

## JAMES AGEE

In un suo saggio su James Agee del novembre 1957 Dwight Macdonald notava che la figura di Agee provocava in certi ambienti letterari americani lo stesso tipo di risposta che l'attore James Dean provocava in ambienti non letterari. La vita e la personalità di Agee — osserva Macdonald — come quella di Dean « were at once a symbolic expression of our time and a tragic protest against it. It was felt that not their weakness but their vitality betrayed them »<sup>1</sup>. Rappresentanti della eterna rivolta dei giovani contro l'opaca insensibilità del mondo che li circonda, o meglio, dell'ideale ancora incontaminato che lotta per sopravvivere in una realtà che tende continuamente a soffocarlo, essi sentirono con particolare profondità — o violenza — le esigenze della loro generazione e finirono, probabilmente senza esserne affatto coscienti, per esserne considerati da alcuni i portavoce. La morte prematura di tutti e due poté anche contribuire in parte alla formazione di un loro « mito ».

E' probabilmente a questo suo ruolo mitico, oltre che a uno straordinario fascino personale, che Agee deve molta della sua notorietà negli Stati Uniti. L'intelligenza vivace, lo entusiasmo, e soprattutto la straordinaria sensibilità (Agee stesso si compiaceva di definirla « anormale »), uniti ad un orecchio musicale e a uno sviluppatissimo senso della lingua, fecero considerare il giovane scrittore come una grande promessa. Egli compariva inoltre sulla scena letteraria degli Stati Uniti all'inizio degli anni '30, quando gli americani sembravano aspet-

1. D. MACDONALD, « James Agee », in *Against the American Grain*, Londra 1963, p. 150.



tarsi ancora che nel loro paese « any fire... might contain a phoenix »<sup>2</sup>.

Niente di più naturale dunque che molti volgessero verso di lui le loro speranze di veder finalmente comparire il Grande Poema Epico Americano o il Grande Romanzo Americano. E poiché questo non avvenne si parlò di destino avverso, di talento sprecato, e si fecero supposizioni sulle grandi opere che Agee avrebbe potuto scrivere. Eppure è interessante notare come rimanga isolata la voce di uno scrittore della generazione successiva<sup>3</sup> che, protestando contro una notorietà basata più sul fascino personale dell'autore che sulle sue opere, propone di ridimensionare la figura attenendosi più strettamente ai risultati letterari e tralasciando di proposito gli altri fattori. La maggior parte degli scritti su Agee sembra invece porre in secondo piano il valore artistico della sua produzione letteraria e considerare per prima cosa il significato di ogni singola opera nel quadro della vita e della ricerca dell'autore; tanto che nella maggior parte dei casi anche i saggi critici finiscono con l'assumere un carattere di *memoir* più che di critica vera e propria. Si tratta, è vero, molto spesso di persone che hanno conosciuto personalmente l'autore, lavorato o studiato con lui, condiviso le sue ansie in anni particolarmente difficili — la crisi economica, le tensioni sociali, infine la guerra — e che possono rivivere, attraverso le rievocazioni dell'amico scomparso ancor giovane, le lotte e le aspirazioni della loro stessa gioventù.

Ma anche presso le nuove generazioni la figura di Agee sembra mantenere vivo il suo fascino, benché forse più come personaggio che come autore. Al di là del suo successo o del suo fallimento come scrittore si guarda al suo modo di essere: un modo vivo da eterno adolescente, ricco di tensione, di un bisogno continuo di approfondimento, di chiarezza, di espressione, di ricerca di una libertà interiore che gli permetta di rifiutare l'umiliazione del compromesso o, come egli preferì definir-

2. M. CUNLIFFE, *The Literature of the United States*, Baltimore, 1967<sup>2</sup>, p. 291.

3. J. UPDIKE, « No Use Talking », in *New Republic*, 13 agosto 1962.



la, della « emasculation of acceptance »<sup>4</sup>. E anche una certa diffidenza nei confronti del « nasty process of growing up »<sup>5</sup> poiché secondo Agee l'adulto corre il pericolo di vedere la sua sensibilità attutita e di perdere quella freschezza di percezione e quell'atteggiamento di serietà, di fiducia e partecipazione nei confronti di ogni essere o avvenimento che è propria del fanciullo. La vita — dice Agee — uccide nel suo svolgersi questa freschezza. Le esperienze, di qualunque entità esse siano, plasmano a poco a poco l'anima come dei piccoli colpi di martello scolpiscono una massa metallica: ogni colpo lascia il suo segno ed è seguito da un secondo colpo, e poi da un terzo che incidono il segno fino a renderlo indelebile. Tale processo è indipendente dalla volontà dell'individuo e sfugge quindi ad ogni suo controllo; ed è insieme una condanna ad essere dominati dagli eventi e una difesa contro una sofferenza eccessiva. Nel corso della sua vita l'uomo

more and more inexorably and fixedly is drawn and shaped into that steepest-sunken of all graves wherein human hope is buried alive, the power and blindness, stiffness and helplessness of habituation, of acceptance, of resignation so totally deep it has sailed beyond memory of resignation or thought of other possibility: a numbing, freezing, a paralysis, a turning to stone, merciful in the middle of all that storm of torture, relatively resistant of much further keenness of harm, but always in measure of that petrification obtuséd ten times over against hope, possibility, cure<sup>6</sup>.

Parole queste, che se anche sono espressione del problema personale di Agee, ci riportano al conflitto tipico di tanti eroi americani. Il rifiuto di Huck Finn a essere « sivilized » come la continua fuga verso i boschi ancora vergini dell'ovest di Natty Bumppo e Daniel Boone o la rievocazione ossessiva dello spettro del passato di Thomas Wolfe o il rifugiarsi di Holden

4. *Let Us Now Praise Famous Men*, New York, 1969, p. 13.

5. *Letters of James Agee to Father Flye*, New York, 1962, p. 45.

6. *Let Us Now Praise Famous Men*, p. 97.



e Frannie nella nevrosi, sono tutte espressioni di un attaccamento a un passato che non è romantica o sentimentale idealizzazione di uno stadio primitivo — sia questo l'infanzia o il territorio non ancora civilizzato — ma piuttosto una avversione per il ruolo dell'adulto. Un'incapacità insomma di far fronte ad una realtà che o si vorrebbe (ma non si può) sfuggire, o si vorrebbe (ma senza riuscirvi) accettare.

Ora, in che cosa consiste questa realtà, perché bisogna fuggirla o al contrario invece accettarla? E' solamente un contesto culturale e sociale che richiede un'adesione a degli schemi fissi, stereotipati, a scarico della propria responsabilità — come appunto le teorie pedagogiche della vedova che voleva « civilizzare » Huck, o l'ambigua saggezza di Antolini nei confronti del giovane Holden — o è piuttosto un qualcosa che si trova al di là e al di sotto di ogni contesto contingente ed è connesso con una realtà più universale — l'essere nel mondo, l'amare, il soffrire, e poi la morte, il non essere più: è insomma con la vita americana del loro preciso momento storico o è con la Vita che questi croi entrano in conflitto? Giudicarlo è difficile, forse non è nemmeno possibile.

Certo nel caso di Agee le due tendenze coesistono e pur essendo intimamente legate agiscono l'una contro l'altra: ché se la prima è vitalità, è lotta per esistere nel modo migliore e, in quanto tale, capace di lasciare un messaggio valido, la seconda è animosità nei confronti dell'esistenza in genere e, di conseguenza, anche della propria — energia rivolta in ultima analisi contro se stesso. E sarà la causa, da Agee stesso esplicitamente riconosciuta, di quel suo continuo bisogno di strafare, di lavorare giorno e notte, di esprimersi sempre scrivendo o parlando, di spiegare e di spiegarsi nei dettagli e per ore di seguito: quasi una paura di non essere vivo abbastanza. Si viene così a formare ben presto uno stato di perenne *surmenage* che lo porterà a una serie di momenti depressivi sempre più frequenti col passare degli anni (più volte dal '34 in poi egli confidò nelle sue lettere all'amico Father Flye di avere gravi tentazioni di suicidio) e comunque ad uno stato di con-



tinua tensione interna che unita a un eccessivo bisogno di eccitanti — il fumo e l'alcool soprattutto — sarà fra le cause della sua precoce distruzione fisica <sup>7</sup>.

James Rufus Agee nacque a Knoxville, Tennessee nel novembre del 1909. Benché discendesse da parte di padre da una famiglia che viveva nel Tennessee da parecchie generazioni e vi trascorresse tutta l'infanzia e la prima adolescenza, Agee non può essere annoverato fra gli scrittori del Sud. Alla morte del padre infatti, avvenuta quando James aveva poco più di sei anni, l'educazione familiare dipese esclusivamente dalla madre e dai parenti di lei, originari del Nord e da poco stabilitisi a Knoxville. Più tardi, nel '25, egli fu mandato a studiare nel New England, prima alla Exeter Academy a Exeter, New Hampshire, poi a Harvard, ed essendosi nel frattempo la madre risposata e stabilita nel Maine, egli non ebbe più che rare e fuggevoli occasioni di tornare nel Sud. Negli anni che egli vi trascorse l'ambiente esterno, quello della città o della scuola, avrebbe tuttavia potuto agire su di lui e imprimergli almeno in parte le sue caratteristiche. Ma anche a questo influsso Agee fu parzialmente sottratto poiché dopo la morte del marito, la

7. Agee morì di un attacco cardiaco il 16 maggio 1955 in un taxi di New York. Egli era a quel tempo già malato di cuore da quattro o cinque anni. Nel gennaio del '51 scriveva infatti a Father Fly «...Last Tuesday night I had the third of a series of attacks... the whole thing is brought on by too much alcohol, tobacco, too little sleep, too much emotional or nervous or other strain of anxiety, or even just too much excitement. The alcohol, tobacco and sleep I can and will see to. On the rest I'll have to take my chances». (*Letters. ed. cit.*, pp. 186-7). Ma alla fine dello stesso anno egli si dichiarava totalmente incapace di fare un qualsiasi sforzo per vivere: «Several things seem to prevent this. One is my continuing sense that if I smoke, for instance, really very moderately, I'll get away with it. Another is the whole habit of physical self-indulgence; the only degree of asceticism or even moderation I've ever given a hoot for, let alone try briefly to practice, has been whatever might sharpen enjoyment. Another is an extreme distaste for Absolutes and a disbelief in existence or necessity of most of them. Another is in some way caring much too little whether I live or die» (*ibid.*, p. 189). Seppure dunque per la sua morte non si può parlare di suicidio, si può tuttavia pensare che essa fu in gran parte causata da una ben definita non-volontà di vivere.



