

LA NARRATIVA DI SAUL BELLOW *

« We are all ... accidents. We do not make up history and culture. We simply appear, not by our own choice. We make what we can of our condition with the means available. We must accept the mixture as we find it — the impurity of it, the tragedy of it, the hope of it ». Queste parole, che Saul Bellow scriveva nel 1963,¹ mi paiono costituire la migliore introduzione all'arte e al pensiero di quello che si configura ormai come il maggiore romanziere americano vivente. Esse infatti non solo individuano, come si vedrà, il suo atteggiamento (e quello dei suoi personaggi) nei confronti della realtà ma definiscono altresì la natura della sua narrativa, che è appunto rivolta ad accogliere e a rappresentare *tutta* la realtà, nel suo groviglio, nelle sue drammatiche contraddizioni, nella sua « impurità ». Bellow è fiducioso come pochi nella capacità di sopravvivenza del romanzo e codesta fiducia ha vigorosamente, e più volte, affermato:

... The argument that the novel is dying or dead is made by men who shut the door on multiplicity and distraction. They suppose the distraction to be too great for the imagination to overcome... The writer asks himself, 'Why shall I write this next thing?'. It is still possible, despite all theories to the contrary, to answer, 'Because it is necessary'. A book, any book, may easily be superfluous. But to manifest love — can that be superfluous? Is there so much of it about us? Not so much. It is still rare, still wonderful. It is still effective against distraction... There is only one way to defeat the enemy, and that is to write

* Questo è il testo, in parte modificato e ampliato, di una conferenza tenuta all'Università di Palermo.

1. Nella nota introduttiva a *Great Jewish Short Stories*, edited with an Introduction, by SAUL BELLOW, New York, 1963, p. 16.

as well as one can. The best argument is an undeniably good book...²

Del romanzo, tuttavia, egli non si vale — a differenza di molti scrittori contemporanei — come d'una torre d'avorio in cui sfuggire all'urlo della « madding crowd », alle insidie della civiltà moderna, alle angosce ed ansie e orrori che incombono su tutti noi; al contrario, il romanzo diventa, nelle sue mani, uno strumento per affrontarli e rappresentarli nonché un mezzo per cercare, nel tragico e ambiguo labirinto, il filo della salvezza, quel momento di gioia che attesti il fluire della vita, sia pure accanto alla morte, e alla distruzione (e andrà subito notato che dietro i personaggi di Bellow si profila, appena accennata ma non per ciò meno presente, la figura dell'artista). Come leggiamo in un suo saggio, « either we want life to continue or we do not. If we don't want it to continue, why write books? ».³ Lo scrivere, dunque, il narrare, implica necessariamente per Bellow una fiducia non solo nell'arte, nella fantasia (« In a work of art the imagination is the sole source of order... A novelist begins with disorder and disharmony, and he goes toward order by an unknown process of the imagination »),⁴ ma nell'uomo (« can the intellectual, esthetic, moral genius of the human race have come to a stop? That's impossible »):⁵ ed è appunto tale fiducia ad animare i suoi romanzi. Egli si aggira nel mondo contemporaneo con piena consapevolezza (sostenuta da una solida preparazione di sociologo e antropologo⁶ e da una inesausta curiosità intellettuale) dei suoi pericoli, vizi ed errori; pochi romanzieri, invero, ci hanno offerto un più realistico e lucido quadro della nostra condizione, un più preciso ritratto della città moderna,

2. SAUL BELLOW, « Distractions of a Fiction Writer », in *The Living Novel*, A Symposium edited by GRANVILLE HICKS, New York, 1957, pp. 18, 20.

3. SAUL BELLOW, « The Writer as Moralist », in *Atlantic Monthly*, marzo 1963.

4. SAUL BELLOW, « Distractions etc. », *cit.*, p. 6.

5. *Ibid.*, p. 10.

6. Bellow si è laureato in antropologia e sociologia alla Northwestern University nel 1937.

e della moderna nevrosi, e dei moderni fallimenti e frustrazioni: e tuttavia lo scrittore, come i suoi stessi personaggi, riesce a conservare una non astratta speranza nella capacità di certi valori umani, e di certi sentimenti, e insomma della vita stessa, di fornire il fondamento e la ragione dell'esistenza, e di renderne possibile, così, la rappresentazione. Assai indicativo, in questo senso, è il suo primo romanzo, *Dangling Man*, pubblicato nel 1944.⁷ È un romanzo breve, scritto in forma di diario,⁸ e perciò più rivolto a seguire una vicenda interiore che un'azione vera e propria. Di fatto, non succede quasi nulla, all'esterno: tutto succede all'interno del protagonista, e cioè del « narratore », l'ebreo Joseph, attraverso il quale Bellow affronta uno dei problemi centrali della sua narrativa: il problema della libertà individuale, o, ancor meglio, della possibilità, nel mondo moderno, di conseguirla e conservarla.

Così leggiamo:

All the striving is for one end. I do not entirely understand this impulse. But it seems to me that its final end is the desire for pure freedom. We are all drawn toward the same craters of the spirit — to know what we are and what we are for, to know our purpose, to seek grace.

Siamo in guerra; Joseph è in attesa di andare sotto le armi: è stato dichiarato abile e, nell'attesa, si è volontariamente liberato di ogni legame pratico; ha lasciato l'impiego (« I have thought of going to work, but I am unwilling to admit that

7. SAUL BELLOW, *Dangling Man*, New York, 1944. Una traduzione italiana comparve a cura di G. MONICELLI nel 1953: *L'uomo in bilico*, Milano, 1953 (ristampato nel 1966 in edizione tascabile). Chi scrive commentò il romanzo in un saggio apparso nel 1954 su *Lo Spettatore Italiano* e poi incluso nel capitolo « L'arte di Saul Bellow » di *Realismo e Simbolismo*, Roma, 1957. In tale capitolo si tratta essenzialmente di due romanzi: *Dangling Man*, appunto, e *The Adventures of Augie March*.

8. Ecco le prime parole del libro: « There was a time when people were in the habit of addressing themselves frequently and felt no shame at making 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 hard-boiled dom... ».

I do not know how to use my freedom and have to embrace the flunkydome of a job because I have no resources — in a word, no character »); frequenta poche persone, trascorre gran parte della sua giornata in solitudine, chiuso in una stanza. Egli è dunque libero come non mai e il suo dramma è quello di non essere più capace di usare la libertà. Non riesce a leggere («... now that I have leisure and should be able to devote myself to the studies I once began I find myself unable to read. Books do not hold me »), si muove in una sorta di « narcotic dullness », la sua vita scorre monotona, legata alle « minor crises of the day, the maid's knock, the appearance of the postman, programs on the radio, and the sure, cyclical distress of certain thoughts ». I rapporti umani gli diventano pressoché impossibili; lo domina un desiderio di assoluta sincerità, che urta contro le convenzioni sociali ma anche contro il tessuto di tolleranza e rispetto su cui poggia la vita umana. Egli non riconosce se stesso, vede crollare la sua precedente esistenza (« In the months that followed I began to discover one weakness after another in all I had built up around me »); ogni figura del suo mondo, un amico, un parente, la moglie stessa, diventa un nemico; e ogni nuovo giorno non fa che accrescere il contrasto, l'incomunicabilità:

Iva is a quiet girl. She has a way about her that discourages talk. We no longer confide in each other; in fact, there are many things I could not mention to her. We have friends but we no longer see them. A few live in distant parts of the city. Some are in Washington, and some in the Army; one is abroad. My Chicago friends and I have been growing steadily apart. I have not been too eager to meet them. Possibly some of our differences could be mended. But, as I see it, the main bolt that held us together has given way, and so far I have had no incentive to replace it. And so I am very much alone... There is nothing to do but wait, or dangle, and grow more and more dispirited. It is perfectly clear to me that I am deteriorating, storing bitterness and spite which eat like acids at my endowment of generosity and good will... I have begun to notice that the more active the rest of the world becomes, the more slowly I move, and that my solitude increases in the same proportion as its racket and frenzy.

Finché tale vita non gli appare più tollerabile, ed egli compie il passo che fa affrettare la chiamata alle armi:

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 to. 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.

Hurray for regular hours!
And for the supervision of the spirit!
Long live regimentation!

