

L'ARTE DI HENRY ROTH *

Come sempre succede alle opere riuscite, il romanzo di Henry Roth, *Call it sleep* (1934)¹, non si presta a facili classificazioni. Infatti, benché ambientato nei bassifondi della New York del primo Novecento e all'interno di una famiglia di immigranti ebrei della classe lavoratrice — creature che per la loro stessa condizione di nuovi arrivati nella giungla cittadina sono esposte quotidianamente alle concrete difficoltà dell'esistenza — il romanzo rivela tutto il suo fascino e la sua forza nella capacità di trascendere certo realismo esteriore di moda in quegli anni, per aderire assai più intimamente all'esperienza reale della vita.

Non stupisce che il libro, dopo un breve momento di successo, venisse dimenticato; né che, d'altro canto, fosse reso oggetto di critiche severe da parte di esponenti della sinistra². Sulla rivista *The New Masses* esso venne liquidato con una breve recensione, a conclusione della quale si affermava: « It is a pity that so many young writers drawn from the proletariat can make no better use of their working class experience than as material for introspective and febrile novels ». Era l'epoca in cui l'adesione entusiasta agli ideali proletari, da un lato concedeva allo scrittore nuove possibilità di

* Il presente studio è tratto da una tesi di laurea discussa nella Università degli Studi di Milano.

1. HENRY ROTH, *Call it sleep*, New York, 1934; nelle citazioni si fa riferimento all'edizione tascabile del 1964. Traduzione italiana a cura di MARIO MATERASSI: *Chiamalo Sonno*, Milano, 1964.

2. Cfr. WALTER RIDEOUT, *The Radical Novel in the United States, 1900-1954*, Cambridge, Mass., 1956.

rapporto con la realtà del suo paese, permettendogli così di risolvere il tradizionale isolamento sofferto dall'artista in America³, dall'altro offriva il destro a scrittori « marginali » come quelli ebraici, appartenenti a una minoranza non ancora perfettamente inserita nel *melting pot* americano, di far sentire la propria voce, proponendosi come significativi esponenti del mondo dei sofferenti e degli oppressi, in lotta per l'instaurazione di un futuro migliore⁴. Ma a Roth, per esprimere la vita degli immigranti di New York, la « consapevolezza sociale » non bastava; la realtà affrontata personalmente nell'adolescenza⁵ non poteva essere oggetto di spassionata descrizione documentaristica o di polemica rappresentazione « proletaria »: si trattava di un'esperienza vissuta e come tale, nella sua immediatezza, seppur filtrata attraverso l'immaginazione, essa andava rappresentata.

3. Cfr. MALCOLM COWLEY, in *Exile's Return*, New York, 1934 quando afferma che l'alleanza con l'ignorante e lo spodestato avrebbe posto fine « to the desperate feeling of solitude and uniqueness that has been oppressing artists for the last two centuries ».

4. È appunto in quegli anni che si verificò il massiccio ingresso degli scrittori ebrei nella narrativa americana. Pensiamo, oltre a Henry Roth, a Nathanael West, Edward Dahlberg, Waldo Frank, Ben Hecht, Ludwig Lewisohn, Michael Gold, Albert Halper, Daniel Fuchs, Jerome Weidman, Leonard Ehrlich, Howard Fast, e molti altri ancora. Per un'appassionata testimonianza sui sentimenti degli intellettuali ebrei negli Anni Trenta, cfr. l'autobiografia di ALFRED KAZIN, *Starting out in the thirties*, Londra 1966 (ed. cui si riferisce la citazione). Scrive l'autore nel secondo cap. dedicato al 1935, a pp. 47-48: « There are times in history when a group feels that it is at the center of events. Poor as we were, anxious, lonely it seemed to me obvious that everywhere, even in Hitler Germany, to be outside of society and to be Jewish was to be at the heart of things... I hugged my aloneness, our apartness, my parents' poverty, as a sign of our call to create the future... I did not mind being poor, Jewish, excluded, for I knew that history was on the side of such things ». Sulla preponderante partecipazione degli scrittori ebrei ai circoli letterari radicali negli Anni Trenta (quasi la metà dei collaboratori alla *Proletarian Literature in the United States*, New York 1935, sono di origine ebraica), cfr. di DANIEL AARON il documentatissimo *Writers on the left*, New York, 1961 e, dello stesso autore, « Some reflections on Communism and the Jewish writer » in *Salmagundi*, autunno 1965.

5. La biografia infantile di Henry Roth presenta una straordinaria somiglianza con quella di David, protagonista di *Call it sleep*; tuttavia il romanzo non rivela la minima intonazione autobiografica.

È l'affascinante tema dello schiudersi di un'anima alla vita quello che sta al centro di *Call it sleep*. Protagonista è il piccolo David Shearl, un bambino ebreo figlio di immigranti, di cui nel prologo viene narrato obbiettivamente l'arrivo nel nuovo mondo insieme alla madre; ma, a parte questo preludio e una sezione verso la fine del libro che fonde in joyciana rapsodia i suoni di numerose voci cittadine come colte da un onnisciente ascoltatore, tutta la sostanza del romanzo è presentata come ciò che accade entro la testolina ossessionata di David. Tutta la realtà è filtrata attraverso la sensibilità del fanciullo, è attraverso la sua angosciata consapevolezza che vengono percepiti l'ambiente, il dramma domestico, i vari personaggi. Anche temporalmente, l'azione è concentrata in due anni di vita dell'eroe, nell'arco dai sei agli otto anni, in contrasto quindi con la tendenza « espansiva » di precedenti trattazioni della vita degli immigranti ebrei, dalla biografia di David Levinsky ad opera di Abraham Cahan alla « saga » di quattro generazioni di Ludwig Lewisohn⁶.

L'adozione di un punto di vista limitato non è espediente tecnico, ma necessità assoluta, l'unica maniera concessa allo scrittore per rappresentare una realtà che non si esaurisce nel dato esteriore: e questo non soltanto perché ogni realtà, anche la più materiale, ha il suo riscontro soggettivo nell'impressione che essa suscita sull'animo del ricevente, ma soprattutto perché in questo aprirsi alla vita del piccolo David il rapporto con la realtà si complica di una problematica morale che il bambino sente via via più acutamente.

Scegliendo a protagonista un bambino, l'autore si riallaccia inconsapevolmente a uno dei grandi filoni della narrativa americana, al tema dell'iniziazione alla vita che, connesso come è, da un lato alla problematica morale puritana centrata sul rapporto innocenza-esperienza, dall'altro al carattere pionieristico dell'esperienza americana, sta alla base di tanta parte della narrativa del nuovo mondo: ora drammatizzato nel rap-

6. ABRAHAM CAHAN, *The Rise of David Levinsky*, New York, 1917. LUDWIG LEWISOHN, *The island within*, New York, 1928.

porto tra la giovane America e la vecchia Europa, come in James, ora espresso attraverso la storia di un adolescente che affacciandosi alla vita si trova per la prima volta ad affrontare l'angosciosa esperienza del male⁷. Sembra che, per definire il proprio rapporto con la realtà, gli scrittori americani abbiano bisogno di un'anima candida sulla quale le impressioni lascino un segno riconoscibile. Certo si tratta di un espediente che quando non rivela povertà di esperienze umane che vadano al di là della fase infantile e adolescenziale — come accade purtroppo a molta narrativa americana contemporanea⁸ — si presta ad affascinanti trattazioni, perché quale tema meglio di questo permette allo scrittore di ritrovare, attraverso la sensibilità del bambino, quella freschezza di impressioni che egli ha forse perduto e di riscoprire con lui lo stupore di fronte alla realtà, la sensazione del mistero, la dolorosa esistenza del male?

