

## NORMAN MAILER

- What is the role of the artist in our society?
- I think it is to be as disturbing, as adventurous, as penetrating, as his energy and courage make possible.

NORMAN MAILER in un'intervista del 1955

Nato nel 1923 da famiglia ebrea a Long Branch, anonimo villaggio sulla costa del New Jersey, poco più a sud di New York, Norman Mailer è cresciuto a Brooklyn, e vissuto tra Brooklyn e il Village. Dal 1939 studiò inglese a Harvard. Qui d'improvviso sorse in lui il desiderio di diventare un grande scrittore; si badi, non semplicemente uno scrittore, ma un « major writer ». « I find arrogance in much of my mood », scriveva nel 1959 nella prefazione ad *Advertisements for Myself*,<sup>1</sup> e certo già a sedici anni l'arroganza non gli faceva difetto. Così leggiamo:

Before I was seventeen I had formed the desire to be a major writer, and this desire came upon me rather suddenly in the last two months of my sixteenth year, a time I remember well because it was my first semester at Harvard. All through December 1939 and January 1940 I was discovering modern American literature. In those sixty days I read and reread

1. NORMAN MAILER, *Advertisements for Myself*, Putnam, New York, 1959; edizione tascabile Signet Books, New York, 1960 (cui si riferiscono le note). Traduzione italiana: *Pubblicità per me stesso*, Lerici, Milano, 1962.

*Studs Lonigan, U.S.A.*, and *The Grapes of Wrath*. Later I would add Wolfe and Hemingway and Faulkner and to a small measure, Fitzgerald; but Farrell, Dos Passos and Steinbeck were the novel for me in that sixty days before I turned seventeen. In my sophomore year I wrote a great many stories which were influenced by Ernest Hemingway. Although I was more excited by Dos Passos and Farrell, it was Hemingway I imitated — probably because he seemed easier. To write like Farrell or Dos Passos would have required more experience than I could possibly have had at eighteen — to sense what is real in the commonplace is not easy when one is young, shy, half in love and certainly self-beloved, sex-ridden yet still weeding out the acne — no, it is more attractive to conceive of oneself as (and so to write about) a hero who is tall, strong, and excruciatingly wounded.

Si noti incidentalmente con quanta esattezza Mailer sappia cogliere un certo atteggiamento adolescente di Hemingway, atteggiamento da cui, come si vedrà, egli stesso è tutt'altro che esente.

Nell'estate precedente il suo ultimo anno d'università (1942), Mailer lavorò in un ospedale psichiatrico, e un anno dopo, in nove mesi, scrisse un romanzo di seicento pagine (*A Transit to Narcissus*), motivato da questa esperienza; in esso trasfuse anche una sua vecchia commedia intitolata proprio *The Naked and the Dead*, come il futuro romanzo. Di questa sua produzione giovanile Mailer ripresenta tre saggi in *Advertisements*. Il primo è un lungo racconto completato a Harvard il giorno del ventesimo compleanno dell'autore (1943), e scritto pensando a *La condition humaine* di Malraux.

Il titolo, *A Calculus at Heaven*, è tratto da un'invettiva del protagonista, Bowen Hilliard, capitano di un gruppetto di uomini che devono difendere una posizione in un'isola infestata dai giapponesi. Hilliard è un pittore che vorrebbe fare della sua arte un'arma per « slap the lie of America across a thousand canvases, ... shake people up, stamp on them, blast their smugness away. » È sua convinzione che « in America, many live, work and die without even the rudest conception of a dignity. At their death ... well then they wonder what the

odds are on a heaven, and perhaps they make futile desperate bets on it, adding up their crude moral calculus, so that if the big team, heaven, comes through, and wins and therefore exists, they will be able to collect their bets that evening. » (*Ads*, p. 38). Una volta sposatosi però, Hilliard s'infiacchisce, finendo col diventare dapprima disegnatore per architetti, e poi « an architect of sorts » egli stesso. La struttura del racconto è a frammenti e a *flashbacks*. C'è la storia di un prcte poco convinto della propria fede; c'è l'italo-americano ovviamente codardo, e c'è soprattutto la storia degli ultimi diciott'anni della vita del capitano Hilliard, nel corso dei quali egli s'è fatto sempre più disincantato fino a giungere alla conclusione che « to justify his life, to find some meaning in it would be possibile only when he faced death ». C'è poi la storia di Wexler, l'ebreo biondo che vorrebbe esser preso per un ariano, per uno dei tanti americani di origine svedese che popolano il suo Minnesota, e gioca alla guerra come se fosse solo un'altra partita di *football*, in cui eccelle all'Università. Anche il suo mondo semplice e limitato, fatto di vita rurale e di *football*, si disintegra finché « he wasn't sure of anything. He didn't know what to think ». Pure gli ultimi due superstiti, il capitano e un sergente indiano, si trovano di fronte alla domanda finale, la cui risposta li elude fino in fondo.

Un paragrafo è singolarmente interessante, perché attraverso le riflessioni del capitano possiamo renderci conto molto limpidamente della posizione di partenza di Mailer, e di quali saranno i suoi temi, la direzione delle sue ricerche di uomo e di scrittore. Mancando in lui la dimensione metafisica e quella speculativa; la politica non gli interessa realmente da un punto di vista ideologico, ma solo come gioco di potere; egli cercherà piuttosto di farsi un'idea della vita e del suo senso attraverso esperienze valutate in chiave istintivo-emotiva. Fra queste, tre in particolare lo affascineranno: sesso, azione violenta e morte. Risulta subito ovvio quanto vicina la problematica di Mailer sia a quella di Hemingway. Posizione in entrambi i casi di fondo romantico, che porterà Mailer, come già Hemingway, a mescolare letteratura e vita, a diventare un personaggio, una figura

pubblica e uno dei campioni degli *hipsters*. Ma ecco il paragrafo:

Things like first sex experience, if it were unexpected, violent action, death that did not come after a slow sickness, would all give no emotion when they happened. The captain, having experienced the first two, remembered that they had left him numb; the emotion was to come later in tiny quanta until a week or a year later, the remembrance of the experience would arouse a surcharge of feeling in him; at the origin, however, was only the numbness. So that his death, he knew at that moment, would come in casual form without the death orgasm, the instinct for ultimate ecstasy never to be gratified. And to anyone else, his death would be meaningless. (*Ads.* p. 56).

In complesso, *A Calculus at Heaven* è un racconto ben costruito e controllato, senza ridondanze, con un dialogo secco e realistico, molto hemingwayano. S'avverte un tocco di misticismo nel modo in cui alcuni fra i protagonisti affrontano la guerra, e si nota pure un certo gusto per la violenza fisica, che già affiorava nell'altra novella (*The Greatest Thing in the World*, 1940) scritta a diciott'anni in chiave peraltro assai diversa, un po' salingeresca *ante litteram*, con undici anni di anticipo su *The Catcher in the Rye*.

Ritornato dal servizio militare, che prestò combattendo nelle Filippine, Mailer poté vivere per un anno sui risparmi accantonati durante la guerra da lui e dalla sua prima moglie Beatrice, e dedicarsi così interamente alla stesura di *The Naked and the Dead*, un'opera che nacque quasi da sé, in soli quindici mesi, sospinta e guidata dall'elementare urgenza delle cose da dire, da fissare subito, prima che venissero meno lo sdegno, la rabbia. *The Naked and the Dead* (1948) emergerà come il migliore di una serie di romanzi sulla seconda guerra mondiale, tra i quali possiamo ricordare, a parte il libro a grande successo di Irving Shaw *The Young Lions*, *A Bell for Adano* (1944) di John Hersey; *All Thy Conquests* di Alfred Hayes, *Williwaw* di Gore Vidal, e *Casualty* di Robert Lowry, tutti del 1946; il popolarissimo *The Gallery*, di John Horne Burns, e il negletto *The End of My Life* (1947), dell'amico di Mailer, Vance Bour-

jaily; *The Cannibal* (1949) di John Hawkes, e *From Here to Eternity* (1951) di James Jones.

*The Naked and the Dead*<sup>2</sup> tratta della conquista da parte di truppe americane di un'isola del Pacifico in mano ai giapponesi, durante la seconda guerra mondiale. Il romanzo è diviso in quattro parti. La prima (*Wave*) e l'ultima (*Wake*) sono molto brevi; i titoli stessi — *Ondata* e *Scia* — ne indicano il carattere di preludio e di conclusione generali. In mezzo stanno due parti di mole abbastanza equivalente (300 pagine, 13 capitoli la seconda; 220 pagine, 14 capitoli la terza), e intitolate rispettivamente *Argil and Mold* e *Plant and Phantom*. Il titolo della seconda parte suggerisce due ordini di rapporti, che Mailer analizza con molta attenzione: uno è quello tra i combattenti (« la argilla ») e le contingenze in cui si vengono a trovare (« lo stampo »), e l'altro è quello tra ufficiali (« lo stampo ») e subalterni (« l'argilla »). La terza parte, *Pianta e fantasma*, da una citazione di Nietzsche, porta avanti l'analisi dei temi suddetti, focalizzandoli su una singola azione bellica di valore simbolico che, mentre conduce gli uomini fino all'estremo limite della loro resistenza e anche alla morte, si rivela infine impossibile e inutile.

I personaggi vengono presentati nel vivo e nella continuità dell'azione, come è ovvio in un romanzo di questo genere; Mailer però si trova inevitabilmente di fronte alla necessità di dar loro un maggior spessore psicologico, raccontandone le vicende precedenti allo sbarco sull'isola. Per far questo senza al tempo stesso dover inserire troppi *flashbacks* nel tessuto della narrazione vera e propria, Mailer adotta, sulla scia di Dos Passos, l'espedito della *Time Machine*, che consiste in medaglioni biografici a sé stanti, intervallati ai capitoli, in cui vengono rievocati gli eventi più significativi della vita dei personaggi principali. Essi non forniscono soltanto, come dice Emilio Cecchi, il pretesto per introdurre qualche figura muliebre in

2. NORMAN MAILER, *The Naked and the Dead*, Holt, Rinehart & Winston, New York, 1948; edizione tascabile (cui si riferiscono le note) Signet Books, The New American Library, New York, 1957; 16<sup>a</sup> ristampa 1964. Edizione italiana: *Il nudo e il morto*, traduzione di Bruno Tasso, Garzanti, Milano, 1950. La corretta traduzione del titolo è *I nudi e i morti*.

una vicenda senza donne,<sup>3</sup> ma provvedono soprattutto gli indispensabili precedenti attraverso i quali il lettore viene informato su certe remote motivazioni psicologiche dei personaggi che pesano, spesso in modo determinante, su gesti e fatti successivi.

L'impostazione strutturale del romanzo mostrerebbe in Mailer un intento realistico. Il narratore in terza persona ha di per sé un'oggettività da storico, e va riconosciuto che certi passi descrittivi, staccati anche tipograficamente dalla congerie dei vari episodi, hanno una concisione, una severità davvero notevole. Si veda per esempio la *ouverture* del romanzo, che dà il *la* a tutta l'opera. Sono poche frasi di una definitività inesorabile:

Nobody could sleep. When morning came, assault craft would be lowered and a first wave of troops would ride through the surf and charge ashore on the beach at Anopopei. All over the ship, all through the convoy, there was a knowledge that in a few hours some of them were going to be dead.

Numerosi altri brani, situati per lo più ad apertura di capitolo, mantengono la stessa distaccata compostezza, raggiunta mediante l'uso di frasi piuttosto brevi, ognuna di senso compiuto, di semplice struttura. Eppure, accanto a questa sorta di oggettività, che sembra essere un po' una disciplina autoimposta, v'è nel romanzo un'attenzione per certi particolari che denuncia uno stato d'animo tutto diverso nello scrittore. Mentre da un lato Mailer guarda alla guerra con una voluta impassibilità, dall'altro ne rimane a tratti affascinato, tanto da abbandonarsi ad una contemplazione di tipo estetizzante; il particolare che cade sotto i suoi occhi in un dato momento non viene valutato nel suo significato, nella sua realtà complessiva, ma viene avulso e goduto in sé, nella sua arcana, perversa bellezza:

His intestines bunched out in a thick white cluster like the congested petals of a seaflower. (p. 167).

3. EMILIO CECCHI, *Norman Mailer*, in *Scrittori inglesi e americani*, Il Saggiatore, Milano, 1964; secondo volume, pp. 355-360.

A few ribs were protruding from the cadaverous chest and in the late afternoon light they had a silver sheen. (p. 168).

The column was over two hundred yards long now. They started to move, and the labor continued. Once or twice a flare filtered a wan and delicate bluish light over them, the light almost lost in the dense foliage through which it had to pass. In the brief moment it lasted, they were caught at their guns in classic straining motions that had the form and beauty of a frieze... Even the guns had a slender articulated beauty like an insect reared back on its wire haunches. (p. 106).