madre, ritenendo che il bambino avesse bisogno della guida di un uomo, lo mandò come allievo interno alla St. Andrew Academy presso Sewanee tenuta da religiosi anglo-cattolici. Agee crebbe così nell'atmosfera un po' rarefatta propria dei collegi, in particolare di quelli confessionali — isole rispetto all'ambiente esterno, con delle regole e con una visione di vita del tutto particolari. Del Sud egli non assorbì dunque lo spirito; rimase in lui il ricordo del paesaggio visto soprattutto come cornice, o come scena, degli avvenimenti lontani dell'infanzia; o anche come clima, come atmosfera, legati spesso ai periodi difficili dell'adolescenza, quando egli viveva scoprendo in sé le prime oscure forme della noia, della scontentezza, di una sensibilità tormentosa: sì che ritrovando in seguito la stessa atmosfera egli la sentirà con la medesima intensità e non potrà fare a meno di rivedersi in essa ragazzo e di riviverle con la sensibilità di allora, come in questa descrizione di una cittadina dell'Alabama nel caldissimo pomeriggio di una domenica di estate:

All the porches were empty, beyond any idea of emptiness. Their empty rockers stood in them; their empty hammocks hung in them. Through windows could be seen details of rooms furnished twenty or forty years ago, and at the same time the window surfaces gave back pieces of street and patterns of leaves on light... On the cool, gray-painted, shaded boards of one of these middle-class porches my body stretched its length and became the loose and milky flesh of my childhood who listened, hours long in the terrible space and enlargement of silence, while the air lay in the metal magnolia leaves asleep, once in a while moving its dreaming mouth on the shapeless word of a dream or lifting and twisting one heavy thigh and creating in the leaves a chattering and dry chime, and I, this eleven-year-old, male, half-shaped child, pressing between the sharp hip bone and the floor my erection, and, thinking and imagining what I was able of the world and its people and my grief and hunger and boredom, lay shaded from the bird-stiffling brilliance of the afternoon and was sullen and sick, nearly crying, striking over and over again the heel of my bruised hand against the sooty floor and sweating and shaking my head in a sexual and murderous anger and despair: and the



thought of my grandfather, whose house this now was, and of his house itself, and of each member of his family, and of all I knew so keenly and could never say and those I too did damage to, and of the brainless strength and mystery behind all that blaze and brightness, all at once had me so powerfully by the root of the throat that I wished I might never have been born: and then this passed, all this, as quickly as it had come, and I was again in Centerboro driving on the slow flotation of silence, door by door and yard by yard in all its detail home by home in a town I hated that was drained, drenched, drowned in the desperateness of Sunday<sup>8</sup>.

L'influsso più profondo, quello che agì sulla sua formazione in maniera talmente fondamentale da costituirne il carattere predominante, gli venne dall'educazione religiosa. A St. Andrew il piccolo Agee, che non faceva facilmente amicizia con i coetanei, si affezionò moltissimo a uno dei suoi insegnanti, Father James Harold Flye, che viveva con la moglie in una casa sui terreni della scuola, e lo elesse quasi a secondo padre. L'influsso religioso nell'infanzia di Agee fu dunque duplice — quello cioè dell'ambiente e quello che gli veniva dalla figura, riconosciuta come paterna, di un sacerdote. Inoltre esistevano probabilmente in lui delle esigenze innate cui l'atteggiamento religioso rispondeva in modo abbastanza adeguato. L'atteggiamento verso la morte, prima di tutto. Come abbiamo visto il piccolo Agee era venuto molto presto a contatto con la morte e con tutti i problemi con essa connessi. Nel giro di una notte questo elemento nuovo aveva sgretolato tutte le cose nelle quali egli aveva fino a quel momento fiduciosamente creduto — l'onnipotenza del padre, la famiglia come rifugio sicuro contro le insidie che già cominciava a scorgere nel mondo esterno — e lo aveva iniziato alla sofferenza.

Con questi nuovi fattori gli era naturalmente difficile venire a termini: le spiegazioni che gli erano state date, il funerale, l'atteggiamento stesso dei familiari, lo avevano lasciato sconcertato. Ora, nella vita religiosa vissuta nel convento, cioè

8. *Let Us Now Praise Famous Men*, ed. cit., pp. 344-5.



secondo lo svolgimento di un rituale ben preciso e continuo nel corso sia della giornata sia dell'anno liturgico, egli poteva intuire una concezione della morte non come avvenimento isolato, sorprendente e definitivo, ma inserito come uno degli elementi — nascita-morte-rinascita — della vita stessa. Allo stesso modo, cioè senza l'aiuto della parola come mezzo di comunicazione, ma semplicemente intuendone la presenza in una persona che lo possedeva, egli recepiva quel senso del sacro che lo accompagnerà tutta la vita<sup>9</sup>.

In questa prima fase l'adesione alla religione è semplice; quello che gli viene insegnato e quello che sente si muovono su una stessa linea, la spontaneità del bambino non viene in nessun modo costretta. Anzi egli ritrova nell'espressione formale delle preghiere e del rito l'appagamento a un suo bisogno di ritmo e di poesia:

I used as a child in the innocence of faith... to serve at the altar at the earliest lonely Mass, whose words were thrilling brooks of music, and whose motion a grave dance: and there bet-

9. Le parole « religione » e « sacro » si prestano, per l'ampiezza stessa del loro significato e per l'abuso che facilmente se ne può fare, a interpretazioni diverse. Scartando decisamente per « religione » il significato di Chiesa, setta, organizzazione religiosa definita o simile, mi riferisco qui al senso che i latini davano inizialmente alla parola: coscienza, scrupolo, considerazione riguardosa delle cose sacre (GEORGES).

Per « sacro », non essendo possibile trovarne una definizione, mi attingo a quanto dice RUDOLPH OTTO (*Das Heilige*, 1917; il testo qui usato è la traduzione inglese dell'edizione Penguin, 1959): « 'Holiness' — 'the holy' — is a category of interpretation and valuation peculiar to the sphere of religion. It is, indeed, applied by transference to another sphere — that of ethics — but it is not itself derived from this. ...We generally take 'holy' as meaning 'completely good'; it is the absolute moral attribute, denoting the consummation of moral goodness... »

But this common usage of the term is inaccurate. It is true that all this moral significance is contained in the word 'holy', but it includes in addition — as even we cannot but feel — a clear overplus of meaning, and this it is now our task to isolate. Nor is this merely a later or acquired meaning; rather 'holy', or at least the equivalent words in Latin and Greek, in Semitic and other ancient languages, denoted first and foremost *only* this overplus: if the ethical element was present at all, at any rate it was not original and never constituted the whole meaning of the word », (pp. 19-20).



ween spread hands the body and the blood of Christ was created and lifted before God in a treshing of triplicate bells<sup>10</sup>.

Non si tratta tuttavia, nemmeno nel giudizio che l'autore dà a posteriori su questa esperienza infantile, della soddisfazione di un'esigenza puramente estetica o tutt'al più sentimentale. E' vero che solamente la sfera dell'emotività, dell'intuizione, vengono coinvolte. Ma è anche vero che Agee non considererà mai tali facoltà inferiori alla razionalità e all'intelletto<sup>11</sup>.

Il problema di integrare queste due sfere diverse, come pure le contrastanti tendenze che egli sentiva crescere in sé, in un insieme armonioso, si pone per Agee fin dall'adolescenza. Nelle sue lettere da Exeter a Father Flye, egli alterna momenti di sconforto e di disgusto verso tutto e tutti con altri di apertura e di amore verso il mondo. Le esperienze che si accumulano rapidamente dentro di lui in una sorta di incontrollato disordine lo spaventano. Ma a Exeter, come più tardi a Harvard, non sono più la vita regolata del convento o i « thrilling brooks of music » delle preghiere a soccorrerlo perché questi modi impersonali di espressione non gli bastano più. Egli ha bisogno di trovare una sua voce, di dire con parole sue quello che sente. Tuttavia non è facile: « It is funny » — scrive — « I can't write real lyrics — *subjective* things. I have to trump up a situation and story — and write them as of another character. I wish I could do it straight, as Housman does — ... — touch the rockbottom in disillusionment without a single line of cynicism, and without cheapness »<sup>12</sup>. Così, nelle sue prime poesie che egli vuole considerare soltanto come eser-

10. *Let Us Now Praise Famous Men*, ed. cit., p. 84.

11. « Allegiance to the 'modern mind' — scriveva nel febbraio 1950 sulla *Partisan Review* — must have deprived countless intellectuals of most of their being. Certainly among many I have known or read, feeling and intuition (even regardless of religion) are suspect, sensation is isolated, only the thinking faculty is thoroughly respected; the chances of interplay among these faculties, and of mutual discipline and fertilisation are reduced to a minimum ».

12. *Letters*, ed. cit., p. 38.



cizi, « clothes-line on which to string my lyrics », egli sente la necessità di mascherare il suo problema nascondendolo nella storia di un altro.

E' sintomatico che la più importante di queste prime opere giovanili, *Ann Garner*, sia ancora centrata sul problema della morte e della necessità di integrarla nel ciclo vitale della natura. Si tratta di un poema piuttosto lungo e confuso in cui si narra la storia di una donna che dopo un parto travagliato dà alla luce un bambino morto. Tale esperienza sconvolge la mente di Ann che non è più capace di condurre una vita normale. Nella notte successiva al seppellimento del bambino essa si allontana dalla casa del marito per vivere in mezzo agli strumenti agricoli e agli animali della stalla prima, poi addirittura all'aperto, fra i pascoli e i campi coltivati. Solo in questo modo, immergendosi cioè nella natura e sincronizzandosi con i suoi cicli, Ann riesce a dare un significato di vita alla morte:

...Life was in death:  
The world rolled black and barren in its mists,  
And life was locked deep in the sheeting snows<sup>13</sup>;

e finirà, con il passare del tempo, con l'identificare se stessa con la terra.

In un paesaggio che ricorda nei particolari quello neo-inglese della poesia di Frost — i boschi e i pascoli nevosi o fioriti, i grandi massi neri di granito, le betulle piegate dal gelo — Agee inserisce elementi delle civiltà agrarie e pastorali arcaiche, come l'uso dell'aratro posto sotto al letto della partoriente per aiutarla nel parto difficile, il seppellimento del morto avvolto in vello di montone, le pratiche magico-terapeutiche per curare i mali provocati dal mancato allattamento, ecc., fino alla trasformazione di Ann in una specie di divinità femminile agricola, Proserpina o la Madre Terra:

And thus, as the years passed, she lost the rhythms  
That govern human life, and seemed to live

13. *The Collected Poems*, New Haven 1960.



More like a tree, or like the earth itself.  
 The only intercourse with humankind  
 She held, was at a childbirth or a funeral,  
 Or in the spring, when all the people turned  
 Toward her to guide them in their planting. Then  
 With strange serenity she moved among them,  
 Handling the simple farming implements  
 Like sacred symbols of fertility<sup>14</sup>.