Così in *Call it sleep* è la realtà che si svela a poco a

7. Cfr. l'*Arthur Merwin* (1799) di C. B. Brown, *My Kinsman, Major Molineux* (1831) di Hawthorne, *Huckleberry Finn* (1885) di Mark Twain, *The Red Badge of Courage* (1895) di Stephen Crane, *In our time* (1924) di Hemingway, *The Catcher in the Rye* (1951) di Salinger. La tradizionale immagine dell'infanzia innocente, costretta ad affrontare le malvagità della vita, giungerà al suo completo capovolgimento nella storia della *Lolita* di Nabokov. Scrive a questo proposito L. A. FIEDLER, in *Amore e Morte nel romanzo americano* (1960), a p. 348 dell'ediz. italiana curata da C. Izzo: « Il tema trattato da Nabokov in *Lolita* si presenta ironico sotto molteplici aspetti, perché, nel suo romanzo, è la bambina ingenua, la donna, l'Americana, a corrompere l'adulto sofisticato, il maschio, l'Europeo. In una sola opera Richardson, la Stowe e Henry James vengono tutti confutati, e i simboli, cui essi sono soliti ricorrere nel descrivere l'incontro tra innocenza ed esperienza, appaiono capovolti ».

8. Cfr. AGOSTINO LOMBARDO, « Malamud e la realtà » in *Il Mondo*, 9 ottobre 1962, in cui si dice, fra l'altro, a proposito di « molti... scrittori americani delle ultime generazioni » che « il solo periodo vivo, davvero umano, della loro esistenza è stato... quello della loro infanzia e adolescenza — ed è qui forse la spiegazione della dimensione 'adolescenziale' di molta di questa narrativa ». In *Amore e Morte nel romanzo americano*, FIEDLER sostiene che il carattere adolescenziale della narrativa americana è imputabile alla incapacità ad affrontare il tema sessuale. Questa considerazione, tuttavia, non vale davvero per *Call it sleep*: l'iniziazione alla vita di David, infatti, è veramente completa, anche a quel riguardo. Al contrario, le affermazioni del Lombardo ci fanno meditare: anche Roth, infatti, dopo quest'opera mirabile, non è riuscito a produrre più nulla.

poco ad un'anima non ancora indurita dall'esperienza, non ancora corazzata contro i colpi che arrivano dall'esterno, ancora stupita di quanto la circonda: tutto un mondo in fermento si agita nella testolina del ragazzo e noi, grazie all'abilità dello scrittore, ne siamo compartecipi.

Nella sua laboriosa presa di coscienza del mondo circostante, David si muove da principio in una dimensione come sospesa fra il sogno e la realtà. Così, in una delle prime pagine del romanzo, lo ritroviamo solo sulle scale che dal luminoso appartamento ove sta la mamma lo conducono verso il buio della cantina e poi all'aperto, nella strada. Un tappeto, attutendo il suono dei suoi passi, gli comunica un senso imbarazzante di irrealtà. È il caso di citare tutto il passo in questione, una pagina di poesia — come tante altre ce ne sono in Roth — densa di significati che si intrecciano rincorrendosi per tutto il romanzo con una concentrazione e una pienezza che fanno di questa un'autentica opera d'arte.

He went out into the hallway. Behind him, like an eyelid shutting, the soft closing of the door winked out the light. He assayed the stairs, lapsing below him into darkness, and grasping one by one each slender upright to the banister, went down. David never found himself alone on these stairs, but he wished there were no carpet covering them. How could you hear the sound of your own feet in the dark if a carpet muffled every step you took? And if you couldn't hear the sound of your own feet and couldn't see anything either, how could you be sure you were actually there and not dreaming? A few steps from the bottom landing, he paused and stared rigidly at the cellar door. It bulged with darkness. Would it hold? . . . It held! He jumped from the last steps and raced through the narrow hallway to the light of the street. Flying through the doorway was like butting a wave. A dazzling breaker of sunlight burst over his head, swamped him in reeling blur of brilliance, and then receded. . . A row of frame houses half in thin shade, a pitted gutter, a yawning ashcan, flotsam on the shore, his street. (p. 20)

Nelle pagine precedenti il bambino si muoveva all'interno della sua casa, già costretto a confrontarsi colla dura realtà nel-

l'impresa impossibile di raggiungere dei rubinetti d'ottone troppo alti per la sua piccola statura, già reso consapevole del fatto che quel mondo era stato creato senza che ci si preoccupasse di lui e, nello stesso tempo, incuriosito dall'acqua celantesi entro la curva dei lucidi ottoni e stimolato dall'intuizione dello strano mondo che doveva nascondersi dietro i muri di una casa. Nel passo sopra citato, invece, per la prima volta cogliamo il bambino nell'atto di uscire di casa, e già cominciano a profilarsi temi e situazioni che saranno sviluppati in seguito nel romanzo. Una lettura attenta di questa pagina ci permette di individuare in germe tutto il mondo del bambino, il suo procedere verso la conoscenza della realtà, con quella preoccupazione luce-tenebre che lo assilla fin dall'inizio e assumerà poi significati addirittura metafisici col procedere della ricerca. Ché veramente di una ricerca si tratta, di un lento muoversi verso la consapevolezza, in un mondo che dapprima sgretolato in una miriade di visioni particolari acquista gradualmente compattezza, mentre le immagini intorno a cui si era catalizzata la fantasia infantile emergono con una sempre più evidente qualità di simbolo.

Ma se il racconto si muove tutto su di un piano soggettivo, non per questo la realtà oggettiva vien meno; anzi, è proprio l'equilibrio fra visione interiore e realtà esterna che costituisce uno dei grandi meriti del romanzo. Se la vita dell'East Side fosse intravista soltanto attraverso la febbrile consapevolezza di David, il romanzo sarebbe potente ma limitato nella sua sfera. Ma Roth permette sempre al lettore di sentire la « reale » trama esterna dell'esperienza obbiettiva che il bimbo subisce soggettivamente. « (I pray thee ask no question / this is that Golden Land) » è l'ironico sottotitolo al prologo in cui viene narrato l'arrivo del piccolo e della madre in America. Dopo anni di permanenza, la madre potrà dire di conoscere, di questa « baraonda », soltanto due o tre isolati attorno a casa. Ma con che precisione realistica e lirica nello stesso tempo ci vengono descritti:

« I know there is a church on a certain street to my left, the vegetable market is to my right, behind me are the railroad tracks and the broken rocks, and before me, a few blocks away is a certain storewindow that has a kind of white-wash on it and faces in the white-wash, the kind children draw. Within this pale is my America, and if I ventured further I should be lost. In fact », she laughed, « were they even to wash that window, I might never find my way home again ». (p. 33)

La delicata vicenda interiore di David è vista sullo sfondo squallido e crudele di una New York veramente crogiuolo di razze e di genti e di lingue. L'attenzione dello scrittore non si sottrae di fronte alla realtà oggettiva. Il parlare approssimativo dei vari immigranti — austriaci, polacchi, ungheresi, irlandesi, italiani — che popolano gli slums di New York e che il piccolo incontra nelle strade vicino a casa, è reso da Roth nelle sue più sottili sfumature colloquiali, attraverso una lingua veramente inesauribile nella sua varietà. Ma se il dialetto è destinato a rendere gli sforzi degli immigranti della prima generazione con una lingua straniera, quando i protagonisti parlano fra di loro in Yiddish, il dialogo viene reso in inglese purissimo, soltanto colorito qua e là da qualche espressione particolare, come quello « sweat fragment » con cui la madre chiama il suo bambino e che non è altro che la traduzione di un vezzeggiativo yiddish. Attraverso questo espediente — per cui soltanto la lingua parlata in famiglia è resa come lingua reale — Roth ci rende consapevoli della degradazione, la diminuzione in dignità umana sofferta dall'immigrante in un contesto ove non può esprimersi compiutamente.