Due modi di guardare le cose, dunque, e perciò due stili diversi. E il più genuino è il secondo, letterario-estetizzante. Lo confermeranno abbondantemente le opere successive e, del resto, troviamo anche un indizio esterno dell'atteggiamento di Mailer nel fatto che egli, trovandosi dopo Pearl Harbor a dover decidere se prender parte ai combattimenti nel Pacifico o in Europa, scelse il Pacifico perché gli pareva dovesse prestarsi più agevolmente come spunto per « un grande romanzo di guerra » (*Ads*, p. 25). L'Europa era troppo vecchia, troppo carica di storia e di civiltà disparate, e gli avrebbe quindi posto grossi problemi di assimilazione culturale e psicologica. Mailer si rendeva bensì conto — dice — che la guerra nel Pacifico, al contrario di quella in Europa, aveva « a reactionary overtone », ma comunque stessero le cose da un punto di vista politico, era più importante per lui cogliere l'opportunità che gli si offriva di sfruttare la guerra come materiale per letteratura.

La guerra è per Mailer — come lo era per Hemingway, assieme alla caccia e alla corrida — una condizione estrema, in cui l'individuo continuamente in pericolo di morte può scoprire pienamente se stesso, misurarsi, conoscersi. Che sia una guerra giusta o sbagliata, non muta di molto la natura della esperienza. Infatti, nonostante che il romanzo offra una sequela ininterrotta di lamenti e di imprecazioni contro la guerra, e talvolta anche qualche riflessione più complessa, non ne possiamo estrarre infine un vero giudizio critico conclusivo, mentre notiamo un costante interesse per i modi in cui l'esperienza bellica incide sugli individui, « esistenzialmente ».

Perciò *The Naked and the Dead* non si può definire opera di protesta antimilitarista. E' vero che la guerra viene presentata come una grande macchina crudele ed ottusa, che sfugge di mano ai suoi artefici, giungendo a soluzioni diverse da quelle previste, a soluzioni ironicamente inconcludenti e sproporzionate allo sforzo. E' vero anche però che in Mailer manca una decisa presa di posizione ideologica, morale o politica di fronte al fenomeno della guerra. Le proteste, i vari atteggiamenti individuali, i ripensamenti, le iniziative dei protagonisti non si organizzano in pensiero o azione coerente, ma restano invece momenti diversi, inarticolati, di un generico nichilismo di fondo.

Non sarà necessario documentare con citazioni l'atteggiamento nichilistico della maggior parte dei personaggi di *The Naked and the Dead*, ché ogni pagina ne dà prova. Quanto al nichilismo dell'autore, piuttosto, esso da un canto si intravede di riflesso nella figura di Hearn, che è il centro morale del libro, e dall'altro si mostra chiaramente attraverso la trama generale del romanzo, la scelta degli eventi, la loro sequenza, il loro significato finale. Nessuno dei personaggi più significativi si salva: il generale Cummings, dopo aver lungamente escogitato manovre piene di scienza militare, vince la campagna grazie allo sbaglio di un subalterno; Croft, il sergente sadico e criminale, non riesce a scalare la più alta montagna dell'isola che per lui era diventata una sfida irrinunciabile; il luogotenente Hearn, la figura più complessa e pensosa, cade vittima di un solo colpo di fucile nemico, in un attimo di distrazione, senza essere riuscito ad affermare in pieno i valori in qualche modo presenti al suo spirito.

C'è un momento che sembra riscattare questa visione così scoraggiata: è il lungo episodio del ferimento e della morte di Wilson. Wilson, un meridionale grosso, semplice e divertente, ottimamente identificato da Ihab Hassan come « l'homme moyen sensuel »,<sup>4</sup> viene ferito gravemente in uno scontro coi giapponesi durante l'estenuante missione esplorativa descritta nella

4. IHAB HASSAN, *Radical Innocence*, Princeton, N. J., 1961.



terza parte del romanzo. Alcuni suoi compagni rischiano la vita per soccorrerlo e portarlo su una barella improvvisata fino alla spiaggia e al battello che li ricondurrà al quartiere generale, dove Wilson potrà essere curato. Dapprima quattro uomini reggono la pesante barella, poi solo Ridges e Goldstein, che sono tra i più generosi e che, pur stremati dalla fatica, resistono alla tentazione di lasciare il moribondo al suo destino.

Ridges sente scaturire l'imperativo di aiutare il compagno dal meglio della sua educazione cristiana (e anche dalla paura dell'inferno); Goldstein dal suo essere ebreo; quando Wilson muore, essi, pur giunti ad un grado estremo di sfinimento, insistono in quella che è diventata una missione di significato assoluto, al di là della logica, dell'egoismo, delle circostanze. Senonché il corpo di Wilson viene loro strappato via dalla corrente di un fiume; Ridges piange, bestemmia:

What had their work come to? « What profit hath man of all his labour wherein he laboureth under the sun »? The line came back to him. It was a part of the Bible he had always hated. Ridges felt the beginning of a deep and unending bitterness. It was not fair. ... He wept out of bitterness and longing and despair; he wept from exhaustion and failure and the shattering naked conviction that nothing mattered. ... The heart could be killed ... All the suffering of the Jews came to nothing. No sacrifices were paid, no lessons were learned. It was all thrown away, all statistics in the cruel wastes of history. ... [Goldstein] was beyond tears ... There was nothing in him at the moment, nothing but a vague anger, a deep resentment, and the origins of a vast hopelessness. (pp. 530-31).

Siamo così riportati a quello stato di frustrazione completa, cui Mailer era approdato già nel suo primo racconto, *A Calculus at Heaven*.

Nell'ambito di questo quadro generale, si potranno fare ora alcune considerazioni su certi aspetti salienti del romanzo.

Si è accennato ai tre personaggi-chiave, Cummings, Hearn e Croft. Tutti e tre sono comandanti. Va subito osservato che esiste una divisione perentoria tra comandanti e comandati:

innanzitutto i primi hanno nomi prettamente anglosassoni, mentre i secondi sono ebrei, irlandesi, italiani, polacchi, messicani ecc., appartenenti insomma a tutte le minoranze etniche meno prestigiose, con l'eccezione dei negri. Una delle debolezze del romanzo sta proprio nella eccessiva tipizzazione dei personaggi. Mailer, di fronte al difficile compito di dare un minimo di personalità a un buon numero di figure primarie e comprimarie, si è appoggiato troppo pesantemente al folklore del « gran calderone » americano, sicché un po' tutti i personaggi hanno qualcosa di macchiettistico: gli ebrei sembrano eternamente appoggiati al muro del pianto, gli italiani sono codardi, gli irlandesi selvaggiamente antisemiti, i meridionali indolenti e sensuali, gli anglosassoni taglienti e inibiti, e così via.

Tra i comandanti, Hearn, il meno alto di grado, è anche l'unico che cerchi di stabilire fra sé e i soldati un rapporto non semplicemente basato sul terrore, e fallisce perché va contro uno stato di cose troppo radicato da entrambe le parti della barricata. In Cummings e Croft, invece, sono lampanti grosse distorsioni psicologiche. Mailer è senza dubbio dell'opinione che esista uno stretto rapporto tra militarismo, repressione o perversione sessuale, e criminalità. Tanto Cummings quanto Croft odiano le donne: il primo, conteso tra una madre bostonia che gli insegna a cucire e a dipingere (« a fancy eastern woman with Culture », p. 318), e un padre che lo schiaffeggia rinfacciandogli di non essere abbastanza virile, cresce senza amici, indifferente verso le ragazze, chiuso (« he withdraws, the basic reaction », p. 321), rispettato ma non amato. In Germania il futuro generale scopre in sé un intenso desiderio di potenza, « the rage, the exaltation, the undefined and mighty hunger » (p. 326). Al ritorno, sposa una cugina; e qui Mailer ci dà la sua prima scena d'amore — archetipica — colma di violenza e di volontà distruttrice:

Their lovemaking is fantastic for a time.

He must subdue her, absorb her, rip her apart and consume her.

This motif is concealed for a month or two, clouded over by their mutual inexperience, by the strangeness, the unfamiliarity,

but it must come out eventually. And for a half year, almost a year, they have love passages of intense fury, enraged and powerful, which leave him sobbing from exhaustion and frustration on her breast.

Do you love me, are you mine, love me.

Yes yes.

I'll take you apart, I'll eat you, oh, I'll make you mine, I'll make you mine, you bitch.

After a year it is completely naked, apparent to her, that he is alone, that he fights out battles with himself upon her body, and something withers in her. ... He retreats from her, licks his wounds, and twists in the circle beyond which he cannot break. (p. 372).

Nel matrimonio s'insinua un odio invincibile. Cummings si getta sulla filosofia, la politica, la sociologia, la psicologia, la storia, la letteratura, l'arte, e ancor più si getta sulla carriera militare. La passione per il comando sublima in parte la passione amorosa, e la crisi che lo investe nel corso della campagna di Anopopei è infatti provocata dal fallimento dei suoi tentativi di umiliare al massimo grado il suo luogotenente Hearn, cui Cummings è legato da una latente attrazione omosessuale e che egli sente ribellarsi alla sua volontà di dominio. La vita militare appaga la sua mania dell'ordine e gli offre temporanei compensi, che Mailer descrive secondo i più schietti canoni freudiani. Il momento culminante di quest'analisi è raggiunto nella scena in cui Cummings, spinto da un impulso irrazionale quanto violento, decide, nel corso di una perlustrazione, di azionare un cannone; si noti l'accuratezza del linguaggio, che mescola ambigualmente dettagli tecnici e suggestioni sessuali:

The knob of the lanyard hefted pleasantly in the General's palm. He stared at the complicated obscured mechanism of the breech and the carriage springs, his mind hovering delicately between anxiety and excitement. Automatically he had posed his body in a relaxed confident posture; it was instinctive with him to appear unconcerned whenever he was doing something unfamiliar. The mass of the gun, however, troubled him; he

had not fired an artillery piece since West Point, and he was remembering not the noise nor the concussion, but a time in World War I when he had been under an artillery barrage for two hours. It had been the most powerful single fear of his life, and an echo of it now was rebounding through his mind. Just before he fired he could see it all, the sharp detumescent roar of the gun, the long soaring plunge of the shell through the night sky, its downward whistle, and the moments of complete and primordial terror for the Japanese at the other end when it landed. An odd ecstasy stirred his limbs for a moment, was gone before he was quite aware of it.

The General pulled the lanyard.

... . . . . .

All his senses felt gratified, exhausted. The war, or rather, *war*, was odd ... there was a naked quivering heart to it which involved you deeply when you were thrust into it. All the deep dark urges of man, ... the churning lusts of the night and sleep, weren't all of them contained in the shattering screaming burst of a shell, the man-made thunder and light? ... All of it, all the violence, the dark co-ordination had sprung from his mind. In the night, at that moment, he felt such power that it was beyond joy; he was calm and sober. (pp. 439-40).

A questo primo momento tutto istintivo segue una pausa di riflessione; tornato alla sua tenda, Cummings s'accinge a scrivere qualche annotazione sul suo diario:

Once more he experienced the smooth ovoid surface of the lanyard handle. Like holding the beast at the end of a string, he thought.

The image set off a round of ideas. He inscribed the date at the head of the page, rolled his pencil once between his fingertips, and began to write.

« It's not entirely unproductive conceit to consider weapons as being something more than machines, as having personalities, perhaps, likenesses to the human. The artillery tonight started it all in my mind, but how much it is like a generative process except that its end is so different ».

The imagery was a little unfamiliar to him; he noted the sexual symbols with some distaste. (p. 441).

Il comportamento di Croft, il cacciatore, « the meanest Sergeant in the Army », che uccide per il gusto di uccidere, è meno motivato. Mailer, nel ritrarre il sergente, lascia tutte le porte aperte; Croft pare essere l'incarnazione del sadismo e della criminalità apparentemente più gratuiti. Con questo personaggio, Mailer sembra voler delineare non un « caso » psicanalitico, ma un ritratto di criminale allo stato puro. Il risvolto polemico sarà da cercare nel fatto che Croft, proprio in virtù dei suoi istinti omicidi, è il miglior sergente dell'Esercito. Ad ogni modo Croft è il personaggio di *The Naked and the Dead* che meglio prelude ai futuri interessi di Mailer, come è confermato dal saggio *The White Negro* (1957) e dall'ultimo romanzo *An American Dream* (1965). È il personaggio che meno di ogni altro si comporta secondo le regole del mondo civile, e più di ogni altro vive di sensazioni, delle oscure sensazioni che ogni esperienza gli offre: le sue reazioni non sono mai di ordine intellettuale o morale, ma fisio-psichiche. Egli è eternamente in bilico fra gli estremi dell'eccitazione e della depressione, e l'eccitazione suprema è sempre connessa all'uccidere; ancor prima dello sbarco sull'isola, osservando i cauti movimenti di un commilitone che cerca di lenire una ferita:

That boy is too careful, Croft told himself. And then with a passionate certainty he thought, « Hennessey's going to get killed today ». He felt like laughing to release the ferment in him. This time he was sure. (p. 27).

e aspettando di entrare in combattimento « he hungered for the fast taut pulse he would feel in his throat after he killed a man » (p. 114). Dopo la battaglia, Croft spara sul cadavere di un giapponese « and felt a twitch of pleasure as he saw the body quiver » (p. 123). Ma il momento in cui il suo sadismo appare più sconvolgente è nell'episodio in cui stritola deliberatamente tra le mani un uccellino ferito (p. 413). Solo due scene di *An American Dream* (lo strangolamento di Deborah e il pestaggio di Shago Martin) raggiungeranno una simile violenza.