Il risultato, anche per un abuso di simboli, di accostamenti programmatici e per una certa retorica che la mancanza di mestiere non riesce a temperare, non è dei più felici, tuttavia Agee se ne ritenne abbastanza soddisfatto. Indipendentemente dal suo valore poetico *Ann Garner* era stata per lui « a chance to say everything I had to say about nature and death and a few such things »<sup>15</sup>, tanto che fu l'unica fra le sue prime poesie a essere inclusa nella raccolta *Permit Me Voyage* del '34. Del resto, benché in questa fase del suo sviluppo sembrasse già deciso a diventare scrittore, non era tanto lo scrivere che gli importava, quanto l'esprimersi in qualunque modo l'arte o la tecnica lo rendessero possibile. E, conscio dei limiti della parola, egli dichiarava spesso di preferirle la musica, la fotografia o il cinema, manifestando più volte il desiderio di dedicarsi alla composizione o di abbandonare gli studi letterari di Harvard per recarsi a Hollywood e divenire regista. Rimase invece a Harvard e continuò, sebbene con notevole difficoltà, a scrivere sia in prosa che in versi.

Le poesie di questo periodo<sup>16</sup> non riescono però ad allontanarsi mai dalla pura esercitazione letteraria, mentre più interessanti sono i racconti in prosa pubblicati sul *Harvard Advocate* fra il '30 e il '32. Qui Agee, forse per influsso dei racconti di Hemingway che egli ammirava moltissimo, si attiene ad una

14. *Ibid.*, p. 24.

15. *Letters, ed. cit.*, p. 40.

16. Raccolte da Robert Fitzgerald nella citata edizione dei *Collected Poems*. Una parte di queste poesie era stata pubblicata sui diversi numeri del *Harvard Advocate*, mentre una parte era rimasta inedita.



forma di narrativa semplice, diretta, basata prevalentemente sulle immagini <sup>17</sup>.

Tuttavia, non è nello stile, ancora un po' acerbo, che va ricercato il valore di questi racconti quanto piuttosto nel contenuto. Compiono qui quei temi che essendo centrali alla problematica di Agee, saranno sempre presenti nella sua opera, quello cioè della sofferenza e della morte e quello del male frammisto a tutte le cose e inestricabile dalla vita, anzi dall'essere stesso. Ma qui l'autore, a differenza di quanto fa nella poesia, non si imbarca in tentativi di spiegazioni metafisiche, né tenta, per il momento, la difficile strada del mito. Egli è semplicemente un ragazzo poco più che adolescente che guarda la vita intorno a lui — quella più complessa della comunità degli uomini e quella più semplice, più diretta della natura — e con doloroso stupore vi scorge una crudeltà che lo spaventa. Con discrezione, senza approfondire troppo, quasi per paura di perdersi in meandri oscuri da cui non saprebbe più uscire, e limitandosi apparentemente a registrare degli episodi, Agee racconta. E' sempre la storia di un momento in cui il protagonista scopre il male in un suo nuovo aspetto e per una sorta di improvvisa debolezza, ma non del tutto involontariamente, gli cede, rendendosi così partecipe: quasi una ripetizione della caduta di Adamo che in chiave minore si ripeta quotidianamente e per ciascun uomo.

Nel primo di questi racconti, *Boys Will Be Brutes*, (Aprile 1930) il protagonista, Richard, un bambino di circa otto anni, una domenica mattina va a caccia per gioco con il suo amico Joe, di poco più vecchio. Quel giorno Joe insegna al suo amico ad uccidere. Prima uccide un passero con una pietra, solo per far vedere che sa colpire nel segno; poi istiga Richard a catturare

17. Lo stile di Agee in questi racconti, se non proprio conciso è almeno contenuto nella forma; quando invece avrà deciso di abbandonare qualunque guida e di elaborare per conto suo un mezzo espressivo personale, per la sua innata incapacità di scegliere, di giudicare quale importanza relativa si debba dare alle singole cose, egli finirà col dare indiscriminatamente tutti i dettagli, anche a detrimento del valore estetico di quanto scrive.



una nidiata di piccoli pettirossi e soltanto dopo gli dice che gli uccellini, essendo stati toccati dall'uomo, moriranno: tanto vale dunque ucciderli subito. Così ancora una volta gli uccellini diventano un bersaglio per il divertimento dei bambini. Richard è internamente sconvolto dall'orrore per questa inutile crudeltà, ma non ha il coraggio di farlo vedere. Anzi, per superare l'angoscia, si fa parte attiva del gioco ed è lui il primo ad uccidere, vantandosi anche, orgoglioso, del suo primo, bellissimo tiro. Ma non potrà evitare di assistere all'agonia di un altro uccellino che per errore avrà colpito senza uccidere, né alla sofferenza della madre-pettirosso che disperata e impotente è presente alla strage dei suoi figli. Una situazione analoga troveremo in un episodio di un breve romanzo di molti anni posteriore, *The Morning Watch* (1950), nel quale il protagonista (il cui nome è ancora Richard) preso da un improvviso impulso, forse proprio per non vedere i suoi compagni uccidere un serpente, lo uccide lui stesso schiacciandogli la testa con una pietra. L'atto gli procurerà stima e ammirazione da parte dei compagni ma egli non riuscirà a goderne a causa di un forte senso di colpa e di disgusto per se stesso. In *Boys Will Be Brutes* il piccolo Richard, compiuto l'atto, ha una crisi quasi isterica di rifiuto per ciò che ha fatto (mentre il Richard di *The Morning Watch*, di qualche anno più vecchio, non lascerà nemmeno trapelare il suo turbamento), ma sarà ugualmente pronto a tornare a caccia con Joe la domenica seguente.

In *Death in the Desert*, un racconto di poco successivo (ottobre 1930), ritroviamo lo stesso tema della viltà di fronte al male e della colpevolezza di chi non vi si oppone. Qui Agee narra in prima persona l'episodio di un ragazzo che, mentre attraversa con l'autostop un tratto del deserto americano, viene raccolto da una coppia di coniugi dell'Oklahoma. Si tratta di gente banale, sciocca e *self-conceited* che il ragazzo trova ben presto irritante e nei cui confronti prova un senso di superiorità. Il *villain*, colui cioè che commetterà l'azione criminosa — il mancato soccorso di un negro ormai completamente esausto che si trova chissà come in piena estate proprio nel cuore del



deserto — è l'uomo, che anche in questo caso si chiama Joe. Le probabilità che il negro possa sopravvivere nel deserto sono praticamente nulle. Tuttavia l'uomo non si ferma a soccorrerlo (« I don't aim to pick up no damn nigger ») e alla moglie, che sia pure senza una profonda convinzione gli rimprovera il suo comportamento « non cristiano », risponde con un secco « shut up ». Il ragazzo, stordito dal caldo, dalla stanchezza, dal dolore a un orecchio, non sa nemmeno appoggiare la protesta della donna e benché sia perfettamente conscio che il suo silenzio equivalga a una complicità e se ne senta colpevole, guarda senza una parola la figura del negro, che ancora corre verso di loro gridando e agitando le braccia, sparire all'orizzonte:

... he was running after us, desperately running after us with both arms hooked and waving in the crisping air. His face was gone and his body shrank with the desert, and he progressed eastward and after us with a mad and jerk running, like a small black mangled frog<sup>18</sup>.

Il suo inutile agitarsi è uguale a quello degli uccellini che nel loro nido « kicked and gaped and clenched their wings » in un tentativo di sfuggire a una morte causata esclusivamente dalla malizia degli uomini: e che facilmente si sarebbe potuta evitare.

Ma la morte e quanto di sofferenza le è inevitabilmente connesso non sono causate solamente dagli uomini: sono insite nella natura, ne sono anzi parte integrante e fattore di equilibrio. Durante il viaggio, prima dell'incontro con il negro, il ragazzo è preso da una specie di sonnolenza; in uno stadio intermedio tra il sogno e il *day-dreaming* gli torna alla mente un episodio cui ha assistito da bambino nel Tennessee. La scena è un sentiero nel bosco di cui egli conosceva — ci dice — ogni buca, ogni curva. Eppure su questo terreno tanto noto il ragazzo scopriva sempre cose nuove e sorprendenti.

18. JAMES AGEE, *The Collected Short Prose*, New York 1969, p. 81.



Once ..., I had come suddenly upon a king snake and a rattler, fighting. There had been a silver flash and flex of sinew scattering last year's leaves, and in the end the rattler lay shuddering with a broken back, and slowly, head first, the king had eaten him and crawled into the dark laurels with rattles still purring between his jaws<sup>19</sup>.

Benché affascinato da questa lotta al punto di rievocarla ora volontariamente due o tre volte, il ragazzo ricorda che allora ne era rimasto spaventato e, incapace di accettare la crudeltà della natura, era ritornato a casa con un forte senso di nausea. Man mano che la sonnolenza si approfondisce ed egli si allontana sempre più dalla possibilità di controllare il suo *day-dreaming*, alla prima visione ne succede un'altra. Il sentiero è lo stesso, ma ci siamo ora più addentrati nel bosco, fino a una depressione del terreno dove si trovano delle cave abbandonate. Attraverso le ferite aperte della terra sono visibili strati diversi — rocce, ardesia, carbone, frutto in parte della decomposizione di materie organiche — trasformati dal peso del suolo sovrastante in fragili scisti che urtati si sfaldano simili, dice Agge, alle pagine di un libro rotto. E come lettere sulle pagine di un libro, gli scisti portano nitidi i segni della loro formazione, la storia delle felci che, da piante vive, il tempo ha tramutato in pietra:

The sheets were one clear weave of black ferns, every vein and feather of them distinct. They were giants, but they could never have been larger than the ferns in the drop below, that sprang and drooped in the half-light, a sinister ferocious green. It was somehow too terrifying to know that they would sink into the earth, that this blaring green would be flattened into blackness<sup>20</sup>.

In questo caso il passaggio dalla vita alla morte non solo non implica crudeltà, ma nemmeno sofferenza. Tuttavia, neppure questo è visto senza un brivido di paura.

Già in questo racconto la narrazione di un semplice fatto

19. *Ibid.*, p. 77.

20. *Ibid.*, pp. 77-78.



si complica, il parallelo fra la condizione umana e quella degli animali e delle piante tende a sconfinare nella metafora, si cominciano a intravedere immagini e linguaggio simbolici. Malgrado la volontà dell'autore e contrariamente a ciò che in teoria egli vorrebbe affermare, il linguaggio naturalistico non basta più a esprimere il messaggio (o piuttosto le esigenze, ch  di messaggio vero e proprio non si pu  ancora parlare) dell'autore. Nei racconti di poco successivi<sup>21</sup>, soprattutto in *They That Sow in Sorrow Shall Reap*, lo stile si complica ulteriormente facendosi pi  disuguale e farraginoso. Comincia a farsi sempre pi  grave in Agee la divergenza fra quello che voleva scrivere e quello che in realt  riusciva a scrivere. E questo, si direbbe, non tanto per l'inadeguatezza del talento all'ambizione, quanto per una specie di forzatura che l'autore sembra voler continuamente imporre alla sua stessa vocazione. Parlando di una progettata raccolta di novelle egli scriveva a un amico:

I shall do my best to stick to people in this book,... That may seem to you the least I could do; but the fact is, I'm so tied up with symbols and half-abstractions and many issues about poetry which we'd better steer clear of now, that it is very hard for me to see people clearly as people ... someday, if my life is worth anything, I shall hope to give people clearly in clear poetry, and to make them not real in the usual sense of real, but more than that: full of vitality and of the ardour of their own truth ...<sup>22</sup>.

