouble will he make? ».

« Wait », she said, clasping her hands, « a tragedy will happen ». Her remark at first annoyed, then worried him ». (p. 98)

Ida, un po' per la lunga storia di sacrifici e ristrettezze, un po' proprio per la sua natura cupa e lamentosa, procede alla metodica eliminazione dell'entusiasmo e della fiducia in una svolta ottimistica della esistenza dei Bober. Così le sue lacrime per Helen dopo averla scoperta nel parco con Frank, sono sì lacrime di pena per un destino doloroso della figlia, ma anche lacrime di assoluta incredulità nella possibile salvezza di Helen accanto un *goy*, a un « pizzicagnolo »; e lacrime di vergogna per la fine indecorosa della possibile « car-

riera » sociale della figlia. Ida non è certo in grado di capire la gioia di Morris quando egli esce a spalare la neve nell'aria frizzante della notte. E i suoi avvertimenti, le sue minacce, certo si dimostrano fondati, ma altrettanto fondato è il diritto di Morris di tornare per un momento nel biancore dell'energia naturale, del gioco all'aperto, dell'avventura nella notte libera. Questo Ida non potrà mai capirlo. A 51 anni Ida è molto più vecchia e più povera di Morris, che ne ha 60. Morris è incapace (« ... Ida wonder[ed] if Morris and she were really suited to the grocery business. They had never been salesmen », p. 55), ma Morris ha ancora in sé un residuo di curiosità e di fiducia nel nuovo, e la passione della libertà:

The spring snow moved Morris profoundly. He watched it falling, seeing in it scenes of his childhood, remembering things he thought he had forgotten... He thought of himself, a boy running in it, whooping at blackbirds as they flew from the snowy trees; he felt an irresistible thirst to be out in the open. (p. 173)

Ida invece pensa soltanto alla testardaggine di Morris che non vuol dare mai retta ai suoi consigli, e al pericolo ch'egli prenda una polmonite. E purtroppo ha ragione anche questa volta.

Il male fisico e in generale la fragilità del corpo umano hanno una parte preponderante nell'opera di Malamud. Spesso, specie nei racconti di *The Magic Barrel*, le malattie compaiono come conseguenza o diretta successione di grossi scompensi spirituali. Quasi che il colpo inferto da essi non potesse non essere seguito da una ferita più visibile. Non per nulla molti dei personaggi di Malamud sono malati di cuore (Feld in « The First Seven Years », Gruber in « The Mourners », Morris stesso, ecc.). Ma, mentre in *The Natural* la comparsa della malattia o della debolezza fisica aveva ancora un carattere troppo forzatamente simbolico e, in *The Magic Barrel*, per lo spazio confinato della forma espressiva, è un fatto che compare e scompare con il personaggio, in *The Assistant* la malattia è un imprescindibile, reale e naturale accadimento della vita

stessa, perfettamente simultaneo agli altri accadimenti, tessuto con gli altri fili drammatici, e tuttavia perfettamente riconoscibile.

The Magic Barrel è una raccolta di 13 racconti — new-yorkesi e italiani — alcuni dei quali sono apparsi precedentemente su « Partisan Review », « New Yorker », « Commentary », « Discovery », ecc.

La somiglianza, nei tratti di sensibilità, umorismo, sensualità, inventiva, degli ebrei e degli italiani in genere, fa sì che la presenza dei due *tipi* sia perfettamente giustificata. Malamud ha sentito molto questa analogia venendo in Italia, dove ha passato un anno, il 1957, vivendo a Roma. Mi ha detto di essersi trovato immediatamente in un clima favorevole, plasmabile, e ha subito cominciato a scrivere. Una prossima raccolta di novelle sarà ambientata esclusivamente in Italia e rappresenterà un proseguimento ideale delle avventure di un « Fidelman » archetipo⁵. Sembra infatti che il prossimo titolo sarà *Fidelman in Italy*.