A parte gli eccessi che sono solo di Croft, vi è un legame comune fra tutti i personaggi costituito appunto da un grado maggiore o minore di emotività pura e semplice, espressa in parole come « worry », « brooding », « restive », « dejected », « oppression », « exhaustion », « deep and limitless sorrow », « unreasonable catch of fear » che costellano l'intero romanzo. E' in quest'area che Mailer è più vicino alla radice dei suoi interessi, e questi sono quindi gli stati d'animo che egli sa meglio descrivere. I personaggi di *The Naked and the Dead* sembrano muoversi nel mondo come animali che si affidano per il loro orientamento ai soli sensi, anzi spesso al senso più rudimentale, quello dell'olfatto: numerosissimi sono i momenti in cui le sensazioni olfattive assorbono tutta l'attenzione dello scrittore, che le descrive con insolita minuzia di particolari, con più minuzia, anzi, che non le sensazioni visive o uditive, le quali, per la loro intrinseca importanza e varietà, giustificerebbero semmai un'abbondanza di particolari. Un buon odore dà la conferma che tutto va per il meglio. Cattivo è invece l'odore della paura. Si vedrà quanto Mailer insista su questa singolare idea in *The Presidential Papers* e in *An American Dream*, fino ad elaborare una specie di mistica degli odori; già qui tuttavia Mailer sottilizza notevolmente. Vi sono passi su Brooklyn che, quanto a dettagli olfattivi, richiamano la Roma di Pasolini (p. 374) ed altri ancor più bizantinamente elaborati:

The road passed through a coconut grove and then extended into a field of kunai grass. Gradually, as they walked they had become aware of a familiar stench rising from the plain on either side of them. It was a smell of decay not exactly sweet but a good deal like ordure leavened with garbage and the foul odor of a swamp. The smell varied in intensity and quality; sometimes it struck their noses with the acute loathsome scent of rotting potatoes, and sometimes it was more like the lair of a skunk. (p. 166).

Si comprende perciò come ogni sentimento troppo complesso sia necessariamente precluso a personaggi di tale primitività, massime l'amore. Essendo le truppe stanziate su una

sperduta isola del Pacifico, non esiste ombra di donna. La donna è tuttavia presente come un'ossessione nella mente dei soldati. Pochi tra loro hanno sperimentato un rapporto sentimentale soddisfacente e completo. I più mostrano un feroce risentimento confinante con l'odio, come è il caso di Croft, Cummings, Polack, del sergente Brown, il cui motto è « There ain't a woman you can trust ». Altri non riescono a condurre in porto relazioni iniziate occasionalmente, come Red, il vagabondo « dai piedi irrequieti » che rifiuta di « sistemarsi ». Anche per Hearn l'amore non dura (« I just feel blank... superior, I don't give a damn, I'm just waiting around », p. 274). Gallagher sente di amare la moglie solo dopo aver ricevuto la notizia della sua morte. Il matrimonio di Goldstein fallisce sessualmente e diventa una convivenza tranquilla e insignificante. Fallito è pure il matrimonio di Stanley. Nel migliore dei casi (Wilson), la donna è un bell'animale che si prende e si lascia: infatti il matrimonio di Wilson viene celebrato a sua insaputa, mentre lui è completamente ubriaco. L'esasperato desiderio sessuale che circola per tutto il romanzo è in parte giustificato dall'isolamento dei soldati ma ancor più risulta dalla riduzione dell'amore alla sua componente più sensuale, più tangibile, più sportiva, anche più brutale. L'influenza di fondo di Hemingway è ancora una volta evidente. Il ruolo così elementare che l'amore ha in *The Naked and the Dead* non potrebbe del resto essere più coerente con gli altri aspetti del libro fin qui esaminati.

Il capitolo di gran lunga migliore del libro, l'unico forse che tocchi la poesia, è il terzo della terza parte. E' un capitolo breve, serrato, teso, gremito di sensazioni fisiche rese acutissime dalla paura. In realtà potrebbe intitolarsi « Anatomia della paura », ed è sintomatico che Mailer dia il suo meglio trattando di una sensazione — e di questa in particolare — anziché di un sentimento o di un pensiero. In un romanzo di guerra come *The Naked and the Dead* la paura è ovviamente uno dei motivi che ricorrono più di frequente, in tutte le sue possibili sfumature, ma ciò che distingue questo capitolo e gli conferisce una qualità che si vorrebbe dire melvilliana è l'abilità di analizzare tutti i passaggi attraverso cui l'iniziale timore di un agguato

giapponese diventa, con crescendo inarrestabile, un terrore assoluto, ancestrale, metafisico, generato dall'improvvisa intuizione della solitudine e dell'inermità dell'uomo di fronte alla natura vergine, alla notte, al mistero.

Usciti dalla giungla che, pur aspra, li proteggeva, gli uomini del drappello esplorativo si trovano allo scoperto, davanti all'immenso silenzio delle colline erbose, sovrastate dalla irraggiungibile, altissima montagna:

Above the peak a few delicate clouds perched tenebrously, their forms lost in mist.

Croft put up his field glasses and stared through them. The mountain looked like a rocky coast and the murky sky seemed to be an ocean shattering its foam upon the shore. The movement of the clouds across the peak seemed like mist spray. Through the glasses, the image became more and more intense, holding Croft in absorption. The mountain and the cloud and the sky were purer, more intense, in their gelid silent struggle than any ocean and any shore he had ever seen. The rocks gathered themselves in the darkness, huddled together against the fury of the water. The contest seemed an infinite distance away, and he felt a thrill of anticipation at the thought that by the following night they might be on the peak. Again, he felt a crude ecstasy. He could not have given the reason, but the mountain tormented him, beckoned him, held an answer to something he wanted. It was so pure, so austere. ...

[Hearn] was gloomy, and as he stared through the glasses the mountain troubled him, roused his awe and then his fear. It was too immense, too powerful. He suffered a faint sharp thrill as he watched the mist eddy about the peak. He imagined the ocean actually driving against a rockbound coast, and despite himself strained his ears as though he could hear the sound of such a titanic struggle.

Far in the distance, past the horizon, was something which did sound like surf, or perhaps like rolling muted thunder. (p. 387).

E' l'artiglieria, il cui fioco rimbombo giunge appena a lambire il silenzio ostile, pieno di attesa, della montagna:



He looked out for a last time at the clouds and the mountain. This time it disturbed him more. The rocks were very great, and the darkening sky flowed over it in wave after wave of swirling mist. It was the kind of shore upon which huge ships would founder, smash apart, and sink in a few minutes. (p. 388).

## II

*The Naked and the Dead* diventò un *best seller*, contrariamente — se dobbiamo credergli — alle aspettative e ai desideri dell'autore venticinquenne. Il successo lo depresse, nell'anno che passò a Parigi con la prima moglie Beatrice. Mailer si trovò ad aver speso in un solo libro il patrimonio di esperienze di tutta la sua vita, e a doverne ricominciare una nuova, diversa, la vita di una celebrità, senza sapere bene su che cosa poter contare. Piomba su di lui la sindrome del successo:

Willy-nilly I had had existentialism forced upon me. I was free, or at least whatever was still ready to change in my character had escaped from the social obligations which suffocate others. I could seek to become what I chose to be, and if I failed — there was the ice pick of fear! I would have nothing to excuse my failure. I would fail because I had not been brave enough to succeed. So I was much too free. Success had been a lobotomy to my past, there seemed no power from the past which could help me in the present, and I had no choice but to force myself to step into the war of the enormous present, to accept the private heat and fatigue of setting out by myself to cut a track through a new wild. (*Ads*, p. 85).

Il passo conferma l'impressione lasciata da *The Naked and the Dead*, ossia che Mailer non avesse in sé neppure il germe di una filosofia, di una qualsiasi concezione della vita che non fosse un buttarcisi dentro minuto per minuto, vitalisticamente.<sup>5</sup>

5. Quest'atteggiamento verso la realtà, che Mailer adotta sulla scia di Hemingway, è del resto nella *mainstream* del romanzo americano. Si veda

Il successo lo coglie impreparato. E' ironico che la reazione di Mailer, « ribelle » di professione posto di fronte ad un successo che egli dichiara indesiderato, segua le linee più classiche del mito americano. Il successo è sentito come un fenomeno miracoloso, una nuova nascita che rompe ogni continuità con la vita precedente « normale ». Mailer vede se stesso come il più tipico personaggio del mito americano: un giovane solitario (« I had to set out by myself »), senza storia (« there seemed no power from the past which could help me in the present »), libero e indeterminato (« I could seek to become what I chose to be »), convinto assertore del principio schiettamente capitalistico della responsabilità unicamente individuale del proprio successo o insuccesso (« if I had failed I would have nothing to excuse my failure »), pronto a partire come un buon pioniere, « to cut a track through a new wild ». Tutto questo a dispetto del fatto che Mailer non usciva, dopo tutto, dalle praterie, ma da Harvard. Evidentemente, nemmeno la *sophistication* di Harvard gli aveva dato quella consapevolezza

quanto calzanti siano tuttora le parole di Philip Rahv: « Nel romanzo americano c'è di tutto, eccetto le idee. Ma cosa sono le idee? Nel migliore dei casi, giudizi sulla realtà e, nel peggiore, suoi sostituti. Tuttavia la conversione del romanziere americano alla realtà è avvenuta così tardi che egli non può non venire confuso dai giudizi e contrariato dai sostituti. Quindi la sua opera rivela un'impostazione curiosa che consiste, da una parte, di una riluttanza al pensiero e dall'altra di un'intensa predilezione per il reale: e in essa il reale appare come una vasta fenomenologia percorsa da ondate di sensazioni e di emozioni (« waves of sensation and feeling »). In questa confusione c'è poco spazio per l'intelletto, che nelle convinzioni inconse di molti americani fantasiosi è per sua natura sordo, se non addirittura ostile, alla realtà », (da *The Cult of Experience in American Writing* (1940), nel volume *Image and Idea, A New Directions Paperbook*, Norfolk, Conn., 1957, p. 11. Si trova anche, lievemente modificato, in *Literary Opinion in America*, edited by Morton Dauwen Zabel, vol. secondo, terza edizione riveduta, Harper Torchbooks, New York and Evanston, 1962, p. 551). Osservazioni riprese da Lionel Trilling nel saggio *Reality in America* (1950) in cui attribuisce a Parrington la responsabilità di aver martellato queste convinzioni più profondamente che mai nella testa degli americani, col suo libro *Main Currents in American Thought* (1927-30): « Parrington sta tuttora al centro del pensiero americano sulla cultura americana perché esprime la cronica convinzione americana che ci sia un'opposizione tra realtà e intelletto e che ci si debba schiere dall'parte della realtà » (in *Literary Opinion in America*, p. 409).

di sé, quel senso critico e storico che avrebbe potuto salvarlo dal successo. Così vediamo che il giovane un po' cinico e al tempo stesso socialisteggiante, non si porta dentro, come crede, una assoluta disponibilità, ma piuttosto un certo numero di miti prefabbricati e, assieme alla sua baldanza, un'impreparazione, un'incapacità a separare se stesso, la sua personalità, dal successo che gli è piovuto addosso: sembra perdere cognizione di sé e ridursi ad un semplice « node in a new electronic landscape of celebrity, personality and status » (*Ads*, p. 84).