Ma decise poi di abbandonare, almeno per il momento, l'idea di dedicarsi alla narrativa e si accinse, soprattutto per suggerimento di Archibald MacLeish, a raccogliere le migliori fra le sue poesie e a pubblicarle in volume<sup>23</sup>. Qui, dalla prima ambiziosa esercitazione di *Ann Garner*, attraverso ai *songs*, al

21. *You, Andrew Volstead* e *They That Sow in Sorrow Shall Reap*, rispettivamente del marzo e del maggio 1937.

22. Citato da R. FITZGERALD nell'introduzione a *The Collected Short Prose*, ed. cit., p. 25.

23. *Permit Me Voyage*, The Yale Younger Poets Series, New Haven, 1934.



manierato *Epithalamium*, si giunge agli elegantissimi sonetti, elisabettiani nell'accento e nel modo stesso di trattare l'argomento, ove la problematica dell'autore è mascherata al punto da rientrare nel novero dei temi di repertorio della poesia accademica tradizionale. Si distacca notevolmente dagli altri componimenti del volume la lunga *Dedication* in prosa ritmata che l'autore inserisce fra le poesie. In essa il tono, il ritmo e soprattutto l'insistente elencazione di nomi ricordano quelli di Whitman, e in particolare della *Song of Myself*. Ma contrariamente a Whitman, Agee non pone l'Io gloriosamente al centro dell'universo, né il suo nominare è un possedere le cose nominate o un ricrearle *ex novo*. La posizione di Agee è più umile: egli si pone nell'universo su un piano quasi di inferiorità rispetto agli altri e il nominare è per lui insieme rievocazione, offerta, preghiera. Il volume fu lodato dallo stesso MacLeish<sup>24</sup> soprattutto per la serietà del lavoro e dell'impegno e per le sue qualità per così dire « tecniche » quali « a mature and in some case a masterly control of rhythms », « a delicate and perceptive ear », ma anche per il vigore e per la tensione emotiva che nonostante tutto vi traspare. Del resto — conclude MacLeish — il primo lavoro di ogni artista « is not an accomplishment but an instrument ».

Di questo Agee era perfettamente cosciente. Il volume, il primo che egli avesse mai pubblicato, conclude una fase della sua vita e prelude ad un'altra. Come sempre era stato vivo in lui un senso religioso di appartenenza all'intera comunità dei viventi, così egli non si sente separato dalle generazioni che lo hanno preceduto, ma piuttosto un anello in una lunga catena che unisce nel presente i viventi del passato a quelli del futuro (« I have been fashioned on a chain of flesh / Whose ancient lengths are immolate in dust »)<sup>25</sup>; tale appartenenza era stata in un primo momento accettata di buon grado a tutti i livelli: così, da un punto di vista religioso, non vi erano state difficoltà

24. A. MacLeish, che insieme a Stephen Vincent Benét curava allora la Yale Younger Poets Series, scrisse l'introduzione al volume.

25. *Permit Me Voyage*, sonetto IV.



ad aderire ad una Chiesa rigidamente organizzata come quella anglo-cattolica, né da un punto di vista culturale e artistico c'era stata ribellione alle forme metriche e prosodiche classiche; anzi proprio in queste forme Agee aveva trovato il suo modo di esprimersi. Ma col passare degli anni esse divennero un limite, un legame con un passato troppo pesante da cui Agee sentiva impellente il bisogno di liberarsi:

My sovereign souls, God grant my sometimes brothers,  
I must desert your ways now if I can.  
I followed hard but now forsake all others  
And stand in hope to make myself a man<sup>26</sup>.

E l'ultima poesia del libro, quella che dà anche il titolo all'intera raccolta, più che una conclusione è quasi un prologo, un'invocazione a Dio e all'Amore perché assistano il poeta sulla sua nuova strada. Da questo momento egli abbandona quelli che Robert Fitzgerald chiama i suoi « compass points »:

He turned away now from Christian thought and observance,  
and began to turn away from the art of verse. Yet his purpose  
was to rechart, to re-orient himself, by reference to the compass  
needle itself, his own independent power of perception: his own  
soul...<sup>27</sup>.

26. *Ibid.*, sonetto XXV.

27. R. FITZGERALD, introduzione a JAMES AGEE, *The Collected Short Prose*, ed. cit., p. 28. Agee continuò occasionalmente a scrivere versi per molti anni ancora, tentando ora una strada ora un'altra, sempre con minore interesse e con risultati sempre inferiori. Il lungo e ambizioso poema *John Carter*, iniziato ancora negli anni di Harvard e per il quale Agee provò anche a concorrere per una Guggenheim Fellowship, fu più volte abbandonato e ripreso fino a che non fu definitivamente dimenticato. Il progetto di lavoro che Agee presentò al comitato della Guggenheim Foundation è quanto di più tipico si possa trovare per mostrare il suo straordinario candore: dopo aver infatti descritto a lungo e nei minimi dettagli un progetto di un'ambizione incredibile (« the poem could be a complete appraisal of contemporary civilization, study of the Problem of Evil in relation to civilization and in relation to universal human conduct »), Agee concludeva: « Of course, to complete the whole poem, if I should work on it, would take an indefinite number of years; and since there are other things I hope to write, I have no invulnerable confidence in ever finishing it ». Naturalmente Agee non ottenne la Fellowship.



In realtà, pur ponendo sempre in primo piano la sua ricerca personale Agee, per la sua naturale incapacità di controllare la sua emotività e di distribuire le sue energie in maniera da non disperderle tutte continuamente e per qualsiasi motivo, si trovò ad avere sempre meno tempo e volontà a disposizione per un approfondimento della sua vocazione e della sua arte.

Subito dopo la sua *graduation* da Harvard nella primavera del '32, Agee entrò prima come *reporter* esterno poi come membro dello *staff* regolare a *Fortune*. Il suo compito era quello di scrivere articoli sugli argomenti più svariati, spesso molto lontani dai suoi interessi specifici, che gli venivano di volta in volta assegnati e che, fra l'altro, non doveva nemmeno firmare. Ma stando alle testimonianze di quanti allora lavoravano con lui e delle sue lettere, sembra che ognuno di questi articoli assumesse per lui un'importanza fondamentale; nella più arida delle materie egli trovava un aggancio con una realtà che lo coinvolgeva emotivamente rendendo così l'esprimersi faticoso e impegnativo. In un *reportage* sulla coltivazione delle orchidee negli Stati Uniti, per esempio, l'orchidea cessa di essere semplicemente un fiore e diviene il simbolo di un certo tipo di snobismo. Ed ecco che l'articolo finisce per diventare qualcosa « somewhere between satire and what I suppose would be called 'moralistic' writing » e questo indipendentemente dalla volontà dell'autore il quale ritiene sia compito dell'arte « attempt to state things as they seem to be, minus personal opinion of any sort »<sup>28</sup>. Così per ogni singolo pezzo che Agee scriveva e riscriveva tre o quattro volte, lavorando spesso anche per tutta la notte nella speranza, sempre frustrata, di raggiungere un risultato che si avvicinasse sia pure vagamente al suo ideale espressivo.

28. *Letters, ed. cit.*, p. 77. L'articolo, « The U.S. Commercial Orchid », comparve in *Fortune* nel dicembre del '35. Un articolo particolarmente famoso è quello sulla Tennessee Valley Authority, « The Project is Important », dell'ottobre 1933 che fu considerato da Luce il miglior brano di prosa che fosse mai comparso in *Fortune*.



Fu tuttavia proprio il lavoro a *Fortune* a dargli la grande possibilità della sua vita. Nell'estate del 1936 Agee fu inviato insieme a Walker Evans (uno dei fotografi per cui Agee nutriva la più grande ammirazione) a fare un *reportage* sulle condizioni di vita dei contadini non proprietari — fittavoli o mezzadri — dell'Alabama.

Questo tipo di documentario era in quel momento di grande attualità negli Stati Uniti<sup>29</sup>, ma il risultato dell'inchiesta di Agee e Evans sembrava uscire dai limiti imposti dalla linea politica di *Fortune*. L'articolo fu dunque rifiutato e il materiale restituito agli autori. Agee lo riprese allora in mano e continuò a lavorarci intensamente per un periodo di oltre tre anni; solo dopo molte peripezie il libro poté uscire nel '41 col titolo di *Let Us Now Praise Famous Men*<sup>30</sup>. Tale lavoro rappresentava per Agee una opportunità unica: libero da scadenze fisse e dal controllo, sia pure blando, di una redazione cui dover rispondere, egli poteva finalmente esplorare a suo piacimento tutte le possibilità che aveva intravisto nella prosa ma che non era riuscito a elaborare. Come le *Leaves of Grass* per Whitman, *Let Us*

29. Accanto al romanzo di ispirazione sociale che caratterizza appunto la narrativa americana di quegli anni, si era diffusa una letteratura giornalistico-documentaria o anche poetico-documentaria in cui fotografia e parola scritta « were not only mutually indispensable, a kind of commentary upon each other, but curiously interchangeable » (A. KAZIN, *On Native Grounds*, New York, 1942, p. 493). Fra questi ricordiamo *The River* di PARE LORENTZ; *You Have Seen Their Faces* e *Say, This Is the USA* di ERSKINE CALDWELL e MARGARETH BOURKE-WHITE; *An American Exodus* di DOROTHEA LANGE e P. S. TAYLOR; *Land of the Free* di A. MACLEISH con fotografie della Farm Security Administration.

30. Dopo il rifiuto da parte di *Fortune*, Agee fu messo in contatto con la casa editrice Harper che accettò di pubblicare il materiale rielaborato in forma di libro, ma in seguito a divergenze di opinioni fra gli autori e l'editore la pubblicazione fu sospesa. Il libro fu pubblicato infine dalla Houghton Mifflin di Boston nel '41, quando ormai, per le mutate condizioni sociali e per i nuovi problemi che la guerra proponeva al paese, l'argomento aveva cessato di essere di attualità. Sebbene la critica non fosse sfavorevole, il libro passò praticamente inosservato. Ristampato nel 1960 dalla stessa casa editrice, ottenne invece un grande successo di critica e una discreta notorietà. Nel 1966 la Ballantine Books di New York lo ristampò in edizione economica. Le citazioni qui riportate si riferiscono alla seconda ristampa di questa ultima edizione (1969).



*Now Praise Famous Men* può essere considerato innanzi tutto « a language experiment » se per *language* vogliamo intendere il mezzo espressivo verbale nel suo senso più vasto.

