

EDWARD DAHLBERG E LA RICERCA DEL MITO

« We are either Pigmies by the river Strymon who are overcome by cranes, or we are Titans. Man creates legends to avoid having a mean fate; . . . We must call wrath, dirt, lust, drunkenness — Agamemnon, Thersites, Ajax, Nestor, or sink the giants into little everyday characters. If the bad smells and ugly habits of men are the principal obsession of the author, he has to translate them into Yahoos or Brobdingnags »¹. Tali frasi, tipiche di Dahlberg al punto che molte altre pressoché uguali si possono trovare sfogliando i suoi libri, mostrano chiaramente i punti fondamentali del suo pensiero. Vi troviamo quel dualismo inconciliabile fra una realtà vista come disgustosa e meschina, e in quanto tale inaccettabile, e una visione sublimata della stessa che la cultura e l'arte tentano attraverso la trasformazione dell'oggettivo dato di fatto in mito. Analogamente l'uomo è visto sotto il doppio aspetto di essere inferiore — il pigmeo — che gli animali possono facilmente vincere, e di eroe che trascendendo la condizione umana può dominarla. Fra questi due estremi opposti e inconciliabili si crea una tensione che non riesce a trasformarsi in sintesi: vita e ideale rimangono, una di fronte all'altro, separati e diversi. Ne deriva all'autore quello stato di continua, disperata infelicità che si esprime nelle sue opere come un tormento rabbioso, come una protesta che solo lo stile — ricco di citazioni colte e curato con immenso amore in ogni minimo particolare, nel suono e nel ritmo della frase, nell'accurata ricerca dell'originario valore semantico di ogni parola e della sua capacità di suscitare un'immagine — trattiene dal divenire un grido. E causa nel lettore,

1. *Truth Is More Sacred*, Londra, 1961, pp. 17-18.

che pure è pronto ad ammirare l'erudizione, l'oncostà, la dedizione dell'autore al suo mestiere, il suo amore per l'arte e per la cultura, la sincerità del dolore che esprime, quel senso di disagio che si prova di fronte alla caparbia sofferenza di un malato che non si può curare e che ci rinfaccia quotidianamente le sue pene.

Proprio a motivo di questo suo irrisolto conflitto con la vita potremmo affermare che tutta l'opera di Dahlberg è ossessivamente autobiografica. Lo sono dichiaratamente i suoi primi romanzi — *Bottom Dogs*², *From Flushing to Calvary*, forse in minor misura *Those Who Perish*³ — in cui Dahlberg narra seguendo le forme tradizionali del romanzo naturalista le prime tristi esperienze della sua vita, e, naturalmente, la sua tarda autobiografia *Because I was Flesh*⁴. Ma lo sono anche, sia pure in maniera diversa, quegli scritti della maturità, tutti successivi al 1940, in cui l'autore, abbandonata la forma classica del romanzo, sceglie invece quella del saggio di critica letteraria e di costume (*Can These Bones Live*⁵, *Truth Is More Sacred*

2. Londra, 1929; ristampato a San Francisco nel 1961.

3. Pubblicati a New York rispettivamente nel 1932 e nel 1934.

4. Pubblicata a Norfolk, Conn., nel 1964 da New Directions, è l'opera con cui Dahlberg si è imposto alla critica e al pubblico americano. Fino a quel momento infatti, ad eccezione di *Bottom Dogs* che pur senza aver successo di pubblico ebbe una lunga e lusinghiera introduzione di D. H. Lawrence ed è ora generalmente citato in tutti i libri sulla narrativa americana degli anni '30, l'opera di Dahlberg era conosciuta soltanto in una ristretta cerchia di intellettuali. La critica americana su Dahlberg è comunque tuttora limitata in linea di massima alle recensioni dei singoli libri e solo raramente si allarga a inquadrare l'intera figura e l'opera dell'autore. Alcuni degli articoli più significativi sono stati raccolti da H. BILLINGS in un volume (*Edward Dahlberg, American Ishmael of Letters*, Austin, 1968) che porta in appendice l'elenco completo delle opere e una ricca bibliografia. In Italia Dahlberg fu presentato al pubblico da P. MILANO (con un articolo su *L'Espresso* del 5 luglio 1964, limitato a *Because I Was Flesh*) e da E. ZOLLA che per primo ne approfondì la figura di scrittore e di moralista (*Corriere della Sera*, 14 dic. 1964). Successivamente L. GARRENI UNALI gli dedicò un saggio (*Introduzione a Edward Dahlberg, Studi Americani*, 11, 1965). Un certo numero di recensioni comparvero su diversi quotidiani quando l'editore Einaudi pubblicò l'edizione italiana di *Because I Was Flesh* (*Mia madre Lizzie*, Torino, 1966) e di *Bottom Dogs* (*Vita da cani*, Torino, 1967).

5. Pubblicato col titolo *Do These Bones Live* a New York nel 1941. Una revisione degli stessi saggi intitolata *Sing O Barren* fu pubblicata a Londra

e altri), del romanzo allegorico (*The Flea of Sodom*)⁶, della divagazione erudita (*The Sorrows of Priapus*)⁷, e della raccolta di massime (*Reasons of the Heart*)⁸. Opere che possono essere considerate autobiografiche non tanto nel senso che il materiale trattato si riferisce a fatti effettivamente avvenuti nel corso della vita dell'autore, quanto piuttosto nel senso, applicabile a San Paolo, Sant'Agostino, Santa Teresa di Avila e ai grandi romantici, di *confessio*, di testimonianza del conflitto interno dell'individuo, ed ha come materia la risposta dell'individuo alla sua stessa esistenza. Ma a differenza dei contemplativi cristiani, in cui la risposta si esplica come anelito spirituale e tendenza alla speculazione metafisica ed i poli della tensione che genera il conflitto (o, se si preferisce, permette il dialogo) sono l'Anima e Dio, nei moderni l'estraniarsi dell'idea di Dio dall'esperienza umana quale portato del razionalismo filosofico soggettivizza il fatto dell'esistenza umana e porta il contrasto all'interno dell'individuo stesso: i due poli della tensione sono ora il Cuore e la Mente dell'uomo. In quest'ultima categoria, sulle orme di Unamuno e di D. H. Lawrence si pone Dahlberg, dilaniato dalle sue interne contraddizioni, incapace di amare la carne, o lo spirito, o di credere in Dio, teso in un tentativo che ritiene peraltro inutile di conciliazione e di pace.

Quando Dahlberg nacque, nel 1900, l'epoca eroica della colonizzazione americana era finita da un pezzo. Il rapido sviluppo delle industrie stava cambiando il volto degli Stati Uniti. Molti piccoli villaggi agricoli si stavano trasformando in fumose metropoli industriali, nei sobborghi delle quali si ammassava il proletariato, folla di esseri senza radici, poveri, immigrati da tutti i paesi del mondo, ostili l'uno all'altro, con un unico ideale di vita: far soldi, tanti e prima possibile, poiché sentivano che a dispetto di quanto era scritto nella Costituzione

da G. Routledge and Sons nel 1947. L'edizione definitiva col titolo *Can These Bones Live* è stata pubblicata da New Directions, New York, 1960.

6. Londra, 1960.

7. Norfolk, Conn., 1957.

8. New York, 1965.

e che i teorici della Democrazia americana avevano predicato a tutto il mondo, solo a chi aveva denaro era riconosciuto il diritto alla dignità di uomo. Appunto nell'ambiente di un quartiere popolare di una città industriale (prima Kansas City, dove abitava con la madre, poi Cleveland, Ohio, dove era convittore in un orfanotrofio), crebbe Edward Dahlberg.