Come ha detto un recensore del *Times Literary Supplement* (1 Aprile, 1960), dopo aver letto *The Magic Barrel* si ha l'impressione di essere usciti da una cattedrale buia e silenziosa le cui immagini ci inseguano con la loro bellezza e la loro gravità. Tutta l'aria che vi si respira, infatti, è un'aria di parabola, le figure assumono dimensioni bibliche, le loro parole hanno il peso di un versetto. Ogni novella è compiuta e preziosa in sé stessa, ma una accanto all'altra formano un mirabile mosaico. Qualità di dettaglio e d'insieme. La macchietta, l'impressione, l'umorismo, e il messaggio solenne e profondo della ricerca di un bene lasciato sepolto per troppo tempo sotto l'abitudine a confondere un valore con l'altro. Titolo più adatto sarebbe stato difficile trovarlo. Nell'inaspet-

⁵ ARTHUR FIDELMAN è il protagonista del racconto « The Last Mohican »; tuttavia una riapparizione del nome non costituirebbe un successivo sviluppo dello stesso personaggio.

tata soluzione della maggior parte di questi racconti vi è infatti il segno dell'estro, del capriccio prodigioso, e il mezzo di espressione è pregno di una speciale qualità rivelatoria, affatto originale.

Devo però aggiungere che, benché queste storie siano in prevalenza malinconiche e gravi, nella nostra memoria rimane impresso anche un altro carattere. In virtù delle loro immagini e della rapidità dei loro movimenti, della loro forza poetica ed evocativa, si ha l'impressione di essersi tuffati in una nuvola colorata, vorticante, spumosa. Il paragone con Chagall, col suo fondo disperato e la luna a ballare nel cielo, sorge spontaneo. La fine del racconto che dà il titolo al volume ne è l'esempio più esplicito.

Leo Finkle, un giovane ebreo americano, sta per essere ordinato rabbino. Affinché l'assegnazione di una congregazione possa rendersi più facile, gli viene consigliato di ammogliarsi. Leo non ha alcuna « social life » e si rivolge quindi a un paraninfo, Salzman, il cui annuncio economico compare sempre sul giornale Yiddish. L'incontro tra i due non lascia sperare gran che; la personalità traffichina di Salzman è troppo distante da quella composta di Finkle. Tuttavia alcuni appuntamenti vengono fissati con le candidate i cui ritratti sembrano più plausibili. I rendez-vous, per un motivo o per l'altro generalmente falliscono. Finkle è disgustato dalle macchinazioni untuose e inattendibili di Salzman, e cerca faticosamente di liberarsi di lui. Ma l'idea di una compagna, dell'amore, e non del lato pratico del matrimonio, si è ormai fatta strada nell'intimo di Finkle. Il paraninfo, in una delle sue numerose e sgradite visite alla cameretta del futuro rabbino, malgrado le proteste di lui ha voluto a tutti i costi lasciargli un'altra busta di fotografie. Finkle per giorni e giorni si rifiuta di guardarle. Poi, in un momento di prostrazione, le passa in esame e rimane colpito dall'espressione disperata di una giovane ragazza del tutto diversa dalle altre. Se ne invaghisce completamente. Comincia accanitamente a cercare Salzman, un povero morto di fame senza telefono o ufficio (che tiene

il suo archivio, appunto, in un « barile magico ». Quando finalmente riesce a trovarlo Finkle si trova di fronte a un rifiuto: No, quella no, c'è stato un errore. (La ragazza è figlia di Salzman ed ha lasciato la famiglia; è andata a fare la vita; per il padre è ormai perduta). Ma Finkle è sicuro che quella è la sua donna, insiste, supplica, implora, e finalmente l'appuntamento è fissato.

Leo va ad incontrare la bella fanciulla; è primavera, è notte, Stella aspetta accanto a un lampione:

He appeared, carrying a small bouquet of violets and rosebuds. Stella stood by the lamp post, smoking. She wore white with red shoes, which fitted his expectations, although in a troubled moment he had imagined the dress red, and only the shoes white... Violins and lit candles revolved in the sky. Leo ran forward with flowers outthrust.

Around the corner Salzman, leaning against a wall, chanted prayers for the dead (*op. cit.*, pp. 213-14).

