

DAL VECCHIO AL NUOVO MONDO:  
ISAAC BASHEVIS SINGER

Nel corso del Novecento la cultura americana ha assistito all'emergere prepotente di voci nuove, espressive di realtà assai diverse da quelle del New England tradizionale. Oggi invero chi vuol comprendere la realtà del Nuovo Mondo deve saper ballare assai più al ritmo dei *tam-tam* dell'Africa centrale o delle *hore* ebraiche dell'Europa orientale che a quello delle *square dances* dei primi immigranti anglosassoni. E se è vera questa constatazione, per cui gli stimoli che attualmente attraversano la scena americana sembrano provenire principalmente da culture estranee a quella dei suoi primi colonizzatori, sarà allora necessario affrontare con chiarezza i nuovi e certo affascinanti problemi via via scaturiti da questi incontri tra culture diverse.

Un esame dello scrittore yiddish americano Isaac Bashevis Singer offre appunto l'occasione di osservare da vicino uno degli *humus* più ricchi da cui nascono molti dei fermenti che si agitano oggi entro la composita cultura statunitense. Il travaglio, le tensioni, la ricchezza di molti spirituali attraverso cui è emersa la moderna letteratura ebraica americana ben possono essere colti, al loro sorgere, nell'arte di uno scrittore in cui direttamente rivive il mondo dell'Europa orientale ebraica; un mondo fatto di afflizione e di gioia, di una dura vita quotidiana capace di redimersi nell'esaltazione dello spirito, questo mondo che è ormai purtroppo tragicamente scomparso, ma è venuto a lievitare nella realtà americana del Novecento, creando complicate simbiosi assai feconde di conseguenze.

Qualche indizio dei complessi rapporti di interrelazione culturale attraverso cui è maturata l'arte di Singer ce lo fornisce lo stesso percorso umano ed artistico dello scrittore<sup>1</sup>. Nato a Radzymin, in Polonia, nel 1904, ma cresciuto dall'età di quattro anni a Varsavia, a quei tempi uno dei principali centri della vita culturale ebraica, Singer era figlio di rabbino e fornito della più solida preparazione religiosa tradizionale. Ben presto tuttavia, anche per tramite del fratello maggiore Israel Joshua, egli veniva a contatto con le varie espressioni del pensiero occidentale e ne rimaneva ambigualmente affascinato. Viveva poi, proprio negli anni più formativi della sua adolescenza, dal 1917 al 1923, in conseguenza della prima guerra mondiale, nel villaggio del nonno a Bilgoray, che tanta influenza avrebbe esercitato, con i suoi miti e il suo folklore ancora vivi, sulla sua futura arte di scrittore (risalgono a quel periodo i primi tentativi di racconti, dapprima in ebraico, poi, con una scelta che sarà definitiva, in yiddish). Tornato quindi a Varsavia per incamminarsi, come il fratello maggiore, sulla strada letteraria, dopo vari racconti pubblicati su riviste e giornali e traduzioni dal tedesco, dall'ebraico e dal polacco, soltanto nel 1935 Singer mandava alle stampe la sua prima opera di rilievo con il romanzo breve *Satan in Goray*<sup>2</sup>.

Il 1935 segnava d'altro canto una svolta fondamentale nella vita di Isaac Bashevis: questo infatti era l'anno in cui

1. Interessanti notizie autobiografiche sono contenute nelle interviste concesse da Singer negli ultimi anni: J. BLOCKER e R. ELMAN, « An Interview with Isaac Bashevis Singer », in *Commentary* nov. 1963, pp. 3-26; MARSHALL BREGER e B. BARNHART, « A conversation with I. B. Singer », in *Handle*, Univ. of Pennsylvania, autunno 1964; C. N. PONDROM, « Interview with I. B. Singer », in *Contemporary Literature*, inverno-estate 1969. Per una bibliografia essenziale della critica in lingua inglese su Singer si veda quella pubblicata alla fine del « pamphlet » di BEN SIEGEL, *Isaac Bashevis Singer*, University of Minnesota, 1969. Alcuni dei saggi più significativi sull'autore sono stati raccolti in due volumi, *Critical Views of Isaac Bashevis Singer*, a cura di I. MALIN, New York, Londra, 1969, e *The achievement of Isaac Bashevis Singer* a cura di M. ALLENTRUCK, Carbondale, 1969.