Anche lo sviluppo intellettuale di David, il suo rapporto col mondo circostante, è complicato dai contrasti connessi all'incontro di due culture diverse, che egli intuisce vivendo in famiglia e sperimenta direttamente nei contatti con gli altri bambini. La presenza di una realtà esterna forte e precisa garantisce il contesto entro cui il piccolo David timidamente cresce e si fa strada: la lotta del bambino per afferrare il significato della

realtà ha una sua potenza proprio perché quest'ultima è un'entità concreta che il protagonista deve continuamente affrontare.

Ma se la realtà pesa con tutta la sua presenza nella formazione del ragazzo — sì che tutti i sogni, gli incubi che lo agitano sono sempre radicati nell'esistenza — la ricerca di David non può fermarsi al dato esteriore, bensì tende costantemente a trascenderlo, come dimostra la frequenza con cui l'immagine incontrata nell'esperienza si trasforma nella sua coscienza in simbolo. Nel suo procedere verso la realtà il bambino cerca una risposta totale, in cui le impressioni frammentarie ricevute dall'esterno trovino spiegazione ed unità. È una ricerca di armonia che non potrà trovare soddisfazione che nell'idea di Dio, un Dio in cui si trovano stranamente connesse e risolte le forze contrastanti della luce e delle tenebre.

Nel modo in cui l'iniziazione alla vita di David si trasforma in esigenza di unità e l'aspirazione a Dio, a questa legata, in problematica morale; nell'intenso equilibrio tra realtà esterna e visione interiore, ci sembra di poter riconoscere alcuni dei tratti più profondamente ebraici del romanzo.

La grande forza della concezione ebraica, alla sua origine, è stata quella di saper creare una sintesi fra le aspirazioni ideali dell'uomo e la realtà della sua esistenza quotidiana. Da una parte infatti l'Ebraismo ha dato per primo all'umanità la idea basilare del Dio uno e unico, creatore dell'Universo, entità astratta priva di qualsiasi figura, idea sintetica nella quale il molteplice si riduce all'Uno, il mutabile all'Eterno, il relativo all'Assoluto, idea da cui discendono come corollari l'unità dell'uomo nel corpo e nello spirito, nel pensiero e nell'azione, e di tutti gli uomini fra di loro; d'altra parte ha insegnato all'uomo che conformarsi all'ideale divino significa osservare i suoi precetti morali, collaborare concretamente per l'instaurazione di una società giusta ed armonica, perché soltanto quando gli uomini avranno restaurato fra loro, nella loro società e nella loro vita quotidiana, la concordia spirituale e ricreato la loro unità umana, allora sarà il Regno dei Cieli e Dio sarà veramente uno: « L'Eterno sarà allora re su tutta la terra; in quel giorno l'Eterno sarà Uno, e il suo Nome sarà Uno » (Zaccaria,

XIV, 9)⁹. A esemplificazione di questa profonda unità di ideale e precetto concreto, citiamo il capitolo XIX del *Levitico* nel quale alla premessa basilare « Siate santi poiché io, il Signore Dio vostro, sono santo »¹⁰ fanno seguito tutta una serie di ordini di altissimo valore sociale e morale, fra i quali vi è l'« amerai il prossimo tuo come te stesso »¹¹ citato in seguito nei Vangeli. Altro esempio famoso è quello dei Dieci Comandamenti¹² in cui, di nuovo, alla rivelazione di se stesso (« Io sono il Signore Dio tuo . . . ») segue immediatamente l'ingiunzione dei precetti fondamentali, osservando i quali sarà dato, a loro e ai loro figli, « vita e bene . . . sulla terra »¹³. Conoscere Dio, allora, vuol dire adempiere il bene, comportarsi moralmente; e la giustizia produrrà il bene, un miglioramento concreto per sè e per gli altri uomini. Risulta chiaro da queste citazioni, da un lato l'accettazione, anzi valorizzazione della vita terrena operata dall'Ebraismo, dall'altro quella profonda sintesi di astratto e di concreto che forse costituisce una delle migliori qualità della mente ebraica — e vien fatto di pensare a quanto questa esigenza unitaria sia viva nel mondo moderno, nel quale l'uomo è più che mai soggetto, come ha osservato T. S. Eliot, a una « esperienza . . . caotica, irregolare, frammentaria »¹⁴.

L'aspirazione unitaria che sostiene la rappresentazione del mondo in Roth e altri scrittori ebrei rende necessario l'uso di un linguaggio che sappia aderire intimamente alla realtà di

9. Per una più completa trattazione sull'argomento, cfr. DANTE LATTES, *Nel Solco della Bibbia*, Firenze 1935, in particolare il cap. sul « Dio Unico », pp. 111-131, e quello su « Il primato della morale », pp. 131-149. Dello stesso autore, vedi anche *l'Idea d'Israele*, Roma, 1951, diviso in quattro cap. dai titoli assai significativi: I — L'ideale: Dio; II — L'azione: il Profeta; III — L'avvenire: il Messia; IV — La legge: I Farisei.

10. *Levitico*, XIX, 1.

11. *Levitico*, XIX, 18.

12. *Esodo*, XX, 1-17. *Deuteronomio*, V, 1-21.

13. *Deut.* V, 33.

14. T. S. ELIOT, « The metaphysical poets » (1921). L'esigenza di una « sensibilità unificata » è espressa, com'è noto, sia dalla critica eliotiana che dalla sua poesia.

fatto e che nello stesso tempo, per meglio comprenderla, la trascenda. Per questa volontà di rappresentazione totale, d'altra parte, gli scrittori ebrei si inseriscono molto bene nella grande tradizione narrativa americana, quella che, come ha posto in rilievo Agostino Lombardo, « elabora un linguaggio realistico-simbolico proprio perché l'artista si propone un fine conoscitivo, una ricerca, attraverso la parola, nel mistero del mondo »¹⁵. Questa caratteristica compenetrazione delle dimensioni simbolica e realistica, trae la sua origine prima, in America, dall'atteggiamento puritano di fronte alla realtà, dalla disposizione a trascendere l'evento quotidiano e a interpretarlo secondo il suo significato ultimo, come fosse segno della rivelazione divina nel mondo — attitudine simbolica che si innesta tuttavia nel gusto del concreto proprio di un popolo pioniere, attaccato alla terra.

Nella rappresentazione dell'uomo « integrale » alla quale aspira, secondo l'espressione di Cesare Pavese, la grande narrativa americana, lo scrittore ebreo può portare il suo valido contributo proprio perché anch'egli fornito, se pure per altra tradizione, di un senso al contempo corposo e spirituale della realtà. C'è infatti negli scrittori ebrei una visione del mondo, che per la sua piena accettazione dell'esistenza terrena, e l'intimo legame di ideale e attuazione, incanala la ricerca dei significati della vita e l'aspirazione all'Assoluto entro una ben precisa, personale problematica morale: di qui l'analisi della coscienza, un senso del peccato che però non è legato all'idea di una colpa originale¹⁶ ma nasce dalla propria individuale responsabilità nei confronti delle scelte della vita.

15. AGOSTINO LOMBARDO, *La ricerca del vero*, Roma, 1967, p. 9. Sul realismo simbolico della tradizione narrativa americana, cfr., dello stesso autore, *Realismo e Simbolismo*, Roma, 1957.

