

DUE SCRITTORI AFROAMERICANI:
RICHARD WRIGHT E RALPH ELLISON

Richard Wright

A distanza di anni, la maggior parte dei critici è ormai concorde con la valutazione espressa da Hugh Gloster qualche anno dopo l'apparizione, nel 1940, del primo e maggior romanzo di Richard Wright: « *Native Son*, the most perdurable and influential novel yet written by an American Negro, is at the same time one of the masterpieces of modern proletarian fiction »¹. Una restante minoranza, più sofisticata nelle sue valutazioni estetiche e meno incline a giudizi indiscriminatamente positivi, è tuttavia concorde nell'accettazione di *Native Son* come spartiacque storico nello sviluppo delle 'Negro letters'.

In effetti, questo romanzo rappresenta oggettivamente il culmine anche temporale dell'esperienza protestataria degli anni trenta in tutte le sue implicazioni ideologiche e stilistiche. Il romanzo di protesta era l'esito e la maturazione politica del naturalismo; era la forma nella quale era stato convogliato l'impulso alla testimonianza e l'incitamento alla lotta che, spentosi nella tragica avventura di Wall Street il ruggito del decennio precedente, rimaneva ai protagonisti della nuova, misera realtà come forma di sopravvivenza intellettuale e politica. Il realismo degli scrittori proletari di quegli anni è indissolubile dalla realtà economico-sociale entro cui la società ame-

1. HUGH M. GLOSTER, *Negro Voices in American Fiction*, Durham, Univ. of N. Carolina Press, 1948, p. 233.

ricana, e soprattutto le classi inferiori, era stata catapultata durante la Grande Depressione. Come dice Robert Bone:

These were the years of organized hunger marches, of mass demonstrations for an increase in relief payments, of tenant leagues to fight evictions, of spontaneous sit-down strikes, of the rise of industrial unionism, and of a sharp leftward turn in American politics. By and large, the American intelligentsia of the 1930's allied itself with these popular movements, articulated their grievances, and expressed their aspirations for social justice. . . . The Negro intelligentsia was no exception to the general trend. If anything, Negro intellectuals were even more responsive to the social crisis of the 1930's than were the whites . . .².

Intellettuai e scrittori, neri e bianchi, erano entrati negli uffici del Federal Writers' Project ad assolvere alla funzione sociale che la nuova democrazia rooseveltiana richiedeva loro; oppure, o contemporaneamente, militavano nelle file del Communist Party, che forniva loro i canali politici e organizzativi diretti per raggiungere quelle masse urbane di cui essi avrebbero fatto i loro protagonisti. Tipica del momento era la volontà di adeguamento di questi intellettuai alla spinta rivoluzionaria che usciva dalle fabbriche di Detroit, di Flint, di Chicago, e l'intuizione della funzione di *leadership* che essi potevano e dovevano svolgere secondo il modello degli scrittori russi della rivoluzione.

In particolare gli scrittori neri, nelle parole di Richard Wright,

are being called upon to do no less than create values by which their race is to struggle, live, and die. They are being called upon to furnish moral sanctions for action, to give a meaning to blighted lives, and to supply motives for mass movements of millions of people. By their ability to fuse and make articulate the experiences of men, because their art possesses the cunning to steal into the inmost recesses of the human heart, because they can create myths and symbols that inspire a faith in life, they

2. ROBERT A. BONE, *The Negro Novel in American*, New Haven, Yale Univ. Press, 1965 (Rev. ed.), p. 112.

may expect either to be consigned to oblivion by the silent judgment of workers who ignore their writing, or to be recognized for the valued agents they are, as has been done to the socialist writers of the Soviet Union...³.

Sostituendo la loro alla decaduta *leadership* morale della chiesa e all'inconsistenza ideologica dell'esempio fornito dalla borghesia nera, i nuovi scrittori dovevano diffondere un nuovo tipo di nazionalismo in cui il motivo dell'unità razziale, d'accordo con il famoso slogan del Partito 'black & white, unite & fight', venisse immesso nel più vasto disegno dell'unità rivoluzionaria degli sfruttati contro gli sfruttatori. Ancora Wright:

... a nationalist spirit in Negro writing means a nationalism carrying the highest possible pitch of social consciousness. It means a nationalism that knows its limitations, that is aware of the dangers of its position, that knows its aims are unrealizable within the framework of capitalist America; a nationalism whose reason for being lies in the simple fact of self-possession and in the consciousness of the interdependence of people in modern society⁴.

Questa funzione di guida intellettuale delle masse veniva concentrata in una abbastanza fitta rete di periodici in cui era presente, diretta o indiretta, l'influenza della 'Party line'. Nell'editoriale dello stesso primo numero di *New Challenge* si leggeva, tra l'altro:

A literary movement among Negroes, we feel, should first of all be built upon the writer's placing his material in the proper perspective with regard to the life of the Negro masses. For that reason we want to indicate... the great fertility of folk material as a source of creative effort.

3. RICHARD WRIGHT, «Blueprint for Negro Writing», *New Challenge*, Fall 1937; pp. 53-65. Con Wright nella posizione di direttore e sotto il controllo diretto del Partito, *New Challenge* sostituì nel 1937 il più moderato ed 'estetizzante' *Challenge*.

4. R. WRIGHT, «Blueprint for Negro writing», *cit.*

Per gente come Wright, proveniente dal Sud più profondo, la ricerca di questo 'folk material' voleva dire in quegli anni ritornare indietro alla propria storia personale per comprenderne l'essenza storica e per ricrearla in una prosa che diventasse, grazie all'impegno di mediazione che lo scrittore rivendicava a sè, acquisizione cosciente collettiva. Alla luce di questo ricupero alla coscienza della realtà del Sud vanno intesi i quattro racconti di *Uncle Tom's Children*, del 1936, ed ancor più le brevi note autobiografiche di *The Ethics of Living Jim Crow*, pubblicate in un'antologia del WPA del 1937⁵.

Dopo la esplorazione del mondo arcaico del Sud, Wright tentava con *Native Son* di « depict Negro life in all of its manifold and intricate relationships ». Appariva così il primo risultato 'letterario' di tredici anni di permanenza al Nord e dell'interesse sociologico e politico per i problemi del ghetto⁶. In esso Wright cercava di trasfondere quei principi di consapevolezza ideologica che aveva indicato tre anni prima nell'articolo su *New Challenge*. Era implicita nell'opera di Wright la reazione contro quei letterati neri che, nel primo quarto di secolo, « entered the court of American public opinion dressed in the knee pants of servility, curtsying to show that the Negro was not inferior, that he was human, and that he had a life comparable to other people »⁷.

Se l'opera dello scrittore nero doveva essere tesa alla creazione di nuovi valori « by which his race is to struggle, live, and die », diventava ovvia in essa la presenza di una tesi da dimostrare, di un messaggio da diffondere attraverso la descrizione demistificatoria, non servile, della vita oppressa e di-

5. Ved. *American Stuff*, A WPA Writer's Anthology, N. Y. Viking 1937. Questo breve schizzo autobiografico fu aggiunto come introduzione all'edizione del '40 di *Uncle Tom's Children* e fu ripreso con varie modifiche nella prima parte di *Black Boy*, del '45.

6. Ved. la introduzione di Wright a ST. CLAIR DRAKE & HORACE CAYTON, *Black Metropolis*, N. Y., Harcourt Brace & Co. 1945; in cui Wright stesso riconosce i propri debiti nei confronti dei sociologi, tra cui Louis Wirth e lo stesso Cayton, sotto la cui influenza egli aveva concepito la propria visione del ghetto.

7. R. WRIGHT, « Blueprint for Negro Writing », *cit.*

sumanata dell'uomo nero. L'elemento a cui era affidato il compito di provocare lo scatto rivoluzionario era l'autocoscienza sollecitata dal rispecchiamento della vita nell'opera. Lo stesso motto posto all'apertura di *Native Son* era in questo senso programmatico e funzionale allo stabilimento di un'identità immediata tra lamento esistenziale e volontà politica di rivolta: « Oggi stesso il mio lamento è ribellione, / la mia piaga è più grave dei miei sospiri ».

Prima di darne una valutazione in sede critica, questo romanzo va visto alla luce dell'enorme importanza storica e ideologica di cui fu immediatamente investito al suo apparire. *Native Son* fu il culmine massimo della protesta: dopo di esso fu possibile solo il manierismo dei meno dotati o il ripudio più totale da parte dei giovani innovatori⁸. Quel che significò la sua apparizione è bene riassunto dalle parole di Irving Howe:

The day *Native Son* appeared, American culture was changed forever. No matter how much qualifying the book might later need, it made impossible a repetition of the old lies . . . A blow at the white man, the novel forced him to recognize himself as an oppressor. A blow at the black man, the novel forced him to recognize the cost of his submission . . . He told us the one thing even the most liberal whites preferred not to hear: that Negroes were far from patient and forgiving, that they were scarred by fear, that they hated every minute of their suppression even when seeming most acquiescent, and that often enough they hated us, the decent and cultivated white men who from complicity or neglect shared in the responsibility for their plight⁹.

8. Wright e il romanzo di protesta furono l'oggetto dell'attacco violentemente distruttivo, ma altrettanto equivoco, dei due saggi di JAMES BALDWIN, « Everybody's Protest Novel » ('49) e « Many Thousand Gone » ('51) ora raccolti in *Notes of a Native Son*. Anche Ralph Ellison, ved. la raccolta di saggi *Shadow and Act*, tenne più volte a separare se stesso dall'esperienza wrightiana, con pari decisione e forse maggior chiarezza di Baldwin, ma senza la sua sgradevole e pregiudiziale acredine.