2. Secondo una abitudine che contraddistingue buona parte della produzione letteraria yiddish, *Satan in Goray* era già uscito a puntate l'anno precedente, nel 1934, su il *Globus*, una rivista letteraria yiddish da Singer stesso

lo scrittore, spinto da un pessimismo profondo sulle possibilità di sopravvivenza in Polonia e ancora una volta seguendo l'esempio del fratello Israel Joshua<sup>3</sup>, emigrava in America. Le prime copie di *Satan in Goray* gli giungeranno dunque nel Nuovo Mondo; una circostanza, questa, che alla luce degli sviluppi successivi può addirittura assumere un valore emblematico. È proprio in America, infatti, che lo scrittore avrà modo di sviluppare liberamente la sua vena e di affermarsi come autore di fama internazionale, anche se, come ben possiamo vedere, il nucleo della sua ispirazione era già in buona parte compiutamente formato<sup>4</sup>.

Oltreoceano, alle soglie dello sconfinato continente in cui, come tanti altri milioni di ebrei e non ebrei, aveva cer-

fondata e diretta. Pure in America Singer ha continuato a pubblicare molti dei suoi scritti, anche romanzi, a puntate su riviste o quotidiani yiddish, soprattutto sul *Jewish Daily Forward*. In questi casi molto spesso egli usa il « penname » giornalistico di ISAAC WARSHOFSKY, a cui ricorre soprattutto nell'affrontare temi autobiografici e quando non si pone problemi di stile. È successo poi che questi pezzi venissero limati stilisticamente e pubblicati sotto forma di libro col vero nome del loro autore, come nel caso di *In my father's court* (in yiddish, *Mein Taten's Bes-din Sbtub*). Il nome ISAAC BASHEVIS con cui il nostro autore firma la sua produzione migliore è del resto anch'esso un nome di invenzione, che deriva da quello della madre amatissima, Bathsheba. Il vero nome dello scrittore è ISAAC SINGER.

3. « We were both pessimists. We both believed that it was inevitable after Hitler came to power that the Germans would invade Poland » (da « An Interview with Isaac Bashevis Singer », in *Commentary* nov. 1963, p. 369). ISRAEL JOSHUA SINGER, autore tra l'altro del lungo romanzo di vita polacca *The Brothers Ashkenazi* (New York 1936, trad. ital. di B. Fonzi, *I Fratelli Ashkenazi*, Milano 1970) era immigrato in America nel 1933. Per lui Isaac Bashevis nutrì sempre enorme ammirazione. Ancor oggi, a molti anni dalla morte del fratello, egli continua a chiamarlo suo maestro in letteratura né esita a dire che sta ancora imparando da lui e dalla sua arte (sono le parole della dedica al fratello anteposta a *Gimpel the fool and other stories*. HENRY MILLER nella sua calorosa introduzione a questa raccolta di racconti singeriani usa le stesse parole per rivolgere il suo tributo di ammirazione ad Isaac Bashevis).

4. Nell'ambito del percorso narrativo di Singer, l'arrivo nel Nuovo Mondo non costituisce certo un avvenimento di significato secondario per una valutazione della sua opera. Si consideri, per contrasto, il caso di SHALOM ALEICHEM, « il Mark Twain della letteratura yiddish », come è stato soprannominato in America questo grande narratore ed umorista di cui non tutti sanno

cato rifugio dalle persecuzioni, Singer si trovava costretto a vivere ancor più drammaticamente la condizione — a metà frustrata — di « immigrato » nel mondo moderno, quella condizione che già in Polonia aveva caratterizzato la sua esistenza di giovane intellettuale ebreo, in bilico tra un passato affascinante gelosamente custodito per secoli e un mondo esterno al contempo insidioso ma ricco delle più allettanti promesse del futuro. I primi anni dopo l'immigrazione furono difficili per Singer. Si pensi alla sua situazione di scrittore. Nel '36 a New York la sua madrelingua, lo yiddish, sembrava già finita e comunque destinata a scomparire nel giro di pochissimo tempo. Uno dei più pessimisti a questo proposito era proprio Abraham Cahan, fondatore e direttore del più importante quotidiano

che trascorse gli ultimi anni della sua vita a New York, al pari di Singer e di tanti altri immigrati dalle comunità dell'Europa orientale, e che qui morì, universalmente compianto, nel 1916. Il fatto è che in un esame complessivo dell'opera di Shalom Aleichem, di fronte a quei suoi racconti che così mirabilmente esprimono gli umori, le arguzie, le melanconie e il commovente ottimismo di un mondo ai nostri giorni interamente scomparso, la permanenza in America dello scrittore non può che avere un valore assai limitato, anche se poi essa viene ad assumere ai nostri occhi un significato più profondo nel più vasto contesto della letteratura ebraica americana: muore Shalom Aleichem, e l'anno dopo, nel 1917, esce a New York il romanzo di ABRAHAM CAHAN, *David Levinsky*, prima significativa testimonianza sulla vita degli immigrati ebrei nel Nuovo Mondo. Ecco che con gli ultimi anni di vita dell'umorista yiddish in America, è la fiaccola del passato, è una tradizione ricchissima che viene consegnata, con tutto il suo carico di forza e di ammonimento, alle nuove generazioni di ebrei, ad una letteratura che stava allora muovendo i suoi primi passi nel doloroso *Golden Land* americano.