Così si conclude la vicenda di Joseph, il suo tentativo di diventare libero. Il quadro della realtà moderna, e della condizione dell'uomo, tracciato in *Dangling Man* è pressoché interamente negativo, come lo era quello delle *Memorie del Sottosuolo* di Dostojevski, che non sembra estraneo alla genesi del romanzo,⁹ o del *Love Song of J. Alfred Prufrock* di Eliot, un autore il cui ricordo mi par ricorrere più e più volte nell'opera bellowiana; come in *Prufrock*, anzi, il solo dato che possiamo chiamare positivo sta nella presa di coscienza della crisi contemporanea, nella lucidità con cui essa è individuata e rappresentata. È tuttavia, a differenza del protagonista del poemetto eliotiano, c'è nel Joseph di Bellow una disperata volontà di sopravvivere: egli perde, è vero, la sua battaglia per la libertà,

9. Il rapporto con Dostojevski è sottolineato particolarmente da TONY TANNER nel suo ottimo *Saul Bellow*, Edinburgh and London, 1965 (è l'unico libro sullo scrittore, ed è utile sia per i giudizi sia per le informazioni bibliografiche). Ved. specialmente pp. 5-7. A tal proposito ved. anche il saggio «Saul Bellow: Novelist of the Intellectuals» di MAXWELL GEISMAR in *American Moderns, From Rebellion to Conformity*, New York, ediz. del 1958. Del resto numerose citazioni di Dostojevski si trovano in vari scritti critici dello stesso Bellow, al quale si deve altresì un «Foreword» a: P. DOSTOJEVSKI, *Winter Notes on Summer Impressions*, New York 1955. PIERO SANAVIO, nel saggio «Il romanzo di Saul Bellow», *Studi Americani*, n. 2, Roma, 1956 suggerisce, scrivendo di *Dangling Man*, il nome di Sartre, mentre IHAB HASSAN, nel capitolo «Saul Bellow: The Quest and Affirmation of Reality» del suo *Radical Innocence, The Contemporary American Novel*, Princeton Univ. Press, 1961, indica le affinità con Kafka.

ma il fatto stesso che l'abbia sostenuta gli consentirà, forse, di rinnovarla e magari di vincerla. Joseph dopotutto, non si uccide, come pure potrebbe fare. Un passo è, a tal riguardo, illuminante (e anche prelude ad altri siffatti, intensi e risolutori momenti delle opere successive):

The sun had been covered up; snow was beginning to fall. It was sprinkled over the black pores of the gravel and was lying in thin slips on the slanting roofs. I could see a long way from this third-floor height. Not far off there were chimneys, their smoke a lighter gray than the gray of the sky; and, straight before me, ranges of poor dwellings, warehouses, billboards, culverts, electric signs blankly burning, parked cars and moving cars, and the occasional bare plan of a tree. These I surveyed, pressing my forehead on the glass. It was my painful obligation to look and submit to myself the invariable question: Where was there a particle of what, elsewhere, or in the past, had spoken in man's favor?

La domanda sembra, a Joseph, aver solo una risposta negativa. Nulla parla a favore dell'uomo. Le vite umane raccolte intorno a quelle case, a quelle strade, paiono esserne il mero riflesso. Eppure, continua il monologante Joseph, occorre cercare « clear signs of their common humanity »:

It was undeniably to my interest to do this. Because I was involved with them; because, whether I liked it or not, they were my generation, my society, my world. We were figures in the same plot, eternally fixed together. I was aware, also, that their existence, just as it was, made mine possible. And if, as was often said, this part of the century was approaching the nether curve in a cycle, then I, too, would remain on the bottom and there, extinct, merely add my body, my life, to the base of a coming time. This would probably be a condemned age. But... it might be a mistake to think of it in that way. Mists faded and spread and faded on the pane as I breathed. Perhaps a mistake. And when I thought of the condemned ages and those unnamed, lying in their obscurity, I wondered... How did we know how it was? In all principal ways the human spirit must have been the same. Good apparently left fewer traces. And we were coming to know that we had misjudged whole epochs. Besides, the giants of the last century had their

Liverpools and Londons, their Lilles and Hamburgs to contend against, as we have our Chicagos and Detroits. And there might be a chance that I was misled, even with these ruins before my eyes, sodden, themselves the color of the fateful paper that I read daily... The worlds we sought were never those we saw; the worlds we bargained for never the worlds we got.

È forse su questa possibilità di aver commesso un errore, di aver mal giudicato, che Joseph costruirà la propria vita, faticosamente innalzerà sulle rovine, come l'Eliot del *Waste Land*, l'edificio della propria esistenza. Ma è certo su di essa, e sulla speranza in essa implicita, che Bellow costruirà l'edificio della sua narrativa, e tanto che il brano citato di *Dangling Man* potrebbe esser posto a motto del suo lavoro di scrittore come della sua ricerca di uomo. Si può persino parlare, in questo senso, d'un ottimismo di Bellow, sempre che se ne parli, però, come d'una disposizione che nasce in lui allo stesso modo in cui nasce in Faulkner, e cioè da una appassionata e approfondita indagine della condizione tragica. Molti critici hanno sottolineato l'affinità e, in parte, la discendenza di Bellow da Emerson e specialmente da Whitman,¹⁰ e ciò proprio in base ad una comune fiducia nelle possibilità dell'uomo: ma occorre appunto rilevare che tale fiducia è, in Bellow, come in Faulkner, assai più tormentata, assai più duramente conquistata, che non quella affermata e cantata dal Trascendentalismo e dai suoi scrittori. L'uomo di Emerson, come l'uomo di Whitman o di Thoreau (che pure è presente in Bellow come lo era stato in Dreiser), non conosce il male del mondo, ignora la tragedia, ignora, vorrei dire, la morte: e la forza stimolatrice del messaggio di Emerson, quand'era questione di creare una letteratura nazionale, di inventare lo « American scholar », stava

10. Osserva ad esempio RICHARD CHASE nel bel saggio « The Adventures of Saul Bellow », in *Commentary*, aprile 1959: « The plot of *Augil March* is that of Whitman's *Song of Myself* — the eluding of all of the identities proffered to one by the world, by one's past, and by one's friend... character is the autonomous self, the given transcendent fact which no amount of natural conditioning can fundamentally change ». Si veda anche TANNER, *op. cit.*, p. 10.

appunto in quella ignoranza, in quella « self-reliance », in quella perfetta consonanza intellettuale con lo sviluppo democratico e sociale del paese in espansione. Ma l'uomo di Bellow non coltiva l'illusione dell'American Dream; conosce il male, e il peccato, e la morte; la sua America è forte e grande ma non è il paradiso terrestre: questo è stato perduto e, con esso, la innocenza. L'americano di Bellow è più vicino all'uomo quale lo rappresentano, con Emerson, Thoreau e Whitman, scrittori come Hawthorne e Melville e Poe, poeti come la Dickinson, e, più avanti nel tempo, Dreiser e Faulkner; se in lui scorre la linfa del Trascendentalismo, scorre anche, più densa, quella del Puritanesimo, che gli dà la consapevolezza della propria precarietà, della propria tragedia, e tanto più dopo due guerre mondiali, Hiroshima e la guerra fredda.

Non solo, ma sull'americano di Bellow agisce anche, e fortemente, una componente di cui sarebbe errato trascurare l'importanza: e cioè la natura ebraica dello scrittore (nato nel 1915 in Canada da genitori ebrei russi che si trasferirono poi a Chicago).¹¹ E non che si voglia minimamente, qui, impostare un discorso letterario in termini di razza: la letteratura non conosce né frontiere né razze e il nome stesso s'è caricato in anni recenti di troppa crudeltà e ingiustizia perché non si provi, a usarlo, un brivido di orrore e di rimorso. Ma in termini di cultura il discorso non solo può ma deve essere fatto: e tanto più nell'ambito della letteratura americana del Novecento, in cui è emerso per la prima volta un gruppo di scrittori ebrei, da Henry Roth a Bernard Malamud, da Edward Dahlberg a Saul Bellow, da Salinger a Philip Roth, ai quali sembra affi-

11. Così scrive lo stesso Bellow in *Twentieth Century Authors*, First Suppl., ed. STANLEY KUNITZ, 1955: « My parents emigrated to Canada from Russia in 1913 — my father, a business man, has often told me that he imported Egyptian onions into St. Petersburg — and settled in the town of Lachine, Quebec. I was born there in 1915, the youngest of four children. Until I was nine years old we lived in one of the poorest and most ancient districts of Montreal, on the Slope of St. Dominick Street between the general hospital and Rachel Market. In 1924 we moved to Chicago. I grew up there and consider myself a Chicagoan, out and out ».

dato il compito di restituire alla narrativa americana, dopo un indubbio periodo di crisi, la dignità e il vigore che le erano proprii.¹²

Le ragioni dell'emergere di questi scrittori sono troppo numerose perché si possa esaminarle qui — e tanto più in quanto si tratta anche d'un problema sociologico, connesso all'inserimento degli immigrati e in genere delle minoranze nel tessuto della società americana e alla loro assimilazione delle varie componenti del tessuto stesso. Ove si voglia, in ogni modo, tentare di individuare quelle di natura più strettamente culturale, si dovrà anzitutto porre l'accento sul fatto che il Puritanesimo, così fortemente radicato nella cultura americana e così incisivo sulla sua formazione, contiene, com'è ben noto, alcuni essenziali elementi dell'ebraismo: e basti pensare al Dio puritano, assai più vicino, nella sua aspra e fin spietata inflessibilità, al Dio ebraico che non a quello pietoso e umano impersonato dal Cristo; basti pensare alla tensione, al rigore, alla consapevolezza morale che c'è nella cultura puritana, come in quella ebraica, proprio per questa concezione di Dio; e alla solitudine in cui la coscienza umana viene a trovarsi, lasciata com'è a se stessa e alla propria responsabilità morale, senza il soccorso e il sostegno di intermediari divini e umani. Date queste affinità lo scrittore ebraico — malgrado la condizione di immigrati dei suoi diretti ascendenti, e malgrado la loro provenienza da regioni, come la Polonia o la Russia, geograficamente e spiritualmente così lontane dagli Stati Uniti — può immettersi con maggiore facilità di come non avvenga ai mem-

12. Su tale argomento vi sono ormai numerosi studi. Si veda, tra gli altri, *The American Jew: A Reappraisal*, edited by OSCAR J. JANOWSKY, Philadelphia, 1944. LESLIE FIEDLER ne tratta in vari luoghi: si veda specialmente « The Breakthrough. The American Jewish Novelist and the Fictional Image of the Jew », in *Midstream*, inverno 1958. Interessanti osservazioni al riguardo possono trovarsi anche nel capitolo « Gli scrittori ebrei » di MARISSA BULGHERONI, *Il nuovo romanzo americano 1945-59*, Milano, 1960. Si veda altresì J. C. LEVENSON, « Bellow's Dangling Men », in *Critique*, estate 1960, e anche TANNER, *op. cit.*, p. 7 sgg. Sul problema è illuminante leggere, infine, la già ricordata nota introduttiva di BELLOW alla antologia *Great Jewish Short Stories*.

bri di altre minoranze (e per esempio agli scrittori italo-americani) nel filone centrale della tradizione americana — può trovare, nel Nuovo Mondo, dei « precedenti » spirituali e morali; e può anche trovarvi dei precedenti letterari, un linguaggio narrativo (quello di un Hawthorne, soprattutto) non totalmente estraneo ma anzi assai congeniale alle proprie esigenze e disposizioni.