9. IRVING HOWE, « Black Boys and Native Sons » in *A World More Attractive*, N. Y., Horizon Press 1963; pag. 101. Ved. anche però R. Ellison, « The World and the Jug » in *Shadow and Act*, N. Y., Random 1964, in polemica diretta con Howe.

Nelle parole di Irving Howe c'è il bilancio storico e, come abbiamo detto all'inizio, almeno entro certi limiti la storia ha messo ormai tutti d'accordo. Ma un'impressione ben diversa si avrebbe di questa unanimità facendo un esame anche sommario delle reazioni seguite alla pubblicazione del romanzo. A fianco di recensioni interessanti e di intuizioni critiche divenute poi definitive, si produsse anche una serie di reazioni improntate a tutta la varietà di pregiudizi che la 'civiltà' americana del tempo era in grado di offrire. Burton Rascoe, per citarne uno, e uno solo, critico dell'*American Mercury*, scriveva nel maggio del '40: « Sanelly considered, it is impossible for me to conceive of a novel's being worse, in the most important aspects, than *Native Son* »¹⁰. Egli non riusciva a spiegarsi l'ondata di « ecstatic appraisal » con cui il romanzo era stato accolto dal pubblico, poichè, da un punto di vista propriamente critico, i difetti rilevabili erano decisamente troppi: dal « running commentary » con cui l'autore accompagnava l'azione, alla contraddizione tra la « dumbness » di Bigger e la sua coscienza di sè e di ciò che accade, alla patente violazione del « fundamental esthetic principle — sanctioned from Aristotle on down » (*sic!*), secondo cui l'autore dovrebbe ritrarre i pensieri e le azioni di un personaggio coerentemente con i *propri* pensieri e azioni in circostanze identiche.

Con una fierezza degna dell'antico Catone, più che del critico stipendiato, il Rascoe concludeva il suo bilancio gonfiando il petto e alzando il dito: « In the midst of hurraing I rise to assert that I think the moral in *Native Son* is utterly loathsome and utterly insupportable as a 'message' ». La 'verità' critica e l'integrità morale su cui questa si reggeva, lasciavano però, subito dopo, il posto ad un meno paludato paternalismo quando il benpensante Rascoe passava a far notare che, dopotutto, se Wright stava facendo i soldi con il suo eroe lo doveva in massima parte proprio a quei bianchi da lui così diffamati. Ricorda poi che durante un *party* in cui era

10. BURTON RASCOE, « Negro Novel and White Reviewers » in *American Mercury*, Vol. L, n. 197; pagg. 113-117.

l'ospite d'onore, Wright « was the only black man there, surrounded by white people. Yet they were all rejoicing in his success, eager to do him honor . . . » e, culmine di delicatezza e urbanità, al momento della sua presentazione ai convitati, « there was no reference, condescending or otherwise, to the guest's color ».

Wright rispose, con la acre mordacità e il freddo risentimento di cui non era incapace, con una lettera dal titolo « Rascoe-Baiting » pubblicata sullo stesso *Mercury* due mesi dopo.

La recensione del Rascoe era un esempio della cattiva coscienza con cui *Native Son* era stato accolto da certa critica liberale. Dietro una improvvisata facciata critica, la sostanza degli attacchi era radicata in un atteggiamento inguaribilmente e colpevolmente paternalistico. Anche nel coro delle voci positive non mancarono le stonature, dietro le quali si poteva individuare lo sforzo non preparato, non facile per adeguarsi all'acuto dell'elogio generale e soprattutto del successo di pubblico. La inaspettata violenza di Bigger Thomas spaventava e, rendendo spesso impossibile il distacco critico, poneva le reazioni in termini di civiltà, non di letteratura. I protagonisti delle reazioni al romanzo non furono solo i critici letterari; l'intervento si estese ai politici, ai sociologi, agli storici e agli psicologi, chiamati in causa da Bigger come lo sarebbero stati da una rivolta nel ghetto del South Side o di Harlem. Anche i rappresentanti della *leadership* nera tradizionale furono chiamati in causa e la loro reazione fu di paura, o per la 'disumanità' di Bigger o per il disperato individualismo cui egli aveva finito per soccombere.

Molti dei tentativi critici contemporanei fallirono il segno anche per aver centrato la loro attenzione sul protagonista soltanto e per aver perso di vista i legami con cui Wright aveva cercato di stringere la storia di Bigger a quella della sua società. D'altronde però, l'errore di prospettiva poteva essere facilitato dal fatto che, « with the exception of Bigger, none of the characters is portrayed in any depth, and most are depicted as representative types of the social class to which they

belong »¹¹. In generale quindi le incomprensioni di *Native Son* se da un lato erano imputabili alla cattiva coscienza o all'ottica sfocata dei critici, dall'altro potevano essere favorite da limiti intrinseci, stilistici e ideologici, dell'opera.

La struttura formale del romanzo è estremamente semplice. Il libro è diviso in tre parti: le prime due, dal titolo « Fear » e « Flight », coprono un breve periodo temporale e contengono la narrazione dei fatti fino allo scioglimento finale contenuto nella terza, « Fate », la quale copre un periodo di poco più di un mese. La storia è quella di un giovane negro del South Side di Chicago che uccide Mary Dalton, la figlia filo-comunista dei filantropi bianchi presso cui egli lavora in qualità di autista. Il suo assassinio, in verità involontario, viene scoperto e Bigger Thomas è costretto a fuggire, portandosi dietro la sua amica Bessie, da lui coinvolta in un progetto di ricatto ai danni dei Dalton. Braccato dal rastrellamento organizzato dall'isteria e dal razzismo dei politici e della polizia, Bigger, disfattosi di Bessie uccidendola, viene infine catturato. Durante il processo, l'atmosfera da linciaggio montata ad arte nell'opinione pubblica, ottiene la sua morte, nonostante gli sforzi dell'avvocato difensore, il comunista Max, che nella sua arringa aveva attribuito alla società la vera responsabilità per i crimini di Bigger.

Il primo libro, la narrazione di un giorno della vita di Bigger, comincia e finisce sotto il segno della morte: l'uccisione del topo da fogna subito dopo il risveglio e l'uccisione di Mary Dalton immediatamente prima di tornare a letto. Tra questi due estremi, il racconto della giornata vuota e senza senso, una specie di morte nella vita, del protagonista. Alle immagini fisiche della morte si accompagnano contemporaneamente le premonizioni della fine ultima di Bigger, della sua predestinazione: « He knew that the moment he allowed what his life meant to enter fully into his consciousness, he would either kill himself or someone else. So he denied himself and acted

11. EDWARD MARGOLIES, *Native Sons*, N. Y., Lippincott 1968; p. 72.

tough »¹². Fin dalle prime pagine si chiarisce lo scarto tra la negazione della propria paura, dietro la maschera della rudezza, e la paura stessa che agli occhi del lettore deve apparire come percezione incosciente, oscura, della propria predestinazione. La realtà è che Bigger non ha scampo perchè il fato, come nella tragedia greca, vige al di sopra del controllo di sé dell'uomo. E infatti l'uccisione di Mary, apparentemente involontaria e fortuita, è invece qualcosa cui Bigger doveva inevitabilmente arrivare, qualcosa che era stato generato con lui e con il colore della sua pelle.

Qualche pagina più avanti Bigger dice al suo amico Gus: « Sometimes I feel like something awful's going to happen to me ». E alla domanda « What you mean? » dell'amico sorpreso e spaurito dall'improvviso cambiamento di tono del loro dialogo, egli risponde ribadendo, « I don't know. I just feel like that. Every time I get to thinking about me being black and they being white, me being here and they being there, I feel like something awful's going to happen to me ». Facendo cioè sfociare la oscura paura nell'odio e trovando in quest'ultimo l'apparente giustificazione della propria tensione interna.

Anche il secondo libro, « Flight », inizia con un risveglio, la mattina seguente all'uccisione di Mary, e si conclude con un ritorno al sonno quando, crollata la tensione nervosa al momento della cattura, Bigger cede alla fatica¹³. L'atteggiamento di Bigger è però mutato, non è più di paura, perchè ora il destino si è rivelato: non è più una forza al di fuori di lui, ma qualcosa con cui egli ha regolato il suo conto. Ora è libero e

12. RICHARD WRIGHT, *Native Son*, N. Y., New American Library 1964, p. 14.

13. Questo tipo di ripetizioni formali non è casuale in Wright. Del resto, a quanto Wright stesso dice in *How Bigger Was Born*, la scena iniziale del topo fu aggiunta a posteriori e 'costruita' in base ad una precisa esigenza di funzionalità architettonica e di bilanciamento simbolico cui essa doveva assolvere nell'economia del primo libro. Soluzioni di questo tipo per problemi di significatività, indicano uno degli aspetti della retorica wrightiana. Un altro aspetto è quello della ripetizione allitterativa nei titoli delle divisioni interne dei romanzi: *Fear, Flight, Fate* (*Native Son*); *Dread, Dream, Descent, Despair, Decision* (*The Outsider*); *Anxiety, Ambush, Attack* (*Savage Holiday*).

responsabile di se stesso, disposto ad accettare tutte le conseguenze del suo delitto accidentale. Come dice il Margolies: « In killing Mary, he feels, he has destroyed symbolically all the oppressive forces that have made his life a misery. Thus perhaps her death was not so accidental as it seemed at the time. He enjoys a sense of potency and freedom that he has never before experienced »¹⁴.