Date queste premesse, e volendo cimentarsi con un romanzo di idee, Mailer approda puntualmente ad un fiasco: *Barbary Shore*.<sup>6</sup>

Ossessionato dalla paura di non riuscire a superare i risultati della sua prima opera, Mailer sapeva bene di non poter ripiegare sui ricordi d'infanzia, né di poter scrivere una variazione sul tema di *The Naked and the Dead* (tipo, dice l'autore, *I nudi e i morti vanno in Giappone*). L'ambizione lo tenta a scegliere un tema di grande momento: lo scontro inevitabile tra capitalismo americano e capitalismo di stato, quello sovietico, egualmente impegnati, secondo l'autore, a sfruttare il lavoro dei cittadini dei rispettivi paesi e del resto del mondo. Ambizione in fondo generosa: la guerra fredda era diventata calda in Corea, e gli Stati Uniti erano in preda ad una crisi di « isteria nazionale », la caccia alle streghe di MacCarthy. Tentare il romanzo politico in un'atmosfera siffatta era un gesto coraggioso; però a Mailer mancavano le basi per illustrare convincentemente un tema così impegnativo. Egli non era nemmeno del tutto sicuro, infatti, della direzione da imprimere al romanzo, tanto che il tema politico sfuma in un alone *soi-disant* esistenzialista, con in più un desiderio di penetrare « nei misteri psichici di stalinisti, agenti segreti, narcisisti, bambini, lesbiche, isterici, rivoluzionari » (*Ads*, p. 86). Un po' troppo,

6. NORMAN MAILER, *Barbary Shore*, Holt, Rinehart & Winston, New York, 1951; le note si riferiscono alla quarta ristampa del tascabile Signet Book.

evidentemente, per un romanzo di 200 pagine. Tutti questi elementi restano infatti monchi e avulsi dal contesto: la visione politica è assai incerta e apocalittica, di esistenzialismo non c'è che una verniciatura frettolosa, e le analisi dei « misteri psichici » risultano timide, sommarie.

Il romanzo, dedicato a Jean Malaquais, un amico che orientò Mailer verso l'esistenzialismo, è scritto in prima persona, come sarà la regola di qui in poi. Il protagonista, Mike Lovett, è presentato nella prima pagina in maniera scopertamente simbolica: è un giovane tra i 25 e i 30 anni (l'età di Mailer), che in guerra ha perso la propria identità fisica e morale in seguito ad un incidente aereo: il suo viso è stato rifatto da un'operazione plastica; la sua memoria è ancora vacillante; la guerra gli ha lasciato ferite « di carne sterile, dove non cresce pelo »; la chirurgia gli ha restituito un viso artificialmente bello, senza una ruga, ma vuoto (« there is nothing I can recognize, not even my age »). Il giovane si scruta invano allo specchio, in attesa di riconoscersi: « a young man without a wrinkle stands for a portrait in the mirror ».

Uno specchio: non si poteva trovare, ad apertura di romanzo, simbolo più significativo del crescente narcisismo dello scrittore, il quale si identificherà, anche nel terzo romanzo *The Deer Park*, con un eroe simile, solo più arrogante (« I had blond hair and blue eyes and I was six-foot one. I was good-looking and I knew it; I had studied the mirror long enough »). Tanto in *Barbary Shore* quanto in *The Deer Park* il protagonista è orfano:

*Barbary Shore*: I am positive my parents are dead, that I grew up in an institution for children, and was always poor. (p. 5). I had no past, and was therefore without a future. (p. 6).

*The Deer Park*: I grew up in a home for orphans. Still intact at the age of twenty-three ... no place to go, no family to visit ... everything is in the present tense. (p. 7).

Nel descrivere i tentativi di Lovett di « recover the past », Mailer ha qualche tentazione proustiana da cui, fortunatamente, si libera presto:

... memory for me was never a wall but more a roulette of the most extraordinary events and the most insignificant, all laced into the same vessel until I could not discern the most casual fact from the most patent fancy, nor the past from the future; ... (p. 5).

Il richiamo proustiano resta puramente esterno, come pure il fiacco proposito di dare al romanzo una vaga forma circolare ripetendo alla fine di esso la stessa frase che chiude il primo capitolo: « So the blind lead the blind and deaf shout warnings to one another until their voices are lost ».

Come il Sergius O'Shaugnessy di *The Deer Park*, Lovett vuole diventare uno scrittore. Al ritorno dalla guerra, egli vive per un anno in un dormitorio-ostello, lavorando saltuariamente. Messi da parte 500 dollari, si vorrebbe ritirare per sei mesi in una stanza poco costosa a scrivere il suo romanzo (i parallelismi con la biografia del romanziere sono fin troppo espliciti). Mike finisce in un abbaino-studio in una tipica *brownstone house* di Brooklyn Heights che, come s'è visto, è un quartiere ben noto a Mailer. In questa casa abitano alcune altre persone, tutte misteriose e dai nomi inconsueti: due donne, due uomini, una bambina. La padrona di casa, Beverly Guinevere, porta abbastanza incongruamente il nome cavalleresco di Ginevra, moglie di re Artù, ed è l'unica figura del romanzo che riesca a tratti a raggiungere la statura di un personaggio, mentre gli altri sono meri fantocci, veicoli di discussioni astratte e inconcludenti. Beverly è una donna pittoresca, fra i 30 e i 40 anni, robusta, gattona (« I love to take off my clothes and lie in velvet », p. 41), dita grassocce, capelli di fiamma. La sua voce è la sola autentica, svariante fra l'urlo da pescivendola e quello che lei crede sia un birignao da telefonista. E' madre di una bambina-folletto, ricalcata sulla Pearl della *Scarlet Letter*, e moglie di McLeod, socialista e rivoluzionario fallito. McLeod viene sottoposto ad un inverosimile interrogatorio da parte di Holligsworth (altro richiamo hawthorniano), agente segreto dell'FBI che infine uccide McLeod. Il quinto personaggio è Lannie, una ragazza isterica che sembra introdotta nel romanzo più per confondere il lettore che per assolvere ad una funzione specifica.

Mailer tenta di agganciare l'attenzione del lettore con la tecnica del *suspense* e una serie di colpi di scena, senza tuttavia riuscirvi, ch  anzi il libro   di una tediosit  eccezionale. I fatti narrati non riescono mai a diventare credibili, convincenti, e lo stile risulta inevitabilmente bolso, manierato, narcisistico. Mailer   qui al suo peggio. Si parla di « trellised arbors » (p. 12), di una « demulcent voice » (p. 170); Guinevere   « petty in a flamboyant cootchy way » (p. 12); quando Lovett le posa una mano sul braccio, sul volto di lei appare « a look of sentience » (p. 36). Di Lannie si dice che « She elevated her chin languidly » (p. 209). E ancora:

A hand scratched on the door outside as it scratched once weeks before, and continued with mounting hysteria until a finger was crying at the wood and nibbling at our ear. (p. 170).

He was gripping the edge of the desk and across the rigid muscle armor of his mouth, a tremor rippled as though another mouth long concealed would present its frail credential. (p. 170).

*Barbary Shore* fu un insuccesso completo. Venne definito « puzzolente » (« evil-smelling »), « di cattivo gusto », « di una impeccabile, monolitica bruttezza ». Considerando che Mailer aveva deprecato il successo di *The Naked and the Dead*, ci aspetteremmo di trovarlo soddisfatto di questo fallimento. Tutt'altro, naturalmente. Con una presunzione che incomincia a diventare incredibile (e lo diventer  pienamente al tempo del terzo romanzo), ne attribuisce la colpa ai recensori « dalle menti modeste », che, cinquanta contro cinque, l'avevano stroncato. Domandandosene la ragione, Mailer si convince « that the things I was drawn to write about were taboo » (*Ads*, p. 96), il che   perlomeno esagerato. Proclama di aver scritto il *primo* romanzo esistenzialista americano e di avere buone probabilit  di diventare il *primo* filosofo dell'Hip, non senza lasciar cadere sui critici ostili la responsabilit  di aver danneggiato forse irrimediabilmente uno scrittore potenzialmente grande. Venendo a parlare, pi  oltre, di *The Deer Park*, Mailer ammetter , per dire il vero, un sospetto di paranoia, e forte della saggezza ac-

quisita, farà una qualche autocritica retrospettiva. Resta tuttavia un fatto che la smania di successo si era impadronita di Mailer ad un punto impressionante.

### III

Dopo il fallimento di *Barbary Shore* c'è un momento di pausa. Temendo di sbagliare anche il romanzo successivo, Mailer fa un po' di ginnastica letteraria buttando giù in un giorno o due brevi racconti anodini, che non gli pongono grosse responsabilità. Del 1951 sono *The Paper House*, *The Language of Men*, *The Dead Gook* e *The Notebook*, tutti ripresentati in *Advertisements*. L'autore dice di non tenerli in gran conto, « perché sono rispettabili » e non portano avanti niente (pp. 97-98). Eppure *The Language of Men* è un racconto interessante e piuttosto insolito. E' lo studio psicologico di un soldato ventunenne, Carter, che non riesce a compiere decentemente alcuna mansione assegnatagli nell'esercito: odia la vita militare, scrive lettere doloranti alla moglie, schivando la compagnia dei commilitoni, è prossimo ad un collasso.

Egli accetta infine di lavorare come cuoco, cosa che aveva sempre creduto di detestare, e inaspettatamente diventa bravissimo, tanto da ricevere subito una promozione. E' felice, fa amicizia con i cuochi giapponesi, ingrassa, canta, scherza. Ha trovato la sua nicchia. Senonché Carter si accorge di aver assunto il ruolo psicologico di una donna:

He baked like a housewife satisfying her young husband. ... He would wait for compliments, but the soldiers seemed indifferent. ... The honeymoon was ended. ... He became aware of his painful desire to please people, to discharge responsibility, to be a man. ... He was the sort of young man, he often thought bitterly, who was accustomed to the attention and the protection of women. ... And to himself he muttered the age-old laments of the housewife; how little they appreciated what he did. (pp. 113-114).

La tensione diventa intollerabile, e un giorno Carter provoca uno scontro frontale tra sé e i soldati, ne sfida uno dei più grossi, se ne guadagna il rispetto, ne diventa amico e lo perde perché gli confessa, senza esserne stato richiesto, di aver avuto paura al momento del diverbio. E questa è la conclusione:

Carter thought about it often, and began to wonder about the things which made him different. He was no longer so worried about becoming a man; he felt that to an extent he had become one. But in his heart he wondered if he would ever learn the language of men. (p. 119).

Il racconto è pregevole soprattutto per ciò che Mailer giudica irrilevante, se non nocivo: un senso di misura, che adegua linguaggio, tono e ritmo alla particolare vicenda da narrare, sicché ne risulta una cosa perfetta nei suoi limiti.

Ben presto, però, Mailer si stanca di scrivere « less than I knew », e s'imbarca in un progetto « napoleonico »: un romanzo in un prologo e otto libri, *The Deer Park*, con un « eroe mitico », Sergius O'Shaugnessy, « who would travel through many worlds, through pleasure, business, communism, church, working class, crime, homosexuality and mysticism. To thicken the scheme, I was going to twist and scatter Time, having many of the characters reappear in different books, but with their ages altered ». (*Ads*, p. 140). Dopo molto lavoro, Mailer s'avvide della smisuratezza del suo piano, e lo ridusse ad un libro solo, l'attuale *The Deer Park*. Quello che avrebbe dovuto esserne il prologo diventò invece il racconto *The Man Who Studied Yoga*,<sup>7</sup> scritto in un mese, e che si può indubbiamente considerare una delle migliori prove di Mailer, per la rilassata naturalezza della narrazione e l'acume con cui lo scrittore sbrogliava le emozioni contraddittorie — imbarazzo e curiosità — di tre coppie del Village che si riuniscono una domenica pomeriggio per assistere alla proiezione di un filmetto pornografico.

Mailer si rivela assai sottile nell'analisi dei mille fatterelli della vita quotidiana, gli umori, le emozioni indefinite, le pic-

7. Tradotto nell'antologia *La verità sul caso Smith*, a cura di F. LUCENTINI e C. FRUTTERO, Mondadori, Milano, 1963.



cole frustrazioni, le piccole rivincite, le piccole vigliaccherie, gli snobismi, le code di paglia. Il pregio maggiore del racconto è di aver condotto questa analisi con un'ironia godibilissima e assolutamente contemporanea, pronta a cogliere tutti i tic, tutti i *clichés*, a seguire tutti gli arzigogoli dei personaggi (soprattutto di Sam Slovoda, il protagonista), a ridicolizzarne l'appiccaticcio gergo psicanalitico. Sam ha consentito a degli amici di venire a casa sua e usare il suo proiettore per vedere il film. La moglie, Eleanor, sta protestando perché non è stata consultata; Sam si difende:

« Am I such an idiot that I must consult you before I invite friends to the house? ».

Eleanor has the intuition that Sam, if he allowed himself, could well drown in pornography. She is quite annoyed at him, but she would never dream of allowing Sam to take the projector over to Marvin Rossman's where he could view the movie without her — that seems indefinitely dangerous. Besides she would like to see it, too. The mother in Eleanor is certain it cannot hurt her.

« All right, Sam », she says, « but you are a child ».

More exactly, an adolescent, Sam decides. Ever since Marvin phoned, Sam has felt the nervous glee of an adolescent locking himself in the bathroom. Anal fixation, Sam thinks automatically. (*Ads*, p. 151).