Nello stesso tempo, però (ed ecco forse una seconda ragione), lo scrittore ebraico, pur immettendosi nella tradizione americana, pur riuscendo ad alimentarsi alle sue fonti e, insieme, a contribuirvi, a rintracciarvi un passato letterario e a stabilire così una connessione, non rinuncia al proprio passato di uomo, alla propria identità di ebreo: egli rimane fedele alle proprie origini, al mondo dei suoi padri, al mondo della sua infanzia di bambino ebreo in qualche metropoli americana, la Chicago di Bellow, la New York di Henry Roth; a differenza della maggior parte degli scrittori contemporanei d'America, il cui più grave limite è l'assenza di un effettivo legame con la realtà, la scarsità o l'assenza di una vera esperienza umana, di autentico dolore e amore, lo scrittore ebreo può contare sul rapporto profondo con un ambiente, con una zona sociale determinata; su una vita realmente e non letterariamente vissuta; sulla partecipazione ad un'esistenza che, con le sue stesse sofferenze, e difficoltà, e miserie, gli offre sia un chiaro punto di riferimento umano e morale (quella identità che lo scrittore americano sempre, dolorosamente, persegue) sia un prezioso bagaglio di memorie ed esperienze reali.

Sostenuto da questo rapporto con la realtà, da questa conoscenza della vita; in possesso di uno strumento espressivo che anch'egli può usare come se fosse quello della sua tradizione; dotato di una lucidità e consapevolezza morale che è propria della sua cultura e che la sua condizione di membro di una minoranza non ha fatto che acuire; capace, proprio perché membro di una minoranza (spesso osteggiata e fin perseguitata), e proprio perché artista, di osservare e giudicare, criticare e magari aggredire le strutture della società in cui si trova a vivere; partecipe, non come americano ma come ebreo

del Novecento, d'una tragedia tanto disumana e feroce da configurarsi come il mostruoso simbolo di tutto il male e il dolore dell'uomo: ecco come si configura lo scrittore ebraico d'America, questo nuovo protagonista della vicenda letteraria statunitense.¹³ Ed ecco i motivi, appunto, per cui Saul Bellow — che di questi scrittori è certo il più dotato di talento e di impegno — appare anche il maggior narratore americano di questi anni, quello maggiormente in grado di darci, attraverso un ritratto dell'ebreo americano, un poetico ritratto dell'uomo moderno.

Tale ritratto Bellow aveva cominciato a tracciarlo già nel 1941 col suo primo racconto, « Two Morning Monologues »¹⁴ — non particolarmente felice ma dove compaiono già i temi centrali della sua narrativa — e lo aveva sviluppato, come s'è visto, in *Dangling Man*. Con *The Victim*,¹⁵ del 1947, esso acquista però maggiore concretezza e corposità. Di fatto, il dato più interessante di questo romanzo — in cui è narrata la storia di Asa Leventhal, un giornalista ebreo di mezza età che è perseguitato da un « ariano », Kirby Allbee, che gli attribuisce il proprio fallimento nella vita, e lo opprime in ogni modo, si installa in casa sua, cerca di possedere la sua anima¹⁶ — è che la problematica morale della storia (è possibile la libertà?

13. Cfr. di chi scrive « Malamud e la realtà », in *Il Mondo*, 9 ottobre 1962 e « Satana a Goray » (per cui ved. più avanti) in *Il Mondo*, 26 dicembre 1961.

14. SAUL BELLOW, « Two Morning Monologues », in *Partisan Review*, maggio-giugno 1941. Va particolarmente notata, in questo racconto, la contrapposizione, che si avrà in tutte le opere di Bellow, di un personaggio fallito e passivo e di un personaggio magari altrettanto fallito ma pur sempre ricco di vitalità e di speranza. Prima di *Dangling Man* comparve, sempre nella *Partisan Review* (maggio-giugno 1942) un altro racconto: « The Mexican General ».

15. SAUL BELLOW, *The Victim*, New York, 1947. Del romanzo è finalmente annunciata una traduzione italiana. Esso è dedicato a Paolo Milano, il critico de *L'Espresso* al quale si devono vari intelligenti articoli su Bellow.

16. È certo vien fatto di pensare al rapporto, in *The Scarlet Letter*, tra Roger Chillingworth e il reverendo Dimmesdale. Motivi hawthorniani, del resto, affiorano non raramente in Bellow.

fino a che punto siamo responsabili sia dei nostri atti sia delle loro conseguenze?) è tutta calata nella realtà, è tutta espressa in termini concretamente narrativi. Se un limite poteva esserci in *Dangling Man* (ma la forma stessa del diario indicava che era intenzionale) era che la realtà — le case, le strade, gli uomini — vi compariva solo marginalmente: e del resto quel che importava era seguire il movimento della coscienza di Joseph, e vedere le cose nell'aria rarefatta in cui egli stesso le vedeva, o le collocava. Ma qui questo limite viene completamente superato, e Bellow dispiega nel romanzo tutta la sua capacità di *sentire* le cose, di percepirle materialmente, sensualmente, e di esprimere attraverso di esse i temi morali e intellettuali che sono pur sempre ragione della sua narrativa. Così, non si potrà facilmente dimenticare questa New York estiva, umida, povera in cui si svolge la vicenda di Asa Leventhal; le strade ora dense di folla ora tragicamente deserte che egli percorre; i traghetti dalla città a Staten Island:

After a hurried supper of a sandwich and a bottle of soda at a stand near the ferry, Leventhal crossed to Staten Island... The formless, working, yellowish-green water was dull, the gulls steered back and forth, the boat crept forward into the glare. A barge was spraying orange paint over the hull of a freighter, which pointed high, lifting its bow out of the slow, thick cloud. Surely the sun was no hotter in any Singapore or Surabaya, on the chains, plates, and rails of ships anchored there... The Jersey shore, yellow, tawny, and flat, appeared on the right. The Statue of Liberty rose and traveled backwards again; in the trembling air, it was black, a twist of black that stood up like smoke. Stray planks and waterlogged, foundering crates washed back in the boat's swell...

Quella di Bellow è una città letteraria — che risale alla *fourmillante cité* di Baudelaire e alla *unreal city* di Eliot — ma è anche una città riconoscibile, tangibile; come lo sono certi interni che richiamano Moravia:

Leventhal's apartment was spacious. In a better neighborhood, or three stories lower, it would have rented for twice the amount he paid. But the staircase was narrow and stifling and full of turns. Though he went up slowly, he was out of breath

when he reached the fourth floor, and his heart beat thickly. He rested before unlocking the door. Entering, he threw down his raincoat and flung himself on the tapestry-covered low bed in the front room... The motor of the refrigerator began to run. The ice trays were empty and rattled. Wilma, the cleaning woman, had defrosted the machine and forgotten to refill them. He looked for a bottle of beer he had noticed yesterday; it was gone. There was nothing inside except a few lemons and some milk. He drank a glass of milk and it refreshed him. He had already taken off his shirt and was sitting on the bed unlacing his shoes when there was a short ring of the bell.

È su questa scena, in questa casa, in questa città che si recita il dramma di Asa Leventhal e si svolgono i suoi colloqui col suo tormentatore (in un paradossale capovolgimento della situazione tradizionale, per cui è l'« ariano » ad accusare l'ebreo di persecuzione); è qui che egli tormenta la propria coscienza, tra sé dibattendo problemi che non sono soltanto suoi ma sono dell'uomo moderno — ché nulla di più dolorosamente moderno v'è di questa impossibilità per Asa di avere dei punti fermi, di distinguere i lineamenti della realtà, di formulare dei giudizi chiari e netti, di sapere insomma dov'è il bene e dov'è il male, dove il giusto e dove l'ingiusto:

« Why me? » he thought, frowning. « Of course, he has to have someone to blame; that's how it starts. But when he goes over everybody he knows, in that brain of his, how does he wind up with me? » ... In a general way, anyone could see that there was great unfairness in one man's having all the comforts of life while another had nothing. But between man and man, how was this to be dealt with? Any derelict panhandler or bum might buttonhole you on the street and say, « The world wasn't made for you any more than it was for me, was it? » The error in this was to forget that neither man had made the arrangements, and so it was perfectly right to say, « Why pick on me? I didn't set up any more than you did. » Admittedly there was a wrong, a general wrong. Allbee, on the other hand, came along and said 'You' and that was what was so meaningless. For you might feel that something was owing to the panhandler, but to be directly blamed was entirely different.