Con Singer è come se, rispetto a Shalom Aleichem, noi avessimo fatto un passo innanzi nella storia di questa letteratura. Sono trascorsi ormai vent'anni e nuove persecuzioni hanno portato sull'opposta sponda dell'Atlantico un'altra ondata di fuggitivi dal Vecchio Mondo. Non basta più lo sguardo beffeggiatore dell'immigrato recente, pronto a cogliere gli aspetti più paradossali della nuova realtà, come fa Shalom Aleichem nel racconto intitolato « America » (cfr. SHALOM ALEICHEM, *A Kasrilevke è arrivato il progresso*, Milano 1962). I problemi esistenziali e culturali connessi all'incontro tra due mondi tanto diversi si pongono di nuovo in tutta la loro violenza e complessità per chi sia destinato a trascorrere oltreoceano la maggior parte della propria vita.

yiddish newyorkese, il *Jewish Daily Forward*<sup>5</sup>. Questi pensava — ma la storia non gli avrebbe dato ragione — che il suo stesso giornale sarebbe sopravvissuto solo per cinque o dieci anni ancora. Non era facile, per chi volesse mantener fede alla propria lingua e al proprio passato, scrivere in quelle condizioni, e infatti per sei o sette anni, nonostante i ripetuti tentativi, Singer ne fu incapace, come un amante impotente, dirà egli in seguito, impossibilitato ad esprimere il suo amore.

Da questa fase di silenzio tuttavia egli si riprese non attraverso il rifiuto ma attraverso il recupero di quel patrimonio che gli era stato bruscamente strappato e che era ancora profondamente vivo nella sua coscienza. Nacque così, dalla decisione di continuare a scrivere in yiddish e di rimanere fedele al proprio mondo, il destino singolare di uno scrittore che, divenuto ufficialmente cittadino americano nel 1943, non ha smesso di rivolgersi ad un pubblico di lettori yiddish certo sempre meno consistente, parlando loro di un mondo nella realtà brutalmente scomparso, « come se » nulla fosse apparentemente cambiato. Dopo tanti anni di vita newyorkese, infatti, è ancora l'ambiente ebraico dell'infanzia e adolescenza trascorse in Polonia ad ispirare la fantasia di Singer, ed è la parlata della sua gente a riecheggiare costantemente nelle sue opere: le quali, come è noto, anche quando pubblicate per la prima volta in America sono state tutte scritte dapprima nella lingua diasporica quotidianamente usata dagli ebrei dell'Europa orientale, lo yiddish, e solo in un secondo tempo tradotte in inglese.

Ciò che tuttavia aggiunge importanza alle traduzioni in inglese è il fatto che ad esse ha quasi sempre collaborato lo scrittore stesso, il quale, come risulta dalle numerose testimo-

5. Ancor oggi, secondo Singer, il *Jewish Daily Forward* si rivolge a circa novantamila lettori e il *Jewish Day Journal* a circa cinquantamila. La sopravvivenza di questi giornali, a tanti decenni ormai dalla scomparsa delle comunità ebraiche orientali in cui lo yiddish veniva parlato, rappresenta per Singer uno dei tanti paradossi di cui è costellata tutta la vita ebraica. « It's like the Jews generally. They die all the time and they keep on living all the time » (da « Interview with I. B. Singer, in *Commentary*, nov. 1963, p. 5).

nianze, non si è limitato ad una semplice revisione finale del testo tradotto, ma ha invece partecipato assai attivamente al lavoro. « Singer's method of working is to translate with his translator phrase by phrase, sentence by sentence. That is, he gives the literal meaning of the Yiddish in his hand or head, and then discusses the best way to put the words into literary English »<sup>6</sup>. È quanto afferma in un articolo una traduttrice di Singer, la quale, nel rivelare l'emozione provata talvolta nel corso di queste ricostruzioni sul vivo insieme al creatore del testo, non nasconde d'altra parte il senso di frustrazione costantemente sofferto con un sistema di lavoro che non permette di operare direttamente sull'originale: un originale del resto spesso irreperibile ormai, e comunque scritto in una lingua sconosciuta persino a molti dei suoi traduttori. Si comprende così in che larga misura anche la traduzione in inglese sia opera dello stesso autore e come a buona ragione egli possa dire alla fine che, nonostante moltissimo vada perduto nel processo della traduzione, non soltanto questa gli diventa cara come l'originale, ma addirittura « in a way the English translation is sometimes almost a second original »<sup>7</sup>. Quando in seguito avremo modo di citare brani singeriani in inglese, lo potremo dunque fare con la consapevolezza che essi per lo più rappresentano « almost a second original ». E questo è certo importante. Del resto nella stessa intervista del 1969 nel corso della quale ha fatto quella affermazione, Singer ha modo di spiegare come egli ormai non si senta più uno straniero in America neppure dal punto di vista emozionale, tanto da poter dire addirittura che « since my own country, Poland, where I was born, almost does not exist as far as I am concerned — it's a different world there — the United States is my real home now. So just as English has become to me a second original, Ameri-