Data una particolare esperienza — l'aver vissuto cioè per circa sei settimane la vita miserabile dei contadini, dormito nelle loro case, mangiato alle loro tavole — importante sì ma non più di tante altre, come Agee stesso tiene a precisare, il problema che si pone è quello di rendere quanto più possibile viva e tangibile tale esperienza in ogni sua sfaccettatura, « to recognize the stature of a portion of unimagined existence, and to contrive techniques proper to its recording, communication, analysis and defence »<sup>31</sup>. Per far questo gli autori hanno a disposizione due mezzi: la fotografia (Evans) e la parola scritta (Agee). Alla differenza tecnica dei due modi di espressione si aggiunge la differenza di concezione che i due autori hanno ciascuno del proprio mezzo. Evans trasforma i limiti imposti dalla fotografia — la staticità, il silenzio — nella sua forza principale. Accettata l'impossibilità di cogliere la realtà nella sua continua mutevolezza, egli ne fissa un istante; nell'immagine così isolata dal suo contesto, sottratta al suo naturale movimento, si concentra tutta la drammaticità che nella realtà è diluita in una lunga serie di momenti. Il dettaglio di un angolo di una casa, lo sguardo intenso, troppo serio di un bambino, la spossatezza di un uomo che si alza al mattino per cominciare la sua giornata di lavoro, rivelano con perfetta chiarezza la condizione dei protagonisti. L'autore rimane sempre al di fuori dell'opera. La realtà che egli fotografa è la sola importante; di se stesso egli non dice niente e solo dalla scelta dei soggetti si può discernere quale sia il suo atteggiamento.

Il comportamento di Agee nei confronti e del mezzo e della realtà che vuole esprimere è esattamente l'opposto. Dalla parola egli cercherà di trarre tutti gli effetti possibili sfruttandone la sonorità e la facoltà evocatrice di immagine che vi è insita, disponendola nella frase e nel periodo secondo esigenze

31. *Let Us Now Praise Famous Men*, ed. cit., p. XIV.



musicali prima ancora che sintattiche<sup>32</sup>. Della realtà egli vuole cogliere tutti gli aspetti, quindi anche il suo continuo fluire, anche la sua sostanziale inafferrabilità, la sua contraddittorietà continua. E poiché in questa realtà egli è sempre coinvolto, anche nelle descrizioni più realistiche o nei tentativi di narrazione più obbiettiva il vero protagonista sarà sempre Agee, con la sua tormentata sensibilità, con l'ossessiva analisi del suo comportamento di fronte ai fatti esterni. Lo stile riflette questa complessità dell'autore mutando con il mutare dei suoi stati d'animo: di ampio respiro, lirico, armonioso, quando l'autore guarda con serenità alla natura intorno a sé o rievoca periodi felici del suo passato; tortuoso, oscuro, sofferto, quando egli cerca di portare alla luce quanto appunto di tortuoso e oscuro è nascosto nell'anima umana, la sua o quella degli uomini che egli osserva.

Nella struttura del libro si è voluto vedere un parallelo con la struttura di una sinfonia e si son fatti accostamenti con le tragedie shakespeariane<sup>33</sup>, anche per la divisione del testo in sezioni riferibili agli atti del dramma e per la presentazione dei personaggi all'inizio del libro simile a quella delle *dramatis personae*. Mi sembra invece caratteristica specifica del libro la sua struttura aperta, in cui ogni sezione contiene in sé elemen-

32. Agee riteneva che la lettura del libro dovesse essere fatta ad alta voce e tutta di seguito (« as music is listened or a film watched, with brief pauses only where they are self evident ») onde non interrompere l'unità strutturale del testo. Pretesa peraltro abbastanza poco realistica, trattandosi di un volume di oltre 400 pagine.

33. Cfr. PETER H. OHLIN, *James Agee*, New York, 1966. Il libro di Ohlin su Agee è la rielaborazione di una dissertazione di dottorato discussa all'Università del New Mexico. Si tratta del più lungo e dettagliato studio su Agee comparso fino a questo momento, utilissimo per la ricchezza della bibliografia e per la cura con cui le singole opere vengono esaminate, la conoscenza delle fonti e delle critiche, ecc. Da un punto di vista di conoscenza dell'autore tuttavia, questo libro è assai meno illuminante dei saggi più soggettivi e meno dotti di scrittori che avevano conosciuto Agee personalmente, quali per esempio le già citate introduzioni di R. FITZGERALD ai *Collected Poems* e alle *Collected Short Prose* o i capitoli di D. MACDONALD in *Against the American Grain* (ed. cit.) e di W. M. FRODOCK in *The Novel of Violence in America*, Dallas, 1957.



ti di ogni altra, e la narrazione procede fluida — mera registrazione di sensazioni, immagini, pensieri, ricordi dell'autore<sup>34</sup>.

All'inizio del libro, Agee cerca di accostarsi quanto più gli è possibile al ritratto. Prima cioè di entrare nel vivo del soggetto, egli ce lo vuole presentare, per così dire, dall'esterno, come per inserire il lettore poco per volta in un mondo che gli è ancora estraneo, o anche per fargli rivivere il processo della sua esperienza nel medesimo ordine in cui si è svolto. Abbiamo così una serie di bozzetti — l'incontro con il grosso proprietario, il canto dei negri in onore degli ospiti, la descrizione di una chiesa fra i campi, i primi difficili approcci con i contadini del Sud. Oppure, tralasciata l'immagine, abbiamo la registrazione di brevi brani di conversazione: nelle concise frasi dialettali che Agee ci presenta staccate l'una dall'altra come lampi in una notte troppo calda, si intravede più ancora che negli sguardi sospettosi dei « ritratti » il clima di tensione, di inimicizia in cui questi uomini vivono. E compare insieme il tormento dell'autore che da un lato desidera addentrarsi sempre più nel mistero di queste vite così misere e chiuse, dall'altro vede in questo suo compito una violazione della loro intimità e quindi un atto profondamente empio. Dal lirismo della descrizione dei campi o della notte, si passa ai ritmi sempre più concitati nella descrizione delle condizioni di vita, morali prima ancora che materiali, di questi contadini. Il punto di vista si allarga, della sorte dei *tenants* partecipano tutte le creature viventi in tutto il mondo. Affannosamente l'autore domanda « How was it we were caught? », come abbiamo potuto, noi tutti uomini, cadere nei lacci di una solitudine che detestiamo, di un amore che non riesce a sopravvivere, di un'incomprensione profonda, di un dolore che non si può alleviare? Vista così la vita non è che una trappola in cui per un errore ignoto

34. Pesa sul libro in maniera forse eccessiva l'influsso dell'*Ulisse* di Joyce che appunto pochi anni prima (1934) era stato pubblicato legalmente negli Stati Uniti. L'ammirazione di Agee per Joyce era tale che egli stesso avvertiva il pericolo di non sapersi liberare sufficientemente dal suo influsso e da temerne per la propria originalità.



l'uomo è andato a finire. Ma questo Agee non sa e non vuole accettare. Come un grido di ribellione Agee riporta per intero il Discorso della Montagna: solo con il totale rovesciamento dei valori si può dare alla realtà inaccettabile un significato.

Tuttavia la vita continua e continua così com'è, ed è compito di ognuno viverla: come alla fine dell'inverno ogni pianta « erects upon its root, lifts up his head, accepts once more the summer »<sup>35</sup>. Un senso di pietà, di simpatia per tutti, esseri e cose, pervade il libro. Anche gli oggetti inanimati sono visti come partecipi in qualche modo della sofferenza cosmica e pregni di per se stessi di significato. L'asse di legno sulla parete è inchiodata al trave « come Cristo alla croce »; la stanza principale della casa, quella cioè cui si accede dall'esterno e in cui la vita intima della famiglia e il mondo esterno si incontrano, è come « the open valve of a sea creature, steadfastly flushing the free width of ocean through its infinitesimal existence »<sup>36</sup> e le scandole che ricoprono il tetto sono « like the plumage of a bird who must meet weather »<sup>37</sup>. Né gli animali sono solamente partecipi di un destino comune, ma addirittura riproducono nella loro vita situazioni identiche a quelle della vita degli uomini. Così nel ritratto di questo gallo che fa sentire la sua voce nella notte:

Outside, from near, there is a new sound. It happens every night, and it is most sorrowful. It is the voice of a blond, fat, and craven rooster, a creature half-frightened of his own wifes; and in this poor voice of his, lugubrious, almost surreptitious, he is making a statement he so misbelieves that it is rather a question that expects no answer save the utter scorn and denial of silence; and it gets none; but it serves only to remind one of the noises of the night, wick perhaps have not at any time ceased<sup>38</sup>.

35. *Let Us Now Praise Famous Men*, ed. cit., p. 78.

36. *Ibid.*, p. 128.

37. *Ibid.*, p. 129.

38. *Ibid.*, p. 79.



E ancora di più nella condizione dei muli, schiavi degli uomini per i quali lavorano:

... some stand docile, and accept the halter with a kind of sneering meekness; others quietly lift their hoofs in the chopped earth and drift, as a matter of decent form rather than rebellion; two or three draw themselves back as deep among the narrow trees as the square sharp wire will allow them, and abide a close approach, then slither away, and these are kicked in the belly and slashed along the jaws and across the eyes: there is among these negroes a scarred yet pure white mule, whose presence among them in this magic light is that of an enslaved unicorn...<sup>39</sup>.

Il richiamo al mito tramite la figura « degradata » dell'unicorno non è certo casuale. Fallito infatti il tentativo di trovare una risposta soddisfacente nel messaggio cristiano indicato dal Discorso della Montagna (che sebbene in un certo senso costituisca il *climax* del libro viene subito abbandonato dall'autore, troppo desideroso di trovare un senso nella vita terrena e nel presente), Agee tenta di ridare un valore mitico, e quindi un ordine e un significato, alla vita « degradata » dei suoi protagonisti. Ripetutamente paragona il letto, la tavola, il caminetto a un altare, il pasto a una comunione sacra, i movimenti abituali dei contadini a gesti rituali. Attraverso la descrizione dettagliata, piena di amore, di ogni singolo particolare della baracca in cui abita, egli tenta di restituire all'abitazione il valore di spazio sacro; allo stesso modo si dilunga sui vestiti stracciati dei suoi protagonisti come gli antichi bardi su quelli dei loro eroi; o sui lavori dei campi, come Esiodo o Virgilio. Ma si tratta in questo caso di un Esiodo o di un Virgilio moderno, aspro, tormentato da una problematica strettamente legata al momento in cui vive, vibrante di tutti i fermenti e di tutte le crisi della sua epoca. Anzi, se il risultato che l'autore desiderava ottenere non è raggiunto, il motivo principale è che lui stesso ne ha sempre dubitato. Né, d'altra parte, Agee ha mai

39. *Ibid.*, p. 87.



preteso che il valore di *Let Us Now Praise Famous Men* stesse in un messaggio ben definito, ma solamente nella ricerca, onesta fino allo scrupolo, di un modo di esprimere se stesso attraverso una data esperienza.