Abbiamo in complesso un ritratto assai accurato di un certo tipo di intellettuale newyorkese (anzi del Village) che non è né carne né pesce: « neither ordinary nor extraordinary, not young and nor yet old, not tall nor short ». Gentile, comprensivo, ex-comunista, ora radicale per abitudine, « a man who seeks to live in such a way as to avoid pain, and succeeds merely in avoiding pleasure ». Insomma, « a decent man », un uomo perbene, ossia la quintessenza di ciò che Mailer disprezza. Oltre a ciò, il racconto è significativo per un'altra ragione, cioè perché, senza essere pornografico, costituisce il primo approccio e insieme il primo traguardo nella carriera di Mailer per quanto riguarda la trattazione del tema della pornografia, tema tornato d'attualità nella recente letteratura americana (e non

solo nella letteratura), specie dopo il ritiro del bando a *Lady Chatterley's Lover*, che ha portato ad una maggiore liberalizzazione della stampa.

Prima di venire a parlare di *The Deer Park* (1955), occorrerà accennare all'ultimo gruppo di scritti di questo periodo intermedio, perché ci forniscono qualche ulteriore chiarimento sulle idee soprattutto politiche del romanziere. Si tratta di alcuni articoli concepiti senza troppa convinzione, oggi ristampati in *Advertisements for Myself*.

Il primo, *Our Country and Our Culture* (1952), è la risposta a un'inchiesta promossa dalla « *Partisan Review* », in cui Mailer rifiuta l'idea di un artista integrato nella società americana così come essa è oggi, deplora il fatto che Dos Passos, Farrell, Faulkner, Steinbeck e Hemingway siano giunti, in varia misura, ad accettare o addirittura a celebrare « the American Century ». Era certo più facile essere ribelli negli anni trenta, quando il nemico da combattere era più visibile: ciò non toglie però che ci sia bisogno di continuare l'opposizione al sistema.

Il secondo articolo, *David Riesman Reconsidered* (1954), è un commento alla raccolta di saggi *Individualism Reconsidered* e al libro *The Lonely Crowd* del Riesman, che Mailer giudica « a fictional conception rather than a sociological analysis », anche perché la domanda « in mano di chi è il potere? » non vi trova risposte adeguate. L'ultima parte dello scritto costituisce una sorta di appassionata professione di fede socialista:

As socialists we want a socialist world not because we have the conceit that men would thereby be more happy — those claims are best left to dictators — but because we feel the moral imperative in life itself to raise the human condition even if this should mean no more than that man's suffering has been lifted to a higher level, and human history has only progressed from melodrama, farce, and monstrosity, to tragedy itself. (*Ads*, p. 185).

Il terzo articolo, scritto anch'esso in piena guerra fredda, tratta di *Meaning of Western Defense* (1953). In esso si ri-

prende il tema politico di *Barbary Shore* e si confuta che si possa parlare di « imperialismo sovietico »; in realtà secondo l'autore è l'Occidente ad essere imperialista, se per imperialismo s'intende « the employment of excess surplus value to create new markets, dominate backward countries, superintend partial and specialized development of their industry, and establish spheres of influence » (p. 187). *Longa manus* dell'imperialismo statunitense è il Patto Atlantico, creato per impedire un eventuale ravvicinamento tra Europa Occidentale e Orientale. In caso di guerra, piuttosto che lasciar cadere in mano russa le industrie occidentali, gli americani le distruggerebbero. Quindi la Difesa Occidentale servirà per distruggere l'Occidente e fomenta la guerra impedendo l'emergere di una Terza Forza. Mailer conclude con la speranza che il sistema militare dell'Europa Occidentale frani, ad opera di chi non è detto — e Mailer non poteva certo prevedere l'avvento di un De Gaulle — e che da questa frana risorga una Europa indipendente, neutralista e socialisteggiante.

Giungiamo così al 1955 e a *The Deer Park*.<sup>8</sup> Lo scrittore spiega con incredibile petulanza come sia nato in lui questo libro, e quali siano state le traversie subite per pubblicarlo (*Ads*, p. 205), ma, come osserva Alfred Kazin, « it seems ridiculous for Mailer to push his novel so hard in *Advertisements for Myself*, since the question is not what Rinehart or the critics did to the book but what Mailer did ».<sup>9</sup> Anche volendogli concedere il merito della sincerità (o è solo esibizionismo?), lo spettacolo che Mailer dà di se stesso in queste pagine è, più che ridicolo, penoso. Lamenta che il suo libro sia stato rifiutato da vari editori (« they didn't want me ... they

8. NORMAN MAILER, *The Deer Park*, Putnam, New York, 1955; 11ª ristampa Signet, 1963, cui si rifecono le note; in italiano *Il parco dei cervi*, Garzanti, Milano, 1957.

9. ALFRED KAZIN, *How Good Is Norman Mailer?* nel volume *Contemporaries*, Little, Brown and Co., Boston, Toronto, 1962.

were not fond of me », pp. 208 e 210); questo ha provocato un'emorragia di energie mentali preziose, tanto da far abortire un progetto di romanzo su un campo di concentramento; lo scrittore scopre l'America, ossia « that I was not adored so very much; that my ideas were seen as nasty; and that my fine America which I had been at pains to criticize for so many years was in fact a real country which did real things and ugly things to the characters of more people than just the characters of my books » (p. 210); e più oltre: « I needed a success and I needed it badly. ... I had learned to like success — in fact I had probably come to depend on it, or at least my new habits did » (p. 217). Dopo l'insuccesso di *Barbary Shore*, infatti, « my status dropped immediately », e gli toccò passare — dice — anni « of subtle social defeats ». Lo solletica l'ambizione di riuscire ad essere, qualora *The Deer Park* avesse successo, « the first serious writer of my generation to have a best seller twice, and so it would not matter what was said about the book », p. 217 (il corsivo è mio).

Stremato dalla tensione e dal mal di fegato, Mailer cerca ristoro in Messico e nelle droghe (marijuana, mescalina, ecc.), riscrive il romanzo tenendo anche conto di possibili conflitti con la censura, comincia a preoccuparsi delle future recensioni, eppure è persuaso di aver scritto « a terror of a novel, a cold chisel into all the dull mortar of our guilty society. In my mind it became a more dangerous book than it really was, and my drug-hipped paranoia saw long consequences in every easy line of dialogue » (p. 219). Sei settimane prima dell'uscita di *The Deer Park*, ne manda una copia a Hemingway, pensando che venti sue buone parole potrebbero trasformare un mezzo successo in un trionfo. Il libro viene rispedito da Cuba con la dicitura « Destinatario ignoto. Respingere al mittente ». Sempre più ansioso, spedisce altre copie a Graham Greene, Philip Rahv e una dozzina di altri scrittori, tra cui Moravia, l'unico che gli risponda, forse perché i due romanzieri si conoscevano da tempo.

La cosa più paradossale fu che il romanzo non si rivelò né un fiasco come *Barbary Shore* né un successo clamoroso

come *The Naked and the Dead*, ma ebbe delle vendite medie, abbastanza proporzionate alla mediocrità del libro. E lo scrittore, che già si era lamentato del successo come dell'insuccesso, geme, irriducibile: « A middling success was cruel to take » (p. 223), e si autofinanzia un'inserzione pubblicitaria su « The Village Voice » per reclamizzare *The Deer Park* in modo disperatamente spiritoso, ossia collezionando le peggiori stroncature ricevute, molte delle quali assai icastiche: « The year's worst snake pit in fiction » (Frank O'Neill, del « Cleveland News »); « moronic mindlessness ... golden garbage heap » (John Hutchens, del « New York Herald Tribune »); « sordid and crummy » (Herman Kogan, del « Chicago Sunday Times »).

Che cosa si proponeva di dire Mailer con questo romanzo? Rispondendo, sotto l'influenza della marijuana, a un questionario per la rivista « The Independent » (allora chiamata « Exposé »), lo scrittore afferma che *The Deer Park* « is totally about sex. And it is also totally about morality. ... [Sex] is perhaps the last remaining frontier of the novel which has not been exhausted by the nineteenth and early twentieth century novelists » (*Ads*, p. 244). Sostiene poi che non si tratta di un libro autobiografico, mentre più tardi, nel 1959, scrivendo gli *Advertisements*, ammetterà che « I was writing an implicit portrait of myself » (p. 215).

Innanzitutto, che cos'è il parco dei cervi? E' il giardino di piacere di Luigi XV di Francia, « that gorge of innocence and virtue » popolato da una banda di ruffiani e di prostitute, secondo la descrizione del cortigiano Mouffle D'Angerville premessa al romanzo. Mailer immagina un analogo « paradiso di voluttà » contemporaneo, situato nel deserto della California del Sud, e appropriatamente denominato Desert D'Or (leggi Hollywood). Lì tutto « is in the present tense », « it is the only place I know which is all new », visto che la data di fondazione della città risale solo al dopoguerra. Anche il protagonista che vi approda, come s'è visto paragonandolo al Mike Lovett di *Barbary Shore*, è « tutto nuovo »: orfano, ventitreenne, con ambizioni letterarie, temporaneamente impotente,

« no place to go, no family to visit ». Ancora una volta, il mitologico americano vergine che va alla scoperta di se stesso.

Il personaggio centrale del libro viene però ad essere un regista con qualche residua velleità artistica, Charley Eitel, in fase discendente anche perché sospetto di comunismo. Divorziato dall'avidia Lulu, attrice famosa, s'invaghisce quasi senza accorgersene di una bella italiana, Elena, ex-amante del produttore Munshin. Intanto il narratore Sergius O'Shaugnessy ha un'effimera relazione con Lulu, che però sposa improvvisamente un giovane attore con cui s'è trovata a fare all'amore in una cabina telefonica. Attraverso vari scambi di dame e cavalieri, si giunge alla fine del romanzo e al matrimonio del tutto implausibile tra Elena ed Eitel, che ormai s'è completamente piegato al commercialismo dell'industria cinematografica. Sergius, dopo un soggiorno in Messico e relativo *ménage à trois* con la ragazza di un torero, si stabilisce a New York dove riprende a scrivere e apre una scuola per toreri frequentata per metà da donne. Pensando ad Eitel, che ha abdicato all'arte, Sergius si ripromette di continuare a scrivere, senza per questo rinunciare ai piaceri che alleviano la fatica del vivere (« a good time » — vedi Hemingway — « is what gives us the strength to try again »).

S'è già detto che *The Deer Park* è un romanzo mediocre: manca, come *Barbary Shore*, di un centro che unifichi i molti e svariati episodi, sicché dapprima sembra voler essere la storia di Sergius e di alcune persone che egli incontra inizialmente a Desert D'Or, tanto Mailer vi si dilunga, mentre ad un certo punto diventa in sostanza la storia di Eitel ed Elena, per cui non ha più molto senso l'aver impostato il romanzo su Sergius che parla in prima persona. Questo squilibrio strutturale denuncia evidentemente un'incertezza d'orientamento nell'autore, incertezza che a sua volta confonde il lettore, in quanto si finisce col sapere troppo di personaggi che rimangono laterali, mentre si avverte la mancanza di una prospettiva, di un filo conduttore preciso che disponga gli episodi lungo una parabola significativa. I personaggi poi non sono gran che nuovi: donne facili, giovani disponibili, produttori onnipotenti, attrici figlie

di portinai che hanno figli da principi europei, mezzani, dive ovviamente bizzose, e non manca neppure la mantenuta dal cuor d'oro, Elena. Esattamente tutto quel che ci si aspetterebbe da un convenzionale romanzo su Hollywood. Che *The Deer Park* sia davvero una cosa tiepida è provato dal fatto che non riesce nemmeno ad essere pruriginoso, mentre gli *Advertisements* ci autorizzano a pensare che questa volta Mailer volesse sfondare a tutti i costi con un'opera *osée*, e il romanzo lo conferma con i suoi minuetti erotici, che restano purtroppo banali, prevedibili. Molto spesso lo stile è ancora troppo ricercato, sebbene certo più sciolto che in *Barbary Shore*. A volte il truce Mailer affetta leziosità da educanda:

Dorothea was considered a catch by that revolving troupe of oilmen, men who made their money in the garment industry, and men... let me not pursue the series. (p. 12).

That he took drugs was a little strong for me... (p. 30).

Di frequente risuona quella nota di saggezza « vissuta » che è tanto tipica di Mailer, e tanto indisponente:

I had always been one of those boys for whom losing came naturally, but I was also rare enough to learn from winning. (p. 23).

Altre volte lo scrittore non sa evitare il ridicolo:

[Lulu] turned in her seat and took my kiss. She must have felt she had let loose a bull, and in fact she had. (p. 83).

« You're wonderful », she said.

« I'm just an amateur ». (p. 84).

[Elena] had the lusts of a bored countess. (p. 97).

I was sure no two people ever had done such things nor even thought of them. We were great lovers I felt in my pride; I had pity for the hordes who could know none of this. (p. 120).