Ma dai brani citati sarà chiaro che il dibattito morale, il dramma di Asa Leventhal, il dubbio che gradualmente lo prende d'averne effettivamente una responsabilità nei confronti di Allbee, sono tanto più intensi ed efficaci in quanto sono veramente immersi in una società, in un ambiente fisico e umano precisamente determinati; e che questa società e questo ambiente non sono meramente una scena, un fondale per il dramma ma sono la realtà in cui il dramma si inverte, i concreti simboli di cui il narratore si vale per percepire e far percepire le idee. Non solo, ma essi sono anche la soluzione del dramma, e cioè la salvezza di Asa Leventhal (come lo erano stati, in fondo, per il Joseph di *Dangling Man*). Egli non giunge, in sede morale, a una risoluzione del dubbio: se è colpevole o meno nei confronti del suo tormentatore. Ma salva egualmente la propria vita: riesce a liberarsi di Allbee, a restituire un ritmo alla propria esistenza, a emergere faticosamente dall'inferno in cui era caduto. E si salva proprio perché, malgrado tutto, è rimasto fedele alla vita, alla *routine* quotidiana, alla moglie, a quel suo squallido appartamento, alla città. E come lui, del resto, si salva Allbee (il quale ha una carica di vitalità che è comune a molti personaggi di Bellow). Quando essi si incontrano, dopo anni, in un teatro, il loro dialogo — con cui il romanzo si conclude — è appunto il segno che la salvezza sta nell'accettazione, che la vita consiste nella vita stessa:

« What do you do out there, are you an actor? »

« An actor? No, I'm in radio. Advertising. It's a middle-sized job. So you see? I've made my peace with things as they are. I've gotten off the pony — you remember, I said that to you once? I'm on the train. »

« A conductor? »

« Conductor, hell! I'm just a passenger. » His laugh was short and faint.

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

« What? » Leventhal smiled at him.

« Approximately made for me will have to be good enough. All that stiffness of once upon a time, that's gone, that's gone ».

The crowd was beginning to return. The curtain bell had rung.

« Anyway, I'm enjoying life ». Suddenly he looked around and said, « Say, I've got to run. Yvonne will send them out looking for me ».

« Wait a minute, what's your idea of who runs things? » said Leventhal. But he heard Mary's voice at his back. Allbec ran in and sprang up the stairs. The bell continued its dinning, and Leventhal and Mary were still in the aisle when the houselights went off. An usher showed them to their seats.

Nel segno della vita, e dell'accettazione della vita, ma in una chiave assai più gioiosa si muove il successivo romanzo di Bellow, *The Adventures of Augie March*, comparso nel 1953 e cioè a sette anni di distanza dal precedente.¹⁷ Né il lungo intervallo deve sorprendere, se si pensa alla mole stessa (più di cinquecento fitte pagine) del romanzo, alla sua complessità, ai problemi tecnici e morali che lo scrittore vi affronta.¹⁸ Proprio qui, ad esempio, acquista particolare rilevanza il problema della lingua, che era marginale in *Dangling Man* e che non aveva estrema importanza nemmeno in *The Victim*, che pure costituiva un notevole passo avanti in tale direzione. Ma ora quell'aspirazione al realismo di cui *The Victim* era in ogni

17. SAUL BELLOW, *The Adventures of Augie March*, New York, 1953. Trad. ital. a cura di V. MANTOVANI, Torino, 1962. Sul romanzo vi sono scritti di notevole interesse. Oltre i saggi già ricordati si veda A. KAZIN, « The World of Saul Bellow », in *The Griffin*, giugno 1959, poi ristampato in *Contemporaries*, Boston, 1962. Si veda anche il numero dell'estate 1960 della rivista *Critique*, *Studies in Modern Fiction* (vol. III, n. 3) dedicato appunto a Saul Bellow (e a William Styron), e con una buona bibliografia. Importante è la recensione di R. P. WARREN, « Man with no Commitments », in *New Republic*, 2 novembre 1953.

18. D'altro canto, nel frattempo Bellow pubblicava due racconti: « A Sermon by Doctor Pep », in *Partisan Review*, maggio 1949; « Trip to Galena », in *Partisan Review*, novembre-dicembre 1950 in cui son preannunciati alcuni motivi sviluppati in *Augie March*. Ciò è anche vero di una sorta di fantasia intitolata « Address by Gooley Mac Dowell to the Hasbeens Club of Chicago », comparsa sulla *Hudson Review* dell'estate del 1951.

senso testimonianza spinge Bellow a stabilire con la realtà un rapporto ancora più stretto sul piano linguistico. Il protagonista del libro, il giovane Augie March, ebreo di Chicago, racconta, al modo dei romanzi picareschi, le sue avventure, e questo fa sì che Bellow gli faccia usare una lingua quotidiana, popolare, gergale, capace di caratterizzare il personaggio in tutti i suoi tratti e di caratterizzare altresì l'ambiente e la società cui egli appartiene; una lingua, si deve dire, di cui lo scrittore ha tale padronanza da cogliere e usarne ogni sfumatura e possibilità espressiva, facendone uno strumento duttilissimo di rappresentazione. Si legga il whitmaniano inizio:

I am an American, Chicago born — Chicago, that somber 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.

Every body knows there is no fineness or accuracy of suppression; if you hold down one thing you hold down the adjoining...

La strada che Bellow percorre, in questa ricerca linguistica, in questo tentativo di creare una lingua letteraria col materiale fornito dall'esperienza quotidiana, è, come non potrebbe essere diversamente, quella tracciata da Mark Twain soprattutto in *Huckleberry Finn*. Si legga ancora questo dialogo (Augie e i suoi amici sono stati fermati dalla polizia):

We were next, and I had meantime been worrying about a connection between Joe Gorman's arrest and our being picked up, but there was no such connection. There was only that shirt in the back seat of the stolen Buick to trace me by. The Laundry mark. That was far-fetched, but I didn't know what else to think. I was relieved when I heard what they had us in for: theft of automobile parts from wrecking yards.

« We've never been in Detroit before, » I said. « We just arrived in town ».

« Yeah, where from? »

« Cleveland. We're hitch-hiking ».

« You're a sonofabitch liar. You belong to the Foley gand and you been stealing car parts. But we caught up with you. We'll get all you guys ».

I said, « But we're not even from Detroit. I'm from Chicago ».

« Where you goin' ? »

« Home ».

« That's a fine way to get to Chicago from Cleveland, by way of this town. Your story stinks ». He started on Stoney. « Where're you gonna say you come from? »

« Pennsy ».

« Where's that? »

« Near Wilkes-Barre ».

« And where you headin' for? »

« Nebraska, to study to be a vet'narian ».

« And what's that? »

« About dogs and horses ».

« About Fords and Chevviacs, you mean, you little asswipe hoodlum! And you, where's home for you, what's your story? » He started on Wolfy.

« I'm from Pennsylvania too ».

« Whereabouts? »

« Around Scranton. It's a little town ».

« How little is it? »

« About five hundred population or so ».

« And what's the name of it? »

« It ain't much of a name ».

« I bet. Well, tell me, what is it? »

He said, his eyes moving tensely, which was poison to his effort to smile easily. « The name of it is Drumtown ».

« It must be a tough little hole to breed up rats like you. Okay, we'll see where it is on the map ». He opened his drawer.

« It ain't on the map. It's too small ».

« That's okay, if it has a name it'll be on my map. It's got them all ».

« What I mean is it ain't really incorporated. It's just a little burg and hasn't got around to be incorporated yet ».

« What do they do there? »

« Dig up a little coal. Nothin' much ».

« Hard coal or soft coal? »

« Both », said Wolfy, sinking his head and still grinning a little; but his underlip was somewhat withdrawn from his teeth and his sinews were out.

« You belong to Foley's gang, friend », the sergeant said.

« No, I never been in this town before ».

« Fetch me Jimmy », the sergeant instructed one of the cops.

Ma un elemento occorre sottolineare, della lingua di Bellow, che non si può fare risalire a Mark Twain e agli scrittori, da Ring Lardner Sherwood Anderson a Hemingway, che ne hanno sviluppato l'insegnamento, e cioè l'elemento ebraico.¹⁹

Sempre per calare il suo personaggio e la sua storia il più profondamente possibile nella realtà, Bellow compie una difficile e delicata operazione linguistica: innesta nell'americano parlato da Augie e da alcuni dei personaggi dell'ambiente ebraico i modi idiomatici, i giri sintattici, le immagini, le cadenze sia dell'americano quale lo parlano gli immigrati polacchi o russi o tedeschi al cui mondo Augie March (come lo stesso Bellow) appartiene, sia dello *yiddish* che parlano solo i vecchi (ma Bellow lo parlava da bambino) e che tuttavia viene conservato vivo, in America, tanto dalla tradizione orale quanto da una assai rilevante produzione letteraria.

Ed è qui che mostra la sua influenza sull'arte di Saul Bellow (come di tutti gli scrittori ebrei ai quali s'è accennato) l'opera del grande narratore polacco Bashevis Singer,²⁰ trapian-

19. Oltre agli scritti già ricordati sugli scrittori ebrei, si veda, in particolare, l'articolo di LILLIAN MERMIN FEINSILVER, « Yiddish and American English », in *The Chicago Jewish Forum*, XVIII, 1. Osserva FIEDLER (in « The Breakthrough », *cit.*) a proposito del linguaggio di *Augie March*: « ... (Bellow's) language has a kind of nervous life, a tough resiliency unequalled by any other American Jewish writer of the moment. Perhaps the fact that Yiddish was his first language has something to do with the matter; but when he unlashes his fancy and permits himself a kind of rich crazy poetry based on the juxtaposition of high language and low elegance and slang, I am reminded of *Moby Dick* ».