C'è chi sostiene tuttavia che *Let Us Now Praise Famous Men* sarebbe stato migliore se avesse potuto rimanere un semplice documentario<sup>40</sup>. Nuoce infatti all'opera la troppo lunga rielaborazione che permette all'autore di disperdersi nelle panie di un'eccessiva analisi introspettiva, di continui dubbi circa la verità e sincerità di ciò che scrive, della massa dei dettagli indiscriminatamente forniti, difetti tipici di Agee che è incapace — nella vita come nell'arte — di imporsi un limite qualsivoglia.

Ciò non accade invece nelle sue recensioni di film comparse regolarmente su *Time* fra il '41 e il '48, e su *The Nation* fra il '42 e il '48<sup>41</sup>. Qui l'autore sembra essersi liberato dalla necessità della ricerca di un proprio mezzo espressivo poiché esso è già dato dall'opera presa in esame. Si tratta ora soltanto di ricercare la validità di quest'ultima, sottolinearne i pregi o i difetti, coglierne il messaggio e discuterlo alla luce del proprio credo. Ne consegue uno stile più fluido, senza più timidezze né inceppi.

Al cinema Agee si accosta con lo stesso spirito con cui si era accostato prima alla realtà dei contadini meridionali. Come allora egli aveva rifiutato qualunque veste, per così dire, professionalmente definita (« the authors — diceva nell'in-

40. WILFRIED SHEED, *All-American*, in *The New York Review of Books*, 22 maggio 1969.

41. Ora raccolte in *Agee on Film*, vol. I, New York, 1969.

Agee era allora membro dello staff di *Time* e si occupava occasionalmente, oltre che di cinema, anche di recensioni di libri e di argomenti di attualità (famoso soprattutto l'editoriale comparso in occasione dell'esplosione della prima bomba atomica americana in Giappone). Gli articoli apparivano sempre anonimi ed erano generalmente costretti entro i rigidi limiti imposti dal giornale. Su *The Nation* invece, dove Agee firmava i suoi articoli, la redazione gli concesse la più grande libertà sia riguardo allo spazio a disposizione, sia alla scelta dei film di cui intendeva parlare. E' dunque soprattutto agli articoli comparsi su questo giornale che Agee deve la sua fama di critico.



roduzione — are trying to deal with it not as journalists, sociologists, politicians, entertainers, humanitarians, priests or artists, but seriously »), così ora rifiuta la posizione di critico professionista e si presenta al lettore come un suo pari: uno spettatore appassionato, ma quasi completamente privo di precise nozioni tecniche: « an amateur critic among amateur critics » che inizia con degli interlocutori una conversazione a proposito di questo o quello spettacolo. In queste conversazioni Agee porta tutte le sue migliori qualità — la sua particolare capacità di isolare e valutare il dettaglio senza per questo perdere di vista l'insieme; il suo profondo rispetto per tutti gli esseri umani e per le loro idee, che gli permetterà di esaminare ogni film, indipendentemente dal suo valore effettivo, con la medesima serietà ed equanimità, trovando in ognuno dei valori, rammaricandosi degli errori commessi o delle buone occasioni perdute; e soprattutto la sua sempre vigile sensibilità morale, per cui ogni film è giudicato per il messaggio che porta al pubblico e per l'onestà (o disonestà) con la quale tale messaggio è dato. Per questo gli articoli di Agee sono spesso validi anche ora, nonostante molti dei film di cui parla siano da tempo spariti dagli schermi.

Il naturale sospetto di Agee per tutto ciò che è vago, astratto, non associato con l'esperienza immediata, lo porta a prediligere i film realistici, possibilmente girati sul posto in cui i fatti sono accaduti e recitati da attori non professionisti che abbiano vissuto essi stessi avvenimenti simili a quelli che il film vuole narrare. Si entusiasma soprattutto quando vede che un artista riesce, attraverso la macchina da presa, a cogliere e a comunicare la poesia che è insita nelle cose <sup>42</sup>. Mentre al contra-

42. « Scrupulously handled, — egli afferma — the camera can do what nothing else in the world can do: can record unaltered reality; and can be made also to perceive, record, and communicate, in full unaltered power, the peculiar kinds of poetic vitality which blaze in every real thing and which are in great degree, inevitably and properly, lost to every other kind of artist except the camera artist ». (*The Nation*, 13 marzo 1948). Citeremo tra quelli che Agee considerava migliori *Story of G. I. Joe*, di WELLMAN (1945); l'inglese *The Raider*, prodotto in periodo bellico, ma presentato in America



rio si indigna quando vede che attraverso il film si tenta di approfittare della tendenziale passività del pubblico per ammannirgli avvenimenti manipolati a scopi propagandistici<sup>43</sup>, oppure storie di un sentimentalismo facile quanto vuoto, o particolari inutilmente scabrosi o violenti al solo scopo di ottenere un successo di cassetta.

Proprio contro questa passività Agee vuole invece lottare nelle sue conversazioni. È sua opinione che il mostrare qualunque tipo di scena sia giusto purché attraverso la partecipazione personale di ogni singolo spettatore si possa giungere a una specie di catarsi. Altrimenti la violenza si pone sullo stesso piano della pornografia e, come questa,

... is invariably degrading to anyone who looks at or reads it. If at an incurable distance from participation, hopelessly incapable of reactions adequate to the event, we watch men killing each other, we may be quite as profoundly degrading ourselves and, in the process, betraying and separating ourselves the farther from those we are trying to identify ourselves with<sup>44</sup>.

Né, d'altra parte, la tragicità della condizione umana è connessa esclusivamente con la guerra. L'intera civiltà moderna è empia, inumana, la guerra non è che una delle sue terribili espressioni. Il cinema, in quanto opera d'arte (quando lo è), è capace di rappresentare questa realtà e di denunciarne i difetti, le contraddizioni, le crudeltà. Agee coglie questa denun-

nel '46; *L'Espoir (Man's Hope)* di MALRAUX, girato durante l'ultimo periodo della guerra di Spagna e proiettato negli Stati Uniti nel '47; i film del neorealismo italiano del dopoguerra come *Roma città aperta*, *Sciuscià*, *Vivere in pace*.

43. Si veda per esempio la reazione di Agee ai film di propaganda antinazista (19 maggio '45): «The recently released films which show Nazi atrocities are only part of what is rather clearly an ordered and successful effort to condition the people of this country against interfering with, or even questioning, an extremely hard peace against the people of Germany. The simple method is to show things more frightful than most American civilians have ever otherwise seen, and to pin the guilt for these atrocities on the whole German people». Egli vede in questi film l'espressione di un desiderio di vendetta in tanto più malvagio e degradante per il popolo americano, in quanto si maschera da desiderio di giustizia.

44. *The Nation*, 24 marzo 1945.



cia e, traducendola nuovamente da immagine in parola, la rilancia al pubblico dalle colonne del giornale. Prendiamo per esempio *Monsieur Verdoux* di Chaplin, uno dei film che Agee ha ritenuto particolarmente significativi e quello sul quale si è maggiormente dilungato. Qui è il problema fondamentale dell'uomo che viene posto in discussione, « the problem of surviving in such a world as this »; Chaplin sviluppa il suo terribile tema come metafora: Verdoux è innanzi tutto la personificazione dell'uomo moderno che assume come valide le opinioni correnti e, per una sorta di diabolica coerenza, porta questi assunti alle loro estreme conseguenze. Il mite Verdoux ama sopra ogni cosa la moglie e il figlio, la loro purezza, la loro innocenza; egli vive per proteggerli dalla contaminazione del mondo, e per dare loro la tranquillità e il benessere materiale, cioè quelle cose che nella società odierna sono considerate i massimi beni. Ma ecco che per fare questo egli deve rinchiudere moglie e figlio in un rifugio che è anche una prigione, vederli raramente, avere con loro un rapporto basato sulla menzogna, e vivere da solo in un mondo estraneo facendo come mestiere l'assassino. Per Agee la moglie e il figlio di Verdoux sono anche metafora, rispettivamente, per la sua anima e per il suo futuro. Escludendoli dalla sua vita, Verdoux diviene un essere monco che, privatosi della sua parte migliore, s'affanna nel tentativo di riempire il vuoto da lui stesso creato. Non è in realtà l'amore che lo spinge ad agire: « only his satisfaction really counts in his household—for his wife and child scarcely exist for him except as a self-vindicating dream, which he must ceaselessly labor to sustain, improve, perfect, be worthy of »<sup>45</sup>. Alla fine moglie e figlio muoiono e Verdoux, privo ormai di anima e di futuro, si lascia prendere dalla polizia e, processato, è condannato a morte. A questo punto la conclusione di Agee e quella di Chaplin-Verdoux coincidono (« Good and evil are inextricable, Verdoux insists. But his fatal mistake was to keep them apart »). L'auspicata

45. *Ibid.*, 14 giugno 1947.



identificazione è avvenuta: autore, protagonista, spettatore e critico sono soltanto personificazioni diverse dell'unico personaggio che è l'Uomo, attori di un unico dramma basato sull'incapacità dell'uomo moderno di accettare anche ciò che di negativo è nella vita almeno quanto basta per non esserne sovrappaffato.

Questo problema è ormai divenuto incubo per Agee: prima ancora che la sua salute sia definitivamente rovinata dagli attacchi di cuore, essa è continuamente minata da gravi stati di depressione psichica e da una più accentuata tendenza all'alcolismo. Il lavoro gli costa una fatica sempre maggiore, tanto che egli è costretto a impiegare alcune settimane per scrivere un articolo che aveva pensato di poter scrivere in pochi giorni<sup>46</sup>. Nel frattempo, la fama ottenuta con le recensioni e la buona accoglienza data alle sue prime prove di lavori cinematografici — il commento del documentario *The Quiet One* di Helen Levitt (1948) e la sceneggiatura di un brano di *Man's Fate* (*La condition humaine*) di Malraux<sup>47</sup> — gli hanno aperto la via del cinema. Al primo contratto con la Huntington Hartford alla fine del '48, che gli permette di lasciare il giornalismo, succedono una serie di contratti per sceneggiature di film, documentari, lavori per la televisione<sup>48</sup>.

Di questi lavori tuttavia, pochissimi giungono a compimento e nessuno presenta un interesse particolare (alcuni anzi, come *Noa Noa* tratto dalla vita di Gauguin e *The Night of the Hunter* dal romanzo omonimo di Davis Grubb, sono decisamente scadenti). La straordinaria capacità di partecipazione emotiva, cioè proprio quella virtù che aveva reso Agee un eccellente critico, diventa nelle sue sceneggiature la principale debolezza: qualunque sia il soggetto originale, Agee finisce col confondere il dramma dei protagonisti con il proprio,

46. V. le già citate *Letters to Father Flye* dal 1947-48 in poi.

47. Pubblicato in *Film*, edited by JAY LEYDA, New York, 1939.

48. I più importanti di questi lavori sono ora raccolti in volume, *Agee on Film*, vol. 2, New York, 1969, o nelle già citate *Collected Short Prose*. Si tratta tuttavia raramente di soggetti originali; la maggior parte di essi sono riduzioni cinematografiche di romanzi o racconti.



sicché uno solo è il tema di tutte le sceneggiature, quello cioè dell'accettazione (o meglio della sopportazione, poiché la parola che Agee usa è *endure*) del proprio destino. Ed egli ne è talmente assorbito che non si accorge nemmeno di esprimersi spesso in modo banale, sentimentaleggiante e persino superficiale<sup>49</sup>. O forse se ne accorge, ma non se ne cura.