Così avulse dal contesto, sembrano espressioni ironiche, ma non lo sono appunto nel loro contesto, e inoltre riappariranno a volte quasi identiche in scene analoghe di opere successive. Si comincia a capire con maggiore chiarezza perché lo

scrittore non sia molto felice nel creare personaggi: Mailer parla sempre di se stesso, o almeno del suo « io » immaginario, sicché siano i personaggi *marines* o Mike Lovett, Sergius O'Shaugnessy, Charley Eitel o Stephen Rojack, diventano tutti Norman Mailer. Ciò accade regolarmente nelle scene d'amore; l'atto sessuale è sempre una strenua *performance* sostenuta con tecnica più o meno perfezionata, e perciò descritta mediante l'uso di termini tecnici che a tutta prima parrebbero stonati.

Mailer conclude il romanzo con una *flourish* « profonda »:

There are hours when I would have the arrogance to ask [the Lord Himself], « Would You agree that sex is where philosophy begins? ».

But God, who is the oldest of the philosophers, answers in His weary cryptic way, « Rather think of Sex as Time, and Time as the connection of new circuits ». (p. 318).

L'equazione Sesso = Tempo, qualunque ne sia il senso, sarà ripresa nell'ultimo, ottimo racconto di *Advertisements*, (*The Time of Her Time*) ove ricompare il maestro di taumachia e di arti erotiche Sergius O'Shaugnessy alle prese con una studentessa più « dura » e furba di lui.

#### IV

Nel settembre 1955, Mailer si associò a Daniel Wolf e Edwin Fancher per fondare una rivistina settimanale che fosse un po' il portavoce del Greenwich Village, una risposta garibaldina della cittadella *bohème* alle Istituzioni dell'*uptown*. Contribuì all'iniziativa fornendo un po' di denaro, il titolo del giornale (« The Village Voice ») e alcune colonnine settimanali dove parlava soprattutto di se stesso, di filosofia, di psicanalisi, di politica (fra l'altro propose Hemingway come candidato presidenziale da opporre a Eisenhower). Le reazioni dei *Villagers* furono abbastanza violente e Mailer con civetteria ne riferisce alcune in *Advertisements*. La sua collaborazione con



la rivista non durò a lungo, ma su di essa lo scrittore ebbe modo di tracciare i primi abbozzi della « filosofia » dell'Hip:<sup>10</sup>

Hip is an American existentialism, profoundly different from French existentialism because Hip is based on a mysticism of the flesh, and its origins can be traced back into all the undercurrents and underworlds of American life, back into the instinctive apprehension and appreciation of existence which one finds in the Negro and the soldier, in the criminal psychopath and the dope addict and jazz musician, in the prostitute, in the actor, in the — if one can visualize such a possibility — in the marriage of the call-girl and the psychoanalyst. ... It is a language to describe states of being which is yet without its philosophical dictionary. (*Ads*, p. 284).

La definizione e la discussione dello *hipsterism* sono riprese nella quarta e quinta parte di *Advertisements*, in particolare col saggio *The White Negro*, apparso sulla rivista « Dissent » nell'estate 1957. Il saggio (tradotto in italiano nel volume *Narratori della generazione alienata*, a cura di Gene Feldman e Max Gartenberg, Guanda, Parma, 1961), non è il solo frutto degli anni immediatamente successivi a *The Deer Park*. Dopo un soggiorno a Parigi che lo aiuta a liberarsi di qualche droga, Mailer ritorna a New York con la moglie incinta, e sembrandogli impossibile reggere al ritmo della città, si ritira a vivere in campagna dove scrive appunto *The White Negro*; sessanta pagine di un nuovo romanzo, parte di *Advertisements*, e un adattamento teatrale di *The Deer Park* che, secondo l'autore, era di tale portata da poter « influire sulla storia del teatro americano » (*Ads*, p. 395). Di esso però non s'è più saputo nulla. Mailer aveva compiuto un primo approccio al tema razziale in un articolo sul mensile « The Independent », sostenendo che il bianco avverte la superiorità ses-

10. La parola *hipster* nacque verso il 1951-52, apparve sul risvolto di *Who Walk in Darkness* di Chandler Brossard, poi in *Howl* di Ginsberg. La parola *beatnik*, di significato analogo, fu coniata dal giornalista Herb Caen di San Francisco nel 1958 abbreviando l'espressione di Kerouac *beat generation* e aggiungendovi lo spregiativo Yiddish « — nik » (*Ads*, p. 334).

suale del negro e tenta perciò di conservare la propria supremazia economica, civile, politica, per mantenere una specie di equilibrio. Una copia del periodico venne spedita provocatoriamente a William Faulkner, che rispose con queste parole pungenti:

I have heard this idea expressed several times during the last twenty years, though not before by a man. The others were ladies, northern or middle western ladies, usually around 40 or 45 years of age. I don't know what a psychiatrist would find in this. (*Ads*, p. 300).

Data la stima che Mailer aveva per Faulkner, questo fu un colpo duro, « un atto pubblico di proscrizione » che lo sferzò a scrivere *The White Negro*. E' a questo punto che Mailer si getta davvero, non più velleitariamente come in *The Deer Park*, nell'esplorazione dei « misteri psichici » che potrebbero assumere mille nomi diversi (follia, patologia, mania di grandezza, alienazione, perversione, sadismo, confusione mentale ecc.) e che costituiscono il nucleo d'interesse più forte dell'ultima parte di *Advertisements*, dei *Presidential Papers*, e di *An American Dream*.

Gli anni cinquanta — dice Mailer — sono stati per l'America anni di conformismo e depressione all'ombra della bomba atomica; da essi proveniva « a stench of fear » (*Ads*, p. 304). Su questo scenario desolato è giunto lo *hipster*, lo sradicato, lo psicopatico, il ribelle, che vive solo per il presente, ossia la negazione dello *square*, il cittadino disciplinato, « integrato ». Il linguaggio dell'Hip, il *jazz*, è stato significativamente fornito dal reietto per eccellenza, il negro, che ora, incontratosi nelle grandi città americane con l'artista *bohémien* e il delinquente giovanile, ha dato origine, auspice la marijuana, ad una nuova creatura: lo *hipster*. Circondato dalla violenza, minacciato da ogni parte, il negro ha più di ogni altro mantenuto svegli i suoi sensi, e ha fatto del *jazz* un « orgasmo musicale », e lo *hipster* è il più portato fra i bianchi a cogliere l'emotività di questa musica. Dunque, « for practical purposes [he] could be considered a white negro » (p. 306). Lo *hipster* è mistico,

perché ha coscienza dell'*intensità* della vita, perché vive con la prospettiva della morte, come l'esistenzialista, il santo, il torero, l'amante. La differenza tra psicopatico e *hipster* sta nella coscienza che questi ha di sé, e nella capacità di sacrificare un piacere immediato per uno futuro e più grande. Tanto lo *hipster* quanto lo psicopatico si differenziano invece dal nevrotico perché vogliono vivere le loro fantasie infantili, non scaricarle nel segreto dello studio di uno psicanalista: rifiutano di lasciarsi paralizzare dalla paura, e scelgono l'azione, anche violenta. I delinquenti diciottenni che uccidono un bottegaio uccidono anche un'istituzione, quella della proprietà privata, e così facendo si mettono in una condizione di pericolo, di esplorazione dell'ignoto. (Questa teoria del delitto verrà « sceneggiata » nel romanzo *An American Dream*). Lo *hipster* libera la sua carica di violenza nell'azione, e cerca l'amore sotto forma di orgasmo, « an orgasm more apocalyptic than the one which preceded it » (p. 312). L'orgasmo è il suo Santo Graal, la sua Mecca.

L'unico capitale dello *hipster* è l'energia. Il suo linguaggio è energia: « go », « swing », « dig », « make », ecc. E' un vocabolario primitivo, allusivo, che cerca di cogliere l'esperienza nel suo *movimento*. Onde l'impossibilità di regole fisse, di « a priori »: ogni risposta pone un'alternativa, altre domande, nuove irriducibili complessità. L'uomo non è né buono né cattivo, ma è una collezione di possibilità:

The truth is not what one has *felt* yesterday or what one expects to *feel* tomorrow but rather truth is no more nor less than what one *feels* at each instant in the perpetual climax of the present.

What is consequent therefore is the divorce of man from his values, the liberation of the self from the Super-Ego of society. The only Hip morality (but of course it is an ever-present morality) is to *do* what one *feels* whenever and wherever it is possible. (p. 318; corsivi miei).

L'etica Hip rifiuta, oltre che ogni intervento intellettuale, la moderazione socratica e qualsiasi altra tradizione; supera Sade, che concedeva diritti solo temporanei sui corpi altrui;

essa infatti ha fede nella fondamentale positività dell'uomo; lasciato del tutto libero, l'uomo si rivelerebbe più creativo che distruttivo, onde l'inutilità di ogni limitazione. Ad ogni modo, anche la violenza individuale è preferibile alla violenza collettiva esercitata dallo Stato, cui lo *square* chiede essenzialmente di difenderlo da se stesso più che dagli altri. Sempre secondo Mailer, l'emergere dei negri in America porterà molto probabilmente a una rivoluzione contro le fondamenta repressive della società americana. Infatti i liberali si illudono che il negro voglia diventare simile a loro e adeguarsi alla loro morale; in questo modo evitano di porsi il problema dei rapporti sessuali inter-razziali. Questi rapporti invece ci saranno sicuramente, e i bianchi li respingeranno, per cui è prevedibile un periodo di violenza, di isteria, di confusione.

Non mette qui conto di giudicare della validità o meno di tali considerazioni. Esse sono se non altro affascinanti come « racconto » mitologico, apocalittico, e le loro contraddizioni sono state già additate da Jean Malaquais e Ned Polsky in articoli ripubblicati in *Advertisements*.

A noi interessa piuttosto prender atto di queste riflessioni al loro nascere, poiché permeeranno le opere seguenti di Mailer; ci interessa anche valutarne la piega irrazionalistica, la ingenuità romantica e l'ossessione anti-sociale, che è solo l'altra faccia di quell'estremo bisogno di una società plaudente manifestato dagli *Advertisements* a proposito di *Barbary Shore* e *The Deer Park*. L'essenza di un atteggiamento come quello di Mailer, degli *hipsters*, dei *beatniks*, dei seguaci di uno Zen più o meno salingeresco, sta nel respingere l'intelletto come una camicia di forza, come fattore di repressione, come complice dell'efficientismo capitalistico. L'esperienza di questi neomistici, per intensa che sia (e di solito è artificialmente intensificata dalla droga), è ineffabile (« Hip is never built on the fact, but rather on the nuance », *Ads*, p. 349), quindi a questi ribelli è preclusa ogni possibilità di incidere in modo più che marginale nel tessuto della loro società, privi come sono di una reale piattaforma ideologica e politica. La loro ribellione rimane limitata ad un atteggiamento personale, ad un costume

che diventa poi, nella sua innocuità, parte accettabile e istituzionalizzata del folklore di New York o San Francisco, ad uso e consumo degli *squares*.

## V

Buona parte di ciò che Mailer scrisse dopo *Advertisements for Myself* è raccolto nel volume *The Presidential Papers*, del 1963.<sup>11</sup> Si tratta di scritti occasionali — interviste, articoli, letti, recensioni, poesie,<sup>12</sup> *reportages*, già pubblicati su riviste — che l'autore collega tra loro con presentazioni e poscritti del tipo già sperimentato in *Advertisements*, indirizzandoli al presidente degli Stati Uniti, che era allora Kennedy. La « trovata » di Mailer starebbe proprio in questo suo autoproclamarsi consigliere del presidente; egli è ovviamente affascinato dalla figura di Kennedy e da quella di Jacqueline: entrambi gli appaiono giovani, pieni di *glamour*, ricchi di mezzi e di stile, avvolti da quella impalpabile aura fitzgeraldiana che sembra aleggiare attorno a personaggi così generosamente dotati. Lo scrittore ritiene però che il presidente, circondato da consiglieri privi di fantasia che gli filtrano le notizie e non dicono la verità isolandolo perciò come sotto una campana di vetro, soffra di « denutrizione intellettuale », cui egli intende porre rimedio offrendo questo *bouquet* di scritti « esistenziali » che vogliono audacemente toccare « l'osceno e l'indicibile ».

Mailer è ancora una volta vittima della propria smisurata ambizione. Il motto di questo libro potrebbe ben essere una frase tratta dall'ultimo *paper*: « Once more I had tried to be a hero, and had ended as an eccentric » (p. 265): in declino come scrittore, ignorato dai « numi » Hemingway e

11. NORMAN MAILER, *The Presidential Papers*, Putnam, New York, 1963. In italiano *Lettere al Presidente*, Mondadori, Milano, 1964.