6. RUTH WHITMAN, « Translating with Isaac Bashevis Singer », da *The achievement of Isaac Bashevis Singer* a cura di M. ALLENTRUCK, Carbondale, 1969, pp. 44-47.

7. « Interview with I. B. Singer » in *Contemporary Literature*, novembre 1969.

ca is to me my real country »<sup>8</sup>. Tale attaccamento, pur attenuato da dichiarazioni diverse fatte in altre occasioni, d'altra parte è quello che ha messo lo scrittore in condizione di affrontare recentemente con più frequenza nella sua opera — come meglio vedremo in seguito — alcuni aspetti dell'ambiente americano. Si spiega così ancor di più come, nonostante la peculiarità della sua arte, Singer possa essere anche considerato uno scrittore americano e venir quindi studiato, come è stato fatto, in rapporto alla tradizione narrativa del paese di adozione.

Con Singer in realtà — e da qui nasce parte del suo interesse — noi ci immergiamo direttamente al centro del rapporto tra Vecchio e Nuovo Mondo, ne cogliamo il punto di sutura, penetriamo, per così dire, nel subconscio — tante volte ignorato o tenuto nascosto — che vive entro la coscienza lacerata di molti altri scrittori ebrei americani, ci avviciniamo in parte alla sorgente della loro fantasia, per quel tanto in cui essa si alimenta alla fonte del passato.

Proprio per risalire a tale sorgente e meglio individuare il tipo di interrelazione culturale sviluppatosi su suolo americano, cercheremo di mostrare il movimento interno dell'arte di Singer non già attraverso una presentazione sommaria dell'intera lunga serie di romanzi e racconti dello scrittore, bensì attraverso l'analisi attenta di due suoi racconti significativi.

8. Si confronti con quanto Singer affermava a questo proposito ancora nel 1964: «... about Poland, the truth is that I am still living there. I lived there my first thirty years; and you know that your experiences in childhood are the most important for a writer. So for me the Poland of my youth still exists. About this country; slowly I begin to feel I am also here a citizen. I mean in a literary sense. In the first fifteen or twenty years I just couldn't understand American people... not from an emotional point of view. I didn't know what made their minds work. Today I have a feeling that... I know more or less what you think and how you feel, just like the human beings in Poland » (da « A conversation with I. B. Singer », in *The Handle*, Univ. of Pennsylvania, autunno 1964). Le affermazioni del '64 e quelle del '69, nella loro apparente contraddittorietà, si completano a vicenda.

\* \* \*

Il primo e notissimo racconto di cui ci occupiamo, « Gimpel the fool »<sup>9</sup>, ci introduce in un momento importante nella fortuna del nostro scrittore in America. Quando infatti esso fu tradotto in inglese da Saul Bellow per la *Partisan Review* nel 1953, erano trascorsi soltanto tre anni da quando la prima opera di Singer in inglese, *The Family Moskat* (1950)<sup>10</sup>, aveva visto la luce. L'editoria americana stava appena allora scoprendo questo scrittore, il quale era evidentemente ancora poco noto anche al pubblico più attento se Irving Malin, che in seguito avrà modo di curare una raccolta di scritti critici su Singer, ammetterà di averlo letto per la prima volta soltanto nel 1958 in *Satan in Goray* (pubblicato in inglese nel 1955)<sup>11</sup> e di aver poi scoperto « Gimpel the fool » nella raccolta di racconti yiddish curata da I. Howe ed E. Greenberg, *A Treasury of Yiddish stories* (1955), la cui pubblicazione segnò tra l'altro un momento particolarmente significativo nel processo di riscoperta della propria ebraicità parallelo all'affermarsi degli scrittori ebrei in America<sup>12</sup>. Nel 1958 comunque Alfred Kazin si occupava già di Gimpel in uno scritto critico raccolto in *Contemporaries*, appena un anno dopo la pubblicazione della prima collezione di racconti singeriani, che appunto da quello di Gim-

9. ISAAC BASHEVIS SINGER, « Gimpel the fool », in *Gimpel the fool and other stories*, New York 1957. Traduzione inglese di Saul Bellow. Prefazione di Henry Miller. Pubblicato dapprima su una rivista yiddish e poi per la prima volta in inglese sulla *Partisan Review*, maggio-giugno 1953; ripubblicato in volume nella raccolta curata da I. Howe e E. Greenberg, *A Treasury of Yiddish stories*, New York, Londra 1955; quindi in ed. tascabile nel 1963 in *Great Jewish short stories*, a cura di SAUL BELLOW, New York 1963, pp. 232-247. È a quest'ultima edizione che faremo riferimento nelle citazioni. Traduzione italiana di B. Oddera, « Gimpel l'idiota » in *Gimpel l'idiota*, Milano 1966.