Contemporaneamente a queste linee nostalgiche ed emotive, si snodano quelle della caratterizzazione umoristica. Un esempio frizzante è la padrona di casa in « The Girl of my Dreams », su cui il sarcasmo erudito, disincantato, newyorkese, del giovane scrittore suo inquilino, Mitka, si scaglia con tutta l'energia che gli rimane. L'autoscherno combinato ai tratti ridicoli della donna non più giovane e banale, affascinata dalla dedizione artistica di Mitka che si rifiuta di uscire dalla stanza e di nutrirsi, totalmente spossato dall'insuccesso letterario, producono una situazione esilarante anche se patetica.

E pur tenendo conto delle prevedibili reazioni di stizza e malcontento tra i lettori romani, « Behold the Key » (in cui un giovane studioso americano e famiglia passano l'inferno prima di trovare casa a Roma), non può mancare di far sorridere, sebbene un po' a bocca storta. Perfino il sarto Manishevitz, nella sua sublime innocenza (non riesce a credere che il suo angelo custode, il suo Salvatore, sia un negro-ebreo chiamato Angel Levine), e nella situazione angosciosa in cui si trova (la moglie è gravemente malata, lui è povero e solo ecc.), ci fa ridere. E malgrado la sua petulanza, anzi arro-

ganza e prepotenza, qualche volta bisogna ridere anche di Susskind (l'ebreo rifugiato a Roma da... Israele, che ruba il manoscritto dello storico dell'arte Fidelman e che continua a perseguitarlo fino a quando Fidelman stesso non riconosce le sue colpe ed è pronto a chiedergli perdono).

Tuttavia quest'umorismo è di tono tutto particolare, fantasioso e come reminiscenze di note più dolorose, vagamente sospeso tra il cielo e la terra, un po' come il sorriso che modula impercettibilmente la gravità del volto di Bernard Malamud.

Quel che conta è che questa gente è viva e memorabile, e che ha qualcosa da dire. Il dialogo è sempre una resa eccellente della parlata naturale, solo in apparenza facile a riprodursi; e allo stesso tempo è espressione originale dell'immaginazione e del senso poetico dell'autore. L'accordo tra personaggio e linguaggio tocca qui un alto grado di perfezione. Interessante è anche notare come, variando il punto di vista di narrazione e il *background* dei diversi personaggi, le immagini, le metafore e le osservazioni in genere, si allineino con quelli. Così, per esempio, il sarto Manishevitz (e ciò è così sottilmente incorporato nello spirito della narrazione che non se ne ricorre alcuna interruzione distraente) poserà il suo sguardo e baserà alcuni suoi giudizi particolarmente sugli abiti della gente che incontra: « The cuffs of his sleeves, Manishevitz noted, were frayed to the lining and the dark suit was badly fitted » (p. 45).

Mentre la moglie del fornaio Lieb, Bessie, nella novella intitolata « The Loan », verrà così descritta in un momento di forte emozione: « Bessie, her face like the inside of a loaf, quickly addressed the visitor... » (p. 188).

E lo storico dell'arte Fidelman avrà una prodigiosa memoria visiva, attenta al dettaglio, al paragone, agli accostamenti; farà di sé stesso un autoritratto minuzioso e illuminante (« The Last Mohican », p. 156).

Anche in questi racconti il ruolo delle stagioni è molto significativo. Essi si svolgono tutti d'inverno, con l'eccezione di « A Summer's Reading » e « Lady of the Lake ». L'im-

placabilità delle condizioni in cui i vari personaggi si trovano diventa, quindi, ancora più lancinante. La clemenza, le risoluzioni facili, sembrano appartenere a una stagione che per loro è troppo lontana. Lo stesso valga per l'ambientazione. Il più delle volte queste vicende si svolgono in angusti negozietti o camere ammobiliate, e per gli esterni, trattandosi di tutte storie cittadine, sono la pietra e il cemento a far da fondale. Un esempio incisivo possiamo trovarlo nell'inizio alla Ben Shahn del racconto « The Bill »:

Though the street was somewhere near a river, it was landlocked and narrow, a crooked row of aged brick tenement buildings. A child throwing a ball straight up saw a bit of pale sky (p. 145).