16. Cfr. LEO BAECK, *Das Wesen des Judentums*, 1922. Ediz. inglese, *The Essence of Judaism*, 1948, pp. 161-62. « L'Ebraismo non accetta l'idea che il male sia necessariamente inerente alla natura umana; non conosce peccato né ereditario né originale. La parola peccato è per l'Ebraismo un termine che indica un giudizio intorno alle azioni umane, piuttosto che essere una definizione del fato. L'uomo che può scegliere fra le due vie: per Dio o

Di fronte a Dio, l'uomo rimane isolato, colla coscienza scoperta, in un rapporto che non può servirsi di intermediari; ma nei confronti degli altri uomini, vien meno quel senso profondo di solitudine che invece caratterizza l'uomo puritano. Ciò vale anche per la storia del piccolo David: a differenza di altri giovani protagonisti della narrativa americana — pensiamo al Huckleberry Finn di Twain — il nostro ragazzo può contare su di un mondo di affetti familiari. È stato osservato che « il vero dramma dietro alla maggior parte dei romanzi e delle commedie ebraiche è il contrasto tra l'isterica tenerezza della relazione edipica ed il « mondo »; in principio c'era la madre ebrea ed il suo bambino, ma il bambino crebbe, andò fuori nel mondo, divenne uno scrittore. Questo fu l'inizio della sua carriera, e generalmente la fine del romanzo. Gli ebrei non credono nel peccato originale, ma essi credono certamente nell'amore originale che conobbero una volta nello shtetl, nella cucina, nella casa ebraica — and after that knowledge, what forgiveness? »¹⁷.

La relazione centrale di *Call it sleep*, il nodo da cui si sviluppano i successivi rapporti, è la famiglia composta di padre, madre e bambino. Il padre violento, insoddisfatto e sospettoso della paternità di David, la dolcissima melanconica madre che adora il figliolo ed è in cambio adorata da questo, sperduto fuori dal rifugio del suo abbraccio, sono mostrati nella terrificante intensità di quel legame primordiale con una forza che rivela tutte le inconse implicazioni freudiane, senza far violenza all'innocenza del bambino. Il geloso risentimento tra padre e figlio, la passione tra madre e bambino, il vero eterno triangolo, sono descritti non in scene di infanzia ricordata ma di infanzia direttamente sperimentata.

Isolato per la sua stessa fanciullezza, sperduto, sconcer-

contro Dio, erca il peccato e ne assume quindi la responsabilità ». Alla stessa conclusione giunge SAMUEL S. COHON, nel suo studio sull'« Original Sin », pubblicato nell'*Hebrew Union College Annual*, Cincinnati, 1948, pp. 275-330. Sull'argomento, cfr. DANTE LATTES, *L'idea d'Israele*, cit., pp. 66-69.

17. ALFRED KAZIN, « The Jew as modern writer » in *Commentary*, aprile 1966, pp. 30-40.

tato, senza amici, il piccolo David fugge nelle strade del Lower East Side come un atterrito animaletto in una giungla abitata dai più grossi carnivori. Non ci viene risparmiato nulla della crudezza della vita e del modo di vivere dello *slum* metropolitano. Ma la fedeltà alla descrizione dell'ambiente è sempre completata dalla capacità immaginativa di saldare gli scialbi dettagli del mondo esterno nel rapimento della visione del bambino. Nella fantasia di David che si muove alla scoperta del mondo, alcune immagini ritornano, caricandosi di significato simbolico. Così tutti i terrori che il ragazzo sperimenta nelle strade di New York sono riuniti, simboleggiati, nella sua paura dei casamenti in cui vive, le oscure cantine infestate dai topi, associate in modo opprimente alla brutale animalità, le scale ove il bambino sale tremante fino all'appartamento all'ultimo piano, che rappresenta calore e sicurezza poiché sua madre è là, e finalmente, più in alto, il tetto, la fuga verso il quale è la libertà.

Le quattro sezioni in cui si divide il romanzo corrispondono a quattro momenti fondamentali della ricerca e si richiamano nel titolo a immagini intorno a cui si catalizzano le impressioni del ragazzo. La prima sezione si intitola « The Cellar ». La cantina è il luogo dell'oscurità ove sgambettano i topi e i ragazzi più grandicelli compiono i loro rivoltanti incomprensibili « giochi » sessuali, il luogo dove David si nasconde con angoscia, certo che l'odiato pensionante sta facendo il « cattivo gioco » con sua madre.

Darkness all about him now, entire and fathomless night. No single ray threaded it, no flake of light drifted through. From the impenetrable depths below, the dull marshy stench of surreptitious decay uncurled against his nostrils. There was no silence here, but if he dared to listen he could hear tappings and creakings, patterings and whispers, all furtive, all malign. It was horrible, the dark. The rats lived there, the hordes of nightmare, the wobbly faces, the crawling and misshapen things. (p. 92)

Nella sporca oscura cantina, al di là di una porta misteriosa, incubo di ogni ritorno da scuola, di ogni solitaria e inutilmente

procrastinata discesa in strada, risiede il terrore dell'ignoto, l'assalto alla sua fanciullezza ed alla sua innocenza disperatamente difesa. Ben presto la cantina si identifica con altri luoghi oscuri, la cassa da morto così misteriosa e l'armadio a muro entro il quale una bambina poliomelitica lo trascina per iniziarlo ai misteri sconvolgenti del sesso. Nelle immagini di tenebra che ossessionano la fantasia del bambino si manifesta l'istintivo ribrezzo per il peccato, l'aspirazione alla purezza che sta alla base della ricerca conoscitiva e morale di David. Ma l'aspirazione alla purezza si scontra colla sporcizia della realtà. Tutto è annerito, persino la neve miracolosamente bianca e pulita entro cui David salta con diletto subirà quella sorte (« How miraculously clean it was, all about him, whiter than anything he knew, whiter than anything, whiter » p. 59). Ma la neve senza orma, nella quale egli ha voluto aprirsi il sentiero, tutto suo, è troppo profonda. Egli deve lasciarla per la neve del marciapiede, « riddled with salt, tramped down by the feet of children, reddened with ashes growing dirtier as it neared the school » ed assistere alla contaminazione da parte di due ragazzi che, a gambe larghe sulla neve, fanno a gara cercando di schizzare l'urina il più lontano possibile. « The water sank in a ragged channel steaming in the snow, yellowing at the margins. Sidewalk snow never stayed white ». (p. 59)

Nella sua ricerca di purezza il bambino è attratto inconsciamente dalle immagini di luci: queste si concentrano nella figura luminosa della madre, fonte di tutto l'altro filone della fantasia di David. La madre è per il piccolo un punto fermo e luminoso, cui egli anela nelle sue disperate corse per le scale, una immagine focalizzante in cui il disordine delle sue visioni trova armonia¹⁸. Ecco come viene descritto l'arrivo della mamma al posto di polizia ove sta in attesa David, piccolo passe-

18. Scrive IRVING HOWE, in una recensione apparsa su *The New York Times Book Review*, 25 ottobre 1964, a proposito di Genya Schearl, madre del ragazzo: « ... glowing with feminine grace and chastened sexuality — this marvelous figure should some day be honored as one of the great women of American Literature, a fit companion to Hawthorne's Hester Prynne ».

rotto fuggito pieno di terrore dalle tenebre della cantina: « A light tread hurried toward them. Out of the slow blur of a myriad meaningless faces, one condensed into all meaning. . . . 'Mama!' » (p. 105).