10. I. BASHEVIS SINGER, *The Family Moskat*, New York 1950. Traduzione italiana di B. Fonzi, *La famiglia Moskat*, Milano 1967.

11. I. BASHEVIS SINGER, *Satan in Goray*, New York 1955. Traduzione italiana di A. Dell'Orto, *Satana a Goray*, Milano 1961.

12. I. HOWE e E. GREENBERG, *A Treasury of Yiddish stories* cit.. La confessione di I. MALIN è tratta dalla sua introduzione a *Critical Views of I. B. Singer*, New York, Londra 1969.

pel ha preso il nome<sup>13</sup>. Solo dopo *Gimpel the fool and other stories* (1957), usciranno con frequenza sempre maggiore, a testimonianza di un crescente interesse, tutte le altre opere di Singer, via via tradotte dallo yiddish e a volte pubblicate per la prima volta nella edizione inglese, ancor prima che in quella yiddish, in cui pure erano state scritte. Uscirà così nel 1960 *The magician of Lublin*<sup>14</sup>, nel 1961 la raccolta di racconti *The Spinoza of Market Street*<sup>15</sup>, nel 1962 *The slave*<sup>16</sup>, nel 1964 *Short Friday and other stories*<sup>17</sup>, nel 1966 la raccolta di memorie *In my father's court* e *Zlateh the goat and other stories*<sup>18</sup>, quindi nel 1967 *The Manor*<sup>19</sup>, che cronologicamente tratta del periodo precedente a *The Family Moskat*, le fiabe *Mazel and Sblimazel* e *The Fearsome Inn*<sup>20</sup>, nel 1968 ancora un libro per l'infanzia, *When Sblemiel went to Warsaw and other stories*, e *The Séance and other stories*<sup>21</sup>, nel 1969 *The Estate*<sup>22</sup> e

13. ALFRED KAZIN, « The saint as schlemiel » in *Contemporaries*, Boston 1958, p. 283.

14. I. BASHEVIS SINGER, *The magician of Lublin*, New York 1960. Traduzione italiana di B. Oddera, *Il Mago di Lublino*, Milano 1963.

15. I. BASHEVIS SINGER, *The Spinoza of Market Street*, New York 1961. Traduzione italiana di B. Oddera in *I due bugiardi*, Milano 1965.

16. I. BASHEVIS SINGER, *The slave*, New York 1962. Traduzione italiana di B. Oddera, *Lo schiavo*, Milano 1964.

17. I. BASHEVIS SINGER, *Short Friday and other stories*, New York 1964. Traduzione italiana di B. Oddera in *Gimpel l'idiota*, Milano 1966.

18. I. BASHEVIS SINGER, *In my father's court*, New York 1966. Traduzione italiana di R. Pelà, *Alla corte di mio padre*, Milano 1970; I. BASHEVIS SINGER, *Zlateh the goat and other stories*, New York 1966. Traduzione italiana di R. Mastromattei, *Zlateh la capra e altre storie*, Bompiani 1970.

19. I. BASHEVIS SINGER, *The Manor*, New York 1967. Inizialmente l'autore pensava di dare al romanzo il titolo inglese di « The Beginning », poiché vi si tratta degli inizi del socialismo e del sionismo. Il titolo yiddish è *De Hoyf*. Traduzione italiana di B. Fonzi, *La Fortezza*, Milano 1972.

20. I. BASHEVIS SINGER, *Mazel and Sblimazel, or the milk of a lioness*, New York 1967. Traduzione italiana di B. Oddera, *Mazel e Sblimazel ovvero il latte della leonessa*, Milano 1971; I. BASHEVIS SINGER, *The Fearsome Inn*, New York 1967.

21. I. BASHEVIS SINGER, *When Sblemiel went to Warsaw and other stories*, New York 1968; I. BASHEVIS SINGER, *The Séance and other stories*, New York 1968.