Questa nuova capacità di decisioni non predestinate gli permette di ragionare prima sulla possibilità di organizzare con Bessie un ricatto ai danni dei Dalton e poi di uccidere la stessa Bessie quando la sua presenza sia diventata inutile e pericolosa per sè. In una progressione credibile dall'inettitudine all'iniziativa responsabile, Wright ha costruito una diversa consapevolezza di sè per Bigger:

And, yet, out of it all, over and above all that had happened, impalpable but real, there remained to him a queer sense of power. *He* had done this. *He* had brought all this about. In all of his life these two murders were the most meaningful things that had ever happened to him. He was living, truly and deeply, no matter what others might think, looking at him with their blind eyes. Never had he had the chance to live out the consequences of his actions; never had his will been so free as in this night and day of fear and murder and flight¹⁵.

La coscienza di sè, la capacità di liberarsi e di agire fuori della predestinazione dalla quale si sentiva oppresso, sono le acquisizioni cui giunge Bigger attraverso la storia dei primi due libri. Nel terzo il Fato riprende il sopravvento, svelando che la libertà che Bigger credeva di aver raggiunto col delitto non era altro che il compimento del suo destino, la conclusione che sarebbe stata inevitabilmente legata alle sue azioni, qualunque fosse il giorno o le condizioni materiali in cui egli avesse 'scelto' di agire. Il suo « queer sense of power » rivela dietro di sè solo un'illusione di libertà. In realtà, Bigger aveva finito, ironicamente, per riscoprire proprio il ruolo che

14. E. MARGOLIES, *op. cit.*, p. 76.

15. R. WRIGHT, *Native Son*, pp. 224-225.

« the white world thrusts upon the Negro in order to justify his oppression », come dice ancora il Margolies.

A questo punto Wright fa intervenire pesantemente la tesi deterministica che si era già fatta presentire nelle allusioni iniziali di Bigger e nei traslati simbolici del primo libro. Anche la componente anti-eroica viene definitivamente chiarita: la forza cui Bigger è soggetto non è quella che, mano invisibile del dio, guida l'Eroe verso il suo destino positivo e liberante; è invece il determinismo economico-sociale a cui è legata la collettività della quale egli non è che una parte insignificante. O meglio, insignificante fino al momento in cui non gli tocchi di infrangere le regole, perchè allora egli assume e concentra su di sè tutto il significato simbolico ed esemplare sia della ribellione che del suo soffocamento.

La tesi che Wright aveva scelto di dimostrare era quella della inevitabilità della sconfitta cui sono destinate le ribellioni private e condotte al di qua degli obbiettivi della rivoluzione. Il destino dell'uomo non è individuale, così come la infrazione alle regole non è ancora rivolta e liberazione. Allora, Bigger era stato fatto agire, era stato messo a confronto con la propria predestinazione, gli era stata data l'illusione di aver raggiunto la padronanza del rapporto volontà-destino; e tutto questo per dare maggior evidenza alla tesi finale, sovrapposta a tutto il terzo libro, che l'individuo, da solo, è nulla.

Nel terzo libro infatti Bigger scompare come soggetto agente. Il distacco dal culmine di consapevolezza raggiunto subito dopo l'assassinio di Bessie alla inespressività di tutto il terzo libro è abissale. Ma non è una questione di « dumbness », come diceva il Rascoe e altri come lui: solo prendendo il Bigger dei primi due libri come uomo reale, in carne ed ossa, e identificandolo arbitrariamente con tutto il popolo nero, ed avendo terrore del risultato che ne deriva, si poteva fare questo errore. La tesi di Wright era invece più sottile: Bigger rappresentava le inesprese potenzialità rivoluzionarie del suo popolo, il quale non aveva saputo uscire dalla paura e superare lo stadio della violenza del singolo sul singolo e che quindi non era in grado di mettere veramente in pericolo

le istituzioni che reggono dall'alto i suoi destini. Sorpresi dalla rapidità, immediatezza e violenza dei primi due libri in cui la figura di Bigger Thomas viene fatta emergere dal caos e sborzata con mano abile dall'autore, molti di quei critici non avevano saputo affrontare il cambiamento di tono, il moraleggiare retorico e insistito del terzo libro. E non avevano capito quindi la funzionalità ideologica che i primi due avevano rispetto al terzo, glielo aveva impedito la caduta stilistica e la scomparsa dell'eroe che prima aveva riassunto in sé le tesi dell'autore.

Secondo l'allegoria tracciata da Wright, il ruolo attivo del protagonista deve finire alla fine del secondo libro per lasciare spazio sufficiente per tirare le conclusioni. A questo punto subentra il didascalismo moralistico, preoccupato, e lo stile, da rapido e vibrante, diventa involuto e spesso melodrammatico. Si veda, per esempio, la scena nella cella di Bigger, quando tutti i personaggi del romanzo vengono riuniti insieme di fronte a lui¹⁶, oppure l'improbabile arringa di Max durante il processo. Entrambe le scene sono troppo lunghe, sovraccariche di quel « running commentary » che il Rascoe estendeva erroneamente a tutto il romanzo e inficcate dall'assillo per la dimostrazione ideologica.

Infine, nella scena finale, la verbosità moraleggiante di Max viene sgomentata dalla violenza esistenziale ormai indissolubile dalla logica della sconfitta di Bigger:

« I didn't want to kill! ». Bigger shouted. « But what I killed for, I *am*! It must've been pretty deep in me to make me kill! I must have felt it awful hard to murder . . . ».

16. In *How Bigger Was Born* (N. Y., Harper 1940), Wright scrisse: « In writing that scene, I knew that it was unlikely that so many people [13] would ever be allowed to come into a murderer's cell. But I wanted those people in that cell to elicit a certain important emotional response from Bigger. And so the scene stood. I felt that what I wanted that scene to say to the reader was *more important than its surface reality or plausibility* ». Con questo però Wright difende solo il significato e la funzionalità allegorica della scena, senza entrare nel merito del suo inserimento nell'economia stilistica del libro.

Ma lifted his hand to touch Bigger, but did not. « No; no; no... Bigger, not that... ». Max pleaded despairingly.

« What I killed for must've been good! When a man kills, it's for something... I didn't know I was really alive in this world until I felt things hard enough to kill for 'em... »¹⁷.

Native Son si conclude così con un duplice fallimento; di Max che non era riuscito a fornire una prospettiva a Bigger con cui egli potesse correttamente giudicare se stesso e il mondo, e di Bigger stesso che, rimanendo inchiodato al suo disperato individualismo, non sapeva attribuire che un illusorio valore esistenziale e vitalistico alle proprie azioni. La moralità positiva, il corretto messaggio ideologico e politico doveva scaturire per contrasto dalla comprensione della astratta schematicità dei discorsi di Max così come dalla fatale inutilità dell'isolamento di Bigger.

In definitiva, il maggiore responsabile della caduta artistica del terzo libro era quell'« overcommitment to ideology » che Ellison avrebbe poi rimproverato a Wright e che, esteso al romanzo nel suo insieme da generalizzatori troppo disinvolti, avrebbe finito per venir individuato come il punto di minore resistenza di fronte all'attacco critico e quindi assunto come termine negativo di una contrapposizione al cui estremo opposto veniva collocato *Black Boy*. Questa interpretazione in chiave antagonistica ha i suoi sostenitori anche oggi. Dice, per esempio, il McCall:

In *Native Son* there was too much forensic slang, too many set pieces, a prose racing in all directions, and an explanatory moral. Five years later, Wright has freed himself of his revolutionary slogans and all that went with them; he has grown into his craft and his sense of his life's meaning¹⁸.

Al McCall fa eco, con forse maggior circospezione, il Bone:

17. R. WRIGHT, *Native Son*, pp. 391-392.

18. DAN MCCALL, *The Example of Richard Wright*, N. Y., Harcourt, Brace & World 1969, p. 105.

Most of Wright's work is seriously flawed, marred by a tendency to preach and editorialize. The long courtroom speech in *Native Son* is only the most regrettable instance of this fault. In *Black Boy*, however, Wright entrusts his meaning entirely to his images. The didactic tendency is suppressed, and the narrative element allowed to speak for itself. The result is writing of unusual imaginative force¹⁹.

Accanto al McCall e al Bone, che arrivano a conclusioni nella sostanza simili pur partendo da presupposti critici diversi, si potrebbero elencare numerosi altri autori presso i quali il risultato sarebbe lo stesso: da una parte *Native Son*, frutto dell'ideologia e della retorica demagogica del Partito; dall'altra *Black Boy*, prodotto artistico compiuto proprio perchè « virtually uncontaminated by his old rhetoric ».

Nell'opinione meno manichea di Edward Margolies, che quindi non ricorre all'ipotesi antagonista, perchè *Native Son* raggiungesse il livello artistico di un « minor masterpiece » sarebbe bastato che « Wright only had managed to affix a different ending, more in accord with the character of Bigger and the philosophical viewpoint he seeks to embody . . . »²⁰. Questa ipotesi criticamente paradossale ha dietro di sè un chiaro ed accettabile presupposto valutativo, che comunque non richiede qui ulteriori discussioni. È il caso però di dire che per *Black Boy* l'operazione, diciamo così, chirurgica contemplata a posteriori dal Margolies ebbe veramente luogo in modo radicale e, dal punto di vista critico, con effetti determinati. Il libro che noi conosciamo ora manca infatti della terza parte: il viaggio di Wright non si concludeva originariamente con la salita sul treno per il Nord ma comprendeva l'arrivo a Chicago, la vita e il lavoro nel South Side, la storia della milizia comunista fin quasi al momento dell'abbandono di Chicago per New York²¹.