12. Tratte dal volume *Death for the Ladies, and Other Disasters*, New York, 1962.

Faulkner, sempre in lite con i suoi coetanei — da James Baldwin a Vance Bourjaily —, evidentemente annebbiato da anni di droghe e di alcool, quattro figlie ma il secondo matrimonio finito con una coltellata, fallito anche come aspirante sindaco di New York, Mailer si difende attaccando, ossia concependo un libro che gli consenta una fulminea rimonta sociale mediante l'amicizia nientemeno che dei Kennedy. Non fa del resto mistero, lui, Lucifero dichiarato, di ritenersi qualificato quanto Robert Frost a presenziare alle cerimonie della Casa Bianca. Sua credenziale è una visione « esistenziale » della vita che, unica, può salvare l'America. Le proposte di Mailer, tendenti ad introdurre una dimensione appunto « esistenziale » nella vita pubblica americana, non peccano certo di scarsa fantasia. Ad esempio, egli crede che la delinquenza giovanile sia diretta conseguenza del fatto che la società contemporanea non offre più alcuno sfogo al bisogno di avventura e di rischio che caratterizza la gioventù: e allora, perché non introdurre a Little Italy una versione aggiornata del Palio di Siena? Perché non istituire scuole di roccia sui fianchi lisci dei grattacieli? (p. 22).

Il « pezzo » migliore della raccolta è il *reportage*, giornalmisticamente vivace, sulla Convenzione Democratica di Los Angeles (1960), da cui Kennedy uscì candidato alla presidenza. A parte la descrizione della città di Los Angeles, « a kingdom of stucco » (p. 33), molto incisivi sono i ritratti dei protagonisti della Convenzione: Stevenson, Johnson, Robert e John Kennedy:

There was Johnson who had compromised too many contradictions and now the contradictions were in his face: when he smiled the corners of his mouth squeezed gloom; when he was pious, his eyes twinkled irony; when he spoke in a righteous tone, he looked corrupt; when he jested, the ham in his jowls looked to quiver. He was not convincing. (p. 35).

Bobby Kennedy was the kind of man never to put on the gloves with if you wanted to do some social boxing, because after two minutes it would be a war, and ego-bastards last long in a war. (p. 36).

There was an elusive detachment to everything [John Kennedy] did. One did not have the feeling of a man present in the room with all his weight and all his mind. Johnson gave you all of himself, he was a political animal, he breathed like an animal, sweated like one, you knew his mind was entirely absorbed with the compendium of political fact and maneuver; Kennedy seemed at times like a young professor whose manner was adequate for the classroom, but whose mind was off in some intricacy of the Ph.D thesis he was writing. (p. 45).

Mailer coglie anche il richiamo divistico della figura di Kennedy (« America's politics would now be also America's favorite movie, America's first soap opera, America's best seller », p. 44), anzi pensa di averlo aiutato con questo articolo a diventare più affascinante, e perciò a raccogliere qualcuno dei 100.000 voti che gli diedero una vittoria di misura su Nixon. Secondo Mailer, la chiave del successo di Kennedy sta nel fatto che egli è un eroe esistenziale, in quanto accetta la dimensione della morte nella vita quotidiana. Ciò sarebbe provato dal suo comportamento in guerra, straordinariamente audace, e poi dal vigore di ogni sua azione:

His trials suggest the self-hatred of a man whose resentment and ambition are too large for his body. Not everyone can discharge their furies on an analyst's couch, for some angers can be relaxed only by winning power, some rages are sufficiently monumental to demand that one try to become a hero or else fall back into that death which is already within the cells. (p. 49).

Il 1960 segnò il culmine dell'interesse di Mailer per la politica: lo scrittore infatti si preparava ad entrare in lizza per essere eletto sindaco di New York. Offrì una grande festa per inaugurare la sua campagna, ma « the evening ended in fights on the street, debacle, disaster, a stabbing — my wife » (p. 63). La pugnalata da lui inferta alla seconda moglie, Adele Morales, pose fine oltre che al matrimonio alle sue ambizioni politiche. Mailer avrebbe voluto iniziare la sua campagna elettorale con una « lettera a Fidel Castro » che più tardi gli sembrò molto sentimentale. Infatti vi sono in essa buoni momenti

in cui Mailer sa dare corpo a stati d'animo diffusi nell'America degli anni cinquanta (« We live in a country very different from Cuba. We have had a tyranny here, ... a tyranny one breathed but could not define; it was felt as no more than a slow deadening of the best of our possibilities ... the best of us exhausted our vision in secret journeys of the mind ... idealism sank into apathy », p. 70) ma accanto a tali momenti ce ne sono altri — e sono i più — in cui lo scrittore mostra ancora una volta la sua scarsa preparazione di fronte a problemi di fondo, e accetta in pieno i più vietati schemi mentali della guerra fredda; straordinaria poi la serietà con cui offre a Castro una soluzione stilistica alla sua rivoluzione:

There is one way in which we are a greater nation than Russia. Our creative artists are greater. ... Cuba, you can flourish more with the arts of our best styles than with theirs. (p. 77).

Il ponderoso « pezzo » sull'incontro di pugilato Patterson-Liston è legato agli scritti su Kennedy, coi quali costituisce la parte più nuova, anche se sovente pretenziosa, del libro; Mailer vi ripropone la domanda: che cosa fa di un uomo un campione? e risponde ancora: il suo continuo rapporto con la morte. Al tempo stesso egli riprende qua e là il tema del rapporto tra la qualità delle cose e il loro odore. Si fa sempre più insistente l'idea di una stretta relazione fra cattivo odore-cancro-paura-civiltà contemporanea. Così una conferenza-stampa può emanare « an effluvium which is unadulterated cancer gulch » (p. 216). La fantasia di Mailer si fa sempre più visionaria: egli arriva a parlare di un « bleak smell one could find on the inside of one's head during a bad cold, full of fever, badly used, burned out of mood » (p. 217). L'incontro pugilistico diventa per lo scrittore un duello fra Bene (Patterson, lo sconfitto) e Male, Amore e Sesso, Arte e Magia.

Per la seconda volta nell'opera di Mailer troviamo una esplicita apologia della violenza e della morte come valori essenziali alla vita. Dopo aver descritto il deliberato massacro compiuto dal pugilatore Paret sull'avversario Griffith durante un *match* cui Mailer stesso era presente, lo scrittore si schiera



dalla parte dei pugili e dei *managers* che difesero la boxe dall'ondata d'indignazione che minacciava di sopprimerla come sport legale, e lo fa riconoscendo alla boxe un valore di rito religioso sopravvissuto all'etica cosiddetta ebreo-cristiana (p. 245).

L'articolo che chiude il libro è un capolavoro di umorismo involontario: come spiega il titolo stesso *The Metaphysics of the Belly* (1962), si tratta di una intervista in cui Mailer diserta sulle feci, loro forma, colore, odore e significato supremo.

Con questo suo libro Mailer si stacca sempre più da ogni senso della realtà comunemente intesa, e si getta a capofitto in ogni sorta di elucubrazioni visionarie, ossessionate da « apocalittici » sogni di violenza e perversione. Non esistono più per lui combattimenti di boxe ma scontri fra Essenze misteriose; non più candidati alla presidenza ma eroi esistenziali; non più processi nutritivi ma scelte esistenziali operate dalle cellule del tubo digerente. E ancora: onde psichiche, totalitarismo liberale, entropia, streghe medioevali che baciano gatti *sub cauda*, epistemologia, strutture Zen, cannibalismo, feci che « emettono messaggi troppo orribili » per essere accolti. Tutto alla rinfusa. Se *Barbary Shore* resta senza dubbio l'opera più compattamente sbagliata e sorda di Mailer perché estranea ai suoi veri interessi, *The Presidential Papers* è il suo libro più discontinuo, in quanto i « pezzi » che lo compongono sono ora brillanti ora curiosi, ora divertenti nella loro deliberata protervia, ora irrilevanti, ora prolissi, quasi sempre pretenziosi, e alcune volte eccezionalmente sciocchi. Il preludio più confacente a *An American Dream*.

## VI

La domanda più spontanea che sorge leggendo *An American Dream*<sup>13</sup> è: Mailer sta davvero facendo sul serio? Assodato, come si vedrà, che fa sul serio, resta da chiedersi dove

13. NORMAN MAILER, *An American Dream*, Dial, New York, 1965.

sia voluto arrivare. Il romanzo infatti è di una stravaganza incredibile, che potrebbe andare benissimo se non vi rimanessero appiccicate velleità filosofiche aberranti, che impediscono al libro di giungere al totale, visionario stravolgimento di un Genet, o di un John Rechy, o di un Hubert Selby, o, al contrario, di riuscire persuasivo in un modo più convenzionale. Per impostare un discorso su questo romanzo non si può prescindere da un sommario della trama.

L'attacco è spavaldo, e ci fa pregustare una vicenda impossibile imperniata su un *superman* ironico, un James Bond intellettuale:

I met Jack Kennedy in November, 1946. We were both war heroes, and both of us had just been elected to Congress. We went out one night on a double date and it turned out to be a fair evening for me. I seduced a girl who would have been bored by a diamond as big as the Ritz. (p. 1).

Il narratore è Stephen Rojack, quarantaquattrenne (ancora una volta l'età approssimativa di Mailer), eroe di guerra, deputato a 26 anni, ora professore di psicologia esistenziale in un'università newyorkese, personalità televisiva (come lo era stato Mailer verso il 1955), scrittore, marito di una fortuna di 200 milioni di dollari, amico dei Kennedy e di Eleanor Roosevelt, di cardinali come di eminenze protestanti ed ebreo, esperto *boxeur*, e soprattutto amante inarrivabile. Nonostante tutto questo, Rojack è tormentato da ricordi di guerra e affascinato da tentazioni omicide e suicide, queste ultime connesse alla luna piena, che ha il potere di sedurlo a penzolare da balconi e terrazze. La luna gli parla, lo blandisce, lo alletta a volare da lei (p. 12), ma Rojack se ne difende ascoltando altre « voci » e obbedendo ad altre « forze » misteriose che lo spingono in senso contrario. Queste « voci » lo avvertono anche, all'inizio della storia, di lasciare immediatamente una festa, pena l'insorgere istantaneo del cancro (p. 14). Rojack, ubriaco, telefona allora alla moglie, Deborah Caughlin Mangaravidi Kelly, degna consorte di tanto eroe: ella infatti ha sangue inglese, irlandese, siciliano-borbonico-asburgico, e *yankee*, da

cui derivano nell'ordine un accento elegante, una carnagione stupenda, nobiltà e i 200 milioni di dollari. (E' curioso ricordare a questo punto che dal 1962 al 1963 Mailer fu sposato in terze nozze a Lady Jeanne Campbell, figlia del duca di Argyll e nipote di Lord Beaverbrook). I due, incontratisi per la prima volta la sera accennata nel primo paragrafo del romanzo e sposatisi anni dopo, vivono ora separati poiché Deborah è « a Great Bitch » (p. 9). Tuttavia, al telefono, Deborah accetta di rivedere il marito; Rojack va nell'appartamento di lei, un duplex sospeso sull'East River Drive, una delle autostrade urbane di New York. Deborah lo umilia raccontandogli certi dettagli sui propri amori con altri uomini, finché Rojack la strangola, abbandonandola poi sul pavimento della camera da letto. Spinto da nuovi misteriosi impulsi che gli impongono di allontanarsi dal cadavere, Rojack scende nell'appartamento sottostante, dove incomincia a fare all'amore con la cameriera tedesca, Ruta; a metà strada però emergono i ricordi di guerra, i volti dei soldati tedeschi, e ciò lo induce a sodomizzare Ruta (« You're a Nazi », I said to her out of I knew not what »; « You are absolutely a genius, Mr. Rojack », pp. 44 e 46). Poi risale nella camera di Deborah, ne butta il corpo dalla finestra, telefona alla polizia denunciando un suicidio, ridiscende, in trenta secondi netti rifà all'amore con Ruta in corridoio, scende sull'East River Drive, dove la caduta del corpo di Deborah ha provocato una serie di tamponamenti. In una delle macchine ferme, Rojack scorge una bellissima bionda, Cherry, accompagnata da due mafiosi, e nonostante il trambusto riesce a farsi dare il nome del *night-club* dove Cherry canta. Dopo alcuni interrogatori e una visita all'obitorio, Rojack va al *night*, strappa Cherry ai mafiosi, fa colazione con lei (l'unico pasto nelle 32 ore dell'azione), fa all'amore e dorme con lei per poche ore, poi va di nuovo alla polizia, che non riesce a provare la sua colpevolezza, torna da Cherry, ancora amore, anzi quasi sboccia l'Amore. Il penultimo amante di Cherry, il cantante negro Shago Martin, cerca di interferire ma Rojack lo picchia e lo getta dalle scale. Cherry poi confessa di essere stata l'amante del padre di Deborah, il ricchissimo Kelly con

cui Rojack ha un appuntamento al Waldorf Astoria, a mezzanotte. Durante il loro incontro infatti, Kelly rivela a sua volta di aver avuto amori incestuosi con la figlia Deborah, sullo stesso letto presso cui stanno conversando, e sarebbe ora disposto ad una piccola orgia a tre con Rojack e Ruta, che sta cercando di sposare Kelly. Invece dell'orgia, per ragioni che sarebbe troppo lungo spiegare, si assiste ad un giudizio di Dio aggiornato: anziché i carboni ardenti, il davanzale della terrazza al trentesimo piano del Waldorf. Né il vento furioso, né la pioggia gelata, né la luna di quando in quando occhioggiante tra le nubi, né un colpo mancino di Kelly riescono a far cadere Rojack. Solo un ennesimo misterioso richiamo gli fa interrompere la prova e lo spinge a correre da Cherry: troppo tardi. Cherry è stata picchiata a morte da amici del cantante negro che a sua volta era stato ucciso in un parco poche ore prima. Rojack allora parte per un lungo viaggio nel Guatemala e nello Yucatan.