20. Si veda, di chi scrive, l'articolo citato alla nota 13. Si legga altresì BEN SIEGEL, « Sacred and Profane: Isaac Bashevis Singer's Embattled Spirits », in *Critique*, primavera 1963; osserva Siegel: « For Singer, man it at once the noblest and most vulnerable of creatures... True wisdom

tato in America nel 1935 ma che scrive in *yiddish* racconti e romanzi alcuni dei quali tradotti dallo stesso Bellow. Il discorso, qui, porterebbe lontano, ch  Singer   davvero artista di alta statura e meriterebbe un esame particolare; basti dire, in ogni modo, che il contatto con l'arte di Singer ha sommamente giovato a Bellow sia nell'operazione linguistica di cui si diceva sia nel lavoro di conservazione e individuazione del « passato » ebraico che   aspetto essenziale della sua narrativa. Proprio *Augie March*, del resto, mostra come tale esempio agisca in profondit : e infatti il personaggio di Augie, ilare e fresco, patetico e avventuroso, generoso e ingenuo, capace di resistere e sopravvivere a ogni avversit , di conservare una misura di gioia e di innocenza pur in un mondo ostile e corrotto, di mantenere una magari irrazionale fiducia nell'uomo pur di fronte a una serie di delusioni e inganni, e altres  capace di conservare la propria libert  in un mondo che la libert  continuamente minaccia: questo personaggio si alimenta s  alla tradizione picaresca, a figure come quelle del *Tom Jones* di Fielding o del *Huckleberry Finn* di Mark Twain, ma anche rivela, nella lingua in cui s'esprime come nelle disposizioni del cuore e della mente, i suoi connotati ebraici, non troppo dissimili da quelli che in un suo grande racconto tradotto da Bellow proprio nello stesso periodo Singer attribuisce a *Gimpel the Fool*:

I am Gimpel the Fool. I don't think myself a fool. On the contrary. But that's what folks call me. They gave me the name while I was still in school. I had seven names in all: imbecile, donkey, flax-head, dope, glump, ninny, and fool. The last name struck. What did my foolishness consist of? I was easy to take in. They said, « Gimpel, you know the rabbi's wife has been brought to childbed? » So I skipped school. Well, it turned out to be a lie. How was I supposed to know? She hadn't had a big belly. But I never looked at her belly. Was that really so foolish? The gang laughed and hee-hawed, stomped and danced and chanted a good-night prayer. And instead of

lies in his recognition of personal weakness, acceptance of sin, and patience ».

the raisins they give when a woman's lying in, they stuffed my hand full of goat turds. I was no weakling. If I slapped someone he'd see all the way to Cracow. But I'm really not a slugger by nature. I think to myself: Let it pass. So they take advantage of me.²¹

Passando attraverso il filtro di un personaggio come Augie March, così fortemente, così realisticamente definito in tutte le sue componenti — individuali, sociali, linguistiche, culturali — è naturale che la realtà rappresentata da Bellow nel suo romanzo — la Chicago degli anni della Crisi, gli *slums*, le strade, i bar, i quartieri e le case degli ebrei, e poi le figure che circondano Augie, le sue varie donne, i parenti, gli amici — sia una realtà viva, animata, formicolante davvero, percorsa dalla vitalità stessa di Augie, resa concreta dalla sua sensualità e insieme dalla sua curiosità intellettuale, arricchita dai suoi ricordi e sentimenti (che son poi spesso quelli di Bellow, data la chiara qualità autobiografica che il romanzo non raramente rivela). Ci si potrebbe fermare su certi memorabili ritratti: quello di Grandma Lausch, formidabile donna, imperiosa, astuta, esperta, legata ancora a un remoto passato di aristocratica e tuttavia impavida di fronte all'oscuro presente, alla misera vita in cui si svolge l'infanzia di Augie:

Grandma Lausch was our boarder, not a relation at all. She was supported by two sons, one from Cincinnati and one from Racine, Wisconsin. The daughters-in-law did not want her, and she, the widow of a powerful Odessa businessman — a divinity over us, bald, whiskery, with a fat nose, greatly armored in a cutaway, a double-breasted vest, powerfully buttoned (his blue photo, enlarged and retouched by Mr. Lulov, hung in the parlor, doubled back between the portico columns of the full-length mirror, the dome of the stove beginning where his trunk ended) — she preferred to live with us, because for so many years she used to direct a house, to command, to govern, to manage, scheme, devise, and intrigue in all her languages...

21. ISAAC BASHEVIS SINGER, *Gimpel the Fool* and other stories, New York, 1957.

O quello di Einhorn, « il primo uomo superiore » conosciuto da Augie, l'affarista paralitico ma dotato di straordinaria energia, e coraggio, e astuzia, un'altra delle figure irriducibili, indomabili, che percorrono la narrativa di Bellow (si pensi allo Allbee di *The Victim*):

William Einhorn was the first superior man I knew. He had a brain and many enterprises, real directing power, philosophical capacity... I went to work for Einhorn while I was a high-school junior, not long before the great crash, during the Hoover administration, when Einhorn was still a wealthy man, though I don't believe he was ever so rich as he later claimed, and I stayed on with him after he had lost most of his property. Then, actually, it was when I became essential to him, not just metaphorical right hand but virtually arms and legs. Einhorn was a cripple who didn't have the use of either, not even partial; only his hands still functioned, and they weren't strong enough to drive a wheel chair. He had to be rolled and drawn around the house by his wife, brother, relations, or one of the people he usually had on call, either employed or connected with him... And, all the time, talkative, clowning, classical, philosophical, homiletic, corny... Yea, Einhorn, careful of his perch, with dead legs, and yet denying in your teeth he was different from other men. He never minded talking about his paralysis; on the contrary, sometimes he would boast of it as a thing he had overcome, in the manner of a successful businessman who tells you of the farm poverty of his boyhood...

Often I thought that in his heart Einhorn had completely surrendered to [the] fear of [death]. But when you believed you had tracked Einhorn through his acts and doings and were about to capture him, you found yourself not in the center of a labyrinth but on a wide boulevard; and here he came from a new direction — a governor in a limousine, with state troopers around him, dominant and necessary, everybody's lover, whose death was only one element, and a remote one, of his privacy.

E il ritratto di Mimi, immagine a tutto tondo di popolana spregiudicata e impetuosa; di Simon, il fratello di Augie, che rappresenta l'altra faccia, e la più nota, dell'individualismo americano, e mentre Augie rifiuta la gloria, egli la cerca (e la

trova, superando ogni ostacolo). Ma ogni ritratto particolare ha valore soprattutto in quanto legato agli altri, e al contesto generale in cui tutti si muovono: ha valore cioè soprattutto in quanto contribuisce alla piena e ricca immagine della vita che l'intero romanzo ci comunica. È una rappresentazione così feroce, quella che Bellow offre in *Augie March*, così totale e inclusiva, così aderente al movimento e agli umori della vita, alla tragedia e alla commedia dell'esistenza, da giustificare di per sé, ancora una volta l'atteggiamento di Augie, la sua finale speranza, a dispetto delle infinite sconfitte²² — comiche e tragiche — che ha subito, e che il romanzo ha registrato:

I was still chilled from the hike across the fields, but, thinking of Jacqueline and Mexico, I got to grinning again. That's the *animal ridens* in me, the laughing creature, forever rising up. What's so laughable, that a Jacqueline, for instance, as hard used as that by rough forces, will still refuse to lead a disappointed life? Or is 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 endeavor. Columbus too thought he was a flop, probably, when they sent him back in chains. Which didn't prove there was no America.

Ciò che limita in qualche misura il complessivo valore poetico di *Augie March* è l'insinuarsi, nell'ultima parte, d'una pericolosa dissociazione tra la realtà e le idee, nel senso che la rappresentazione (che pure non manca di momenti assai felici) tende a perdere la propria unitarietà e le idee tendono a sovrapporsi alla realtà e a modificarla, rendendola allegoria; non solo ma la

22. Va notato che il romanzo doveva intitolarsi, significativamente, *Life Among the Machiavellians* (lo stesso Augie commenta, verso la fine: «To tell the truth, I'm good and tired of all these big personalities, destiny moulders, and heavy-water brains, Machiavellis and wizard evildoers, big-wheels and imposers-upon, absolutists»).

stessa posizione morale che Bellow fa assumere a Augie, e cioè che la libertà si può salvare accettando sì la vita ma disimpegnandosi da ogni funzione in essa, può condurre a deformare la affermazione dell'individuo in esaltazione dell'individualismo. Il romanzo, tuttavia, resta un'opera di alta qualità, in cui la disposizione realistica che si è illustrata (e che accomuna Bellow, oltre che a Mark Twain, o a Thomas Wolfe, a Theodor Dreiser)²³ si unisce alla riflessione critica e alla ricerca morale; l'elemento attinto all'esperienza è filtrato dalla tradizione letteraria, sia americana sia ebraica sia europea (e si dovranno certo fare i nomi del *Lazarillo*, dei romanzieri inglesi del Settecento e del Voltaire di *Candide*, del Goethe di *Wilhelm Meister* e del Flaubert di *Bouvard et Pécuchet*),²⁴ il gusto dell'avventura si fonde con una disposizione chiaramente intesa a considerare le vicende di Augie non come fini a se stesse e nemmeno soltanto come strumento per la rappresentazione di un ambiente e di una società ma soprattutto come le fasi successive di un apprendimento umano, di un'educazione morale attraverso cui il protagonista scopre la realtà che lo circonda e il proprio rapporto con essa, decidendo il proprio comportamento. Un'opera, insomma, matura, quale poteva scriverla un narratore ormai nella pienezza dei suoi mezzi espressivi e della sua riflessione intellettuale.