19. ROBERT BONE, *Richard Wright*, Minneapolis, Univ. of Minnesota Press 1969, p. 19.

20. E. MARGOLIES, *op. cit.*, p. 85.

21. Ved. CONSTANCE WEBB, *Richard Wright, A Biography*, N. Y., Putnam's 1968; in particolare il Cap. XV, e le note relative, anche per

L'atteggiamento del critico dovrebbe essere quello di dare a questo fatto una importanza maggiore di quanto non sia stato fatto finora, specialmente dopo che Constance Webb, con la sua biografia di Wright, ha fornito tutti gli elementi che avrebbero potuto essere sconosciuti prima o passati sotto silenzio. E sia il McCall che il Bone, nel caso specifico, scrivono dopo la Webb e conoscono lei e la sua opera. Non avrebbe dovuto quindi mancare ad essi, se non a molti altri, la possibilità di vedere anche lo « Hitherto unpublished manuscript by Richard Wright being a continuation of *Black Boy* » da lei stessa pubblicato alla fine del '44 e più volte citata anche nella biografia²².

Non è mia intenzione di farne una questione di correttezza filologica; vorrei piuttosto cercare di far vedere come da parte dei critici attuali si continui ad obbedire alla pregiudiziale ideologica secondo cui l'equilibrio narrativo e stilistico di *Black Boy* esiste ed è dovuto solo all'allontanamento di Wright del Communist Party, avvenuto all'inizio del '42. Il taglio del libro fu dovuto a cause esterne indipendenti dalla volontà e dalle valutazioni o ripensamenti estetici dell'autore; dato quindi il 'rinvenimento' del terzo mancante, mi pare utile e corretto riconsiderare l'opera dal punto di vista della sua nuova unità.

Anche in *Black Boy*, e anche qui come in *Native Son* soprattutto nella terza parte, il punto debole è la costante preoccupazione moralistico-dimostrativa. Nella parte edita, dove l'argomento è quello 'semplice' dei rapporti nero-bianco nel Sud, Wright raggiunge uno straordinario equilibrio tra esperienza e spiegazione; nell'ultima parte, che tratta della vita urbana del Nord, e dei rapporti col partito, la sua comprensione si

le ragioni economiche ed editoriali per le quali il libro dovette essere ridotto di un terzo.

22. Si tratta di un opuscolo di 150 pagine, ormai piuttosto raro, stampato in foto-offset a copie numerate e per la circolazione privata. Esso comprende i due pezzi pubblicati, con qualche alterazione e omissione, con i titoli di « American Hunger » (1945) e « Early Days in Chicago » (1945). Combacia pure, in parte, con « I Tried To Be a Communist » (1944), la testimonianza destinata poi ad apparire nel '49 nel libro di Richard Crossman, *The God That Failed*, insieme a quelle di altri famosi ex-comunisti.

affievolisce e sembrano venirgli meno gli strumenti per l'analisi ordinata della complessità del nuovo ambiente sociale e delle contraddizioni implicite nella sua esperienza politica. A questo punto fa la sua ricomparsa l'ansia dimostrativa e giustificatoria.

Nella narrazione, i fatti contengono in sè l'evidenza inequivocabile del progressivo isolamento di Wright all'interno del C.P., e la coscienza che di ciò ha l'autore si sviluppa in consonanza perfetta con gli avvenimenti. Wright deve però giustificare la sua permanenza nei ranghi del partito rendendo manifesto al lettore l'intervento determinato della volontà di rimanere al proprio posto, di rimanere fedele agli ideali facendo forza sulla coscienza. Il lettore deve poter avvertire senza possibilità di equivoco tutto lo stoico e disperato volontarismo di questa auto-costrizione, ed essere quindi preparato a giustificare il futuro distacco totale che deve apparire come portato logico di una crisi ormai irresolubile tra volontà e coscienza.

Tutto questo *tour de force* dimostrativo presupponeva degli strumenti linguistici e una padronanza stilistica che Wright, in circostanze simili di tensione personale, non seppe mai usare senza cadere nell'amplificazione retorica. Capovolta la tesi di fondo, riaffiorano quindi i passaggi grevi, le scene insistite, le smagliature formali che avevano fatto affondare la parte finale di *Native Son* e che sono invece assenti dalla limpida linearità narrativa della prima parte edita.

Si veda per esempio il passo, esemplare tra molti, in cui Wright sta assistendo al processo di un compagno accusato di essere trotskista, sapendo bene che potrebbe trovarsi lui al suo posto, a doversi difendere da accuse ingiuste e, nell'etica del partito, infamanti:

I knew, as I watched, that I was looking at the future of mankind, that this way of living would finally win out. I knew that in no other way could the emotional capacities, the passionate nature of men be so deeply tapped. In no other system yet devised could man so clearly reveal his destiny on earth, a destiny to rise and grapple with the world in which he lives, to wring

from it the satisfactions he feels he must have. I knew, as I watched and listened, that but few people understood the essence of Communism, its passional dynamics; but few people knew that Communism was more important than any of its individual parties, than the sum of all its tactics, strategies, theories, mistakes, and tragedies. I knew that once this system became entrenched on earth, for good or bad, it could not fail...²³.

Nella insistita ripetizione delle clausole e nella eloquenza massimalistica si scopre il meccanismo retorico sottostante alla astratta fuga in avanti fideistica, ingiustificata dai fatti cui Wright stava assistendo e sciorinata al lettore come per convincerlo che il disgusto che egli stava provando era separato dalla sua dedizione all'ideale. In passi come questo Wright sottolinea, nel modo già descritto più sopra, lo scarto tra l' 'ottimismo della volontà' e il pessimismo del giudizio morale; altrove invece la reazione emotiva e quella razionale coincidono. In queste occasioni Wright eccede nell'effetto opposto, calca la mano e usa capziosamente le tinte fosche per attirare su di sé e sulla propria posizione le simpatie del lettore.

La reale importanza di questa trascurata parte finale di *Black Boy* sta nel fatto che essa rappresenta l'anello mancante nella catena della parabola ideologica wrightiana dalla rivoluzione al moderatismo. Queste pagine risentite e diseguali costituiscono, più che quelle quasi olimpiche della prima parte, la registrazione della sconfitta di Wright intellettuale della protesta. Dopo l'uscita dal Communist Party, alla linea del quale egli non seppe sostituire nessuna nuova base pratica né teorica, Wright rimase « a disillusioned intellectual », come molti altri, bianchi e neri, che avevano percorso un tragitto simile al suo. Nelle parole di Constance Webb: « It is this intellectual disillusionment which sums up both the literary and social significance of the chapters. In them, he steps from the tradition of struggle not only in the history of Negro writings, but in the developing line or pattern of his own work. All through

23. C. W188, « A hitherto unpublished manuscript by Richard Wright... »
cit., pp. 112-113.

the chapters he emphasizes the need to examine, probe, and understand the position of the Negro people in America. Being a native son he has absorbed the culture which surrounds him and when he cannot find the way to defy it positively — as in the South — he succumbs to its influence »²⁴. Wright ebbe comunque il merito di aver lottato; dati i presupposti storici entro i quali la sua esperienza, come quella di altri, ebbe luogo, la sconfitta era quasi inevitabile.

In sede più propriamente 'letteraria', se si ammette la possibilità — che non credo infondata — della riunificazione del libro nella forma originaria, quanto ho detto finora mi pare contenga alcuni elementi per lo sviluppo di una nuova angolatura critica nella quale le due opere maggiori di Wright vengano accostate, piuttosto che separate tra loro. Strutturalmente affini, anche se stilisticamente diversi per ovvie ragioni di 'genere', i due libri condividono gli stessi difetti nella loro ultima parte e gli stessi pregi nelle parti precedenti. Cedendo anzi un poco all'intenzione polemica nei confronti degli stereotipi critici finora più o meno dominanti, varrebbe forse la pena di eccedere nell'altro senso, ad essi opposto. E non mancherebbe qualche buon supporto critico; come, per esempio, la lettera che Faulkner scrisse a Wright, nel '45, appena terminata la lettura di *Black Boy*:

It needed to be said, and you said it well... as well as it could have been said in this form. Because I think you said it much better in *Native Son*. I hope you will keep on saying it, but I hope you will say it as an artist, as in *Native Son*. I think you will agree that the good lasting stuff comes out of one individual's imagination and sensitivity to and comprehension of the suffering of Everyman, Anyman, not out of the memory of his own grief...²⁵.

24. C. WEBB, *op. cit.*, pp. 149-150.

25. Citato in C. WEBB, *Richard Wright, cit.*, pp. 208-209.

Ralph Ellison

Quando apparve *Invisible Man* di Ralph Ellison, nel 1952, il romanzo di protesta aveva ormai fatto il suo tempo. Dispersa tra le rovine morali e intellettuali della guerra, rifiutata dai più giovani, la protesta di Wright e degli scrittori proletari degli anni trenta scompare travolta dalla generale ostilità. I più giovani, e valga per tutti l'esempio di Baldwin, scatenarono una violenta reazione, non sempre corretta ideologicamente e spesso ingiusta moralmente, ma legittima dal punto di vista dell'evoluzione storica. L'insofferenza per le formule letterarie e culturali d'anteguerra era in sintonia, in un certo senso, con la nuova immagine che l'America stava cercando di dare a se stessa.

Gli anni erano particolarmente difficili: la riconversione delle industrie di guerra ad industrie di pace falliva, aprendo falle inaspettate nell'ottimismo di stampo keynesiano nel cui nome l'operazione era stata concepita. Temendo un'altra depressione, o il ritorno di quella cronica degli anni '30-'40, i dirigenti americani fecero ancora una volta ricorso all'espansione economica oltremare, riproponendo l'espansionismo frontieristico su scala mondiale. Sotto il pretesto degli aiuti economici per « aiutare i popoli che la pensano come noi a vivere nel modo in cui vogliono vivere », come diceva il Segretario di Stato Dean Acheson, l'America esportava in tutto il mondo i prodotti della sua macchina produttiva e allargava il campo del proprio impero economico nel tentativo di accerchiare la Unione Sovietica.