Figlio illegittimo di Elisabeth Dalberg⁹, una giovane donna ebrea che aveva abbandonato il marito e due figli per unirsi a un barbiere donnaiolo e vagabondo, Edward ebbe un'infanzia profondamente infelice. Sua madre, « . . . his only cruse of water and morsel of bread — the immaterial food we need when we are a wilderness »¹⁰, era troppo indaffarata a guadagnarsi la vita per occuparsi di lui. Inoltre, una diversa sensibilità divideva madre e figlio, creando spesso fra i due una barriera di incomprensione. Edward trascorse la sua prima infanzia giocando per strada con i ragazzi del quartiere o annoiandosi nel retrobottega del negozio dove lavorava la madre, lo « Star Lady Barbershop ». La descrizione di se stesso bambino che Dahlberg ci dà in *Bottom Dogs* e più tardi in *Because I Was Flesh*, è di grandissima importanza per capire molti lati della sua personalità di adulto. Irrequieto ma non vivace, pallido, nervoso, Edward era fin da allora diviso fra sentimenti contrari — l'amore per la madre e la vergogna per la povertà e l'umile mestiere di lei; il desiderio di amicizia e l'impulso che lo portava ad assumere verso gli altri una posizione di continua difesa. Benché egli non avesse mai conosciuto tempi migliori, né ci fossero tra le sue conoscenze persone che avessero un livello di vita superiore al suo, Dahlberg non riusciva a superare il senso di umiliazione che la povertà gli dava. Provava per la sporcizia e per lo squallore un senso insormontabile di ripugnanza fisica al quale non riusciva, né riuscirà mai in seguito, ad abituarsi. Quando, ormai sessantenne, si accingerà a parlare della sua infanzia, la descriverà in questi termini:

9. La *b* fu aggiunta in seguito dal figlio per errore.

10. *Because I Was Flesh, cit.*, p. 64.

If he saw a speck on the wall, he imagined that it was the ordure of flies. When he looked at the greasy, rotten oilcloth on the table, he would not touch his scummy soup. His mind gave him intolerable pain when he thought of the back alley that lay between 8th and 7th where he had seen gross rodents. On occasions, when he heard the chirruping of rats in the basement of the building or in the rear of the shop, his face grew more peaked and rancid, and he buried his head in his arms and retched. Lizzie was unable to comprehend his nausea, for like most people of her class in the Midwest she found a certain amount of rapture in looking at the vermin. Often the lady barbers spoke at great length about loathsome creatures, and the boy listened and could not leave off hearing what made him green and sick for weeks.

All that Lizzie could understand was that the child of her profligacy vomited and that he would grow up ugly. Sometimes she would whip him in an endeavor to force him to take food; but the act of eating, thinking about what his teeth did, made him irreparably ill. Who can consider the carcasses he puts into his mouth? Filthy animals had wounded his childhood and he would never be able to exorcise those abominable phantasms from his imagination¹¹.

He ate only when Lizzie could get away from her chair. She hurried to the rear of the barbershop and prepared his soup without removing her apron; sometimes the haircloth she had taken off the last customer was still hanging over her shoulder.

It would have been as hard to count the hairs in his food as to reckon the number on the head of Abraham. It had not occurred to the child that he had a stomach or a throat until he heard the flushing of the barbershop toilet and saw the vestiges of vermin in the back room of the shop. He learned anatomy by being sick¹².

Ove la realtà dei fatti risulta con ogni probabilità alterata non tanto per un morboso desiderio di calcare la mano e di mostrare sotto un luce peggiore una realtà già triste, quanto piuttosto per un bisogno di trasformare anche il ricordo in

11. *ibid.* p. 41.

12. *ibid.* p. 49.

espressione artistica e in leggenda nel tentativo di esorcizzare lo spirito dai « filthy animals » che lo ossessionano. Del resto, quanto uno narra e ricorda di se stesso, anche se non è vero, è raramente menzogna. Ciò che l'autore ci dice altrove a proposito di un amico¹³: « Maybe he was attempting to astonish me, but I have learned that whatever a man tells about himself is true, even though he lies » riguarda, ci sembra, anche l'autore stesso.

Ma gli anni che anche a detta dell'autore cambiarono in senso negativo il corso della sua vita furono quelli passati all'orfanotrofio di Cleveland¹⁴. Al suo ritorno a Kansas City, Dahlberg si trova del tutto incapace ad inserirsi nella vita. Dopo aver tentato di lavorare come garzone di stalla, decide « to go on the bum » verso l'Ovest. È a questo punto che, diciottenne, perduto nel deserto di Mojave, si rende conto di essere « un lupo solitario » che non riuscirà mai a sentirsi a suo agio fra gli uomini e intuisce che l'unica possibilità di esprimersi, di comunicare con gli altri, sarà attraverso gli scritti. Senza alcuna preparazione culturale e senza sapere ancora che cosa dire, con solo nell'anima un senso di disgusto e di passiva rivolta nei confronti della società, Dahlberg dedica gran parte del suo tempo alla lettura. Lo interessano soprattutto

13. A proposito di ALFRED STEIGLITZ in un *Memoir* ora raccolto in *Aims for Oblivion*, Minneapolis, 1964, p. 13.

14. Dal 1911 al 1917 circa, cioè fra gli undici e i diciassette anni di età. La descrizione di quegli anni fatta dall'autore in *Bottom Dogs* colpì profondamente Lawrence che nell'introduzione a quel libro scrisse: « Nothing that I have ever read has astonished me more than the 'Orphanage' chapters of this book. There I realized with amazement how rapidly the human psyche can strip itself of its awareness and its emotional contacts, and reduce itself to a sub-brutal condition of simple gross persistence. It is not animality — far from it. Those boys are much less than animals. They are cold wills functioning with a minimum of consciousness. The amount they are *not* aware of is perhaps the most amazing aspect of their character. They are brutally and deliberately unaware. They have no hopes, no desires even. They have even no Will-to-exist, for existence even is too high a term. They have a strange, stony will-to-persist, that is all. And they persist by reaction, because they still feel the repulsiveness of each other, of everything, even of themselves ». D. H. LAWRENCE, Introduzione a *Bottom Dogs*.

i romanzieri russi — Tolstoj, Dostoevskij, Puskin, Goncorov, Andreev, Gor'kij, Lermontov, Gogol', Cecov — e in minor misura gli autori francesi e inglesi. A ventidue anni si iscrive all'Università, a Berkeley prima, poi alla Columbia a New York, dove sceglie di preferenza corsi di antropologia e filosofia, interessandosi particolarmente alla scuola presocratica. Queste scelte sono già di per se stesse indicative. I suoi interessi sono rivolti ad autori lontani nel tempo e comunque europei, tralasciando con cura ogni studio che si riferisca al mondo che è il suo, americano e contemporaneo. Tenta anche, iscrivendosi a un corso di botanica, di avvicinarsi ad un altro argomento che egli crede di amare — la natura, i fiori, le piante, gli animali — e di cui egli non conosce che i brandelli polverosi che sopravvivono nelle città industriali: gli olmi e gli aceri dei viali di Kansas City, i girasoli selvaggi e le erbacce dei lotti non costruiti o dei poveri *backyards* delle case popolari dove giocava da piccolo, il prato dell'orfanotrofio di Cleveland che gli orfani potevano calpestare solo una volta l'anno. Ma anche questo lo delude. Posto di fronte ad una esposizione sistematica, scientifica della materia, non prova che noia: « Any love for natural history was spoiled to me for at least a generation: I would never have believed then that I would some day go to the works of Buffon, Humboldt and Darwin with such joy »¹⁵. Egli non può godere la natura istintivamente, direttamente, ma anche a questo piacere arriverà solo più tardi mediandolo attraverso le opere di altri: Linneo e Humboldt gli insegneranno a vedere le piante, Aristotele lo introdurrà ai segreti della vita animale; dai Profeti della Bibbia e dai Vangeli imparerà ad apprezzare il valore dell'ulivo, della vite e del sicomoro. Da sé egli non è capace di vedere che i segni della civiltà nella natura. Del suo lungo viaggio nell'Ovest egli non ricorda le praterie e le foreste, le campagne e i fiumi che ha attraversato, ma soltanto lo scintillio metallico dei binari nelle stazioni ferroviarie, il gusto ferrigno dell'acqua che esce dai tubi per il rifornimento delle caldaie, la fame, la nausea, lo squallore degli alberghi a pochi

15. *Because I Was Flesh, cit.*, p. 143.

cents la notte, il cattivo odore dei compagni di viaggio e dei suoi stessi indumenti. Quando perduto nel Mojave Desert, assetato, trova finalmente un tugurio abbandonato dove pensa di potersi dissetare, beve per errore invece d'acqua kerosene.