Da questo schematico riassunto della trama, pur sfrondata al massimo, è facile rendersi conto della macchinosità e dell'improbabilità della vicenda. Romanzo giallo, dunque? Non del tutto, appunto perché troppe cose avvengono per ragioni inspiegate, misteriosissime (si vedrà poi che esse non sono del tutto tali), sicché al lettore non viene offerto lo spettacolo di un'intelligenza criminosa che sfugga al castigo grazie alla propria sottigliezza; anzi, a ben poco si riduce lo scontro tra polizia e Rojack, che rifiuta un avvocato e si difende da solo (anche qui, è curioso osservare che nella realtà, nel giugno 1960, ci fu uno scontro fra lo scrittore e la polizia di Provincetown, il pittoresco villaggio di Cape Cod: Mailer, ubriaco, scambiò una macchina della polizia per un taxi, per via della luce sul tetto della vettura, provocò una rissa al commissariato, nel corso della quale « his head was cracked open »<sup>14</sup> e infine in tribunale si difese da solo, e con successo. Il romanzo porta la data « Provincetown, New York, September 1963-October 1964 »).

14. TOM WOLFE, *Son of Crime and Punishment*, « The Sunday Herald Tribune Book Week », 14 marzo 1965.

Rojack si salva dalla sedia elettrica perché la ruota di un'automobile colpisce il cadavere di Deborah proprio sul collo, e perché l'autopsia rivela un inizio di cancro, e Rojack aveva dichiarato alla polizia che Deborah temeva di esserne affetta, e forse per questo si era uccisa. Oltre a ciò, più l'azione procede più Mailer ricorre a miracolose coincidenze, per cui il lettore si persuade definitivamente che il libro non può essere letto in chiave di romanzo giallo.

Romanzo nero, allora, romanzo « gotico »? Forse. L'armamentario classico c'è: angeli del bene e del male, voci e forze sovrumane, perverse fanciulle allevate in conventi, *belles dames sans merci* capaci anche di gettare il malocchio, percezioni extra-sensoriali, e naturalmente amore e morte. Il tutto immerso quasi sempre in un'atmosfera onirica, onde si giustifica il « sogno » del titolo (ma perché « americano »? Forse un richiamo a *An American Tragedy* di Dreiser<sup>15</sup>). L'alone onirico si dirada però di tanto in tanto intorno a pagine — e sono tra le migliori — di tono completamente diverso: sono momenti di sottile e divertita osservazione di costume, come la telefonata del produttore televisivo di Rojack (p. 137), o quella di un'amica di Deborah:

Blake thinks I'm cockaloo over Deborah. I'm not. I told her to jump last year. I said: 'Honey, you better go jump and squash yourself. You're getting fat'. And Deborah just gave that little pig laugh of hers, oink, oink, you know, and she said: 'Bettina, your advice is exquisite, but if you don't stop, I'm going to call Blake and tell him it's time to have you *cooped* again', and she'd do it. She did it to me once. I told her I knew she'd been up to something with her Daddy-O, and she called my family, and had me in the hatch six hours later, in Paris, just the two of us, she was my *roommate*. (p. 147).

Ma quello che fa di *An American Dream* un romanzo nero solo a metà è veramente l'atteggiamento di Mailer verso la sua materia. Egli non vuole raccontarci solo una storia fan-

15. CONRAD KNICKERBOCKER, *A Man Desperate for a New Life*, in «The New York Times Book Review», 14 marzo 1965.

tastica: vuole darle un senso, vuole estrarne delle conclusioni « filosofiche » ad ogni pié sospinto. La rivelazione dell'amica di Deborah, per esempio, fa scattare subito in Rojack-Mailer la molla pseudo-filosofica:

« I always thought Deborah was a Communist », I said.

« Divine lamb, that's what I was going to tell you. I'm willing to bet she was some kind of double agent, you know, a spy within a spy. I have something I want to tell you about that ».

I groaned. There was an awful possibility that some blighted hair of truth was still alive in all of this. I could feel mysteries revolving into mysteries like galaxies forming themselves, and knew with some sort of defeated woe that I would never learn a tenth of what had really happened, not ever. (p. 151).

Quindi, almeno nelle intenzioni, anche romanzo filosofeggiante. Quello che *An American Dream* certamente non è, è un romanzo satirico. Non v'è ombra d'ironia da parte dell'autore verso la sua materia, e forse proprio l'ironia avrebbe potuto dare al libro una dimensione univoca ed accettabile. Si è visto che Mailer è tutt'altro che sprovvisto di senso ironico, ma qui si sarebbe trattato di usare l'ironia come lente deformante di *tutta* la materia dell'opera, alla maniera di un Robert Aldrich in film all'incirca contemporanei al romanzo di Mailer, quali *Whatever Happened to Baby Jane?* o *Hush, Hush, Sweet Charlotte*; si trattava cioè di scrivere l'unico romanzo nero forse possibile oggi, tutto ironico.

E' indubbio che molte delle incertezze strutturali del romanzo derivino dal fatto che Mailer l'ha scritto per scommessa. Egli s'impegnò infatti con il direttore di « Esquire », Harold Hayes, a scrivere un romanzo a puntate mensili, alla maniera dei *feuilletons* ottocenteschi, sulle orme di Conrad, di Dickens e soprattutto di Dostoevski. E qui Mailer già barava, perché un conto è scrivere in certe condizioni per scommessa, un altro l'esservi costretti da una necessità reale. Ad ogni modo questa pressione sia pur artificiale ha fruttato al romanzo una certa tensione narrativa, un ritmo svelto e pulito,

una carica di *suspense* sfruttata senza timidezze. Senonché Mailer non s'è accontentato di questo; ha voluto cimentarsi con Dostoevski *tout court*.

Tom Wolfe, nella recensione citata, nota che Dostoevski non scrisse nulla dai 28 ai 38 anni (1849-59), e Mailer non ha scritto romanzi dal 1954 al 1964. Nel settembre 1865, Dostoevski mandò ad un giornale la prima puntata di *Delitto e castigo*; nel settembre 1963, Mailer fece lo stesso con *An American Dream*; in entrambi i casi otto puntate, un delitto che potrebbe rimanere impunito, un epilogo in cui il protagonista parte per una regione lontana dalla civiltà. La suggestione dostoevskiana si avverte poi attraverso tutto il romanzo, anche indipendentemente dalle corrispondenze più esteriori. Mailer è realmente interessato al delitto e al modo in cui esso può agire sulla vita dell'assassino anche in mancanza di una punizione formale. Ma ancora una volta Mailer ha peccato di eccessiva ambizione, s'è rivelato impari al compito, e quanto più tenta di approfondire, tanto più risulta implausibile e molto spesso ridicolo. Invece di un vero sforzo di analisi abbiamo la fuga nel magico, nell'ineffabile, quando non nel gratuito puro e semplice. Si veda questo colloquio al commissariato:

« I don't know if I can explain it to you », I said. « Deborah believed there was special mercy for suicides. She thought it was a frightful thing to do, but that God might forgive you if you went to Hell, you could still resist the Devil there. You see she thought there's something worse than Hell ».

« And that is? »

« When the soul dies before the body. If the soul is extinguished in life, nothing passes on into Eternity when you die. ... She felt that as your soul died, cancer began. She would always say it was a death which was not like other deaths ».  
(p. 68).

Infine, ci troviamo pur sempre davanti alla domanda di Alfred Kazin: « How good is Norman Mailer? » Pur essendo ancora giovane, Mailer ha alle spalle ormai più di vent'anni di attività letteraria, nel corso dei quali si è mostrato scrittore impulsivo, dispersivo, discontinuo. Tuttavia egli è rimasto al

fondo fedele ai temi delineati in quel suo racconto scritto a vent'anni, *A Calculus at Heaven*: sesso, azione violenta, morte. Dopo *The Naked and the Dead*, le sue sicure qualità di narratore si sono estrinsecate sporadicamente, in brevi racconti, in qualche articolo, in alcune parti delle opere più impegnative. La voce di Mailer (come quella di Baldwin) si è fatta più stridula col passar del tempo, quasi si fosse incrinata a furia di rimbalzare contro il muro di gomma che la sua società gli ha opposto, una società indifferente e al tempo stesso dotata di formidabili poteri di assimilazione, che Mailer ha a lungo, deliberatamente oltraggiato, ma sempre con l'inconfessata speranza di esserne riconosciuto e onorato. Ancora una volta si manifesta l'americano terrore della solitudine che un tempo nasceva di fronte ad un continente immenso e ostile, ed oggi rinasce di fronte ad una massa umana altrettanto immensa, e compatta nel suo conformismo. Ed ancora una volta constatiamo l'impossibilità per il dissenziente americano di trovare una organizzazione, un gruppo, un partito politico cui appoggiarsi e da cui trarre energie morali e intellettuali per continuare la ribellione: a Mailer, come ad altri, gli stimoli primi sono venuti dall'Europa ma, varcato l'oceano, l'esistenzialismo e il marxismo si sono disintegrati senza attecchire sul nuovo terreno. Ad uno scrittore che cercava volenterosamente qualche appiglio politico su cui la sua rabbia potesse far leva (*Barbary Shore*), l'America del benevolo Eisenhower ha offerto un muro liscio, vuoto, senza crepe. A Mailer non è rimasto che fare un'impotente apologia della violenza e di ogni altra negatività, fino a ritirarsi sempre più in un mondo privato, onirico, magico, ai limiti della follia, dove sono esplosi tutti i fermenti di estrazione decadentistica già presenti *in nuce* in *The Naked and the Dead* e gradualmente sviluppati in *The Deer Park*, *Advertisements for Myself* e *The Presidential Papers*. La protesta sociale-politica è divenuta grido insensato, sberleffo osceno; parallelamente lo stile, dalla controllata semplicità degli inizi, s'è gonfiato nel barocchismo più deforme.

In questo studio abbiamo seguito analiticamente lo svilupparsi dell'opera di Mailer soprattutto in rapporto alla bio-



grafia dello scrittore, alla sua formazione culturale, alla sua personalità umana, ed anche in rapporto a se stessa, ed abbiamo cercato di arrivare ad un giudizio qualitativo. Anche gli insuccessi artistici, però, possono essere significativi in un contesto più vasto di quello delle valutazioni estetiche, e allora la figura complessiva di Mailer, proiettata sullo sfondo dell'America contemporanea, acquista un nuovo risalto. Solo in questa luce anche l'ultimo Mailer diventa, se non più accettabile, meno incomprensibile, meno gratuito, e quel titolo, *An American Dream*, assume un valore appunto di sberleffo, di estrema, disperata profanazione di un mito, di quel « sogno americano » cui forse Mailer stesso aveva creduto un poco.<sup>16</sup>

MARIO CORONA

16. Oltre ai testi già citati, si possono consultare: JOHN ALDRIDGE, *After the Lost Generation*, Noonday, New York, 1951; EMILIO CECCHII, *Ancora Norman Mailer: Barbary Shore*, 1951, in *Scrittori inglesi e americani*, op. cit.; ALFRED KAZIN, *Psychoanalysis and Literary Culture Today*, 1958 (su *The Deer Park*), in *Contemporaries*, op. cit.; MARISA BULGHERONI, *Il nuovo romanzo americano 1945-1959* (con bibliografia), Schwarz, Milano, 1960; DIANA TRILLING, *The Radical Moralism of Norman Mailer*, in *The Creative Present*, notes on contemporary American fiction edited by Nona Balakian and Charles Simmons, Doubleday, New York, 1963; NORMAN PODHORETZ, *Doings and Undoings*, The Fifties and After in American Writing, Farrar, Straus & Co., New York, 1964; MARVIN MUDRICK, *Mailer and Styron: Guests of the Establishment*, « The Hudson Review » autunno 1964; JONATHAN MILLER, *Black-Mailer* (su *The Presidential Papers*), « Partisan Review », inverno 1964; PHILIP RAHV, *Crime Without Punishment* (su *An American Dream*), « The New York Review of Books », 25 marzo 1965; ELIZABETH HARDWICK, *Bad Boy* (su *An American Dream*), « Partisan Review », primavera 1965; LEO BERSANI, *The Interpretation of Dreams* (sulle critiche a *An American Dream*), « Partisan Review », autunno 1965.