L'identificazione dell'URSS come nemico principale, seguita subito alla fine della guerra fu « il prodotto di una analisi dell'Unione Sovietica elaborata sui presupposti della teoria frontieristico-espansionistica della storia. Se non avesse avuto la possibilità di espandersi, la società sovietica, secondo tale dottrina, sarebbe crollata. Avendo presupposto che la loro società sarebbe crollata se non avesse avuto una frontiera in

espansione, i dirigenti americani pensavano che lo stesso valesse per la Russia »²⁶.

Da una tale interpretazione antagonistica all'exasperazione del maccartismo il passo fu molto breve. Ma non vi fu Joseph McCarthy soltanto; egli fu « quello che ebbe il successo più sfrontato » in un momento in cui la frenesia anticomunista era il motivo dominante all'interno della 'democrazia' americana.

La caccia alle streghe non fu solo un'arma contro le 'teste d'uovo', fu anzi soprattutto un attacco diretto contro ogni forma di organizzazione o manifestazione politica della classe operaia. All'interno dei sindacati, o meglio del CIO, in cui i comunisti avevano raggiunto in molti casi posizioni di potere, furono condotte purghe severissime e con conseguenze decisive per tutto il movimento operaio ma anche per la questione razziale. In relazione a quest'ultimo punto dice Sumner M. Rosen:

... After a bitter struggle the CIO acted to expel or to 'cleanse' virtually all the unions in which Communist influence had been significant. The CIO itself was so deeply enmeshed in this struggle that, in these critical years, it had little energy to spare for other things, including the development and application of an effective strategy for dealing with the economic problems of Negro Workers. And, to the extent that the unions expelled had been the more militant and devoted advocates of racial justice, the cause itself lost much of its meaning and appeal²⁷.

Per gli afroamericani il dopoguerra fu ben lungi dall'assolvere alle promesse che l'ottimismo di Gunnar Myrdal aveva espresso nel 1944, in *An American Dilemma*. Con la smobilitazione e l'esodo causato dall'introduzione su vasta scala della meccanizzazione nell'agricoltura del Sud, i ghetti del Nord si riempirono di nuovi disoccupati, di nuova miseria. La condizione economica dei neri e la loro posizione sociale peggiora-

26. W. A. WILLIAMS, *Storia degli Stati Uniti*, Bari, Laterza 1968, p. 568.

27. In J. JACOBSON, ed., *The Negro and the American Labor Movement*, Garden City, Doubleday 1968, pp. 199-200.

rono rapidamente ovunque e la tensione razziale, esplosa nei ghetti di Detroit e di Harlem durante la guerra, trovò infine, attorno alla metà degli anni '50, i suoi sbocchi violenti anche nel Sud.

Contemporaneamente alla caduta in disuso dei moduli del romanzo naturalistico che avevano sostanziato la letteratura di protesta d'anteguerra si fa strada un nuovo atteggiamento. I nuovi protagonisti, saturi di ideologia, sfiancati dall'intruppamento fisico e morale subito durante la guerra, relegati ai margini della società civile dalla crociata anti-intellettualistica nel periodo della guerra fredda abbracciano il nuovo credo esistenzialistico che l'esercito americano si era tirato dietro dall'Europa, ultima delle importazioni culturali dal vecchio mondo. Il rifiuto dell'ideologia diventa a sua volta una specie di ideologia dominante. La generazione che aveva combattuto e che tornando a casa si era scontrata con una società più che mai brutale, disordinata ed alienante, contrappose alla retorica militaresca sfornata da Hollywood e ai nuovi miti neocapitalistici, ma anche al massimalismo della vecchia sopravvivenza sinistra, l'isolamento e i miti antisociali del sesso e della droga della *beat generation*.

Cessa la funzione sociale che l'intellettuale si era attribuita, o che gli era stata affidata dal riformismo rooseveltiano, e viene sostituita dalla smaliziata introspezione di se stessi, delle proprie esperienze come uniche e irripetibili. Di fatto, i nuovi intellettuali o romanzieri parlano soltanto di sé; la loro alienazione dalla società si consuma nella narrazione autobiografica o nella costruzione di nuove strutture sostanziate di realismo simbolistico e di riferimenti onirici tradotti nel linguaggio della psicanalisi. L'oggetto dell'arte si viene spostando dalla società all'io, dai conflitti oggettivi ai turbamenti soggettivi, e in questo rovesciamento dei rapporti con il mondo non è più l'io che si oggettivizza nella realtà sociale, ma è quest'ultima che acquista valore e dimensione solo in quanto rapportabile all'io individuale dell'artista.

Anche il romanzo di Ralph Ellison si inserisce in questa

nuova ideologia soggettivistica, nella forma però complessa e geniale che dovremo esaminare. L'impianto picaresco della vicenda, l'avventurosa odissea che il protagonista percorre nel labirinto sociale e ideologico americano, danno la misura di come Ellison intendesse cercare una risposta articolata in tutti i campi di verifica raggiungibili dall'esperienza itinerante del protagonista stesso. La concezione di questa esperienza come viaggio non risponde solo al modello letterario del picaro, o dell'eroe mitologico, come vedremo in seguito, ma ha dietro di sé la storia viva dell'esodo di migliaia e migliaia di neri dal Sud verso il Nord e l'interpretazione realistico-simbolica che di essa ha fornito il *blues*.

Ellison stesso, con i suoi saggi riuniti in *Shadow and Act*, oltre che con gli innumerevoli riferimenti ideologici e formali contenuti nel romanzo, ha sempre avuto cura di indicare l'ampiezza e i caratteri del suo debito verso la tradizione musicale afroamericana. Nei suoi saggi la costante attenzione critica nei confronti del *blues* è sempre tesa ad una sua definizione insieme stilistica e, si potrebbe dire, antropologico-culturale. Scriveva Ellison nel 1945:

« The blues is an impulse to keep the painful details and episodes of a brutal experience alive in one's aching consciousness, to finger its jagged grain, and to transcend it, not by the consolation of philosophy but by squeezing from it a near-tragic, near-comic lyricism. As a form, the blues is an autobiographical chronicle of personal catastrophe expressed lyrically »²⁸. E poi ancora, nel 1964: « The blues speak to us simultaneously of the tragic and the comic aspects of the human condition and they express a profound sense of life shared by many Negro Americans precisely because their lives have combined these modes »²⁹.

28. R. ELLISON, « Richard Wright's Blues » in *Shadow and Act*, N. Y., Random House 1964, p. 79.

29. R. ELLISON, « Blues People » in *Shadow and Act*, cit., p. 256. Nel '70, le definizioni citate sono adattate, invece che al blues, all'anima (però il termine *soul* è in traducibile) nera; ma quel che conta, in realtà, è che per Ellison il blues è l'espressione più vera di quest'anima: « It is its ability to articulate this tragic-comic attitude toward life that explains

Le implicazioni ideologiche contenute nei brani citati e, più in generale, in quella che si potrebbe definire la concezione ellisoniana del *blues*, sono molteplici ma coerenti tra di loro e si sviluppano organicamente su due linee sostanziali. Da una parte, il lato individuale, la cronaca autobiografica, che si risolve nel lirismo del canto; dall'altra l'espressione dei motivi polari, il tragico e il comico, presenti nella universalità della condizione umana. Esiste nel *blues*, ed è questo che ci interessa qui, una corrispondenza costante tra l'io individuale e il gruppo; esistono cioè dei 'campi di variabilità' comuni per la esperienza culturale collettiva entro cui l'individuo può spaziare liberamente pur certo di rimanere in consonanza con gli altri. Per capire questo rapporto libero e continuo tra individuo e gruppo si pensi alla figura del solista *jazz* e alla sua libertà nell'esplorazione di idee ed emozioni da cui deriva la propria individuale identità, pur rimanendo però all'interno del « chordal background of the other musicians [which] demands a discipline that the soloist dare not breach »³⁰.

L'esperienza individuale dell'interprete di *blues* deve però essere situata anche in un contesto antropologico più profondo, e significativo, entro il quale il valore dell'esperienza percettiva dell'uditorio viene a trovarsi sullo stesso piano dell'esperienza esecutiva dell'interprete grazie all'esemplarità di cui quest'ultima viene investita: « Bessie Smith might have been a 'blues queen' to the society at large, but within the tighter Negro community where the blues were part of a total way of life, and a major expression of an attitude toward life, she was a priestess, a celebrant who affirmed the values of the group and man's ability to deal with chaos »³¹.

Di nuovo, come in una delle precedenti citazioni, il *blues* viene riportato alla specifica dimensione inter-soggettiva di cui è dotato solo all'interno della comunità nera e della sua cultura. L'esecuzione del *blues* diventa rituale collettivo. Infatti

much of the mysterious power and attractiveness of that quality of Negro American style known as 'soul' ». (TIME Magazine, April 6, 1970, p. 55).

30. E. MARGOLIES, *op. cit.*, p. 130.

31. R. ELLISON, *Shadow and Act*, *cit.*, p. 257.

la vicenda esistenziale in esso raccolta riceve la sua 'universalità' sulla base di una specifica pratica culturale basata su valori tradizionali in cui l'elemento individuale è indifferenziato rispetto a quello sociale. Al di là dell'immagine folkloristica del *blues* sta la valutazione di esso come fenomeno appartenente al patrimonio culturale di un'esperienza storica unica in cui i rapporti interindividuali, appiattiti e costretti nello strato infimo della gerarchia sociale schiavistica, erano comunitari e diretti senza mediazioni formali o istituzionali.