Tuttavia, di questo suo bisogno di filtrare vita e natura attraverso una visione poetica, Dahlberg non è ancora conscio. Quando, recatosi in Europa con i suoi primi guadagni, si prova a riconsiderare per narrarla l'incandescente materia delle sue prime esperienze, egli sceglie, anche per influsso degli altri scrittori americani con cui venne in contatto¹⁶, la forma del romanzo naturalista come la più consona, oltre che alla materia stessa, alla sua sensibilità ed agli scopi che si era prefisso. Nella prefazione all'edizione di *Bottom Dogs* del 1961, Dahlberg dichiara infatti, a proposito della sua opera giovanile:

... I had deliberately expunged some of the joys of this globe, sun, grass, river — the melons and the leeks for which the Israelites pined — in order not to write a slavish book about a society which concealed its filth and cruelty and that doomed so many of the boys who became vagabonds, pariahs, or hopeless drudges in great cement cities. This sounds a little didactic but first of all I wanted to tell a story and maybe I did¹⁷.

Negli anni che seguirono la pubblicazione di *Bottom Dogs*, Dahlberg proseguì sulla strada del romanzo naturalista senza tuttavia essere soddisfatto della sua opera. *From Flushing to Calvary* del '32 e *Those Who Perish* del '34, furono del resto dei completi insuccessi. Deludente fu anche la sua breve esperienza come militante nel partito comunista, dove aveva sperato di trovare un senso di solidarietà umana nella lotta contro i mali della società e da cui si allontanò, a quanto sembra, non tanto per dissensi ideologici quanto per la freddezza dei rap-

16. « There were other authors in Paris in the early twenties — scrive Dahlberg nella sua prefazione all'edizione del 1961 di *Bottom Dogs* — John Hermann and Robert McAlmon, now deceased who had a passion for what we called the American scene ... we thought we could not write about the Midwest, Texas or Montana except in the rude America vernacular ».

17. *ibid.*

porti umani e la mancanza di idealismo che aveva trovato fra i suoi aderenti.

Intanto la cultura ormai notevole acquistata in anni di intense letture cominciava a dare i suoi frutti. Le nuove esigenze di spiritualità e di interiorizzazione dei problemi gli facevano apparire come insufficienti la mera descrizione dei fatti e la rappresentazione brutale dell'uomo come animale inconsapevole propria del romanzo naturalistico e lo spingevano alla ricerca di una nuova forma di espressione. Inoltre, il rivolgersi continuamente al passato, il suo personale passato rivissuto nei romanzi autobiografici, quello del suo paese cui era giunto attraverso lo studio degli scrittori americani dell'ottocento, infine quello della sua razza e dell'intera umanità che gli era divenuto familiare tramite la lettura della Bibbia e dei classici latini, greci e orientali, gli faceva scoprire una nuova e più profonda dimensione. Già nel 1932 scrivendo su *Contempo*¹⁸ un commento a proposito di *From Flushing to Calvary* aveva fatto notare che Lorry e Lizzie, i protagonisti (che altri non sono poi che Dahlberg e sua madre), sentono « a nostalgia for the past, which is as horrific and harrowing as the present, but which appears less so, because it is the past, and because at least they have their roots there ». Tale visione volutamente disincantata del passato, fa appunto parte di quell'atteggiamento polemico nei confronti della vita cui si è già accennato. Ma è importante il concetto qui abbozzato della ricerca della propria radice nel passato. L'illegittimità della sua nascita, la mancanza di un *background* familiare e sociale, erano sempre state profondamente sentite da Dahlberg che anche nella sua tarda età non cesserà mai di chiamare se stesso « orphan », « deracinated urchin », « waif », « Ishmael ». Analogamente, l'irrequieto vagabondare della sua gioventù, l'impossibilità di sentirsi a suo agio da qualsiasi parte, lo avevano fatto arrivare alla convinzione che non c'era un posto per lui nel mondo a cui potesse tornare, un posto che egli potesse chiamare casa sua. Tuttavia, negli anni della sua maturità egli decise che era ne-

18. 25 ottobre 1932, Chapel Hill, N. C.

cessario lottare contro questa situazione. Lo decise come un tempo aveva deciso di diventare scrittore, in un determinato momento e con un atto di volontà, conscio della difficoltà dell'impresa e credendoci solo perché il non crederci lo avrebbe distrutto. In seguito a questa decisione interruppe al secondo capitolo il suo quarto romanzo, *Bitch Goddess*, che avrebbe dovuto essere pubblicato a puntate su una rivista¹⁹, per dedicarsi esclusivamente agli studi e alla elaborazione di un nuovo e più consono mezzo di espressione. A questo proposito egli scrisse più tardi a Dreiser²⁰: « I have no quarrel with naturalism as such; but I want a purificatory naturalism. If our time is a Gargantuan vomit I will loathe it but not grovel in it. I will face it but not immerse myself in it ». Inoltre il solo presente non basta: è invece necessario abolire la scena attuale in quanto tale e tuffarsi nel passato, ritrovare al di là delle proprie esperienze, le esperienze comuni di tutta l'umanità in tutti i tempi:

A literature that does not echo some forgotten substratum of a long past and dimly remembered and perhaps never known Himalaya or treeless terrain of fantasy, experience, sensation of yesterday and yester century, is, strictly speaking, no literature. He who does not transcend all limits can never know or even illuminate his own²¹.

Come Enea scende fra le ombre dell'Ade per incontrarsi con suo padre e ricevere da lui l'indicazione della via per ritrovare « la casa », l'illegittimo Dahlberg è pronto a cercare in questo modo il proprio padre, la propria casa e, superando i suoi limiti, a raggiungere come uomo e come scrittore quell'interezza della propria personalità, quella maturità che, come Shakespeare dice, è tutto. Durante gli anni del soggiorno in Europa Dahlberg si accorge di non essere completamente sra-

19. *Signature*. I primi due capitoli comparvero nella Spring Issue del 1936.

20. 4 gennaio 1930. Le lettere a Dreiser qui citate sono ora raccolte in *Epitaphs of Our Time*, New York, 1967, p. 12.

21. *Ibid.*, p. 13.

dicato; esiste invece un paese che è suo — l'America — perché là egli è nato, e questo paese è l'unico che egli possa riuscire a comprendere. Si accorge anche che la lettura dei classici europei lo porta a comprendere meglio «... [the] American locality and the genius of Thoreau, Whitman, Melville, Dickinson, and Sherwood Anderson»²². Questa sarà dunque la strada, il ritorno alle proprie origini attraverso la ricognizione della patria e degli antenati.

Per cinque anni, dal '36 al '41, Dahlberg lavorava alla preparazione del suo nuovo libro sulla letteratura americana. Sono forse gli anni meno cupi della sua vita, quelli in cui scopre che al di là del pessimismo e dello squallore può esserci per l'uomo una speranza, purché l'uomo stesso lo voglia, e che esiste, dopo la caduta, una possibilità di redenzione. Scrive infatti a Dreiser in una lettera del febbraio 1938:

Though I believe that optimism is more often passive than not, I cannot go entirely to the opposite direction either. Instead I pursue a desperado philosophy of believing, hoping, and willing, choosing the chivalry of morals even though such a pole star be flaked with cinders and ashes of Hades. What else is there to do? Why not gallantly decay and so find a seeming bloom in all the cankering?²³

È lo stesso concetto eroico e disperato insieme che Dahlberg riprende da Unamuno²⁴, dell'uomo che da solo si riscatta dalla morte e dall'annientamento che ne consegue ponendosi come meta da seguire quegli ideali che il suo cuore stesso e la sua volontà gli dettano.

Il cardine di tutta la vita umana è qui: sapere chi si vuole essere. Poco monta chi tu sia; l'importante è che tu sappia chi vuoi essere. L'essere che sei non è se non un essere caduco e perituro

22. Cfr. DAHLBERG in *Twentieth Century Authors*, New York, 1952.

23. *Epitaphs of Our Time*, cit., p. 14.