E tale pienezza trova splendida conferma nel successivo romanzo di Bellow, *Seize the Day*,²⁵ del 1956, che pure è assai diverso da *The Adventures of Augie March*. È diverso per mole,

23. L'influenza di Dreiser su Bellow è indubbia — e basterebbe, a dimostrarlo, la rappresentazione di Chicago che entrambi ci danno o il comune interesse per Thoreau. Acute osservazioni ha, al riguardo, il TANNER, in *op. cit.*, p. 13 seg. Su Dreiser lo stesso Bellow scrisse un saggio nel 1951: «Dreiser and the Triumph of Art», *Commentary*, maggio 1951.

24. La presenza del Flaubert della *Education Sentimentale* è notata sia dal WARREN sia dal SANAVIO negli scritti citati. Per quel che riguarda il rapporto con *Bouvard et Pécuchet*, che a chi scrive sembra assai stretto, si veda appunto il capitolo bellowiano del suo *Realismo e Simbolismo*, *cit.*

25. SAUL BELLOW, *Seize the Day*, in *Partisan Review*, estate 1956; poi in volume, New York, 1956. Trad. ital. di F. BOSSI col titolo (inaccettabile) *La resa dei conti*, Torino, 1960.

Publicando *Seize the Day* in volume Bellow vi univa tre racconti: «Looking for Mr. Green», pubbl. in *Commentary*, marzo 1951; «A Fa-

ché siamo di fronte a un « romanzo breve » o addirittura « racconto lungo »; per struttura, dato che la narrazione in prima persona delle avventure del protagonista è sostituita da una narrazione in terza persona in cui il protagonista è colto in un momento della sua vita, che è poi quello della sua « crisi »; ed è infine diverso nel tono, che nulla ha della gioiosità, pur mista all'amarezza, di *Augie March*. Con *Seize the Day*, in effetti, Bellow è più vicino, formalmente e sentimentalmente, al mondo di *Dangling Man* e di *The Victim* che non a quello del suo eroe picaresco, e la storia di Tommy Wilhelm — un altro ebreo — è quella di un'altra vittima. Vittima della società in cui si trova a vivere e che è la società del denaro; vittima d'una nevrosi che vanamente egli cerca di combattere con il continuo ricorso ai tranquillanti; vittima dei ciarlatani, come il Dr. Tamkin, idealista e truffatore, filosofo e giocatore in borsa:

A few days ago Tamkin hinted that he had once been in the underworld, one of the Detroit Purple Gang. He was once head of a mental clinic in Toledo. He had worked with a Polish inventor on an unsinkable ship. He was a technical consultant in the field of television. In the life of a man of genius, all of these things might happen. But had they happened to Tamkin? Was he a genius?

Il Dr. Tamkin che sembra intuire, come un *fool shakespeareano* (o come l'artista), il segreto della vita:

« With me », said Dr. Tamkin, « I am at my most efficient when I don't need the fee. When I only love. Without financial reward. I remove myself from the social influence. Especially money. The spiritual compensation is what I look for. Bringing people into the here and now. The real universe. That's the present moment. The past is no good to us. The future is full of anxiety. Only the present is real — the here-and-now. Seize the day... »

ther-to-be », pubbl. in *New Yorker*, 5 febr. 1955 e « The Gonzaga Manuscripts », pubbl. in *Discovery*, n. 4, New York, 1956, tutti in un modo o nell'altro legati al tema dell'importanza del denaro che è appunto alla base di *Seize the Day*.

ma che è d'altro canto colui che trascina Wilhelm nella speculazione finanziaria che darà il colpo di grazia alla sua situazione. E vittima, anche, di se stesso, delle proprie indecisioni ed errori:

After much thought and hesitation and debate he invariably took the course he had rejected innumerable times. Ten such decisions made up the history of his life. He had decided that it would be a bad mistake to go to Hollywood, and then he went. He had made up his mind not to marry his wife, but ran off and got married. He had resolved not to invest money with Tamkin, and then had given him a check.

Della propria vanità e debolezza; del proprio infantile atteggiamento verso il padre, il ricco e riverito Dr. Adler; del proprio sentimentalismo. Siamo di fronte a un ritratto di uomo fallito tracciato da Bellow con mano ferma, lucida e insieme pietosa (una pietà che anche nasce dall'adombrata identificazione della condizione di Wilhelm con quella dell'artista), con una gravità attenuata da una non crudele ironia, con un linguaggio in cui la ricchezza espressiva di *Augie March* è come distillata dalla concentrazione che la nuova forma rende necessaria. Un grande ritratto, veramente, che campeggia in un'opera che è a mio avviso la maggiore di Bellow, tutta radicata nell'America degli anni '50, immagine lucidissima del mondo moderno, della civiltà del danaro — di un mondo, di una civiltà che aggrediscono l'individuo da ogni parte proprio come viene aggredito Tommy Wilhelm, al quale gli affetti umani, l'amore della moglie, degli stessi figli, del padre, vengono a mancare proprio perché egli non è riuscito, come si dice, nella vita:

« Father », said Wilhelm with an unusual openness of appeal, « don't you think I know how you feel? I have pity. I want you to live on and on. If you outlive me, that's perfectly okay by me... ». As his father did not answer this avowal and turned away his glance, Wilhelm suddenly burst out, « No, but you hate me. And if I had money you wouldn't. By God, you have to admit it. The money makes the difference. Then we would be a fine father and son. If I was a credit to you so you could boast

and brag about me all over the hotel. But I'm not the right type of son. I'm too old, I'm too old and too unlucky ».

Non è riuscito a fare abbastanza denaro; non è riuscito ad adeguarsi ai criterii di una società che sul denaro è poggiata: sì che alla fine, umiliato, offeso, ingannato, rimane solo con la sua ansia e la sua nevrosi, la sua povertà, i debiti, l'incertezza del domani. Questa finale immagine di solitudine e di alienazione si concretizza in un Wilhelm che assiste alle esequie di un uomo mai prima conosciuto, riversando su di lui la ricchezza sentimentale che ancora gli resta; ed è proprio nell'umanità di questo gesto disinteressato, che sta per lui, come per altri personaggi di Bellow, l'ancora di salvezza, la possibilità, malgrado tutto, di andare avanti:

He stood along the wall with others and looked toward the coffin and the slow line that was moving past it, gazing at the face of the dead. Presently he too was in this line, and slowly, slowly, foot by foot, the beating of his heart anxious, thick, frightening, but somehow also rich, he neared the coffin and paused for his turn, and gazed down. He caught his breath when he looked at the corpse and his face swelled, his eyes shone, hugely with instant tears.

The dead man was gray-haired. He had two large waves of gray hair at the front. But he was not old. His face was long, and he had a bony nose, slightly, delicately twisted. His brows were raised as though he had sunk into the final thought. Now at last he was with it, after the end of all distraction, and when his flesh was no longer flesh. And by this meditative look Wilhelm was so struck that he could not go away. In spite of the tinge of horror, and then the splash of heart-sickness that he felt, he could not go. He stepped out of line and remained beside the coffin; his eyes filled silently and through his still tears he studied the man as the line of visitors moved with veiled looks past the satin coffin toward the standing back of lilies, lilacs, roses... Standing a little apart, Wilhelm began to cry. He cried at first softly and from sentiment, but soon from deeper feeling. He sobbed loudly and his face grew distorted and hot, and the tears stung his skin. A man... another human creature, was what first went through his thoughts, but other and different things were

torn from him. What'll I do? I'm stripped and kicked out... Oh Father, what do I ask of you? What'll I do about the kids — Tommy, Paul? My children. And Olive? My dear! Why, why, why — you must protect me against that devil who wants my life. Then take, take it. Take it from me.

Soon he was past words, past reason, coherence. He could not stop, because it was as if the source of all tears had suddenly sprung open within him, black, deep and hot, and they were pouring out and convulsed his body... He, alone of all the people in the chapel was sobbing. No one knew who he was...

The flowers and lights fused ecstatically in Wilhelm's blind wet eyes, the heavy sea-like music shuddered at his ears. It found him where he had hidden himself in the center of a crowd by the great and happy oblivion of tears. He heard it and sank deeper than sorrow, and by the way that can only be found through the midst of sorrow, through torn sobs and cries, he found the secret consummation of his heart's ultimate need.