Il disprezzo per la moda e per il successo che egli è sempre pronto a sacrificare al suo bisogno di chiarificazione interiore porta Agee a rispettare esclusivamente le sue esigenze. È proprio questo coraggio di affrontare i problemi fondamentali della vita « con totale partecipazione, appassionatamente, senza paura della possibile retorica, della possibile commozione »<sup>50</sup> costituirà il grande merito delle opere in prosa della sua maturità: il breve romanzo *The Morning Watch* (1950), il racconto allegorico *The Mother's Tale* (1952), e il romanzo *A Death in the Family* (comparso postumo nel 1957).

Agee è convinto ormai che affrontare un problema non significa risolverlo. Egli si pone dunque davanti ad esso con estrema umiltà e narra sempre la storia di uno o più protagonisti impegnati in una lotta che si conclude in un fallimento. Il dodicenne Richard di *The Morning Watch* che, nel candore e nella fede ancora intatti della sua adolescenza, si pone come scopo la santità, si accorgerà che non solo non è capace di un atto di amore o di contrizione, ma si renderà alla fine colpevole di una grave disobbedienza; la storia di Richard si concluderà con il suo andare verso una ignota ma sicura puni-

49. Per un dettagliato esame di questi lavori, sia dal punto di vista dei cambiamenti apportati da Agee ai testi originali, sia da quello della tecnica usata, v. OLLIN, *op. cit.*, cap. IV.

50. A. LOMBARDO, « Maturità di James Agee », in *La ricerca del vero*, Roma, 1961, p. 354. « I problemi fondamentali dell'uomo — continua Lombardo — vengono ormai troppo spesso elusi dai romanzieri americani, specie dai più giovani, nei quali i dati più frequenti sono il conformismo, l'accademismo, la sterilizzazione dei sentimenti, l'evasione dalla realtà della vita. La vita invece è il tema di Agee; la vita quale è illuminata, in tutta la sua trama di infiniti rapporti, dalla sua esperienza cruciale: la morte ». Per questo motivo Lombardo considera Agee uno « tra i pochi scrittori adulti d'una letteratura narrativa tornata adolescente ».



zione<sup>51</sup>. In *A Death in the Family* è un'intera famiglia che, posta di fronte alla morte improvvisa di uno dei suoi membri, tenta, inutilmente, di dare a questa morte un senso. In *The Mother's Tale* infine, una trasposizione allegorica della storia cristiana della redenzione si conclude con il totale insuccesso del redentore nel far comprendere il suo messaggio a coloro che è venuto a salvare.

Come Camus, Agee pone l'eroismo nella lotta senza speranza di vittoria, nella virtù che è valida anche se è destinata ad essere distrutta dal male. La morte è sempre presente nella sua opera come ombra e contrappunto della vita che è la vera protagonista; così il male è ombra e contrappunto del bene che è il fine ultimo della ricerca di Agee. Proprio in questo Agee si differenzia dalla massa degli scrittori americani contemporanei. « Lots of writers — osserva Macdonald — are fascinated by evil and write copiously about it, but they are bored by virtue; this not only limits their scope but prevents a satisfactory account of evil, which can no more be comprehended apart from good than light can be comprehended apart from darkness »<sup>52</sup>.

*A Death in the Family*<sup>53</sup> è appunto, oltre che la storia di una morte, un'apologia di questa virtù che Agee si compiace

51. Tralascio di proposito l'analisi di *The Morning Watch* — comparso su *Botteghe Oscure*, VI, (1950) e pubblicato a Boston l'anno successivo dalla Houghton Mifflin Co. — non perché l'opera non abbia valore in sé, ma perché ripropone temi e modi che abbiamo qui già avuto modo di esaminare. Una attenta analisi del romanzo è stata fatta oltre che da OHLIN (*op. cit.*, cap. IV), da JOHN S. PHILLIPSON, « Character, Theme, and Symbol in *The Morning Watch* » in *The Western Humanities Review*, XV, (Autunno 1961) e da HENDERICK J. HOFFMAN, in *The Art of Southern Fiction*, Londra, 1967. Hoffman non esamina però il romanzo nel quadro della problematica di Agee, ma in quello più complesso della tormentata (« Christ-haunted », secondo la definizione di Flannery O'Connor) religiosità degli scrittori del Sud.

52. D. MACDONALD, *op. cit.*, p. 147.

53. J. AGEE, *A Death in the Family*, New York, 1957. Una riduzione teatrale del romanzo fatto da TAN MOSEL (*All the Way Home*) fu rappresentata con discreto successo al Belasco Theatre di New York nell'inverno 1960-61. Nel 1969 il libro comparve anche in edizione economica (New York, Bantam Books Inc). Le citazioni qui riportate sono prese da quest'ultima edizione.



di presentarci con toni dimessi, volutamente antieroiici. E certamente antieroiici sono tutti i personaggi del libro, brave persone come ce ne sono tante, generosi, capaci di amare, ma anche limitati da tutta una serie di difettucci, di debolezze, di pregiudizi che ne riducono la statura morale rendendoli assolutamente umani, sia nel senso positivo che in quello negativo del termine. C'è in Agee un rifuggire quasi polemico da qualunque forma di espressione vistosa, di esibizione di sentimento. Eppure il libro è ricco di sentimento in ogni sua pagina; ma di fronte ad esso l'autore è preso quasi da un reverente timore: quella stessa *pietas*, tenera e veemente insieme, che aveva caratterizzato *Let Us Now Praise Famous Men* e le recensioni cinematografiche.

La trama è piuttosto semplice. Protagonista è una famiglia della piccola borghesia che vive in un quartiere residenziale di una cittadina del Sud. Una notte una telefonata sveglia i giovani coniugi, Jay e Mary: sembra che il padre di Jay stia morendo ed è quindi necessario che il figlio vada al capezzale; si tratta in fondo solo di poche ore di macchina. Durante la notte successiva, mentre ritorna a casa, Jay avrà un incidente e rimarrà ucciso all'istante. Sarà ancora una telefonata ad annunciare alla moglie, Mary, che qualcosa di grave è accaduto. Di morte tuttavia non si parla subito: fra la telefonata e la notizia definitiva intercorre un lasso di tempo piuttosto lungo in cui tutti i personaggi adulti della vicenda — Mary, i suoi genitori, una zia, il fratello — rimangono dolorosamente sospesi fra una speranza che si fa sempre meno plausibile col passare del tempo e il timore, che a poco a poco diventa certezza, della disgrazia. Infine la notizia è confermata. La famiglia raggiunge Mary a casa sua e veglia con lei per qualche ora. La mattina dopo anche i bambini, Rufus e Catherine, figli di Mary e Jay, saranno messi al corrente dell'accaduto. Il libro si conclude con i funerali di Jay<sup>54</sup>.

54. Il libro, che come si è già detto è stato pubblicato dopo la morte dell'autore, consta di due parti diverse. La prima riguarda esclusivamente la storia della morte di Jay e gli avvenimenti che le sono strettamente collegati,



La narrazione, pur essendo sempre fatta in terza persona, segue il punto di vista ora di uno ora di un altro personaggio. All'inizio è soprattutto attraverso gli occhi del piccolo Rufus che viene vista la vita della famiglia. Ma poi, quando ci troviamo di fronte alla morte, è la coscienza di ciascuno dei personaggi che compare in primo piano, e lo « shifting » dei diversi punti di vista è in alcuni momenti così rapido che la storia sembra narrata da un coro<sup>55</sup>. Ma un coro fatto di voci dissonanti, poiché ognuno dei personaggi ha un suo atteggiamento ben definito nei confronti di quanto accade. Più apertamente ribelle quello degli uomini — il fratello e soprattutto il padre di Mary — che si rivoltano con rabbia contro il destino (o Dio, poiché nel discorso le due figure spesso si identificano). Più accettante, sia pure ciascuna a modo suo, quello delle donne — pacata sopportazione nella vecchia madre, problematica incertezza nella zia Hannah, cieca volontà di adesione alla fede in Mary. Tutti modi possibili di reazione a ciascuno dei quali l'autore partecipa, ma nessuno pienamente condivide. Il personaggio a cui egli è forse più vicino è il piccolo Rufus (figura del resto chiaramente autobiografica) che di fronte agli avvenimenti resta stupito, addolorato, scandalizzato o indifferente, ma sempre incapace di capire e di giudicare.

Agee si esprime dunque, nell'unico modo che egli ritiene possibile: per mezzo, cioè, di delicatissimi *understatements*. Nel suo rispetto profondo per il mistero dei sentimenti umani, siano questi di fronte a situazioni estreme — la nascita, la

articolati in tre sezioni corrispondenti a tre momenti diversi della storia: l'ultima sera di Jay nella sua famiglia; l'annuncio della morte; il mattino del funerale. La seconda è formata da alcuni brani cronologicamente precedenti a quegli avvenimenti, inseriti nel testo da coloro che ne curarono la pubblicazione, che interrompono un poco l'unità strutturale del testo sebbene, per evitare confusioni, siano stampati in carattere tipografico diverso. In questa analisi si è tenuto conto soprattutto della prima parte.

55. Il parallelismo fra la tecnica narrativa e quella drammatica è particolarmente evidente in *A Death in the Family*. A parte ogni considerazione su tale parallelismo nella tradizione narrativa americana (pensiamo, per esempio, a Henry James) di cui si deve certamente tener conto, sarà anche utile ricordare la ormai lunga esperienza di Agee in campo cinematografico.



morte — o di fronte al complesso intrico dei rapporti quotidiani, Agee insiste sull'inadeguatezza della parola. Muto, anzi neppure formulabile in pensieri o emozioni, è il rapporto fra il padre e Rufus:

He knew that each of them knew of the other's well-being, and of the reason for it, and knew how each depended on the other, how each meant more to the other, in this most important of all ways, than anyone or anything else in the world; and that the best of this well-being lay in the mutual knowledge, which was neither concealed nor revealed. He knew these things very distinctly, but not, of course, in this way have of suggesting them in words. There were no words, or even ideas or formed emotions...<sup>56</sup>.

Muto è anche il sentimento che lega i due vecchi coniugi i quali, mentre attendono soli in casa la conferma della disgrazia toccata al genero, ripensano agli anni di vita in comune, incapaci tuttavia di comunicarsi il loro affetto con atti o con parole:

She felt a moment of solemn and angry gratitude to have spent so many years, in such harmony, with a man so good, but that was beyond utterance...

...he watched her dim-sighted, enduring face as she gazed once more across the room, and felt a moment of incredulous and amused pride at her immense and unbreakable courage, and of proud gratitude, regardless of and including all regret, to have had so many years with such a woman; but that was beyond utterance<sup>57</sup>.