24. Il *Sentimiento Trágico de la Vida* (1913; traduzione inglese 1921) fu uno dei «livres de chevet» di Dahlberg negli anni dell'Università; della *Vida de Don Quixote y Sancho* (1914, traduzione inglese 1927) si sentono ripetutamente gli echi in *Can These Bones Live*.

che si nutre di terra e della terra un giorno sarà nutrimento; mentre ciò che vuoi essere è la tua idea in Dio, Coscienza dell'Universo: è la divina idea della quale tu non sei se non l'espressione nel tempo e nello spazio. Lo slancio della tua volontà tesa verso ciò che vuoi essere non è se non la febbre che ti trascina verso la tua fiamma divina. L'uomo è intero e dritto, solo quando vuole essere più che uomo . . . se non vuoi essere se non ciò che sei, sei perduto, irrimediabilmente perduto.

Perduto sei, se non sai destare in te, nelle tue viscere, Adamo e la sua colpa — *felix culpa* — che ci ha meritato la redenzione²⁵.

Ma se il modello — Unamuno — gli indica la via, lo spirito con cui questa via è seguita non è lo stesso. Una fede robusta anche se continuamente tormentata dal dubbio sostiene Unamuno (che anzi considera unica vera fede appunto quella che deriva dal dialogo dell'anima con il dubbio e che si affina nella lotta fra la mente e il cuore, non quella tranquilla del carbonaio), mentre in Dahlberg il dubbio prevale negativamente, nel senso che lo sforzo eccessivo della lotta condotta minaccia continuamente la distruzione delle forze vitali. Come vedremo infatti Dahlberg, che proprio dal chisciottismo di Unamuno era stato attratto, rinnegherà nel corso di questa stessa opera la figura di Don Chisciotte opponendogli decisamente come unica valida quella di Sancio che egli ammira soprattutto perché la sua adesione all'Ideale non lo ha mai staccato dalla sua originaria natura corporea, terrigna, di contadino. E la via di Unamuno è completamente abbandonata quando Dahlberg rinnega la figura di Cristo, vista in un primo momento chisciottesamente, alla maniera appunto dello scrittore spagnolo, e come tale ammirato e amato, per contrapporgli addirittura quella del traditore Giuda. Qui Dahlberg, nel suo bisogno di rivalutare l'uomo di carne e ossa contro l'uomo di spirito, accusa il modello spirituale — il Cristo — di mancanza di amore, nega che Egli sia morto per tutti gli uomini perché il buio che avverte in se stesso lo porta a volte a negare l'esistenza della luce. Identi-

25. M. DE UNAMUNO, *Commento alla vita di Don Chisciotte*, Milano, 1947⁴, p. 37. Traduzione di Carlo Candida.

ficatosi quindi con il condannato per antonomasia, lo difende: basta un semplice cambiamento di preposizione e tutto il senso della storia cambia. Ché Giuda, secondo Dahlberg, non *con* un bacio ma *per* un bacio tradì il Figlio dell'Uomo. Tale identificazione, qui così drammaticamente espressa con la figura di Giuda, era già stata adombrata dall'autore in maniera vagamente scherzosa nel periodo in cui il volume era ancora nelle sue prime fasi di elaborazione. Trattando infatti della difficoltà di sanare, nella teoria come nella pratica, le costanti contraddizioni dell'animo umano, Dahlberg dichiara: « One has two choices, either to be Jesus or the Ass upon which he sat as he rode to Jerusalem. I prefer to be both and I am reasonably certain that I can carry a divine burden as the Ass better than as the Jesus »²⁶.

Il titolo stesso dato ai saggi sulla letteratura americana e che per estensione comprende anche i saggi che a questi fanno corona, *Can These Bones Live*, è particolarmente indicativo dello stato d'animo dell'autore. Nel contesto biblico²⁷ con questa frase si apre la narrazione della visione di Ezechiele nella valle delle ossa aride, visione che si conclude con una resurrezione. È Dio che chiede al profeta se da quella valle di morte potrà mai sorgere la vita, e il profeta fiducioso risponde: « Signore, Tu lo sai » e obbediente al comando del Dio in cui crede parla alle ossa aride finché queste da sparse che sono si riuniscono e i nervi e la carne le ricoprono. Quando poi la carne le ha ricoperte, il profeta parla ancora ai corpi che le sue stesse parole hanno tratto dalle ossa, finché anche lo spirito scende in essi e li anima. E le ossa vivono. In Dahlberg sembra invece che sia l'uomo a porsi la domanda e che la risposta a Dio non sia risposta ma preghiera. Ezechiele crede, e la sua visione può quindi essere più ampia; postosi il problema egli può giungere alla soluzione che la fede gli fa intuire e gli permette il dialogo con Dio. Dahlberg al contrario non può dialogare con un Dio in cui, in realtà, non crede. Quello di-

26. *Epitaphs of Our Time, cit.*, p. 16.

27. Ezechiele, 37, 3.

venta così monologo, e, postosi la prima domanda, l'autore non è capace di dare al tema uno svolgimento che lo conduca a una qualsiasi soluzione, ma si sofferma invece sul problema, proponendoselo e riproponendoselo, con un'infinita varietà di immagini e toni. Come dice Sir Herbert Read nell'introduzione, « . . . it circles around the pit of our own misery and degradation »²⁸. Né d'altra parte l'interesse che spinge Dahlberg nella sua ricerca è in realtà una ricerca di Dio. Ciò che a Dahlberg interessa è l'Uomo in quanto miscuglio di corpo e spirito, capace di essere insieme meno che animale e più che angelo. Non a caso il saggio *The Man-eating Fable* con cui Dahlberg apre il suo nuovo volume tratta appunto dell'impossibilità di risolvere le ambiguità che coesistono nell'anima umana.

Truth, Good and Evil revolve like the perpetual wheel to which Ixion was bound. Tamburlaine, the « Scythian thief », sprinkles Asiatic lands with the brains of men, and thirsts for the far infinities of the Milky Way; unambitious and loving Hamlet, who can « be bounded in a nutshell and count myself a king of infinite space », embitters the earth; Macbeth speaks truths from Gothic caves of terror; the evil and saturnine Ahab, soaked in metaphysical Revenge and in blood « older than the Pharaohsy, knows moral extasies as tender as . . . » let me look into a human eye; it is better than to gaze into the sea and sky; better than to gaze upon God ». Resolve these ambiguities who can?²⁹.

The Man-eating Fable è la storia di Timone di Atene che sentendosi tradito dagli amici si allontana dal consorzio umano e alimenta con l'odio la sua vita. L'odio lo sopraffà e nel momento stesso in cui egli pronuncia la sua più grave bestemmia contro i suoi simili (« nor on the beasts themselves, the birds and fishes; you must eat men »), lo distrugge. L'uomo infatti, rispecchia se stesso nei suoi simili, e l'odio contro gli altri è odio contro se stesso e ha come conseguenza l'autodistruzione. Dahlberg sente, a questo punto della sua vita, il bisogno di avvicinarsi agli uomini anche perché ritiene che solo amandoli ed accettandoli potrà amare e accettare se stesso. Egli

28. *Can These Bones Live, cit.*, p. XI.

29. *Ibid.*, p. 3.

guarda dunque nell'anima degli altri — i mitici eroi di tutti i tempi, gli scrittori americani ed europei che lo hanno preceduto — e vede in essi quelle stesse ambiguità inspiegabili che riconosce in sè. E prova a questa vista un senso di fratellanza. Quelle bugie meravigliose che egli cerca di raccontare a se stesso, altri prima di lui se le sono raccontate; sotto i colpi di un destino cui non si può far fronte altri, come lui ora, hanno vacillato e sono caduti. Amleto, Timone, Lear, Edipo e tutti i mitici personaggi della poesia del passato sono dunque il compendio della condizione umana e dalle loro vicende l'uomo può trarre giovamento. Pure, non lo fa. La storia è un seguito di fatti di odio, la vita trascorre in un costante senso di ansia e di terrore. Brillano ancora, nel buio, alcuni ideali: la Verità, la Fede. Ma sono « corpse ideals » su cui l'uomo costantemente piange. Piange, ma continuamente li ricrea. Poiché:

... no matter how disenchanting man becomes, he does not forswear the legendary course of the heart. He cannot... With inextinguishable fervor he ceaselessly creates his cycles of sonnets, music, art, ethics, and then with chivabric irony wraps the WORMS in the GOLDEN FLEECE OF COLCHIS. This is his eternal battle against all palpable and unknown limits³⁰.