Percaltro nelle storie italiane — « Behold the Key », « The Last Mohican » e « Lady of the Lake » — la presenza della bellezza, dell'incorruttibile valore delle forme esteriori (Piazza Navona, i Ponti sul Tevere, e indubbiamente le ville sul Lago Maggiore) rimane una fonte di forza, di incoraggiamento e di speranza.

In *The Magic Barrel*, come in *The Assistant* (anche tenendo conto delle differenze di « itinerari dinamici » a cui ho accennato prima), è la storia che ha peso e che esiste in precedenza all'idea che essa vuol mettere in luce. In *The Natural*, almeno in alcune parti importanti, l'idea prende il sopravvento sull'episodio, e questo ne emerge allora confuso, poco convincente, spesso con l'impronta del « non strettamente necessario ».

Negli ultimi due volumi, dunque, la storia morale segue, *parallela*, ma discreta, quella delle azioni. Ogni racconto è perciò ben costruito, centrato su un episodio, con un ambiente tangibile, personaggi spiccati, e, in generale, il senso dell'avventura. Alcune volte proprio questo senso dell'avventura, dello strano, dell'inconsueto, prende un po' troppo la mano di Malamud. Come ho indicato precedentemente, in « Lady of the Lake » si può notare qualche errore di costruzione, o meglio, d'impostazione. Il protagonista, ad esempio, che venendo

da New York in Italia e cambiando il proprio cognome da Levine a Freeman (!), si trova in tale necessità di emergere come « eroe », positivo o negativo che sia, da una situazione misteriosa, simbolica, brulicante di bizzarria romantica, che viene circondato da caratteri un poco grossolanamente esagerati. La figura della guida, per dirne una, è invero troppo « inverosimile », la fanciulla del lago è un po' troppo favolosa. L'esagerazione, insomma è qui notevolmente intricata dal tono peraltro realistico e perfettamente credibile del resto della narrazione. « The Lady of the Lake », ciò nonostante, conserva grandissimi pregi, come quella palpabile resa del tempo che Levine-Freeman passa a remare in barca sul lago, e tutto un bellissimo tono magico, avventuroso appunto, e l'isola fiorita nel lago notturno è irresistibile con la sua tentazione.

La presenza dell'avventura nei racconti di Malamud, inoltre, in generale riesce sapientemente a suscitare quella tipica ansietà di sapere di più, come, e perchè, che costituisce gran parte del piacere della lettura. I finali sono quasi immancabilmente rivelazioni, c'è sempre il momento del dubbio sulla soluzione possibile e il lettore viene impegnato attivamente nello scioglimento dei problemi dei personaggi.

Essi si trovano, nella maggior parte dei casi (e qui subentra il filo morale della vicenda) a dover rendere conto a se stessi, secondo i canoni del loro più alto senso di responsabilità, delle azioni e non-azioni, delle intenzioni e dei compromessi verso sé e verso gli altri. Spesso un senso vago di colpa misto a un desiderio d'indipendenza o supremazia, si fa strada fino a prendere la forma dell'indispensabilità (« The First Seven Years », « The Prison », « The Mourners », ecc.). Altre volte è in gioco il senso « vero » del reale e la modificazione del concetto che convenientemente ce ne facciamo, per codardia, per debolezza, per ignoranza (« The Last Mohican », « A Summer's Reading », « The Lady of the Lake », ecc.). Ma in breve è la correzione di un errore fondamentale, benché

non appariscente, che diventa il motivo dominante dell'azione di questi personaggi. Essi, inoltre, sono intimamente concatenati l'uno con l'altro; parlare d'intreccio è qui più che mai appropriato.

Manishevitz, minuscolo Giobbe alla ricerca della fede nelle strade scure di Harlem, «It was vast and its lights lit nothing. Everywhere were shadows, often moving», decide di abbandonare i suoi dubbi e di riporre la sua fiducia nell'angelo negro che, a sua volta, ha bisogno di essa per poter essere definitivamente accettato in cielo. Gruber, il padrone del palazzo che vuol cacciar via l'inquilino Keller, vecchio e malandato, cade in ginocchio accanto al suo perseguitato, a sua volta colpevole e a sua volta illuminato dall'intuizione della salvezza nella contrizione. Leo Finkle corregge la sua mancanza di interesse per l'amore per gli altri e s'innamora della ragazza perduta che, salvandolo, viene salvata. Tommy Castelli cerca di educare all'onestà la bambina che ruba le cioccolate, in tal modo riscattando sé stesso dall'antico errore.