Ma la ricerca del bambino si fa sempre più difficile, sempre più egli è costretto a scontrarsi con la realtà sporca della vita. Neppure la mamma sfugge al progressivo processo di smagamento, la mamma che come tutti gli altri al mondo lo ha ingannato, egli pensa, lasciando che l'amico del padre salisse in casa. Non vale più nemmeno la distinzione quasi manichea tra luce e tenebre in cui aveva creduto inconsapevolmente fino ad allora. L'ombra si allarga, fino a comprendere tutta la realtà. « He saw it clearly. Everything belonged to the same dark » (p. 70), aveva pensato dopo l'esperienza nell'armadio a muro e l'intuizione del buio nella bara. Ma la consapevolezza del male aumenta, non è più possibile credere a nessuno.

They would never be answered these questions of why his mother had let Luther do what Annie had tried to do; why she hadn't run away the second time as she had the first; why she hadn't told his father; or had she; or didn't he care. Nor would there ever be the equilibrium again between his knowing what she had done and her unawareness that he knew; her unawareness of what he had done with Annie, of why he had run away; his father's unawareness of everything. They would never be solved, never be answered. No one would say anything, no one could. Just don't believe, don't believe, never. (pp. 115-116)

Intanto il tessuto d'immagini, di sensazioni che dapprima rimanevano isolate, come sospese in un fluido, a poco a poco si organizza. È coll'entrata di David nel « heder », la scuola pomeridiana ove ha inizio la sua educazione sui testi sacri ebraici — e questo avviene nella terza sezione, « The Coal » — che tutto comincia a trovarsi stranamente legato e coinvolto con altri elementi. La descrizione del « heder » è quanto mai critica e realistica: i bambini chiassosi e riluttanti, il rabbino sciatto e grossolano. Se ci fosse solo questo, non avremmo che la copia della naturalistica descrizione di una scuola parroc-

chiale quale si può trovare nella trilogia *Studs Lonigan* di Farrell, un romanzo che molti critici contemporanei accostarono a quello di Roth: confronto ingannevole, ché Roth usa il naturalismo come uno dei suoi mezzi, mai come fine. Qualcosa risplende in quel « heder », nonostante l'oscenità dei ragazzi e la villania del rabbino. Il suono dell'ebraico, questa « strange and secret tongue » (p. 213), suggerisce al piccolo mistico la presenza di significati misteriosi, che egli potrà penetrare un giorno quando avrà imparato la lingua: allora forse potrà entrare in contatto diretto con Dio, trovare una risposta alle sue ansiose domande. C'è un passo biblico raccontato dal rabbino che lo impressiona particolarmente, quello in cui un angelo tocca le labbra del profeta Isaia con un tizzone ardente, sicché queste da impure che erano diventano pure.

« But just when Isaiah let out this cry — I am unclean — one of the angels flew to the altar and with tongs drew out a fiery coal. Understand? With tongs. And with that coal, down he flew to Isaiah and with that coal touched his lips — Here! » The rabbi's fingers stabbed the air. « You are clean! And the instant that coal touched Isaiah's lips, then he heard God's own voice say . . . ». (p. 227)

Si tratta di una rivelazione conturbante per il piccolo David. Come può un tizzone, che produce fumo e ceneri, essere uno strumento di purificazione? E d'altra parte il carbone si identifica colla cantina e cioè colle tenebre, il che vuol dire che Dio deve avere un altro tipo di carbone, il carbone d'Angelo, ed una cantina sua, ben diversa da quella della casa di Brownsville. « Where is God's cellar I wonder? How light it must be there ». (p. 231)

La ricerca della luce diventa ricerca di Dio, un Dio inaspettatamente onnipresente al quale si rivolge per chiedere approvazione (« See God, I was good? » - p. 246), un Dio che, come gli ha spiegato la mamma, è più luminoso del giorno e che pure è capace di guardare nell'oscurità, (« Gee, didn't know he was so every place. How can he look in every dark, if

He's light . . . How can he see in the real dark and we can't see Him. What's real dark? real dark? Gee! That time — Annie — closet. Cellar — Luter . . . Sin it was! Every place, sin it is. Didn't know ». — p. 240).

Accanto alla ricerca inesauribile della luce, si fa strada nel cuore di David la constatazione del peccato. Questo viene espresso ancora nell'immagine primitiva delle tenebre: ma i due termini, luce e tenebre, non vivono più separati nella sua fantasia come un tempo, essi si toccano stranamente. E la grandezza del libro — qui come altrove — sta nel saper raccontare quanto avviene nell'anima di David, il suo smarrimento di fronte alle sempre nuove scoperte, in termini di esperienza vissuta, di sensazioni direttamente provate: così la constatazione drammatica dell'intimo connettersi di puro ed impuro, che si manifesta coscientemente alla mente del bambino alla lettura del passo di Isaia, già si era fatta strada nella sua sensibilità attraverso l'esperienza della neve bianchissima contaminata dall'urina o la sensazione che anche la persona più amata, la madre, potesse mentire e questa scoperta sotterranea rivive concretamente nella sensibilità, quando ad esempio osservando l'ottone lucido della ringhiera, egli nota il riflesso della luce gialla ed insieme l'odore corrotto del metallo, « come di qualcosa che stesse marcendo » (p. 242). Quando poi la sotterranea sensazione si fa scoperta cosciente, rivelazione anche intellettuale, i pensieri che si agitano nella testolina in tumulto sono carichi di tutte le implicazioni della passata esperienza, acquistano quella corposità che avrebbe soddisfatto l'aspirazione eliotiana al « pensiero sensuoso ». Di qui la pienezza di vita del romanzo, che nasce dalla partecipazione commossa a questo grande mistero, quale si svela nell'affannosa ricerca del bambino; un bambino particolarmente sensibile, e quindi adatto alla sua funzione jamesiana di cosciente filtro della realtà¹⁹.

19. Vi è un romanzo di JAMES che si presta a utili raffronti con il nostro: si tratta di *What Maisie Knew* (1897), in cui, com'è noto, protagonista

Sbagliavano i critici contemporanei nel confrontare il romanzo di Roth con quello di Farrell, *Studs Lonigan*; ma sbaglierebbe anche chi nel romanzo seguisse soltanto gli aspetti simbolici. Si tratterebbe, d'altra parte, di un'impresa disperata: anche a voler tener dietro soltanto al fantasioso vagare della mente del bambino, non si può fare a meno di notare la ricchezza di riferimenti concreti che vi compaiono; e questi ultimi sono spiegati da un contesto in cui la realtà esterna vive in tutta la sua ricchezza. Ne nasce, per esprimere livelli di realtà così diversi, un linguaggio estremamente vario, e non mi riferisco soltanto all'uso dei dialetti, alla trascrizione fonetica del linguaggio degli immigranti che già testimonia la volontà realistica dello scrittore, ma a quell'alternarsi di descrizioni attente, quasi documentaristiche, ad altre in cui la realtà diventa visione, interpretata dagli occhi del bimbo, fino ai passi in cui viene applicata la tecnica dello « stream of consciousness » per rendere i moti intimi del bambino, seguirne il pensiero o, meglio, l'apprensione dell'esperienza: in un alternarsi vivace dal realistico, al poetico, e quindi allo psicologico, modi tutti fusi nella ricerca del bambino che è ricerca della realtà, e che per questo acquista verità e drammaticità tanto più è radicata nel dato reale.