L'uomo dunque riveste con l'oro del mito, dell'arte, la sua miseria. E vinto è grande, come Prometeo legato alla roccia o Capaneo all'inferno. O è eroico nella sua inutile fatica, come Sisifo che rotola in eterno la sua pietra, o Don Chisciotte che lotta, e perde, contro i mulini a vento. Inutilità, dunque, miseria, ironia tragica del destino da un lato. Grandezza, bellezza, eroismo nonostante tutto, dall'altro. Poiché purtroppo « Good and evil are inseparable; beast and man are sewn together with the threads of heaven »³¹. Questo è il presupposto, la visione alla luce della quale Dahlberg svolgerà la sua critica.

Tuttavia, di critica letteraria nel senso comune del termine non si può veramente parlare. Dahlberg stesso, del resto,

30. *Ibid.*, p. 7.

31. *Ibid.*, p. 9.

considera la letteratura come « the art of ripening by conversation », sì che l'autore e l'opera che egli tratta sono soltanto un punto di partenza da cui prendere l'avvio per allargare l'argomento portandolo fino alle sue estreme conseguenze, un passaggio dal particolare all'universale nel tentativo di ordinare, esponendole, quelle idee che caoticamente si agitano nella sua mente. I saggi si presentano come una serie di divagazioni su un tema alla maniera di Montaigne e di Sir Thomas Browne, scrittori che Dahlberg tenne certamente presenti nella composizione di questa sua opera. Gli autori, studiati appunto in quanto uomini che prima di lui hanno affrontato le medesime esperienze, sono chiamati come guide nella ricerca e insieme come testimoni che con l'autorità delle loro parole diano appoggio e forza alle sue. E poiché « each canonizes his own nausea »³², ciò che Dahlberg denuncia nelle loro opere è sempre e soltanto il male che è in lui. Male che si esplica innanzi tutto come solitudine dell'individuo costretto a vivere in una società di 'isolati' da cui è scomparsa la forza coesiva, unificatrice dell'amore. Ci sembra qui necessario notare che per Dahlberg l'amore ha sì il significato di *charitas* nel senso cristiano, o meglio paolino, del termine ma è soprattutto considerato nel senso ancora pagano di *pietas*, cioè di affetto e insieme di compassione, misericordia, verso i vivi e di venerazione, pietà filiale, verso i morti e verso il proprio paese. Visto sotto questa angolazione il rispetto della tradizione è quindi, in quanto *pietas*, amore, e la presunzione di tagliare i ponti col passato per ricominciare daccapo è empia.

Quella solitudine per cui Dahlberg bambino aveva sempre desiderato « . . . friends very much and [had] attached himself very quickly to every one who seemed interested in him »³³ senza mai peraltro riuscire a soddisfare questo desiderio, è un male comune di tutto il popolo americano fin dal tempo dei Padri pellegrini:

32. *Ibid.*, p. 157.

33. *Bottom Dogs, cit.*, p. 18.

Puritanism sundered men from one another... When our pilgrims met in town house or for devotionals, each one was celled, or pew-ed, theologically or politically, in the atom of his godhead. The white, hygienical church, no less than the sabbatical ceremonies, the Sunday suit, was an altar and a garb for stern Jehovah and not for feeble and bemoisted man³⁴.

Questo rifiuto del « feeble and bemoisted man » è per Dahlberg caratteristico di tutta la letteratura americana. Nel periodo coloniale narrativa e poesia soggettiva, quelle forme cioè di produzione letteraria che meglio si adattano a rivelare l'uomo, erano infatti viste con sospetto perché lasciavano troppo libero sfogo al fantasticare, funzione diabolica proveniente da quella parte inferiore dell'anima in cui ha sede la concupiscenza. Col tempo, il rilasciarsi della rigida disciplina puritana permise lo sviluppo della narrativa, ma l'influsso di quel rifiuto permane. I personaggi dei romanzi e delle novelle di Hawthor-

34. *Can These Bones Live, cit.*, p. 44. Il senso della mancanza di amore come *pietas*, pur non avendo trovata una chiara formulazione fino alla stesura di questi saggi, aveva improntato fin dagli inizi l'opera di Dahlberg. L'acuta sensibilità critica di D. H. Lawrence aveva infatti rilevato come *Bottom Dogs* fosse una delle espressioni estreme del processo disgregativo che l'estinguersi della capacità di amare — che Lawrence chiama « the breaking of the heart » — aveva compiuto in America: « ... that seems to me the essential American position to-day. Of course the white American believes that man should behave in a kind and benevolent manner. But this is a social belief and a social gesture, rather than an individual flow. The flow from the heart, the warmth of fellow-feeling which has animated Europe and has been the best of her humanity, individual, spontaneous, flowing in thousands of little passionate currents often conflicting, this seems unable to persist on the American soil. Instead you get the social creed of benevolence and uniformity, a mass will, and an inward individual retraction, an isolation, an amorphous separateness, like grains of sand, each grain isolated, upon its own will, its own indomitableness, its own implacability, its own unyielding, yet heaped together with all the other grains... »

The deep psychic change we call the breaking of the heart, the collapse of the flow of spontaneous warmth between a man and his fellows happens of course now all over the world. It seems to have happened to Russia in one great blow. It brings people into a much more social unison, for good and evil. But it throws them apart in their private individual emotions. Before they were like cells in a complex tissue, alive and functioning diversely in a vast organism composed of family, clan, village, nation. Now, they are like grains of sand, friable, heaped together, in a vast inorganic democracy.

ne, di Poe, del primo Melville, hanno sempre qualcosa di non umano, fantasmi incorporei che vivono e agiscono in un'atmosfera strana, vagamente misteriosa. Neppure quando, voltate decisamente le spalle alla puritana vergogna del proprio corpo, gli scrittori americani si dedicarono nei romanzi naturalisti alla descrizione dell'uomo in tutta la sua miseria fisica e morale, l'atteggiamento fondamentale risulta diverso: quello che prima era pudicamente nascosto viene ora spietatamente denunciato. Si tratta di processo, di accusa, non di accettazione.

Analogo il trattamento della figura della donna nella letteratura e nel costume americani³⁵. La donna, infatti, più ancora dell'uomo può essere assimilata al corpo. Essa è la parte dell'umanità più legata alla terra. L'uomo, oltre che corpo, è anche Giacobbe che lotta con l'angelo per il dono della profezia, è Don Chisciotte, è insomma l'amante della verità astratta. La donna è invece la terra, il buon senso comune, la saggezza che nasce dall'esperienza. Ricca di questa forza che le viene dalla natura essa può ridere, come Sara, anche di Dio ma verso gli uomini è sempre portata a sentire un caldo senso di amore e di pietà. Simbolo infatti della donna è per l'autore la Maddalena del Vangelo, la peccatrice che, prostrata ai piedi del suo signore (il fatto che questi fosse il Cristo non deve trarci in inganno poiché, secondo Dahlberg, il signore della donna deve essere l'uomo di carne e di peccato, non un Dio), cura le piaghe dei suoi piedi con unguenti preziosi. Ma la donna è per l'uomo il richiamo della carne e in quanto tale appunto il Puritanesimo e i suoi eredi, gli artisti americani, la hanno rifiutata.

35. A questo problema è dedicato il saggio *Woman* che compare per la prima volta nell'edizione inglese del '47. L'influsso di D. H. Lawrence, e specialmente dei suoi *Studies in Classical American Literature*, è evidentissimo. Notevoli analogie si trovano anche con le idee espresse da W. C. WILLIAMS nel capitolo *Jacataqua* di *In the American Grain* (del 1925) e, soprattutto per quel che riguarda la concezione della donna in Melville, da C. OLSON in *Call Me Ishmael* (New York, 1947). Questa ultima opera del resto, come conferma l'autore stesso nella dedica di un capitolo a Dahlberg, è nata da una serie di scambi di idee fra i due autori legati, all'epoca della stesura del volume, da una profonda amicizia.