22. I. BASHEVIS SINGER, *The Estate*, New York 1970.

l'autobiografia *A day of pleasure*<sup>23</sup>, nel 1970 infine, con un ritmo di pubblicazione sempre più serrato, *A friend of Kafka and other stories*, *Elijah the slave* e *Joseph and Koza*<sup>24</sup>. Si concluderà così un decennio intenso di lavori nuovi e traduzioni, mentre altre opere sono state già annunziate da Singer per il prossimo futuro. Ma quando Saul Bellow traduceva lo scrittore yiddish per la prima volta nel 1953 egli era in un certo senso un pioniere e ben si può dire che in parte è proprio grazie a Saul Bellow e a questa sua traduzione tante volte ripubblicata che Singer è entrato poi così rapidamente nella coscienza narrativa americana.

Il racconto è ambientato come quasi tutti gli scritti di Singer in Polonia, a Frampol, uno di quei piccoli centri del vasto dominio zarista, gli *shtetl*, in cui, ancora al tempo del nostro scrittore, gli ebrei vivevano raggruppati per difendersi dall'ostilità del mondo circostante e al cui interno si erano andati sviluppando nel corso dei secoli una cultura, una sensibilità e un modo di vivere assolutamente senza uguali<sup>25</sup>. Protagonista e narratore del racconto è Gimpel, il fornaio di Frampol, una commovente figura di uomo, tra il sempliciotto e l'idiota del paese, sul quale tuttavia l'appellativo — in yiddish — di « *chochem* »<sup>26</sup>, affibbiatogli dagli abitanti del vil-

23. I. BASHEVIS SINGER, *A day of pleasure; stories of a boy growing up in Warsaw*, New York 1969.

24. I. BASHEVIS SINGER, *A friend of Kafka and other stories*, New York 1970.

I. BASHEVIS SINGER, *Elijah the slave, a Hebrew legend retold*, New York 1970.

I. BASHEVIS SINGER, *Joseph and Koza; or the sacrifice to the Vistula*, New York 1970.

25. Il nome dello *shtetl* del racconto, Frampol, non è inventato: il villaggio esisteva veramente, come pure Bilgoray, in cui sono ambientati altri scritti di Singer, e ciò è dovuto al bisogno dello scrittore di avere una ambientazione la più realistica possibile che dia sostegno alle parti fantastiche delle sue creazioni.

26. Per il titolo del racconto yiddish, cfr. PAUL N. SINGER, « Gimpel and the archetype of the wise fool » in *The Achievement of I. B. Singer*, a cura di M. ALLENTROCK, 1969.

laggio, diffonde fin dall'inizio una luce di colore forse ambiguo. Infatti, nell'accezione in cui è usata dagli abitanti nei confronti di Gimpel, la parola *chochem* ha il significato sarcastico di « sciocco, idiota », ma questa non è che una alterazione, se pur abbastanza frequente, del significato iniziale di un termine che, derivando dall'ebraico *chacham*, vuol dire invece originariamente « saggio, sapiente »<sup>27</sup>. Saul Bellow, nel tradurre la espressione in inglese, ha scelto, e certo con l'approvazione dell'autore, il termine di *fool* e in questo modo ha brillantemente risolto il problema della duplicità di significati, ponendosi in una lunga tradizione che con Shakespeare vede nel *fool*, nel giullare o nello « sciocco » oggetto degli sberleffi altrui, il

27. *Chochmà*, in ebraico, e di qui in yiddish, è la sapienza, la saggezza, e *chacham* o *chochem* è appunto colui che possiede tale qualità, l'uomo di studio e semplicemente il saggio, sia egli un rabbino, come un bottegaio, un artigiano o un semplice sognatore: personaggio che, nella gerarchia umana propria delle comunità ebraiche, non soltanto dell'Europa orientale, ha sempre occupato, per la sua saggezza, una posizione del tutto prominente. In questa scelta di valori confluisce del resto una lunga tradizione. Si veda a tale proposito la *Aggadà di Peasach*, la narrazione dell'uscita dall'Egitto che viene cantata nelle due sere della Pasqua ebraica, e si legga il passo in cui vengono descritte le varie possibili reazioni dei diversi tipi umani di fronte alla storia della fuga dall'Egitto: al primo posto viene il *chacham*, il Savio, colui che sa porre le domande giuste (« Il Savio che dice? Che cosa sono queste testimonianze...? »), seguito quindi dal « perverso », dal « semplice », e infine da « chi non sa interrogare ».

In yiddish, come abbiamo visto, la parola *chochem* si carica di un significato ulteriore, e viene a indicare non solo il sapiente, ma anche l'idiota. Lo stesso succede a molte altre espressioni ebraiche confluite nello yiddish. *Broch*, ad esempio, vuol dire « benedizione » (dall'ebraico *berachà*), ma può voler anche dire « maledizione », per quell'uso di far costante riferimento all'eredità ebraica e di prendersene poi gioco, che caratterizza anche linguisticamente il mondo yiddish.