In base alle sue radici esistenziali e in quanto assolvente ad una funzione ritualistica e archetipica, la vicenda del *blues* è investita anche di valore simbolico. Nella formulazione ellisoniana, questo si chiarisce ulteriormente quando egli, posto che esso « is a group experience », indica che « any effective study of the blues would treat them first as poetry and ritual », sottolineando ulteriormente con questi ultimi due termini l'indissociabilità dell'aspetto creativo individuale dall'altro comunitario. La mediazione che garantisce questo rapporto diretto, non gerarchico, tra uno e molti è inerente alla forma stessa simbolica e iterativa del *blues*.

Il recupero della tradizione popolare afroamericana operato da Ellison attraverso il riferimento musicale rivela le precise implicazioni ideologiche, di affermazione delle proprie radici storiche e culturali nella razza, ma anche una funzionalità tecnico-stilistica.

La storia di *Invisible Man* è la storia di un individuo esemplare. Come in un *blues*, il protagonista racconta la sua storia toccando tutti gli stadi significativi di essa, trattandoli con un profondo senso di umanità e di ironia, generalizzandoli al punto che ad essi si può dare valore essenziale e attribuire loro una validità pressochè universale. E, come in un *blues*, nel romanzo non vi è corpo sufficiente per moralismi o didascalismi: il racconto, in sè, è catarsi; l'esperienza, in quanto tale, è acquisizione storica, è coscienza. Come dice Edward Margolies dell'« Uomo invisibile »: « No social message, no system of belief, no intellectual conclusions arise from his tale other than his own consolation in telling it », e quindi, « the

novel ends as it has begun, just as the last verse of the blues is frequently the same as the first »³².

Non si deve correre il rischio però di spingere troppo oltre, con eccesso di schematizzazione, riferimenti ideologici certamente esistenti e parallelismi formali pure importanti. La struttura di un'opera narrativa è estremamente più complessa di quella di una forma poetica di dimensioni limitate e 'primitive' come è il *blues* e, soprattutto, Ellison è scrittore troppo poliedrico per poter essere compreso o spiegato con un semplice rimando.

Il romanzo di Ellison consiste di un Prologo, di un Epilogo e della lunga, avventurosa storia narrata dal protagonista nei venticinque capitoli che corrono dall'uno all'altro. Si può dire che il Prologo e l'Epilogo siano i due estremi di un arco, uniti dal filo ininterrotto del racconto: essi, concepiti e scritti 'al presente', costituiscono il punto massimo della coscienza di sé da parte del protagonista, mentre la storia vera e propria è il racconto della via seguita dall'eroe, dal Sud al Nord, materialmente, e dall'incoscienza all'incoscienza, intellettualmente, per arrivare alla consapevolezza della propria invisibilità nel mondo. La funzione del Prologo è quella di mettere subito il lettore di fronte alla metafora fondamentale, quella dell'invisibilità, e di fargli accettare su una base di connivenza scoperta quella bidimensionalità tra livello letterale e struttura simbolica che si stenderà poi per tutto il libro. Nelle parole di Ellison stesso: « The Prologue was written afterwards, really — in terms of a shift in the hero's point of view. I wanted to throw the reader out of balance — make him accept certain non-naturalistic effects »³³. Stabilita, ed accettata dal lettore,

32. E. MARGOLIES, *op. cit.*, p. 133. Ved. anche MARCUS KLEIN, « Ralph Ellison's *Invisible Man* » in S. L. GROSS-J. E. HARDY, ed., *Images of the Negro in American Literature*, Chicago, Univ. of Chicago Press 1966, (pp. 249-264); e R. M. OLDERMAN, « Ralph Ellison's Blues and *Invisible Man* » in *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, Vol. VIII, n. 2, Summer 1966, (p. 141-159).

33. R. ELLISON, *Shadow and Act*, *cit.*, p. 178.

la premessa non-naturalistica dell'invisibilità, le sequenze movimentate e varie su cui si regge la storia cominciano a srotolarsi in rapida successione; « developing the same basic episode over and over in an emotional crescendo: the protagonist struggles idealistically to live by the commandments of his immediate social group, then is undone by the hypocrisy built into the social structure and is plunged into despair »³⁴.

Dal punto di vista tecnico-strutturale si tratta della ripetizione di uno schema costante, di un *pattern* formalmente stereotipo, la cui struttura è data dal confronto dialettico del protagonista con circostanze variamente determinate e a lui ostili. Ancora una volta si può riportare questo metodo alla contrapposizione organica tra solista e complesso dell'esperienza musicale jazzistica; coesiste però con essa un altro riferimento ben preciso, e in questo caso, mi pare, più importante da sottolineare.

La struttura simbolica della narrazione di Ellison investe il protagonista di differenti 'valori' man mano che la narrazione procede. Il privilegio della anonimità e la esemplarità accordati al protagonista, fanno di lui l'eroe di una moderna *quest* epica, ed anzi rendono possibile amplificare simbolicamente la sua progressione fino al punto di renderla metafora delle vicende storiche del popolo nero negli ultimi cento anni. In un saggio in cui, a fianco della prospettiva del romanzo come ricapitolazione simbolico-storica, viene inserito sia il possibilismo dei *blues* sia l'ideologia soggettivistica del tempo, Richard Kostelanetz afferma:

In the major sequences of *Invisible Man*, the narrator confronts a succession of possible individual choices which, as they imply changes in group behavior, have a symbolic political dimension for the Negro people... Although Ellison does not have his narrator confront every known political possibility, the novel is still the most comprehensive one-volume fictional-symbolic treat-

34. WILLIAM J. SCHAFER, « Ralph Ellison and the Birth of the Anti-Hero » in *Critique*, Vol. X, n. 2 1968 (p. 81-93); p. 83.

ment of the history of the American Negro in the twentieth century³⁵.

La trasparenza simbolica degli accenni storici o delle vicende esistenziali che possono in qualche modo far risalire alla storia del suo popolo è in Ellison costante. Se la struttura dialettica su cui questo procedimento si fonda potrebbe anche, ipotesi non del tutto peregrina, richiamare alla mente la possibilità di 'ricordi' della concezione materialistica della storia, il costante risvolto simbolico e, in questo caso, esplicite dichiarazioni dell'autore rimandano invece ad altre fonti teoriche. Dice Ellison: « When I started writing *Invisible Man* I was reading Lord Raglan's *The Hero* in which he goes into figures of history and myth to account for the features which make the mythic hero and at the same time I got to thinking about the ambiguity of Negro leadership during that period »³⁶. Del resto la struttura di *Invisible Man* viene riportata dallo Schaffer alla struttura tipica su cui si basano le vicende dell'eroe mitologico, cioè al tipo di *pattern* ricorrente che va dall'abbandono della propria casa o terra al viaggio verso l'ignoto, dallo scontro con forze ostili alla morte e rinascita, all'iniziazione sessuale e alla rivelazione finale che mette l'eroe in grado di tornare e « restore the world »³⁷.

Le vicende e la figura dell'eroe della mitologia si reggono sul principio della contraddizione, della sua contrapposizione dialettica alla natura, o alla società, o ai suoi stessi simili. Ed Ellison, che a quel tempo stava meditando « about the ambiguities of Negro leadership », intuì la possibilità di un funzionale accostamento di tale struttura al tema del romanzo in progetto, ed anzi, nella *peripeteia* dell'eroe, la possibilità migliore per esaminare una dopo l'altra le varie istanze ideologiche implicite nei vari tentativi di *leadership* che si erano conteso fino ad allora il predominio sul popolo nero, nel Sud e nel

35. R. KOSTELANETZ, « The Politics of Ellison's Booker: *Invisible Man* as Symbolic History » in *Chicago Review*, Vol. 19, n. 2 1967 (pp. 5-26); p. 5

36. R. ELLISON, *Shadow and Act*, cit., p. 18.

37. W. J. SCHAFER, *op. cit.*, p. 91.

Nord. L'eliminazione della sovrastruttura allegorica tradizionalmente legata all'eroe e alle sue vicende comportava però alcuni rischi che Ellison ha saputo evitare solo in parte. La iterazione dello stesso motivo strutturale e la uguale ricorrenza nelle conclusioni a cui l'eroe arriva dopo ogni scontro, l'invisibilità, finiscono per costituire un inevitabile scoglio che l'autore non riesce sempre ad aggirare agevolmente. Nell'opinione di Marcus Klein:

The constant technical flaw in *Invisible Man* is that it so frequently comes to an end, and Ellison is put at every point to a greater muscularity to make the next scene more intense, more thoroughly revealing of what has already been largely revealed. It is concomitant of that flaw that *Invisible Man* is a death-driven novel. Its movement is to confirm again and again that the hero doesn't exist, and Ellison's difficulty, to put it another way, is to resurrect the hero for each subsequent adventure³⁸.

Questa « muscularity » a cui Ellison era stato costretto per evitare, o per ovviare quanto possibile alla eccessiva frammentazione, è peraltro qualcosa di cui egli stesso si era ormai reso conto qualche anno dopo, quando affermava: « The problem for me [was] to get from A to B to C. My anxiety about transitions greatly prolonged the writing of my book »³⁹.

Dal punto di vista tematico, la contrapposizione dialettica è tra visibilità e invisibilità, tra cecità e acume, tra bianco e nero, sia in senso metaforico che letterale. Nel Prologo e nell'Epilogo il contrasto tra visibile e invisibile è posto come contrapposizione tra la realtà fisica e la realtà interiore che è frutto « of a peculiar disposition of the eyes of those with whom I come in contact. A matter of the construction of their *inner* eyes, those eyes with which they look through their physical eyes upon reality »⁴⁰. La dialettica è cioè, fuori di meta-

38. M. KLEIN, *op. cit.*, p. 264.

39. R. ELLISON, *Shadow and Act.*, p. 180. Ved. Pintero « The Art of Fiction: An Interview » (pp. 167-183).

40. R. ELLISON, *Invisible Man*, London, Penguin Books 1965, p. 7.

fora, tra realtà e pregiudizio. E si vedrà infatti come lo scarto tra questi due poli sia esattamente lo scarto esistente tra le azioni e il loro significato per tutta la narrazione, l'origine e la conclusione di ogni episodio.