... there is no Magdalene, not even a Mary or Martha, in the Puritan Testament; woman does not exist in these literary masterpieces, in *Moby Dick*, or in *Walden*. There has never been a *Mater Dolorosa* in America, Our Lady of Succor; — these sorrowful inclined surfaces of the Primitives, upon which man saw the pity for his own pain, have never existed here. Christ, as healing « feminine » image, has always taken the place of the Virgin Mary³⁶.

L'orgoglioso retaggio puritano che secondo Dahlberg allontana l'Americano da quanto per essere accettato richiede umiltà (il proprio corpo — e la donna che a questo è vista come indissolubilmente legata — perché richiede l'accettazione degli istinti più bassi, dei limiti che la sofferenza fisica, le malattie e infine la morte inequivocabilmente impongono; la fratellanza con gli uomini, perché richiede il coraggio di rispecchiarsi in esseri che per la loro volgarità e bassezza vorremmo considerare diversi da noi) vale anche per quel che concerne l'accoglimento di una tradizione, perché essa implica che l'individuo non è un pioniere, un gigante scopritore di nuovi orizzonti, ma solo un nano che se per caso riesce a vedere un po' più lontano dei giganti che lo hanno preceduto, lo deve solo al fatto di trovarsi seduto sulle loro spalle. Il mito americano del nuovo Adamo, dell'uomo che sempre ricomincia *ab imis*, allontana l'artista americano dalla comunione con il resto dell'umanità e lo priva di quell'immenso patrimonio di immagini e di leggende che l'uomo ha accumulato nei secoli e che costituisce la sua unica ricchezza.

Our artists are American Ishmaels doomed to be cut away from the human vineyard. « Call me Ishmael », prophetically utters Herman Melville in the first line of *Moby Dick*. We are brute, giant pathfinders, without a remembrance of the past or tradition, discoverers of brand-new nostrums for sex, life, science, art and religion. We are the infant aboriginals. Before Poe, who? Before Whitman, Dreiser or Sherwood Anderson, who? Dreiser, like Cyclops after his one eye has been gouged by the axle of Odysseus, blindly stumbles into truths, or into crowd folklore. We are ico-

36. *Can These Bones Live*, cit., p. 129.

noclasts who demolish Revelations, all mystery, doubt, confounding legends — to have what? Rousseau's *Social Contract*, Thomas Paine's *The Crisis*, Robert Ingersoll's arid-pated atheism, instead of the errors of Job, Daniel and Luke? Like the gross jackanapes in *The Idiot*, we have put the mouse behind the grate that it may nibble upon the icon Virgin Mary; and after the image has been gnawed what remains? No poets were ever so arrogant as the American³⁷.

Se dunque questa arroganza, se questo orgoglio sono di impaccio all'unico bene che si deve cercare nel mondo, l'amore, l'uomo se ne deve liberare; Dahlberg, che da giovane si era avvicinato alla letteratura come semplice apprendista in una disperata ricerca di amore e di possibilità di comunicare con gli altri uomini, divenuto adulto ne approfondisce lo studio e la riscopre come « act of creative faith »:

Criticism, painting, poetry, is but deeply awakened self-love. AMOR FATI, to love one's fate and truth, and he who does not love his own truths, absolutely, would be more truthful if he kept silent . . . We are all FOOLS . . . as Don Quixote was; let us not be ashamed or furtive about it, and slink behind the errors of science, philosophy, metaphysics³⁸.

L'uomo moderno, legato alla macchina come uno schiavo alla catena, esiliato nelle inumane città industriali, è sempre quello che è stato nei secoli precedenti: un disperato essere assetato di verità e di infinito. È Uomo, come Amleto, Jago, Timone di Atene, Giobbe. Il tempo non lo ha cambiato, né lo hanno cambiato l'amore e il bisogno. Il metro astratto della scienza non basta a misurarlo, come non si possono pesare sulla bilancia le sofferenze di Giobbe. Come un miope, il materialista non vede della realtà che una parte, la più vistosa, la più vicina. Di tutto ciò che sta dietro, più lontano, egli non ha che una visione vaga, sfocata, o addirittura non ne ha alcuna. Il buon critico invece deve saper vedere anche lontano. Non deve essere

37. *Ibid.*, pp. 45-46.

38. *Ibid.*, p. 53.

solo critico ma anche poeta: solo così saprà comprendere l'artista che egli studia e darne un giudizio adeguato.

The critic is Sancho Panza to his master, our Lord Don Quixote, the artist. For only the Quixotist can be a true Sancho Panza. Sancho is no bread, butter and beer realist. He too sees with undersided sights and knows with the magical folly of the heart that there is a knowledge before reason and science, a secret wisdom which is prior to logic — the vibrant, god telling PULSE . . .

There are no abstract truths — no Mass Man, no proletariat. There is only Man. When the Pulse has been nailed on the crossbeams, lo, Reason gives up its viable breath and becomes a wandering ghostly Error. Truth and folly are ever about to expire, so that we, like our beloved Sancho Panza, kneeling at the deathbed of Don Quixote, must always be ready to go out to receive the holy communion of cudgels and distaffs, for the rebirth of the Pulse, living anew, in our veins and bones, as the quickened Truth³⁹.

Tuttavia, una fede basata esclusivamente su una caparbia volontà di credere e non sentita nel profondo del proprio essere, una speranza invocata come ultimo appiglio prima della disperazione, un amore perseguito soltanto come ideale perché mai realmente conosciuto, non sono che rimedi a forze negative e non hanno vitalità propria. In questo senso la loro esistenza è sempre precaria e destinata quindi a non resistere alle prove della vita. Quell'ottimismo, sia pure problematico e incostante, cui Dahlberg era arrivato in *Can These Bones Live*, è già scomparso nella sua opera successiva, *The Flea of Sodom*. Il culto del mito rimane, ma la sua capacità catartica si è indebolita. Qui il mito ci sembra più un tentativo di evasione che un mezzo di elevazione. Il volume è scritto in uno stile piuttosto oscuro e confuso, tanto che l'autore stesso quasi se ne scusa nella nota introduttiva dicendo:

If this little book appears opaque, the reason is easy to know: the line is gnomic, pulsing with Ovid, Livy, Strabo, Suetonius, Herodian, Plutarch, the Book of Enoch, the Apocalypse of Baruch.

39. *Ibid.*, p. 55.

The similes themselves are definitions of ancient rituals, which are bucolic physic for men who feed and gender upon macadam meadows⁴⁰,

sebbene l'influsso di questi scrittori non compaia affatto chiaramente, filtrato e assorbito com'è dalla personalità di Dahlberg.

L'autore definisce questo libro « a Prayer for a FABLE » ove la scelta della parola « preghiera » ci sembra implicare una maggiore insicurezza rispetto allo stato d'animo di *Can These Bones Live*, come se nemmeno la scelta del mezzo di espressione dipendesse più da lui. Sembra anche implicare, dal momento che si può supporre la *author's note* sia successiva al volume; quasi un riconoscimento di insuccesso: la *fable* che l'autore aveva in mente di scrivere non è stata compiutamente formulata, è rimasta appunto allo stato di preghiera. *Fable* poi, rispetto a *Myth*, ci sembra avere un significato più fantastico e meno universale, più di esemplificazione che di simbolo.