L'accumularsi sulla stessa parola di due significati contrapposti — quello originale, e, ironicamente, il suo contrario — è, come spieghiamo poi nel testo, un fenomeno intrinseco alla natura dello yiddish, ma non è neppure infrequente nelle altre lingue. Si pensi, per far un esempio nella lingua italiana, alla parola « furbo » e al significato che essa acquista nell'espressione « bravo furbo! ». La scelta delle parole su cui spesso si esercita questa forma

portatore invece della verità più profonda, l'inaspettato rivelatore della realtà meno apparente delle cose<sup>28</sup>.

Rispetto alla parola di tradizione inglese, tuttavia, l'appellativo di *chochem* attribuito a Gimpel mantiene un suo sapore particolare e una singolarità di significato certo inscindibili dalla matrice culturale donde la parola proviene. Non possiamo ignorare infatti che nel caso del termine yiddish la duplicità semantica scaturisce proprio dal riferimento alla lingua sacra della Bibbia cui lo yiddish rimanda costantemente. Per questa via il personaggio è inevitabilmente portato a vivere in una sfera di sacralità, che trova del resto conferma nella considerazione di cui il *chachem*, o sapiente, gode tradizionalmente presso il mondo ebraico. Ma accanto a questo significato per così dire sacrale si unisce poi quello ironico dettato da una esperienza di vita « profana » quant'altre mai tragicamente sofferta. Ecco allora che la dualità semantica non fa altro che riflettere le tensioni di una esistenza diasporica da un lato sempre protesa verso il sacro e dall'altro invece paradossalmente immersa nelle più drammatiche contraddizioni di una realtà quotidiana fatta di lotte e persecuzioni. È da questa condizione culturale ed esistenziale che nasce quell'alludere costante a un mondo di valori sacri cui nello stesso tempo si crede e su cui si può anche ironizzare che è profondamente tipico di tutto il

di contrappasso ci sembra pure significativa. Si direbbe infatti che lo spirito dei popoli tenda ad impadronirsi dei termini che esprimono un valore centrale alla civiltà da cui scaturiscono e ad esercitare su di essi, per così dire, proprio data la loro importanza semantica, la propria ironia, forse anche perché l'aspirazione di molti a rappresentare il valore in gioco (sia esso la « furbizia » o la « saggezza ») porta inevitabilmente, in chi non ne possiede le qualità, alla caduta nel ridicolo e alla situazione semanticamente contraria.

28. Si pensi, per fare solo alcuni esempi shakespeariani, a Feste in *Twelfth Night* (di lui Viola dice: « This fellow's wise enough to play the fool », III, 1, 68), a Touchstone in *As you like it* (« The fool doch think he is wise, but the wise man knows himself to be a fool », V, 1, 35-36), al fool di *King Lear* e ad *Hamlet*, ove la funzione del fool viene assunta magistralmente dallo stesso protagonista.

mondo yiddish, ed è qui che si sostanzia l'atteggiamento, visionario e paradossale insieme, di Singer, quale anche si manifesta nella figura del *chochem* di Frampol. Non stupirà allora constatare che il tema del « wise or sainted fool » suggerito dalla figura di Gimpel, ben lungi dall'essere anomalo rispetto al mondo culturale in cui Singer si muove, sia anzi sotto certi aspetti addirittura centrale a tutta la tradizione antieroica di una narrativa che ama generalmente scegliere a protagonista la figura del « piccolo uomo » (in yiddish *dos kleine menschele*) indifeso in un contesto sociale ostile, tanto vicina alla esperienza umana dell'ebreo dello *shtetl*; né ancora ci meraviglieremo di poter rinvenire nel protagonista del racconto ad esempio alcuni degli attributi propri della figura tradizionale dello *sblemiel* — tipo di individuo ingenuo, impacciato, estraneo alle astuzie di questo mondo, e quindi spesso sfortunato, ma intimamente sereno — assai frequente appunto nella letteratura yiddish<sup>29</sup>.

« I am Gimpel the fool. I don't think myself a fool. On the contrary. But that's what folks call me ». Con questo sfavillante attacco comincia il racconto, e subito vien fatto di pensare alla somiglianza di tono che esiste tra questo inizio e quello di *Herzog*<sup>30</sup>: « If I am out of my mind, it's all right with me, thought Moses Herzog. Some people thought he was cracked... », un parallelo che conferma lo stretto rapporto

29. Dice un proverbio yiddish: « lo *sblemiel* cade sulla schiena e si rompe il naso » (cfr. LEO ROSTEN, *The Joys of Yiddish*, Londra 1970). La figura dello *sblemiel* si riallaccia fondamentalmente a quella del « piccolo uomo », centrale nella tradizione anti-eroica della narrativa yiddish. In questa tradizione si muovono ad esempio i personaggi di SHALOM ALEICHEM, e in particolare la famosa figura di Teyve il lattai, le cui avventure hanno ispirato il noto « musical » *Fiddler on the roof*. Sulla tradizione del « wise or sainted fool » nella letteratura yiddish e sul tema dell'anti-eroismo proprio di parte di questa letteratura, cfr. Prefazione a *A Treasury of Yiddish stories* cit., pp. 39-41 e 86.