Ciò non significa che ogni volta che un personaggio, consciamente o inconsciamente, si prefigge di obbedire all'intuizione della propria responsabilità, riesca nell'intento. Un eccellente esempio del contrario è Rosen in «Take Pity». Ma il passaggio ha avuto luogo, l'azione è stata provata. E Malamud è maestro, ancora una volta, nel proiettare una luce unica, d'inevitabilità, sugli incontri di tutti i personaggi; dal momento che uno di loro s'imbatte nel cammino d'un altro (per quanto costui sia indesiderabile — Susskind, Salzman, Bevilacqua —) la concatenazione è saldata e diviene indissolubile.

Malgrado i loro problemi, in ogni modo, i caratteri di *The Magic Barrel* traboccano di vitalità. Quando le angustie e le sventure hanno preso tutto di loro, conservano ancora un attaccamento appassionato alla vita, e il pensiero di finirla indegnamente li tormenta. La monotonia e l'automatismo non sembrano fatti per loro; anche la loro rassegnazione è più attiva di quel che danno a vedere. L'interesse di uno per

l'altro, la partecipazione di uno alla vita dell'altro, sembrano qui non solo genuini ma realizzabili. A metà strada tra la terra e il cielo questi uomini mantengono però tutta la loro corpulenza di creature terrestri, e i desideri la loro tangibilità. Ciò non di meno, e malgrado la presenza degli egoisti, degli ipocriti, dei prepotenti, dei presuntuosi, si ha l'impressione che essi siano quei « poveri di spirito » dei quali « sarà il regno dei Cieli ».

Ma, più esplicito di qualsiasi tentativo di cogliere l'idea che sostiene l'arte di Malamud, è un brano del discorso di accettazione della National Book Award 1959, pronunciato da lui a New York e con il quale sembra giusto chiudere questa presentazione:

To put it simply, I am quite tired of the colossally deceitful devaluation of man this day, for whatever explanation: that life is cheap and a prevalence of wars; or because we are drugged by totalitarian successes into a sneaking belief in their dehumanizing propaganda; or tricked beyond self-respect by the values of the creators of our own thing-ridden society; as when demography counting two where there was one, by the law of supply and demand cheapens all; or because, having invented the means of his extinction, man values less for it and lives in daily dread that he will in a fit of passion, or pique, or absent-mindedness, achieve his end. Whatever the reason, his fall from grace in his eyes is betrayed in the words he invented to describe himself as he is now: fragmented, abbreviated, other-directed, organizational, anonymous, a victim, in the words that are used to describe him, of a kind of synecdochic irony, the part for the whole. The devaluation exists because he accepts it without protest.

However, the writer dare not accept it; he must not, or his art, too, will suffer grave loss, just as it suffers when he depicts man according to the tenets of economic or psychological theories that only partly explain him, that in the end abstract from who he is or may be. Theory is fine to awaken insight or institute therapy, but, as Freud and others well knew, it is no substitute for art; if theory is substituted for the necessary probings, the impassioned explorations of art, it maims a complex infinitude — the man with the sky on his head — by crippling the writer's imagination and distorting his vision. If the writer does not stay clear of these person, of human being. It seems to me that his most important task... is to recapture his image as human being as each

of us in his secret heart knows it to be, and as history and literature have from the beginning revealed it.

...In recreating the humanity of man... he will, among other things, hold up the mirror to the mystery of him, in which poetry and possibility live, though he had endlessly betrayed them. In a sense, the writer, in his art... must remind man that he has, in human striving, invented nothing less than freedom; and if he will devoutly remember this, he will understand the best way to preserve it, and his own highest value.

I have had something such as this in mind, as I wrote, however imperfectly, my sad and comic tales.

LETIZIA CIOTTI MILLER