Diversa anche la visione dell'uomo. Questi, in *Can These Bones Live*, era il protagonista della tragedia e il suo ruolo era quello di lottare contro i limiti impostigli dal destino; in questo si distingueva dagli animali ed era loro superiore. In *The Flea of Sodom* invece, la tragedia consiste innanzi tutto nell'allontanamento dell'uomo dalla natura quale portato della civiltà moderna. Agricoltura e artigianato avevano legato un tempo uomo e natura: la natura forniva all'uomo tutti i mezzi di sostentamento, e l'uomo la plasmava con il suo lavoro e la elevava a divinità, restituendole come sacrificio le primizie e celebrandone con riti ricorrenti i cicli stagionali. Ora invece la civiltà delle macchine, obbligando l'uomo a vivere in vasti agglomerati urbani da cui la natura è bandita, ha spersonalizzato il suo lavoro ed egli, da contadino e artigiano, è divenuto automa. La città moderna è per Dahlberg una nuova Babele dove « All is basely mingled, the people, the goods and the

40. *The Flea of Sodom*, cit., p. 12.

genders, for the tender vine of remembrance is broken »⁴¹. A sanare questa miseria si leva, ma inutilmente, il canto del Poeta: « And I said 'O defiled flock, take the harp and chant to the ancient relics, lest understanding perish'. Then I laboured for the miracle of seeing and knowing . . . But it was nothing, and my spirit was a mute tomb »⁴².

La *fable* compare alcuni anni più tardi, nel 1957, con *The Sorrows of Priapus*, l'opera a nostro avviso più riuscita dell'autore. Il tragico pessimismo di Dahlberg è rimasto immutato, ma i suoi mille sentimenti contrastanti, la sua cultura, l'amore per la natura, il culto del mito, sono fusi in un unico magma che la raggiunta perfezione stilistica dell'autore può dirigere, piegare, sollevare a suo piacimento. Come genere letterario *The Sorrows of Priapus* è vicino nella sua prima parte al *Bestiario*, nella seconda al libro di erudizione mitologica. Ma come l'autore ci tiene a precisare esso è « a fable and not natural history. The polestar of the writer is a legendary book, using geography, the beasts in the earth and the sea, and voyages, as the source of maxims, mirth and an American myth »⁴³.

Il libro si apre con un canto a *Venus Hataera*, Venere Prostituta, simbolo dell'istinto divinizzato. L'istinto, che Dahlberg ha tanta difficoltà ad accettare, viene così sublimato e considerato di gran lunga superiore allo spirito e all'intelletto. Quell'anatomia che Dahlberg da bambino aveva imparato « by being sick » viene ora riesaminata membro per membro, quasi che, rievocandolo, l'autore possa esorcizzarsi da quell'orrore che la vista o anche il solo pensiero delle parti del corpo umano suscita in lui. L'uomo in fondo non è altro che un animale (« Man must be classed among the brutes, for he is still a very awkward and salacious biped »)⁴⁴, in posizione di svantaggio però rispetto ad essi, in quanto, avendo mangiato il frutto dell'Albero della Conoscenza, si è « liberato » dalle ferree

41. *Ibid.*, p. 56.

42. *Ibid.*,

43. *The Sorrows of Priapus*, cit. Author's Note.

44. *Ibid.*, p. 9.

leggi dell'istinto che regolano infallibilmente la vita degli animali.

Birds are reasonable creatures, and once we know whether they are insectivorous, nestle on trees, and how they copulate, their habits are as rigid as the laws of Numa. . . . Man whether he is violent, or peaceable is lawless⁴⁵.

Men go everywhere looking for companions, and do not know whether they have taken unto their bosom a viper or a crow. The eagle and dragon are reliable adversaries; ichneumons hunt the caterpillar. The lark and *chlorens* eat each other's eggs; geckoes and spiders are enemies. The *pipo* devours the young of the heron. The ass frequents thorny places; Aesop and La Fontaine understood this, but few others do⁴⁶.

Dai brani qui sopra citati risulta chiaro un certo didatticismo (presente del resto in varie forme in tutta l'opera di Dahlberg) che egli riprende, in questo caso, dagli antichi *Bestiari*⁴⁷; ma si nota anche la gioia che il nominare gli animali — o i fiori, o le piante, o qualunque cosa sia strettamente legata alla natura « intatta » — dà all'autore. Come già Whitman prima di lui, Dahlberg ritrova in quell'elencare quasi rituale di nomi il ripetersi di un processo antico che si rifà indietro nei tempi fino ad Adamo il quale, appunto col nominare gli animali e le cose che Dio gli presentava, aveva partecipato al processo divino della creazione, e che Noè aveva ripetuto prima del Diluvio, sia per ricreare il nuovo mondo, sia per assicurare un legame con quello antico che stava per essere distrutto.

Dall'uomo all'animale, dall'animale alla pianta e al minerale, Dahlberg ripercorre all'indietro la via del progresso alla ricerca del Paradiso perduto che egli, ossessionato da tutto ciò che è duplice perché in quanto tale, ambiguo e contrastante, ritrova all'alba dei tempi, quando ancora la luce non era defi-

45. *Ibid.*, p. 32.

46. *Ibid.*, p. 35.

47. Un interessante raffronto con i *Bestiari* antichi e moderni si trova nell'articolo di J. E. SLATE, *Edward Dahlberg's Moral Book of Erotic Beasts* pubblicato nell'*American Quarterly* dell'inverno 1958, ora in II. BILLINGS, *op. cit.*, pp. 67-82.

nitivamente separata dalle tenebre, e coscienza e materia erano ancora una cosa sola.

The first mortals were content in swamps and reed. The herbs of the marsh and dog's-tooth grass were bread. Sidon and murex and Arabic alabaster were unknown. The seasons were no more than a matter of winds. Men were plants and the cowries of the shore, and woman a potherb, her legs and hair were rain. River rushes, fennel stalk, the dusk were the odors of apple and desire.

Salt pools were the eyes and the head of man, his verteber was a tidal seam; the marshes dreamed, the dunes thought; Ocean, swamp and sands were his mind and visage; he had no wish to grasp them because he had no feet or hands, the malign tutors of greed and strife. The small stones slept near him as lambs. Sea and quagmire, kelp and cockle were mother and father, and Abel, who is feeling⁴⁸.

Sempre nel quadro di questa ricerca del passato Dahlberg rievoca nella seconda parte del volume, la storia delle esplorazioni e i costumi delle popolazioni indigene americane. Come la prima parte era stata una specie di catalogo delle bestie, questa è un catalogo degli dei e degli eroi del nuovo continente. Anche qui l'elencare si risolve in una serie di immagini vive e variopinte che l'amore per la materia trattata trasforma in poesia. Ma né amore né poesia possono nascondere la verità che è alla base di tutte queste leggende: le tribù indigene erano sanguinarie, offrivano ai loro dèi sacrifici umani; e nel concludere i brani in cui ha riportato gli usi diversi delle singole tribù, Dahlberg ripete come in un tragico ritornello « And they were man-eaters », « And they ate men ». Né meno crudeli erano i *Conquistadores* spagnoli: « amazing geographers . . . they left chronicles bought at the price of an entire race »⁴⁹. Pure il giudizio di Dahlberg non sa (o non vuole) essere negativo. La forza stessa della loro primordialità li salva: « . . . a people in their beginnings show a remarkable energy; what often repels us is not entirely wicked, since every-

48. *The Sorrows of Priapus, cit.*, p. 49.

49. *Ibid.*, p. 63.

thing that man does, when recollected, is a marvellous legend »⁵⁰.

In base a questa fiducia nella possibilità catartica del tempo, Dahlberg si prova a rivedere a circa trent'anni di distanza la materia già trattata della sua infanzia e a riproporre a se stesso, prima ancora che al pubblico, la figura della madre. Egli spera che il tempo e quella saggezza che confida gli venga dalla cultura gli permettano di distanziarsi abbastanza dalla sua esperienza da poterla purificare trasformandola da personale in archetipica. « For I have come to a time in my life when it is absolutely important to compose a good memoir although it is absolutely a negligible thing if I should fail »⁵¹.

Questa autobiografia, che, come ha notato un critico americano⁵², « might better have been called an exercise in self-exorcism », è l'estremo tentativo di accettare il proprio corpo attraverso l'accettazione della madre che questo corpo gli ha donato e che è stata per lui il primo legame con la realtà, forse anche l'unico che egli non sia mai riuscito a spezzare per evadere nel sogno. Vi è tuttavia nel figlio un senso di colpa nel mettere allo scoperto, per una sua necessità interiore, le miserie della madre:

It is a great pain to divulge the life of a mother, and wicked to betray her faults... Should I err against her dear relics or trouble her sleep may no one imagine that she has not always been for me the three Marys of the New Testament. Moreover, whatever I imagine I know is taken from my mother's body, and this is the memoir of her body⁵³.