Questa salvezza che Tommy Wilhelm trova, dopo il rifiuto della società, in se stesso, nella propria capacità di sentire e soffrire, il protagonista di *Henderson the Rain King*,²⁶ del 1959, la cerca in Africa, in una società e in un mondo totalmente diversi da quelli nei quali solitamente si muove; e anche per lui la ricerca, dopo mille avventure, si concluderà in una nuova maturità, quale Bellow ancora una volta la rappresenta con una finale immagine di pacificazione, di fervore sentimentale: Henderson, dopo le sue vicende africane, sta tornando in patria con un leone e un bambino orfano, mentre all'inizio era sommaramente insoddisfatto e inquieto ora ogni suo gesto, nella sosta che l'aereo fa lungo il viaggio, è appunto una celebrazione della vita e dei suoi valori:

So we were let out, this kid and I, and I carried him down from the ship and over the frozen ground of almost eternal winter, drawing breaths so deep they shook me, pure happiness, while the cold smote me from all sides through the stiff Italian corduroy

26. SAUL BELLOW, *Henderson the Rain King*, New York, 1959. Trad. ital. di L. BIANCARDI, *Il re della pioggia*, Milano, 1960 (recentemente, 1966, comparso in edizione tascabile).

with its broad wales, and the hairs of my beard turned spiky as the moisture of my breath froze instantly. Slipping, I ran over the ice in those same suede shoes. The socks were rotting within and crumbled, as I had never got around to changing them. I told the kid, « Inhale. Your face is too white from your orphan's troubles. Breathe in this air, kid, and get a little color ». I held him close to my chest. He didn't seem to be afraid that I would fall with him. While to me he was like medicine applied, and the air, too; it was also a remedy. Plus the happiness that I expected at Idlewild from meeting Lily. And the lion? He was in it, too. Laps and laps I galloped around the shining and riveted body of the plane, behind the fuel trucks. Dark faces were looking from within. The great, beautiful propellers were still, all four of them. I guess I felt it was my turn now to move; and so went running — leaping, leaping, pounding, and tingling over the pure white lining of the gray Arctic silence.

E tuttavia, se anche questo romanzo svolge i temi centrali della narrativa di Bellow e se contribuisce al disegno estremamente coerente che la sua opera, di libro in libro, costruisce, esso mi sembra rivelare limiti abbastanza gravi. Lo stesso protagonista, così, questo gigantesco, esuberante, vitalistico miliardario malato di *spleen* che va alla ricerca della felicità (come il Rasselas dell'omonimo romanzo di Samuel Johnson, che certo non è estraneo alla nascita di *Henderson the Rain King*) non solo sfiora spesso il pericolo, che già si avvertiva in *Augie March*, di offrirsi come pretesto ad una esaltazione dell'individualismo (e ciò sebbene la dimensione comica dell'opera agisca in parte da salvaguardia) ma non ha nessuno di quegli agganci con la realtà che facevano la forza, e la poesia, degli altri personaggi di Bellow. Henderson, in effetti, è una costruzione intellettuale, e questo è vero dell'intero romanzo, che si configura più come un *divertissement* d'alta raffinatezza che come una vera e propria opera d'arte. Bellow vi dispiega, convien subito dire, grande talento e grande cultura: e mentre attinge alle sue molte letture, da quelle proprie della sua formazione di sociologo a Voltaire e a *Don Chisciotte*, dal *Rasselas*, appunto, ai *Viaggi di Gulliver*, dal *Waste Land* ad *Huckleberry Finn*, si produce in virtuosismi

di grande suggestione, primo tra tutti la descrizione di un'Africa totalmente inventata. Ma da tutto questo la vita risulta assente: la perfezione stilistica è somma²⁷ (si leggano certe scene dedicate ai riti dei selvaggi), il divertimento e l'interesse delle singole pagine sono grandi, il giuoco delle interpretazioni concettuali e dei riferimenti letterari è affascinante nella sua deliberata complessità, ma il romanzo, strano a dirsi per un'opera fisicamente squassata dal gigantesco Henderson, è pur sempre un fiore di serra, o, al meglio, il momento d'evasione, la pausa un poco oziosa d'uno scrittore diventato tanto abile da poter giocare con i propri strumenti e con le proprie idee e da assistere, affascinato come il suo pubblico, alla propria abilità.

Ma si tratta, per fortuna, soltanto d'una pausa — del tutto legittima, d'altro canto, in uno scrittore così impegnato, e tanto più, poi, che è una pausa di suprema eleganza e che testimonia della incessante ricerca stilistica di Bellow. L'ultimo suo romanzo, l'ormai celebre e premiato *Herzog*,²⁸ del 1964, nasce

27. Le qualità stilistiche di Bellow sono state messe in rilievo da tutti i critici che se ne sono occupati. Tra gli altri, si veda il saggio di N. PODHORETZ, «The Adventures of Saul Bellow», in *Doings and Undoings*, New York, 1964, dove è detto che «Bellow is a stylist of the first order, perhaps the greatest virtuoso of language the novel has seen since Joyce».

28. SAUL BELLOW, *Herzog*, New York, 1964. Trad. ital. di L. CIOTTI MILLER, Milano, 1965. Sul romanzo sono comparsi numerosi articoli, tra cui si veda quello eccellente di M. BULGHERONI, «L'ultimo Bellow», in *Il Mondo*, 3 novembre 1964.

Herzog non è l'ultima opera di Bellow, del quale sono comparse, nel frattempo due composizioni teatrali (mentre di altre si annuncia la rappresentazione al Festival di Spoleto); del 1966 la prima, *Orange soufflé*, del 1965, (tradotta da LAURA FULÀ col titolo *Soufflé all'arancio*, in *Panorama*, febbraio 1966) è un atto unico di non eccessivo impegno; più ricca di fermenti è *The last analysis*, rappresentata con scarso successo nel 1964, poi rielaborata e pubblicata sulla *Partisan Review* e infine in volume nel 1965. Osserva lo scrittore nella nota introduttiva: «The Last Analysis is not simply a spoof of Freudian psychology, though certain analysts have touchily interpreted it as such. Its real subject is the mind's comical struggle for survival in an environment of Ideas— its fascination with metaphors, and the peculiarly literal and solemn manner in which Americans dedicate themselves to programs, fancies, or brainstorm. In *The Last Analysis* a clown is driven to thought, and, like modern painters, poets, and

pienamente da quella realtà non solo dell'intelletto ma del cuore e dei sensi, in cui si muovono quegli uomini interi — individui nella società e nella storia — che sono il maggior contributo di Bellow al romanzo contemporaneo. E non che *Herzog* non dia prova di quell'abilità che caratterizzava *Henderson the Rain King*: al contrario, anche qui l'abilità dello scrittore è prodigiosa, in qualche pagina persino eccessiva, e basterebbe pensare ai continui passaggi del presente al passato, e dalla mente alle azioni del protagonista, Moses Herzog (di nuovo un ebreo, dopo lo Yankee Henderson), per averne testimonianza. La prova più clamorosa, e ben nota, è quella delle lettere che Moses scrive o immagina: lettere a vivi e morti, alle varie mogli e al Presidente degli Stati Uniti, a Emerson e alla figlia, e alla cui composizione egli si dedica nei momenti più impensati, mentre lavora, mentre cammina mentre, viaggia, fa l'amore, va in metropolitana; lo dice egli stesso, all'inizio del romanzo:

If I am out of my mind, it's all right with me, thought Moses Herzog. Some people thought he was cracked and for a time he himself had doubted that he was all there. But now, though he still behaved oddly, he felt confident, cheerful, clairvoyant, and strong. He had fallen under a spell and was writing letters to everyone under the sun. He was so stirred by these letters that from the end of June he moved from place to place with a valise full of papers. He had carried this valise from

musicians before him, turns into a theoretician. I have always had a weakness for autodidacts and amateur philosophers and scientists, and enjoy observing the democratic diffusion of high culture». Ed ecco, a indicare l'affinità del protagonista con altri personaggi della narrativa bellowiana, la didascalia riguardante Bumidge: «A former star whose popularity has declined, now his own psychiatrist. I think of Bumidge as a large man, or at least a stout one. Nearing sixty, he is still eagerly mapping programs and hatching new projects. Half ravaged, half dignified, earnest when he is clowning and clowning when he means to be earnest, he represents the artist who is forced to be his own theoretician. The role requires great subtlety and charm, and extraordinary mimetic powers». Assai interessante è l'identificazione di Bumidge con l'artista — è infatti possibile che Bumidge segni l'inizio, in Bellow di una trattazione della tematica dell'artista più esplicita di come non sia fin qui avvenuto.

New York to Martha's Vineyard, but returned from the Vineyard immediately; two days later he flew to Chicago, and from Chicago he went to a village in western Massachusetts. Hidden in the country, he wrote endlessly, fanatically, to the newspapers, to people in public life, to friends and relatives and at last to the dead, his own obscure dead, and finally the famous dead.

L'espedito è assai felice, e giova a Bellow sia per mostrarci da un punto di vista soggettivo il suo personaggio, sia per rievocare il passato, sia per sostenere il tono divertito che percorre l'intero romanzo e che armoniosamente s'innesta nella pur grave tematica morale e intellettuale che lo sostanzia. D'altra parte, parlare di espedito soltanto significherebbe sminuire quella che è invece una espressione necessaria. Questa sorta di follia epistolare di Moses Herzog — il quale, occorre osservare, è un intellettuale, un professore universitario che aveva un tempo grandi qualità — è un modo geniale e incisivo di caratterizzarlo, e specialmente di dar forma tangibile allo stato della sua mente, all'ansia che lo agita, alla sua nevrosi, alla sua aspirazione a riformare e correggere il mondo, a dunque al suo orgoglio. Non solo, ma è anche la forma che assume la sua disperata ansia di comunicazione, il suo desiderio di amore: egli non è troppo dissimile dal Tommy Wilhelm di *Seize the Day* e queste lettere sono anche — come il pianto di Wilhelm — l'ancora di salvezza che egli continuamente getta a se stesso, per non annegare nel mare tempestoso in cui si dibatte. Perché anche Moses Herzog è una vittima. La sua vicenda umana — quale egli la rievoca appunto attraverso le lettere, o i divaganti pensieri che Bellow registra — è un continuo fallimento: a quarantasette anni, ha divorziato da due mogli; e la seconda lo ha prima vessato e poi tradito col suo migliore amico, il mutilato Valentine Gersbach, un'altra delle figure emblematiche dell'energia e della vitalità umana che Bellow contrappone alle sue « vittime » come per indicar loro la possibile via d'uscita:

Dealing with Valentine was like dealing with a king. He had a thick grip. He might have held a scepter. He was a

king, an emotional king, and the depth of his heart was his kingdom. He appropriated all the emotions about him, as if by divine or spiritual right. He could do more with them, and therefore he simply took them over. He was a big man ... They went out to clear their heads in the fresh winter air. Gersbach in his great storm coat, belted, bareheaded, exhaling vapor, kicking through the snow with the all-battering leg. Moses held down the brim of his dead-green velours hat. His eyes couldn't bear the glitter ... Valentine, powerful and gimpy, undaunted by mutilation — that was his great charm; sulk because he was a cripple? Screw that! He was dancing, pounding, clapping his hands, his flamboyant hair, always brutally barbered at the neck, moving up and down...