Col procedere della ricerca di David, l'aspirazione alla purezza, l'ansia di Dio, si manifesta sempre in esperienza concreta, in quell'attrazione per il luminoso, che non è alcunché di astratto, luce intellettuale, ma è la luce che si nasconde dietro la porta di casa o quella che si intravede in alto, verso il tetto, o la luce inondante delle strade o lo scintillio dell'acqua del fiume, che lo attrae ipnoticamente. « His spirit yielded, melted into light . . . Brighter than day . . . Brighter . . . sin melted into light . . . » (pp. 247-248). In questa contempla-

e filtro della realtà è una bambina, innocente mediatrice fra i genitori divorziati. Attraverso lo svilupparsi della facoltà di osservazione di Maisie, viene registrata una realtà sempre più ampia e complessa. Per il confronto tra *Call it sleep* e *What Maisie Knew*, cfr. MARIO MATERASSI, introduzione all'ed. it. dell'opera di Roth.

zione il suo spirito si scioglie in estasi, poi, « con la subitaneità di catene che si spezzano », l'incanto si rompe:

It was as though he had seen it in another world, a world that once left could not be recalled. All that he knew about it was that it had been complete and dazzling. (p. 248)

Sono parole estremamente importanti, che colgono il lato più tipico della personalità del bambino, quella sua capacità visionaria e l'aspirazione a qualcosa che sia, appunto, completo e abbagliante. « Complete and dazzling »: in questi due aggettivi sembrano veramente compendiarsi le qualità cui tende il piccolo nella sua ricerca: da un lato vi è il bisogno dell'unità, che sta alla base della sua esigenza di comprensione — da notare che il significato primo del verbo comprendere è quello di contenere, cioè includere nell'unità del pensiero le esperienze frammentarie, connettendole —, dall'altro vi è l'aspirazione ineluttabile a una purezza, in cui ogni spiritualità rimanga soddisfatta.

Finché si giunge a uno dei momenti di massima tensione nel romanzo, una sorta di climax, che in seguito il piccolo cercherà di rinnovare, in cui converge tutta la ricerca precedente, così sapientemente dosata nel suo evolversi. Ma la grandezza dello scrittore si rivela nella capacità di far sgorgare dall'esterno, come inavvertitamente, — per casuale intervento di quella realtà che è sempre presente — una situazione in cui trova sfogo l'intimo rovello interno, come una fiammella buttata lì per caso che cadendo su un fascio di sterpi secchi fa nascere un incendio. Ancora una volta abbiamo modo di ammirare l'intima rispondenza tra realtà esterna e mondo interiore, tra dato apparente e significato ultimo. In una scena di violenza e di terrore, minacciato da tre teppisti non ebrei — il mondo degli adulti coi suoi pregiudizi e le sue cattiverie si riproduce anche tra i più piccoli, né manca, esplicita, la componente dell'odio razziale — e pure sollecitato dalla promessa visione di « tutti gli angeli », David è spinto a suscitare un corto

circuito tra le rotaie e assiste atterrito e affascinato allo sprigionarsi di una forza terrificante.

Like a paw ripping through all the stable fibres of the earth, power, gigantic, fetterless, thudded into day! And light, unleashed, terrific light bellowed out of iron lips. (p. 253)

È una scena di grande violenza, in cui trova sfogo l'ansia così lungamente covata. Nelle oscure viscere della terra il bambino sente di aver scoperto la sorgente di ogni luce, quella luce che può sprigionarsi dappertutto, persino nel buio più completo, nelle cantine dove sta il carbone, una luce che egli immediatamente associa al tizzone ardente che purificò le labbra impure di Isaia. Con smania, di nascosto, entra nel « heder », apre la pagina sessantotto del libro blu, e si immerge con rapimento nella lettura dei suoni misteriosi, che ora schiudono nel suo cuore un'eco infinita.

All his senses dissolved into the sound. The lines, unknown, dimly surmised, thundered in his heart with limitless meaning, rolled out and flooded the last shores of his being... (p. 255)

finché l'arrivo inaspettato del rabbino lo riporta bruscamente alla realtà («... the sound of a key probing a keyhole screeked across infinite space» — p. 256. Che ironia nel linguaggio!). Ma la terribile prova lo ha maturato. Dopo l'esaltazione sopravviene la calma, « a wordless faith, a fixity », che lo libera da ogni paura permettendogli di salire le scale oscure anche lentamente, senza preoccupazioni, mentre una nuova pace lo invade.

La sicurezza interna schiude al bambino nuove possibilità di rapporto colla realtà. Quando, alcuni mesi dopo, l'antico terrore tornerà ad invadere la sua anima, in seguito a una scena di violenza e di morte cui assiste e di cui è protagonista suo padre, verrà detto significativamente che egli si sentiva « as though his mind had slackened its grip on realities » (p. 274), vien meno quella profonda armonia dell'io con il mondo esterno che aveva conquistato con l'esperienza precedente; le sensa-

zioni, le immagini si fanno di nuovo frammentarie, mentre di nuovo la figura della madre acquista la sua vecchia capacità focalizzante su di un mondo impazzito: « The door opened. And as if the light that widened with it were a wedge, the foggy, tormenting globe about his senses split open and dissolved — hue and contour sound and scent focused. 'Mama!' ». (p. 287)

Ma la ricerca continua. Al suo arrivo nell'appartamento del Lower East Side, il tetto luminoso che poteva indovinarsi dietro una porta aveva suscitato in lui una timorosa attrazione, ma egli si era trattenuto dall'infrangere quel mistero.

There was a mild, relaxing hush about it, a luminous silence, static and embalmed. He would have liked to explore it, or at least to see whether the roof door was locked, but the thought of that height, that mysterious vacancy and isolation dissuaded him . . . They were inviolable those stairs, guarding the light and the silence. (p. 144)

Più tardi, dopo l'esperienza rivelatrice del corto circuito, liberato un poco dal caldo legame che lo tiene stretto a sua madre, David trova il coraggio di salirvi da solo.

. . . temptingly the light swarmed down through the glass of the roof-housing, silent, untenanted light; evoking in his mind and superimposing an image of the snow he had once vaulted into and an image of the light he had once climbed. Here was a better haven than either, a more durable purity. Why had he never thought of it before? (p. 295)

Sul tetto fa amicizia con Leo, che lo attrae per la sua sicurezza, il senso di indipendenza e di libertà assoluta. A casa di Leo egli scopre l'immagine di un Cristo che è tutta luce, « inside and out ». Ma è di nuovo ingannato nella sua innocenza: in cambio di un vecchio rosario spezzato — dal quale spera di trarre la luce — si vede costretto a favorire l'incontro in cantina di Leo e una delle sue cuginastre, sicché nello stesso mo-

mento in cui egli cerca disperatamente la luce, gli altri due, lì accanto, compiono l'atto delle tenebre.

Angosciato dal senso di colpa, sopraffatto, mentre rilegge il passo di Isaia, da un isterismo che lo spinge a raccontare al rabbino una storia fantastica composta in parte dalle delusioni di suo padre, oscuramente percepite, e in parte da certe reminiscenze di sua madre, mal comprese (sua madre non è la vera madre, egli è un bastardo, figlio di un organista cristiano in una vecchia chiesa di campagna; ecc. . . .), terrificato da accuse che non comprende appieno e dalla collera furiosa di suo padre, egli fugge verso la redenzione delle rotaie, verso il Dio che si nasconde nell'oscura fenditura, il tizzone di fuoco che può portar via ogni impurità. Il racconto perviene così alla catarsi finale; mentre un intrecciarsi di voci cittadine, da un lato fa da contrappunto realistico alla ricerca solitaria del ragazzo, dall'altro contribuisce a dare risonanza universale al suo gesto sacrificale, come se la redenzione che egli cerca per sé valesse per tutti gli altri uomini. Nell'ultima pagina del romanzo, troviamo il ragazzo a letto, miracolosamente incolume dal corto circuito che egli stesso ha provocato. Accanto a lui è la madre che lo conforta, mentre il padre è uscito per comprargli una medicina. Nella ricomposta pace familiare, David lentamente si addormenta, mentre una folla di immagini popolano la sua mente:

He might as well call it sleep. It was only toward sleep that every wink of the eyelids could strike a spark into the cloudy tinder of the dark, kindle out of shadowy corners of the bedroom such myriad and such vivid jets of images — of the glint on tilted beards, of the uneven shine on roller skates, of the dry light on grey stone stoops, of the tapering glitter of the oily sheen on the night-smooth rivers, of the glow on thin blonde hair, red faces, of the glow on the outstretched, open palms of legions upon legions of hands hurtling toward him. He might as well call it sleep. It was only toward sleep that ears had power to cull again and reassemble the shrill cry, the hoarse voice, the scream of fear, the bells, the thick-breathing, the roar of crowds and all sounds that lay fermenting in the vats of silence and the past. It was only toward sleep one knew himself

still lying on the cobbles, felt the cobbles under him, and over him and scudding ever toward him like a black foam, the perpetual blur of shod and running feet, the broken shoes, new shoes, stubby, pointed, caked, polished, buniony, pavement-beveled, lumpish, under skirts, under trousers, shoes, over one and through one, and feel them all and feel, not pain, not terror, but strangest triumph, strangest acquiescence. One might as well call it sleep. He shut his eyes. (p. 441)

Qual'è la conclusione del romanzo? È difficile dirlo. Per la sua allusività, infatti, la pagina si presta a diverse interpretazioni. I critici²⁰, in genere, hanno sottolineato il carattere rinunciatario della chiusa, come se David si ritraesse dall'angoscioso tentativo di illuminazione entro una passiva accettazione — chiamalo sonno —, e c'è chi vi ha visto un'allusione alla concezione wordsworthiana dell'infanzia, quale si esprime in *Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood*, e un preciso riferimento al verso della V sezione che dice: « Our birth is but a sleep and a forgetting . . . ». In effetti poco prima la madre aveva invitato il bambino al sonno con queste parole: « And then you 'll go to sleep and forget it all » e l'interpretazione citata ha un suo fascino anche perché sembra offrire una qualche giustificazione al silenzio successivo di Roth, quasi che in quest'opera unica egli fosse riu-

20. Cfr. LESLIE A. FIEDLER, « Henry Roth's neglected master-piece » in *Commentary*, agosto 1960 e MARIE SYRKIN, « Revival of a classic » su *Midstream*, inverno 1961. Dopo lunga dimenticanza, fu nel 1956 che cominciò a segnalarsi un certo risveglio di interesse per il romanzo di Roth. In quell'anno esso fu citato due volte — da ALFRED KAZIN e LESLIE A. FIEDLER, — in un simposio, « The Most Neglected books of the past Twenty-five years », apparso nell'autunno in *The American Scholar*, e ad esso venne anche fatto riferimento da WALTER RIDEOUT in *The Radical Novel*. Nel 1960, il romanzo fu finalmente ristampato dalla Pageant Books con introduzione di HAROLD U. RIBALOW, MAXWELL GEISMAR e MEYER LEVIN. Da allora il consenso critico è stato generale. Nel 1963 vi è stata una prima ediz. inglese e nel 1964 è uscita un'ediz. non rilegata per i tipi della Avon Books, con introduzione di WALTER ALLEN. In quell'occasione fu dedicata al romanzo la prima pagina di *The New York Times Book Review*, 25 ottobre 1964, con una recensione a cura di IRVING HOWE. Nello stesso 1964 è stata pubblicata, come s'è detto, l'ottima trad. it. di MARIO MATERASSI.

scito a far rivivere nella sua immaginazione il mondo fantastico che generalmente da adulti si « dimentica ».

Questa interpretazione, tuttavia, non tiene conto della carica ironica che si nasconde nel « one might as well call it sleep ». Si poteva anche chiamarlo sonno . . . ma in realtà era ben altra cosa!²¹ Una miriade di luci e di rumori tratti dalla passata esperienza, tutto il mondo frammentario del bambino, ritornano nello « stream of consciousness » finale — di joyciana fattura, vedi soprattutto la chiusa dell'*Ulysses*, in cui Molly sta anch'essa andando « toward sleep » nel suo soliloquio non punteggiato²². È la catarsi. In maniera misteriosa, il mondo è diventato un'unità: e qui termina la ricerca di David.

Ma è stata veramente soddisfatta questa ricerca? Ripercorriamo il cammino dell'« illuminazione » finale. Spinto da un imperativo categorico a risuscitare Dio fra le rotaie, (« Double! Double! Double dared me! where there is light in the crack, yuh dared me. Now I gotta. » — p. 410), incalzato da una voce che non gli dà respiro (« Now find! Now find! Now find! » — p. 430), egli riesce finalmente a fare uscire fuori dal nulla nascosto nella notte una fiammata ristoratrice (« Not cold the ember was. Not scorching. But as if all eternity's caress were fused and granted in one instant. » — p. 430). Esaltato, nel silenzio, si rivolge a Dio urlando: « whistle, mister! Whistle! » (p. 431). Ma all'invocazione risponde la stessa invocazione finché qualcosa scoppia entro di lui; « a spiked star

21. Ci sembra di riconoscere qui una tipica intonazione del discorso yiddish, quale possiamo ritrovarla ad esempio nella barzelletta israeliana che fa porre su di un autobus il convincentissimo cartello: « parla pure col guidatore! » (. . . vedrai cosa succederà! . . .). La stessa ambigua ironia ritroviamo nel titolo, *Call it sleep*.

22. Come registrazione di una mente in sviluppo, è possibile il confronto di *Call it sleep* con il joyciano *Portrait of the Artist as a Young Man*. Già alla sua prima apparizione, ALFRED HAYES scriveva a proposito del romanzo di Roth: « It is as brilliant as Joyce's *Portrait of the Artist*, but with a wider scope, a richer emotion, a deeper realism ». D'altro canto, l'ansioso indagare del piccolo protagonista di *Call it sleep* ritorna — se pur con altre implicazioni e ironia — in un racconto del giovane scrittore ebreo americano PHILIP ROTH, « The Conversion of the Jews », incluso nella raccolta *Goodbye, Columbus*, New York, 1959.

of pain of consciousness burst within him » (p. 431) ed in quel momento riprende conoscenza.

Avviene allora il brusco ritorno alla realtà. Quest'ultima si presenta con le caratteristiche dell'incubo: « through a swirl of broken images . . . David opened his eyes . . ., ever-encroaching bodies, voices, faces at all heights, gestures at all heights, all converging upon him, craning, peering, haranguing, pointing him out, discussing him. A nightmare! Deliverance was in the thought. He shut his eyes trying to remember how to wake » (pp. 431-32). Che questa realtà fosse sogno! (« He was aware for the first time of the cool air on his naked leg . . . And once aware, he couldn't shake off the reality of it. Then it wasn't a dream . . . No it wasn't a dream. The same two faces leaned over him, the same hedge of humanity focused eyes on his face . . . »). Infine, il ritorno a casa, la ricostituita pace domestica, la visione finale ed il sonno: « one might as well call it sleep . . . ».