E non servono le parole per far capire ai bambini che qualcosa di profondamente ingiusto viene fatto alla madre nella scena del dialogo fra Mary e il vescovo. Il giorno del funerale di Jay viene infatti « all the way from Chattanooga » un vescovo, Father Jackson, per officiare il rito e per portare conforto spirituale alla giovane vedova. Questo Father Jackson è per Agee un uomo che ha fatto della sua missione pastorale

56. *A Death in the Family*, ed. cit., p. 27.

57. *Ibid.*, p. 139.



un mestiere e della religione un sistema buono per dare a ogni domanda una risposta (ancora la polemica di Agee contro il professionismo e la pretesa infallibilità dello « specialista »). Pomposo e autoritario, Father Jackson rimane sempre — nei suoi discorsi, nella preghiera, nei suoi contatti coi bambini — astratto, didattico, ovviamente stonato rispetto all'atmosfera generale e ai sentimenti degli altri. Ai bambini che origliano dietro la porta, non giungono le parole (di cui comunque, data l'età, non avrebbero potuto afferrare il significato), ma dal tono delle voci essi si rendono confusamente conto che alla madre viene fatta una specie di violenza morale da cui lei non intende difendersi: come se, sottomettendosi senza protestare alla sicumera del vescovo, gli permettesse di ingannarla.

They could hear no words, only the tilt and shape of voices: their mother's, still so curiously shrouded, so submissive, so gentle; it seemed to ask questions and to accept answers. The man's voice was subdued and gentle but rang very strongly with the knowledge that he was right and that no other voice could be quite as right; it seemed to say unpleasant things as if it felt they were kind things to say, or again, as if it did not care whether or not they were kind because they were right... Now and again their mother's way of questioning sounded to the children as if she wondered whether something could be fair, could possibly be true, could be so cruel but whenever such tones came into their mother's voice the man's voice became still more ringing and overbearing, or still more desirous to comfort, or both; and their mother's next voice was always very soft<sup>58</sup>.

La polemica contro questa accettazione passiva del proprio destino, presentata qui sotto forma di una religiosità vista più come sostegno nelle avversità che come ricerca del vero, è il tema del racconto *A Mother's Tale*<sup>59</sup>. La madre del racconto

58. *Ibid.*, p. 277.

59. Comparso contemporaneamente su *Botteghe Oscure* e su *Harper's Bazaar* nel 1952. L'ordine di apparizione di queste ultime opere di Agee non è però del tutto indicativo del periodo in cui sono state scritte. Cenni a *The*



è questa volta una mucca, fattrice in un allevamento di bovini in uno stato del Middle West americano. La scelta di animali così prosaici è tuttavia soltanto in parte ironica. Sembra infatti ad Agee di vedere un parallelo ben preciso fra la condizione dei bovini allevati per andare al macello (ogni riferimento a un'eventuale funzione simbolica o sacrificale della morte dell'animale è volontariamente scartata) e quella degli uomini. Il racconto riprende del resto un modo di narrazione molto caro ad Agee, quello cioè della trasposizione di situazioni tipicamente umane nella vita degli animali, cui si è già fatto cenno a proposito dei primi racconti e di cui si sono esaminati alcuni esempi in *Let Us Now Praise Famous Men*<sup>60</sup>.

Sconcertati dalla vista di una gran massa di loro simili sospinti dagli uomini verso una meta ignota, i vitellini interrogano la madre. Questa racconta loro l'antica leggenda, della cui fondatezza essa stessa dice di dubitare, di un giovane manzo che era partito insieme a tanti altri dell'allevamento, ma solo fra tutti quanti era tornato.

Esso aveva narrato di un lungo allucinante viaggio in treno, poi di un periodo felice in un luogo sconosciuto dove gli

*Morning Watch* si trovano nelle lettere a Father Flye fin dal '45, e *A Death in the Family* era già in parte scritto nel '48. *The Mother's Tale*, di cui non si hanno notizie fino all'anno di pubblicazione, potrebbe quindi essere considerato come concepito posteriormente a quel romanzo. Questo spicgherebbe la ripresa di temi già trattati nel romanzo con accenti più polemicici e con maggiore pessimismo.

60. Né tale modo di narrazione si esaurisce qui. Nella sua ultima lettera a Father Flye (11 maggio 1955), Agee accenna ad un soggetto cinematografico che aveva in mente di elaborare, in cui i protagonisti sono gli elefanti. All'inizio del racconto Dio chiama a sé gli elefanti e li sceglie come popolo eletto. Rivela loro di aver rinunciato alla sua onnipotenza quando ha dato agli uomini il libero arbitrio. Ora, all'inizio di una nuova epoca, il popolo eletto deve recarsi nel mondo con una missione di salvezza: « Be your own good selves, always faithfully, always in knowledge of my love and regard, and through so being, you may convert those heathen, those barbarians, where all else has failed ». Ma gli elefanti sono catturati dagli uomini e usati come *clowns* nei circhi. Non solo la loro missione non viene capita, ma in molti casi la crudeltà degli uomini li uccide (Agee ne elenca numerosi esempi), facendo di loro dei veri e propri martiri.



animali erano tranquilli e venivano nutriti e abbeverati con generosità. Un giorno però questo periodo era finito e gli animali erano stati spinti tutti insieme verso un grande edificio. Qui, incanalati entro stretti passaggi, avevano dovuto affrontare uno per uno la grande verità finale: alla meta del loro viaggio si trovava un gigantesco uomo armato di un gigantesco martello. Con un solo colpo l'uomo uccideva uno a uno tutti gli animali; altri uomini poi si occupavano di scuoiarli, dissanguarli, ridurli insomma carne commerciabile. Ma l'eroe della storia, The One Who Came Back, era riuscito con uno sforzo sovranaturale a strapparsi dagli uncini del macello e a ritornare, non si sa bene come, all'allevamento.

Qui aveva radunato tutti i suoi e aveva narrato la sua storia, non ordinatamente e nei dettagli, ma secondo l'intensità con cui aveva vissuto i momenti salienti: la brutalità del viaggio, la falsa felicità del periodo dell'ingrasso, la mistica esperienza di appartenenza alla comunità dei suoi simili:

it seemed as if every breath and heart beat of each one were been exchanged through all that multitude, and each was another, and others were each, and each was a multitude, and the multitude was one<sup>61</sup>.

e quella della sua assoluta individualità:

he knew what it was to be himself alone, a creature separate and different from any other, who had never been before and would never be again<sup>62</sup>.

Chi legge ha ormai dimenticato a che razza appartenga The One Who Came Back. Animale, uomo, o anche dio (il parallelo con la figura del Cristo è fin troppo evidente), egli è il Prescelto, visto non come un eroe tradizionale, ma come vittima. Questa moderna vittima rifiuta però di offrirsi in olocausto per il bene degli altri, poiché questo bene non sta nel sacrificio, ma nella lotta. Così, tornato a morire fra i suoi, The One Who

61. *Botteghe Oscure*, IX, p. 238.

62. *Ibid.*, p. 239.



Came Back usa gli ultimi momenti che gli rimangono per lasciare il suo testamento morale, affinché fosse propagato e diventasse il codice della sua razza: « Each one is Himself. ... Not one of the herd. Himself alone ». « Obey nobody. Depend on none ». « Break down the fences. Tell everybody, everywhere ». Poiché se anche pochi non lo crederanno, tutti saranno perduti. Il destino degli animali è quello di essere vittima e solo con la rivolta essi potranno salvarsi. Ma una rivolta portata fino alle estreme conseguenze poiché non si tratta solo di una lotta contro l'uomo o di una fuga da lui: piuttosto che sottomettersi è meglio lasciare volontariamente estinguere la propria razza. « Kill the yearlings, kill the calves » « So long as men have dominion over us, bear no young ».

Come già con il suo Discorso della Montagna in *Let Us Now Praise Famous Men*, anche qui Agee propone come mezzo di rivolta il rovesciamento completo dei valori correnti. Ché certo chiamar beati i poveri in ispirito, gli afflitti, i miti, i misericordiosi, i puri, i pacifici, i perseguitati, nel pieno delle lotte sociali dell'America del New Deal non è meno paradossale che incitare il bestiame da macello alla lotta senza quartiere per il rispetto della propria individualità. Ma come allora il messaggio era caduto nel vuoto, e Agee per primo non lo aveva voluto raccogliere, così anche ora pochissimi sono quelli che lo ascoltano.

Esistono ancora — prosegue infatti la madre — in qualche luogo appartato dell'allevamento alcuni vecchi animali che non sono mai stati catturati. Essi si riuniscono di tanto in tanto e meditano insieme sull'eroismo e il terrore dei due esseri sublimi: The One Who Came Back e The Man With The Hammer. Per tutti gli altri però questa è solo una vecchia storia, « An old, old legend ... We used to frighten children with ».

Ancora una volta gli eroi sono i ribelli, i vecchi tori che non si sono mai fatti catturare, venerano nella vittima il simbolo della sofferenza della loro razza e continuano la loro disperata *querelle* contro il destino, identificato con The Man With The Hammer.



La ribellione come unica virtù concessa all'uomo (e il suo contrario, cioè la colpevolezza dell'accettazione passiva del male), è stata — abbiamo visto — il tema fondamentale di tutta l'opera di Agee. È stata anche il suo modo di vita: l'adolescente che si ribella al « nasty process of growing up » sceglie, una volta immerso nel mondo del lavoro, la posizione più libera e disimpegnata dell'*amateur*; rifiuta anche categoricamente la adesione a qualunque gruppo, scuola, Chiesa o partito e non si piega a nessuna disciplina, neppure quando questa è l'unica cosa che può ancora salvargli la vita.

Eppure questa ribellione non riesce pienamente a convincerlo. Esiste un altro, più pacato, comportamento che non ha proprio nulla di eroico e che Agee non ha mai condiviso, ma per il quale sente una grande (anche se irritata) ammirazione. Quello delle dignitose mule obbedienti di *Let Us Now Praise Famous Men*, della madre di *The Mother's Tale*, di Mary e Hannah in *A Death in the Family*. Che è poi l'atteggiamento dei bambini, o dei semplici, dai negri e dalle contadine dell'Alabama, a Rufus e Catherine, ai piccoli perseguitati dal maniaco del copione di *The Night of the Hunter*<sup>63</sup>. Ma di fronte ai bambini l'irritazione è scomparsa: l'ammirazione è mista a stupore e umiltà, ha un che di nostalgico, quasi un ricordo di una virtù perduta e non più recuperabile. Non a caso in *The Night of the Hunter*, cioè nell'ultimo lavoro che Agee riuscirà a portare a termine prima della morte, egli dirà per bocca di uno dei suoi personaggi: « My soul is humble when I see the way little ones accept their lot... The wind blows and the rain is cold. Yet, they abide; ... they abide and they endure ».

BONALDA STRINGHER

63. Del 1954. Ristampato nel già citato *Agee on Film*, II, pp. 263-354.