Come il Tommy Wilhelm di *Sezie the Day*, anche Herzog ha dei figli ma o non può vederli o quando li vede non riesce veramente a comunicare con loro (certi dialoghi sono in questo senso esemplari e bellissimi). Herzog ha un'amante, Ramona, ma il suo rapporto con lei non può andare oltre il mondo dei sensi in cui ella è davvero regina; né un rapporto riesce a stabilirlo coi pochi amici o colleghi che gli son rimasti. La sua stessa attività professionale è un fallimento: il libro sul romanticismo che da anni vorrebbe scrivere rimane allo stato informe d'un cumulo di appunti, ed è ormai sostituito dalle lettere.

Questo è il bagaglio che Moses si porta dietro, nel suo inquieto, vertiginoso peregrinare, in poche ore, da Chicago all'isola di Martha's Vineyard alla casa in campagna che ha visto la fine del suo secondo matrimonio; e a questo bagaglio personale, in cui la sua mente fruga senza sosta, analizzando pensieri e ricordi, dibattendo gesti e azioni e atteggiamenti, s'aggiunge il bagaglio impostogli dalla sua qualità di uomo moderno, di intellettuale consapevole: la situazione del mondo, la politica, i problemi della cultura e quelli della società; questi temi s'accavallano a quelli personali, s'intrecciano e fondono con essi:

Dear General Eisenhower. In private life perhaps you have the leisure and inclination to reflect on matters for which, as Chief Executive, you obviously had no time. The pressure of the Cold War... He wrote to Spinoza, Thoughts not causally

connected were said by you to cause pain. I find that is indeed the case. Random association, when the intellect is passive, is a form of bondage... Dear Mama, As to why I haven't visited your grave in so long...

E tutto, sentimenti e pensieri, ricordi e nozioni, preoccupazioni personali e generali, la crisi di Moses e la crisi del mondo, formano un unico, vorticoso mulinello in mezzo al quale Moses si dibatte senza trovare un ordine, una linea, un disegno coerente. Ed è qui anzi uno dei risultati più originali del romanzo: quello d'esser riuscito a rappresentare il groviglio intricato e contraddittorio che è la mente d'un uomo contemporaneo, d'un americano (e, si può aggiungere, d'un artista) degli anni sessanta; a riprodurne quasi fisicamente il movimento, i sussulti, le mille reazioni al contatto con la realtà fisica, intellettuale e sociale in cui vive:

...he was quivering. And why? Because he let the entire world press upon him. For instance? Well, for instance, what it means to be a man. In a city. In a century. In transition. In a mass. Transformed by science. Under organized power. Subject to tremendous controls. In a condition caused by mechanization. After the late failure of radical hopes. In a society that was no community and devalued the person. Owing to the multiplied power of numbers which made the self negligible. Which spent military billions against foreign enemies but would not pay for order at home. Which permitted savagery and barbarism in its own great cities. At the same time, the pressure of human millions who have discovered what concerted efforts and thoughts can do. As megatons of water shape organisms on the ocean floor. As tides polish stones. As winds hollow cliffs. The beautiful supermachinery opening a new life for innumerable mankind. Would you deny them the right to exist? Would you ask them to labor and go hungry while you enjoyed delicious old-fashioned Values? You — you yourself are a child of the mass and a brother to all the rest. Or else an ingrate, dilettante, idiot. There, Herzog, thought Herzog, since you ask for the instance, is the way it runs. On top of that, an injured heart, and raw gasoline poured on the nerves. And to this, what does Ramona answer? She says, get your health

back. *Mens sana in corpore sano*. Constitutional tension of whatever origin needed sexual relief. Whatever the man's age, history, condition, knowledge, culture, development, he had an erection. Good currency anywhere? Recognized by the Bank of England. Why should his memories injure him now? Strong natures, said F. Nietzsche, could forget what they could not master... Oh, for a change of heart, a change of heart — a true change of heart!

In tal modo, d'altro canto, non solo quella mente si disegna concretamente davanti a noi, ma tutta la vita, appunto, prende corpo, sia pure attraverso la lente spesso deformante della mente di Moses. Perché la vita — ed ecco la grande differenza con *Henderson the Rain King* — è più che mai presente, in *Herzog*, in tutti i suoi aspetti; è protagonista del romanzo tanto quanto lo è Moses, sia che ci appaia sotto forma della mente di Herzog, o d'un incontro d'amore, d'un paesaggio, d'un colloquio tra padre e figli, d'una strada del quartiere ebraico attinta alla memoria dell'infanzia:

Napoleon Street, rotten, toylike, crazy and filthy, riddled, flogged with harsh weather — the bootlegger's boys reciting ancient prayers. To this Moses' heart was attached with great power. Here was a wider range of human feelings than he had ever again been able to find. The children of the race, by a never-failing miracle, opened their eyes on one strange world after another, age after age, and uttered the same prayer in each, eagerly loving what they found. What was wrong with Napoleon Street? thought Herzog. All he ever wanted was there. His mother did the wash, and mourned. His father was desperate and frightened, but obstinately fighting. His brother Shura with staring disingenuous eyes was plotting to master the world, to become a millionaire. His brother Willie struggled with asthmatic fits... His sister Helen had long white gloves which she washed in thick suds. Trying to breathe he gripped the table and rose on his toes like a cock about to crow. She wore them to her lessons at the conservatory, carrying a leather music roll. Her diploma hung in a frame. *Mlle Hélène Herzog ... avec distinction*. His soft prim sister who played the piano.

Sia che appaia sotto forma di quella Chicago che sempre Bellow descrive con amore pari alla conoscenza approfondita che ne ha:

Clumsy, stinking, tender Chicago, dumped on its ancient lake bottom; and this murky orange west, and the hoarseness of factories and trains, spilling gases and soot on the newborn summer...

E proprio nella vita è ancora una volta la soluzione del dramma, la vera salvezza di Moses: quando, dopo esser stato in prigione per un incidente, ne esce e va a riposarsi nella sua casa di campagna, ecco che, al contatto con la natura, con gli oggetti della sua casa, con un mondo oggettivo su cui la sua mente non ha più la forza di esercitarsi, egli gradualmente percepisce che il suo errore è stato quello di aver voluto troppo indagare e sezionare; di aver preteso troppo, come certi personaggi faustiani di Hawthorne, dal proprio intelletto. S'accorge che quelle sue lettere erano anche un tentativo di modificare l'ordine delle cose e che, se è stato vittima degli altri, è stato anche vittima di se stesso, del proprio narcisismo, del proprio orgoglio intellettuale. Appunto da questa consapevolezza nasce in Moses una nuova umiltà, e nasce la rinuncia: ma anche nasce la possibilità di aderire alla vita, di risanare le piaghe inflittele dagli altri, e da lui stesso. È un processo di maturazione e purificazione che, come s'è visto, percorre l'intera opera di Bellow e che lo scrittore segue qui nelle ultime, bellissime, thoreauviane pagine del romanzo, dove il ritmo nervoso delle parti precedenti si distende e si placa, dove la realtà prima intravista attraverso l'ansia di Moses e la sua nostalgia o la sua speranza acquista una ferma, concreta bellezza — per Moses, si vorrebbe dire, e per tutti gli altri personaggi di Bellow e per lo scrittore medesimo. E il processo si conclude con la rinuncia di Moses a scrivere le sue lettere — una rinuncia che è quell'accettazione della vita in cui consiste, per Bellow, la vera maturità, la « ripeness » di cui si legge nel *King Lear*:

Perhaps he'd stop writing letters. Yes, that was what coming, in fact. The knowledge that he was done with these

letters. Whatever had come over him during these last months, the spell, really seemed to be passing, really going. He set down his hat, with the roses and day lilies, on the half-painted piano, and went into his study, carrying the wine bottles in one hand like a pair of Indian clubs. Walking over notes and papers he lay down on his Recamier couch. As he stretched out, he took a long breath, and then he lay, looking at the mesh of the screen, pulled loose by vines, and listening to the steady scratching of Mrs. Tuttle's broom. He wanted to tell her to sprinkle the floor. She was raising too much dust. In a few minutes he would call down to her, « Damp it down, Mrs. Tuttle. There's water in the sink ». But not just yet. At this time he had no messages for anyone. Nothing. Not a single word.

AGOSTINO LOMBARDO