La ricerca del protagonista è una ricerca di identità; di una identità storica che gli è stata negata in mille modi proprio attraverso la cecità di quegli 'occhi interni' che sono sede del pregiudizio. Nel corso della narrazione la coincidenza della cecità interna con quella fisica costituisce uno dei nodi tematici ricorrenti.

Il fondatore del College in cui si trova il protagonista, che adombra Booker T. Washington fondatore del Tuskegee Institute, viene descritto immortalato in una statua di bronzo con « his hands outstretched in the breathtaking gesture of lifting a veil that flutters in hard, metallic folds above the face of a kneeling slave; and I am standing puzzled, unable to decide whether the veil is really being lifted, or lowered more firmly in place; whether I am witnessing a revelation or a more efficient blinding »⁴¹.

Il reverendo Homer A. Barbee, autore di un lungo discorso celebrativo del Fondatore, appena prima che il protagonista venga espulso dal College, è cieco. Terminata l'orazione, mentre si avvia a sedere, incespica e cade; quello è il momento della rivelazione: « It was when he raised that I saw it. For a swift instant, between the gesture and the opaque glitter of his glasses, I saw the blinking of sightless eyes. Homer A. Barbee was blind »⁴². E del resto il suo nome, Omero, non evoca forse, ironicamente, quello di un altro cieco?

Brother Jack, colui che aveva introdotto l'eroe nella *Brotherhood*, un poco più innanzi sulla strada dalla cecità alla illuminazione, è cieco da un occhio solo:

I heard his voice but no longer listened. I stared at the glass, seeing how the light shone through, throwing a transparent, precisely fluted shadow against the dark grain of the table, and

41. *Ibid.*, pp. 33-34.

42. *Ibid.*, pp. 112-113.

there on the bottom of the glass lay an eye. A glass eye. A buttermilk white eye distorted by the light rays. An eye staring fixedly at me as from the dark waters of a well. Then I was looking at him standing above me, outlined by the light against the darkened half of the hall... I stared into his face, feeling a sense of outrage. His left eye had collapsed, a line of raw redness showing where the lid refused to close, and his gaze had lost its command⁴³.

Non è casuale la cecità di costoro, come non lo è il fatto che la scoperta della cecità di Homer A. Barbee, di Brother Jack o l'ambiguità del gesto del Fondatore, coincidano con i momenti del distacco da ciò che questi ciechi rappresentano nella società. La scoperta della loro cecità fisica, cioè dei limiti o delle responsabilità morali e politiche che essi hanno verso il popolo nero, ha come contropartita un progresso nell'illuminazione interiore del protagonista.

In altri casi ad essere cieco o accecato è il protagonista stesso. Nel primo capitolo, nell'episodio della *Battle Royal*, i dieci ragazzi neri che si batteranno sul ring fino alla reciproca eliminazione, vengono « blindfolded with broad bands of white cloth ». Al riferimento alla divisione interna del popolo nero, si aggiunge che lo strumento per il suo accecamento è qualcosa di bianco che i bianchi mettono sui suoi occhi. Fin dall'inizio viene dunque introdotta e giustapposta alla contrapposizione tra vista e cecità, l'altra tra bianco e nero che raggiungerà il suo climax in un episodio di cui parleremo tra poco. Alla cecità del protagonista fanno comunque più volte riferimento vari tra i personaggi con i quali egli viene a contatto; ed egli stesso rievocando stadi precedenti della sua esistenza si definisce ripetutamente cieco. Salvo che nel caso citato, la sua cecità è però sempre e soltanto degli 'occhi interni': è la cecità intellettuale che gli pregiudica fino alla fine la totale comprensione dei fatti.

L'episodio in cui la dialettica tra bianco e nero raggiunge il massimo di intensità simbolica è quello della fabbrica di

43. *Ibid.*, p. 381.

vernici in cui il protagonista entra a lavorare dopo l'espulsione dal College e la venuta al Nord. Il nome della ditta è « Liberty Paints », e il suo slogan: « Keep America Pure with Liberty Paints ». Il « pure » dello slogan è collegato al fatto che la specialità della ditta è lo « Optic White », una vernice assolutamente eccezionale in grado di « cover just about everything ». Il gioco ironico legato ai vari nomi viene subito dopo corretto in un grottesco ben più forte e graffiante, e portato allo scoperto in tutta la sua portata simbolica. Il lavoro del protagonista consiste nel versare in ogni latta di « Optic White » dieci gocce di colore nero e nel mescolare finchè questo si sia disciolto nel bianco 'più puro che sia dato vedere'. Naturalmente egli compie l'errore fatale. Invece del nero essiccativo richiesto egli aggiunge del nero solvente e il meraviglioso bianco si squaglia in un grigiastro melmoso. L'incidente mette in moto nella realtà la dialettica simbolicamente implicita nell'impossibile coabitazione del nero e del bianco, e il protagonista, accusato di sabotaggio, viene sbattuto nell'oscurità del sottosuolo a lavorare presso le caldaie dove, con lo scoppio di una di esse e il suo ferimento, si chiude la prima parte del romanzo e si mettono le basi necessarie per 'entrare' nella seconda.

Se la prima parte aveva per così dire ripercorso in diagonale la storia della nazione nera e dei tipi di *leadership* prodottisi nel suo interno, quest'ultima parte, con intenzionalità più sociologica che storica, tratta, come dice il Margolies, di « some of the forces that endeavored to make political use of the new awakening in Negro communities »⁴⁴. Negli ultimi 14 capitoli infatti, l'elemento 'viaggio' scompare e i movimenti del protagonista non sono più verticali, dal Sud al Nord, ma orizzontali, all'interno del mondo complicato della grande città.

La 'rinascita' dell'eroe alla nuova vita urbana è il contenuto dell'undicesimo capitolo⁴⁵. In Harlem egli viene a con-

44. E. MARGOLIES, *op. cit.*, p. 141.

45. Il discorso su questo capitolo undicesimo dovrà essere ripreso a proposito di « Out of the Hospital and Under the Bar », in quanto l'attuale

tatto con Mary Rambo, la figura archetipica e positiva della donna nera di cui parleremo più avanti, quindi, dopo l'esperienza oratoria per mezzo della quale impedisce che una famiglia di vecchi venga gettata sul lastrico con tutto lo scarnificato bagaglio del loro passato (che sintetizza simbolicamente vari momenti cruciali della storia nera), viene reclutato dalla *Brotherhood*. Nel suo interno, il protagonista ha occasione di sviluppare per la prima volta un atteggiamento politico nei confronti del problema nero, ma anche una ulteriore occasione per verificare i limiti intrinseci a questo tipo di *leadership* imposto alla comunità dall'esterno. La milizia nella *Brotherhood* è vista non del tutto negativamente e, anche se il protagonista ne uscirà disgustato, attraverso essa egli avrà ormai la possibilità di penetrare e capire la vera anima del suo popolo⁴⁶.

Infine, negata la violenza del nazionalismo razzista di Ras il Distruttore (dietro il quale non mi pare si possa riconoscere la figura di Marcus Garvey, come certi critici vorrebbero), appare Rinehart, il possibilista. Rinehart non è il personaggio positivo, di cui dicono alcuni, è invece la caricatura in chiave folkloristica di quell' 'anima negra' vitalistica, a-ideologica e disimpegnata che appartiene piuttosto ai luoghi comuni di una parte della cultura bianca. Egli rappresenta l'interpretazione 'escapista' del *blues* in base alla quale ritmo, o improvvisazione poetica, o possibilismo esecutivo vengono spogliati della loro essenza rituale, sradicati via dall'esperienza creativa collettiva della tradizione afroamericana.

Al contrario invece, i valori positivi sono concentrati nella figura di Mary Rambo. Ellison riproduce in lei l'archetipo glorioso della donna nera, il pilastro morale e materiale dell'organizzazione familiare nella comunità nera. Il protago-

è la sostituzione, per ragioni editoriali, dell'altro pubblicato poi, in forma autonoma, nel 1963.

46. Pur non essendo mai stato iscritto al Communist Party, Ellison voleva nell'avventura del suo eroe nella *Brotherhood*, rendere riconoscibile l'avventura e la delusione di tanti militanti neri traditi dalla politica demagogica e dogmatica del C.P. Le vicende dello stesso Wright, a cui Ellison era stato molto legato fino al suo espatio in Francia, possono non essere del tutto estranee all'invenzione ellisoniana.

nista del romanzo *senté*, ma non razionalizza fino in fondo, la forza di Mary e la costante richiesta di « leadership and responsibility » a lui rivolta da lei e implicita nell'esistenza stessa di lei:

Other than Mary I had no friends and desired none. Nor did I think of Mary as a 'friend'; she was something more — a force, a stable, familiar force like something out of my past which kept me from whirling off into some unknown which I dared not face. It was a most painful position, for at the same time, Mary reminded me constantly that something was expected of me, some act of leadership, some newsworthy achievement; and I was torn between resenting her for it and loving her for the nebulous hope she kept alive⁴⁷.