C'è stata una risposta? È stato stabilito un nuovo contatto colla realtà? Si tratta di interrogativi conturbanti: qui più che mai il discorso si fa fitto e allusivo, nulla viene imposto, e tutto viene suggerito. Quello che è certo, è che David ha tentato il tutto per tutto in questa ricerca: e nel suo faticoso travaglio, costellato da rivelazioni sconvolgenti, lo segue l'autore, con un linguaggio che veramente si piega all'esigenza di rappresentare la complessità del reale. È stata una prova estenuante, non solo per il ragazzo, ma anche per l'autore. Sembra che da allora quest'ultimo non si sia più svegliato dal sonno fatto di acquiescenza in cui ha lasciato il bambino. Forse, come è stato scritto²³, dopo aver narrato la sua storia, egli « s'è trovato con un meraviglioso arnese in mano » e più nulla da raccontare. Certo, nessun altro argomento ha saputo stimolare la sua fantasia come quello dello schiudersi di un'anima alla vita che costituisce il tema affascinante di *Call it sleep*.

Un quarto di secolo più tardi, Roth, cercando di spiegare

23. MARIO MATERASSI. Introduzione alla ed. it. di *Call it sleep*, cit., p. 10.

gli sterili decenni seguiti alla pubblicazione del suo unico romanzo, ha scritto a Harold Ribalow: « There is one theme I like above all others, and that is redemption, but I haven't the fable ». Da quel lontano '34, Roth non è stato capace di produrre altro che alcuni racconti²⁴. In « Petey and Yotsee and Mario » e « The Surveyor », apparsi a dieci anni di distanza sul *New Yorker*, l'autore affronta di nuovo situazioni di vita ebraica: nel primo caso²⁵, accostandosi ancora una volta al mondo dell'adolescenza newyorkese, ripropone abbastanza felicemente, seppur in maniera un po' troppo sentimentalistica, il rapporto tra il ragazzino ebreo, timoroso di offrire agli amici un dolce ebraico fatto dalla mamma, ed il mondo esterno. In « The Surveyor »²⁶, protagonista invece è un turista americano in visita nella Spagna franchista, che per quanto abbastanza « assimilato » da essersi sposato con una donna non ebrea, si ribella all'oblio in cui sono abbandonati i martiri della sua fede bruciati dall'Inquisizione e, assieme alla moglie, compie un gesto di rituale onoranza sul luogo del martirio.

Il racconto ripropone il tema del rapporto col proprio passato, tormentoso problema per Roth, come risulta dalle dichiarazioni da lui rilasciate durante un simposio sul significato dell'« esilio » diasporico²⁷. In quell'occasione Roth affermò di aver cercato di liberarsi da « the fairly intensive conditioning of my own childhood with regard to Judaism, with its inculcation not only of special criteria, but also of a state

24. Dopo *Call it sleep*, egli scrisse anche cento pagine di un nuovo romanzo, per il quale ricevette un anticipo da Maxwell Perkins di Schribners, ma, insoddisfatto del suo lavoro, lo distrusse. I racconti pubblicati sono: « Somebody always grabs the purple » in *New Yorker*, 23 marzo 1940; « Petey and Yotsee and Mario » in *New Yorker*, 14 luglio 1956; « At times in flight », in *Commentary*, luglio 1959; « The Dun Dakotas », in *Commentary* agosto 1960; « The Surveyor », in *New Yorker*, 6 agosto 1966.

25. HENRY ROTH, « Petey and Yotsee and Mario », *New Yorker*, 14 luglio 1956, pp. 66-70.

26. HENRY ROTH, « The Surveyor », *New Yorker*, 6 agosto 1966, pp. 22-30.

27. « The Meaning of GALUT in America today — A Symposium » in *Midstream*, marzo 1963. La risposta di Roth è a pp. 32-33.

of mind » e si augurava per gli ebrei d'America la completa assimilazione (« . . . I feel that to the great boons Jews have already conferred upon humanity, Jews in America might add this last and greatest one: of orienting themselves toward ceasing to be Jews »). Forse è proprio questa volontà di tagliare i ponti col passato, che impedisce a Roth di ritornare con successo alla narrativa. Cercando di dimenticare, infatti, egli rinuncia al grande vantaggio di cui godono attualmente gli scrittori ebrei in America²⁸, che possono valersi di quel patrimonio di ricordi, di tradizioni e di cultura, della cui mancanza l'artista americano ha sempre sofferto²⁹.

Significativamente, nei due racconti apparsi su *Commentary*, Roth si rivela ossessionato dalla perdita dell'ispirazione. Il primo di questi, « At times in flight »³⁰, è una parabola in cui l'immagine del cavallo in volo (« at times in flight ») serve per esprimere il rapimento artistico che si schianta e muore quando incontra la terra, la realtà. Secondo le spiegazioni dello stesso Roth, « . . . The main meaning of the story to me lies in the projection, so to speak, of the inadequacy of a man's art in the face of modern realities, and the implied decision to make a new start »³¹. Il motivo dell'inadeguatezza

28. Scrive Agostino Lombardo che a questi scrittori, appunto, « sembra affidato il compito di restituire alla narrativa americana, dopo un indubbio periodo di crisi, la dignità e il vigore che le erano proprii ». Cfr. AGOSTINO LOMBARDO, « La narrativa di Saul Bellow » in *Studi Americani* n. 11, Roma 1965 e « Malamud e la realtà » in *Il Mondo*, 9 ottobre 1962.

29. Di questo vantaggio godono anche gli scrittori negri, tra i quali infatti si annoverano alcuni dei più interessanti scrittori americani contemporanei. « The act of writing requires a constant plunging back into the shadow of the past . . . » riconosce opportunamente RALPH ELLISON in « On becoming a writer », *Commentary*, ottobre 1964. In una recente intervista dal titolo « Ralph Ellison on American writing », pubblicata in *Harper's Magazine*, marzo 1967, Ellison, interrogato sul parallelismo tra scrittori negri e scrittori ebrei, istituisce interessanti differenziazioni. Su « scrittori ebrei » e « romanzo negro » cfr. MARISA BULGHERONI, *Il nuovo romanzo americano 1945-1959*, Milano, 1960, pp. 90-130.

30. HENRY ROTH, « At times in flight » in *Commentary*, luglio 1959, pp. 51-54. Da notare che, come avviene in *Call it sleep*, il titolo è tratto da un'espressione del racconto.

31. Cfr. breve nota introduttiva al racconto in questione.

dell'arte di fronte alle moderne realtà sembra molto sentito nella narrativa americana contemporanea. Roth, nonostante la manifestata volontà di ripresa, non è ancora riuscito a stabilire quel rapporto pieno con la realtà che egli aveva miracolosamente conseguito in *Call it sleep*. La sua fantasia sembra essersi « volta in pietra e leggenda » come il gran capo dell'altro racconto, « The Dun Dakotas »³², che per venticinque anni ha aspettato — chissà mai in quali sogni immerso — prima di decidersi a dare il grande via. In questa attesa giace ancora il nostro scrittore. Tuttavia, per una volta almeno, egli ha avuto la rivelazione del mistero, il « tizzone d'angelo » ha toccato le sue labbra.

ELÈNA MORTARA

32. HENRY ROTH, « The Dun Dakotas », in *Commentary*, agosto '60, pp. 107-109. « ... The chief folded his arms across his chest and dreamed a long dream or a long thought — whather of bison, or the bright tepees of childhood or the birds of youth I do not know. But that was as far as I got for over twenty-five years, waiting for the decision of the Chief who had turned into stone or into legend, waiting for a man to decide what history was in the dun Dakotas, waiting for a sanction; and oddly enough it would have to be the victim who would provide it, though none could say who was the victim, who the victor. And only now can I tell you, and perhaps it's a good sign — at least for my generation who waited with me — though perhaps it's too late. « Will the chief let us pass? » the scout repeated ... and the chief unfolded his arms and motioned them the wan of their journey. « Go now », he said ». Da notare come ritornino in questo passo i temi del sogno e della attesa di una rivelazione, entrambi già sviluppati felicemente in *Call it sleep*.