Ma sempre in Dahlberg una cosa è il fine che l'autore si propone scrivendo, un'altra è il risultato delle sue fatiche. Come nell'intenzione dell'autore *The Flea of Sodom* e *The Sorrows of Priapus* avrebbero dovuto essere « mirthful books »

50. *Ibid.*, p. 73.

51. *Because I was Flesh*, cit., p. 4.

52. D. AARON, *Out of a Dark Wood* in *The Hudson Review*, Summer, 1964.

53. *Because I Was Flesh*, cit., p. 4.

e sono risultati invece opere pervase dalla più disperata amarezza, così anche questo tentato inno alla carne — il titolo, *Because I Was Flesh* è sommamente indicativo — è il lamento della miseria che dalla carne deriva. Dahlberg rovescia nelle sue pagine una infelicità antica che gli anni non hanno affatto asopito. Anzi, come è accaduto ad Achab che, ferito dalla Balena Bianca, giacendo per mesi da solo nella sua cabina, aveva avuto modo di coltivare la sua sofferenza e il suo rancore fino a che l'animale che lo aveva ferito era diventato per lui la personificazione del Male cosmico, così anche per Dahlberg, che, incapace di stabilire un buon rapporto con altri esseri umani aveva dovuto sempre portare da solo il fardello del suo dolore, i « filthy animals » della sua infanzia si sono ingigantiti fino a dominare completamente il suo spirito. Achab, il cacciatore di balene, si imbarca e parte per cercare e uccidere il suo Male, Moby Dick. Dahlberg, scrittore, si immerge nel suo passato, in cui egli vede la fonte prima del suo Male per cercarlo e, se è possibile, « ucciderlo ». Il male in tanti anni accumulato fluisce dalla sua anima sulle pagine sotto forma di ricordi mostruosamente deformati: l'orrore dei brani, più sopra citati, che rievocano la sua infanzia, la lunga e dettagliata descrizione dell'aborto che Lizzie aveva procurato a una delle sue lavoranti, i disgustosi particolari della descrizione dello « Star Lady Barbeshop », dell'appartamento, delle prime morbose esperienze sessuali, cui si aggiungono l'umiliazione di appartenere ad una minoranza razziale contro cui esiste, di fatto, una discriminazione, e soprattutto l'insopportabile vergogna della sua nascita illegittima⁵⁴. Rievocare la madre in tutta la

54. Vorremmo qui notare come proprio il senso dell'illegittimità della sua nascita, prevalendo su quello della condizione di ebreo, cioè di appartenente a un gruppo sociale ben definito e con una fortissima tradizione familiare e culturale, ponga Dahlberg in una prospettiva diversa da quella degli altri scrittori ebrei americani. Privato infatti non solo della famiglia ma anche di quell'ambiente sostanzialmente omogeneo che gli immigrati ebrei tendono a ricreare intorno a sé in America e che ha permesso loro di conservare la propria identità sociale in mezzo a tutte le traversie e i mutamenti insiti nella nuova condizione. Dahlberg sentì durante l'infanzia la sua condizione di ebreo esclusivamen-

spietatezza dei più vergognosi dettagli è un po' come uccidere il fascino che la sua figura continua a esercitare. Rievocare la delusione della scoperta che l'uomo che lo ha generato è il barbiere Saul, l'individuo volgare, senza principi morali, con i capelli crespi e i denti da volpe che Lizzie malediva nei suoi sonni agitati, è un po' come liberare il suo animo da quel bisogno di una valida figura paterna che egli aveva sempre sentito. In un impeto d'ira egli annulla le posizioni faticosamente conquistate nel corso della sua vita con una rivolta contro tutto ciò che egli aveva potuto assimilare alla figura del padre, e che appunto in quegli anni aveva trovato sul piano letterario la sua espressione nel saggio *Moby Dick: A Hamitic Dream*⁵⁵ con un attacco rabbioso contro un autore, Melville, che era stato un tempo una delle sue « guide » e in *Truth Is More Sacred* contro i maggiori scrittori contemporanei in lingua inglese. In *Because I Was Flesh* la rivolta contro il Padre per antonomasia, il Creatore, è espressa con una violenza inconsueta perfino per Dahlberg. Non solo Dio è negato ma anche l'esistenza stessa degli uomini. Poiché con l'esistenza non si riesce a venire a patti, ebbene, si finga che non esista.

We are nothing, we know, though God has feigned we are something. We have been deceived, O First Cause and Mocker — you who told us we were created. What is there betwixt our coming and our dying but the fumes rising up from Nowhere? The fool licks the fat and scum of this non-existence untill he is gouty and swollen.

I said « Let it be darkness, for I cannot see in the light; and my sepulchre laughed at Him who pretended that on the fourth

te come senso di diversità, a suo sfavore, rispetto ai suoi vicini « gentili ». E poiché, come abbiamo visto, in Dahlberg, i traumi dell'infanzia non sono mai stati superati, egli rimane anche da adulto incapace di riconoscersi positivamente come membro di un preciso gruppo etnico e culturale; la riscoperta della tradizione ebraica resta quindi un fatto puramente culturale, mentre permane alla base il vecchio senso di inferiorità.

55. Pubblicato per la prima volta in *The Literary Review* nel 1960, e ristampato in *Alms for Oblivion*, *op. cit.*

day He had made the moon, the stars, fish, birds, mice and dream, and who thought He had created Adam on the sixth day ». But I spurned him and said, « When Thou gavest man dreams, he knew that Thou hadst lied to him, even to Thyself, for Thou created nothing ». And I bellowed, « Take away Thy follies and images and Thy six days of Void, for all that I require is the DREAM. Why didst Thou plague Adam with a conscience, for what need has man of it when his visions of the night judge him? » Wrinkled and old, I lifted up my voice and wept, « Thou knowest well there are no days, and that time is only the noise of the wings of the seraphim. Away with Thy sun; are not the ashes wiser than the flame? and does not the moon know more than the sun? Thou nihilist, does a phantasm require anything which is nothing, except the dream, for if a man perceives as he sleeps, what has he but a trance when he awakens? »⁵⁶.

Ma la negazione non sa essere completa. Una voce, quella della carne, ammonisce: « And forget not thy mother who bare thee in pangs . . . Then I looked at that woman, less than five feet of relentless will. O God, her stockings were sick and raveled again. Could I have come out of such vile rags? »⁵⁷. Di fronte alla realtà, il mito vagheggiato come *fable* non regge; e la realtà va accettata in tutta la sua miseria. Così, quando alla fine del libro Dahlberg domanda « What is Truth? » la risposta gli viene dalla madre che con voce tranquilla risponde « My Life ».

Stanco della sua lunga battaglia con la vita, Dahlberg, che pure dopo la sua autobiografia ha pubblicato ancora vari volumi⁵⁸, non aggiunge niente di nuovo a ciò che ha già detto. Ne sono un esempio i versi che seguono pubblicati in *Cipango's Hinder Door* ove ritroviamo compendiate nella cristallina concisione del verso le tracce di tutti i sogni di volta

56. *Because I Was Flesh*, cit., pp. 165-66.

57. *Ibid.*, p. 166.

58. *Reasons of the Heart*, cit.; *Cipango's Hinder Door*, Austin, 1966; *Epitaphs of Our Times*, cit.; *The Edward Dahlberg Reader*, New York, 1967; *The Leafless American*, Sausalito, Calif., 1967; *The Carnal Myth*, New York, 1968.

in volta vagheggiati dall'autore e sempre delusi: il sogno di poter essere partecipe della vita dei suoi simili, o fondersi con la natura, o ritrovare la propria identità in una valida immagine; possibilità mancate di essere in pace con se stesso:

Were there no persons in the earth
I would have no faults.
I could be content to embrace a rock, a precipice or a ravine,
Could I do without others.
Were I a sandy bank,
Or were there bedrock to bottom my identity,
I would not be my own enemy⁵⁹.

BONALDA STRINGHER

59. Riportato da H. BILLINGS, *cit.*, p. 127.