Nel cap. XI originario, già citato, la vecchia Mary era la artefice materiale della rinascita dell'eroe; era cioè lei stessa che apriva la macchina — quella specie di grembo materno di vetro metallico — in cui egli era stato rinchiuso dopo l'esplosione e gli permetteva di fuggire dall'ospedale. Se questo lungo capitolo fosse rimasto nella stesura definitiva del romanzo, Mary avrebbe acquistato una dimensione non solo umana ma simbolica ed ideologica di primo piano ed avrebbe più cospicuamente materializzato il punto di vista dell'autore. Infatti Ellison, pubblicando nel '63 « Out of the Hospital and Under the Bar », intendeva rendere giustizia e omaggio alla figura di Mary riportando, per dir così, nei suoi giusti termini l'equilibrio ideologico che era stato alterato dalla forzata sostituzione. « She deserved — dice Ellison — more space in the novel and would, I think, have made it a better work ». E aggiunge, per quelli « who hunger and thirst for 'meaning' », « . . . let them imagine, indeed, what the American Negro would be without the Marys of our ever-expanding Harlems »⁴⁸.

47. R. ELLISON, *Invisible Man*, cit., p. 210.

48. R. ELLISON, Author's Note (1961) to « Out of the Hospital . . . » in H. HILL, ed., *Soon, One Morning*, N. Y., A. Knopf 1963 (pp. 244-290). Tra parentesi, si può confrontare la similarità dell'ultima frase citata sopra con il titolo dell'articolo scritto per TIME diciannove anni dopo: « What America Would Be Without Blacks ». In tutti questi anni Ellison è rimasto legato allo stadio della 'valorizzazione' dell'apporto nero alla cultura

Due anni dopo *Invisible Man*, nel '54, Ellison aveva pubblicato un breve racconto, presentato come « a further elaboration of one of the themes of his first novel », il cui personaggio principale era ancora Mary, alla quale sono anche qui associati valori di intensa umanità, di spirito d'iniziativa e di combattuto e onesto buon senso⁴⁹. Se stilisticamente questo racconto può essere considerato una semplice esercitazione nell'arte del dialogo, la riproposizione a tutto tondo, anche se in un breve pezzo, della figura di Mary Rambo risponde ad una intenzionalità ideologico-programmatica. Qualche anno dopo, nel '61, in un'intervista contemporanea alla stesura della « Author's Note » preposta alla pubblicazione di « Out of the Hospital . . . », Ellison presenta una breve immagine della propria madre e ad essa attribuisce una funzione non dissimile da quella che Mary aveva avuto per il protagonista di *Invisible Man*: « . . . my mother's insistence, from the time I was a small boy, that the hope of our group depended not upon the older Negroes but upon the young, upon me, as it were, this sense of obligation got into my work immediately ». Dall'archetipo della figura materna, Ellison passa quindi qualche riga dopo, ad una formulazione generale del proprio *commitment*: « I felt it important to explore the full range of American Negro humanity and to affirm those qualities which are of value beyond any question of segregation, economics or previous conditions of servitude »⁵⁰.

Nell'affermazione astratta di questi valori si possono rilevare i limiti maggiori dell'ideologia ellisoniana. Quei limiti, o quelle contraddizioni con cui egli avrebbe dovuto inevitabilmente scontrarsi proprio in quegli anni, quando la spinta degli avvenimenti, dopo Montgomery e Little Rock, sollecitava ad uscire dalle astrazioni teoretiche per entrare nel concreto della lotta. E negli anni dopo il '60, l'unica alternativa all'entrata

americana, senza mai entrare nel merito del problema politico ed economico-sociale connesso.

49. E. ELLISON, « Did You Ever Dream Lucky? » in *New World Writing*, n. 5, April 1954 (pp. 134-145).

50. R. ELLISON, *Shadow and Act*, cit., p. 17.

in campo come militante della razza, che avrebbe richiesto la messa in questione di tutti i valori proprio *in quanto* legati a « segregation, economics or previous conditions of servitude », sarebbe diventato il silenzio. Il soggettivismo esistenziale di fondo di Ellison non sapeva uscire dalle secche di una specie di idealismo umanitaristico i cui soli contatti con la realtà storica e sociale venivano affidati ai valori dell'anima nera. Conseguenza quindi delle irresolubili contraddizioni tra io e società o comunità, tra i valori dello spirito e la loro negazione storica, sarà infatti il silenzio quasi totale sul piano creativo. Dal 1954 ad ora, mi risulta infatti che Ellison abbia pubblicato solo tre racconti: « A Coupla Scalped Indians », nel 1956, un breve *sketch* sulla iniziazione sessuale di un bambino nero, scritto in una prosa che lascia trasparire il divertimento dell'autore e la sua simpatia per i due piccoli protagonisti, e gli altri due di cui parlerò ora.

« It Always Breaks Out », pubblicato nel 1963, è la narrazione in prima persona di un giornalista bianco che si trova a discutere con altri amici di un fatto piuttosto insolito: un negro ha bruciato la sua Cadillac nel giardino del senatore locale. Dopo alcune schermaglie verbali introduttive, McGowan, il sudista dalla lingua sciolta dall'alcool, inizia il suo lungo e quasi ininterrotto monologo che ha per centro la tesi che tutte le azioni dei neri sono politiche e politicamente pericolose. La lunga, appassionata e convinta elencazione di tutti i possibili (e impossibili!) luoghi comuni sull'uomo nero nel Sud, provocherà infine il disagio del narratore:

McGowan said things about Negroes with absolute convictions which I dared not even think. Could it be he was more honest than I, that his free expression of his feelings, his prejudices, made him freer than I? ... Suddenly I despised his power to make me feel buried fears and possibilities, his power to define so much of the reality in which I lived and which I seldom bothered to think about⁵¹.

51. R. ELLISON, « It Alway Breaks Out » in *Partisan Review*, Vol. 30, n. 1 1963 (pp. 13-28).

La storia è scritta con un gusto del paradossale e della caricatura che è tipico di Ellison e che si poteva ritrovare in molte delle pagine migliori di *Invisible Man*. Qui però, rispetto al romanzo, è cambiato il tono di fondo. Si veda, per esempio, la pagina finale, di cui il passo citato sopra è una parte, con il ritorno di coscienza del narratore provocato dal grossolano ed irrepreso razzismo di McGowan. È scomparsa la sottile e insinuante ironia dell'Epilogo di *Invisible Man* e delle sue parole conclusive (« Who knows but that, on the lower frequencies, I speak for you? »); ad essa si è sostituita un'intenzionalità didattica-moralistica che introduce la serie degli interrogativi finali come il preambolo ad una paternale.

Lo stesso moralismo, più pesante e morboso, si ritrova nel racconto pubblicato su *The Nation* in occasione del centenario della morte di Lincoln, « Tell It Like It Is, Baby ». In un breve preambolo Ellison spiega che l'intenzione originaria, risalente al 1956, era quella di scrivere un saggio sul Sud, sulla desegregazione, sulle vicende razziali di quegli anni. La decisione di rinunciare a quello e di ripiegare sulla forma attuale, il racconto di un incubo avuto mentre si ritrovava a Roma, nello stesso '56, seguì al fallimento dei ripetuti tentativi di dare ordine e senso ad una esposizione critica del problema.

Attraverso una serie di tormentate immagini oniriche la figura del padre dell'autore viene ad identificarsi con quella di Lincoln; si passa quindi al funerale del 'Padre bianco' in cui la salma viene variamente oltraggiata e depredata in una successione di scene orgiastiche cariche di violenza, e di pesanti richiami simbolici, a cui l'autore assiste impotente e attonito. Il senso che Ellison attribuisce all'assurda vicenda è questo: « The hero-father murdered (for Lincoln is a father of 20th-century America), his life evilly sacrificed and the fruits of his neglected labors withering some ninety years in the fields; the state fallen into corruption, and the citizens into moral anarchy, and with no hero come to set things right »⁵².

52. R. ELLISON, « Tell It Like It Is, Baby » in *The Nation*, Vol. 201, n. 8, Sept. 20, 1965 (pp. 129-136).

In queste sette pagine faticose e sgradevoli Ellison affida ad un simbolismo sovraccarico ed allucinato il compito di convogliare verso il lettore i significati che egli non riesce a sbrogliare e, prima ancora, a chiarire a se stesso. Da questa incapacità di ordinata e controllata comunicazione ormai tanto lontana dalle migliori pagine ellisoniane, e dalla coscienza di ciò deriva anche l'eccesso di spiegazioni che egli si sente obbligato a dare al lettore: dalla chiave interpretativa indicata appena sopra, alla giustificazione-confessione finale: « [Nello scrittore] . . . Current events and events from the past, both personal and historical, ever collide within his interior life — either to be jumbled in the chaos of dream, or brought to ordered significance through the forms and techniques of his art. Following my defeat with the essay, I returned to my novel — which, by the way has as its central incident the assassination of a senator »⁵³.

L'alternativa considerata da Ellison tra il caos del sogno e l'ordine dell'arte, è una trasparente razionalizzazione del fatto compiuto: della sconfitta non solo « with the essay », ma anche con l'arte. La rinuncia a dare ordine al caos è la conclusione logica anche se, per ora, ancora provvisoria della parabola ellisoniana verso l'estraniamento e il silenzio. Sembra ormai lontana da Ralph Ellison la lucidità di quando, al passo con i tempi, il suo Uomo invisibile tirava le somme della sua esperienza e si preparava a mettere fine alla sua ibernazione sotto terra: « In going underground, I whipped it all except the mind, the *mind*. And the mind that has conceived a plan of living must never lose sight of the chaos against which that pattern was conceived. That goes for societies as well as for individuals. Thus, having tried to give pattern to the chaos which lives within the pattern of your certainties I must come out, I must emerge »⁵⁴.

BRUNO CARTOSIO

53. Il « novel » cui Ellison fa qui accenno sarebbe un romanzo in progresso, del quale dovrebbe far parte anche quell'« It Always . . . » di cui ho parlato più sopra. Il romanzo non è ancora uscito.

54. R. ELLISON, *Invisible Man*, cit., p. 468.