30. SAUL BELLOW, *Herzog*, New York 1964. Traduzione italiana di L. Ciotti Miller, *Herzog*, Milano 1965.

che lega Bellow a Singer e aggiunge motivo di interesse alla lettura del racconto<sup>31</sup>.

Sulle ragioni più profonde di questo rapporto ci soffermeremo in una successiva parte di questo studio. Tornando invece al nostro personaggio, a cosa è dovuto il nomignolo di idiota affibbiatogli dagli abitanti del villaggio? Al fatto che, come Gimpel stesso è pronto a spiegare, egli si è sempre lasciato turlupinare facilmente. Quando gli dicono che la moglie del rabbino si è messa a letto con le doglie, egli subito ci crede, anche se sa che la donna non ha mai avuto il ventre gonfio, e per festeggiare l'avvenimento fa vacanza. « Gimpel, the czar is coming to Trampol; Gimpel, the moon fell down in Turbeen ». E a tutto quello che gli dicono Gimpel presta fede perché, come egli dice, « In the first place, everything is possible, as it is written in the Wisdom of the Fathers, I've forgotten just how » e « Maybe something had happened. What did I stand to lose by looking? »; in secondo luogo « What's the good of *not* believing? Today it's your wife you don't believe; tomorrow it's God Himself you won't take stock in »<sup>32</sup>. Un credulone ingenuo, dunque ma ben diverso dal Calandrino della novella del Boccaccio, che convinto di andare a raccogliere l'elitropia torna a casa carico di vilissime pietre: nella novella italiana abbiamo la presa in giro di colui che

31. In « La narrativa di Saul Bellow » (*Studi Americani* n. 11, Roma 1965, p. 327) AGOSTINO LOMBARDO riconosce l'influenza di Bashevis Singer su Saul Bellow e stabilisce un interessante parallelo tra i personaggi di Gimpel e Augie March: « Proprio *Augie March*, del resto, mostra come tale esempio agisca in profondità; e infatti il personaggio di Augie, ilare e fresco, patetico e avventuroso, generoso e ingenuo, capace di resistere e sopravvivere a ogni avversità, di conservare una misura di gioia e di innocenza pur in un mondo ostile e corrotto, di mantenere una magari irrazionale fiducia nell'uomo di fronte a una serie di delusioni e inganni, e altresì capace di conservare la propria libertà in un mondo che la libertà continuamente minaccia; questo personaggio si alimenta sì alla tradizione picaresca..., ma anche rivela, nella lingua in cui s'esprime come nelle disposizioni del cuore e della mente, i suoi connotati ebraici, non troppo dissimili da quelli che in un suo grande racconto tradotto da Bellow proprio nello stesso periodo Singer attribuisce a *Gimpel the Fool* ».

32. I. B. SINGER, « Gimpel the fool », *cit.*, pp. 233, 234, 241.

vuol fare il furbo, è l'astuzia che viene beffeggiata. Nel racconto di Singer invece la credulità è una dimensione dell'anima profonda che si riconnette a tutta una visione della vita. Il discorso di Gimpel è costantemente costellato da osservazioni analoghe a quelle che abbiamo riportato prima: « everything is possible », « maybe something had happened », « what's the good of *not* believing » e « who really knows how such things are? ». È proprio questa disposizione dell'animo che porta Gimpel ad accettare tutto, a credere in tutto ciò che gli viene detto, o a far mostra di credere in esso; infatti che male c'è ad accontentare il nostro prossimo? Continuamente vilipeso e motteggiato dagli abitanti del villaggio, sposato ad una squaldrina dalla quale avrà solo umiliazioni, tradimenti e figli non suoi. Gimpel, il fornaio di Frampol, conserva sino alla fine la sua delicatezza, il suo candore, la sua bontà d'animo<sup>33</sup>. La sua è una disposizione di spirito nient'affatto monocorde, che conosce apici di sofferenza e di dubbio, dai quali tuttavia una fede incrollabile lo risolveva<sup>34</sup>.

33. Si veda ad esempio quando, nel sorprendere la moglie di notte con un altro uomo, decide di non reagire e di non fare rumore per non svegliare il piccolo non suo, per il quale è motteggiato da tutto il paese; o quando, dopo nove mesi di forzata assenza da casa, finalmente una sera ha dal rabbino il permesso di tornarvi e il cuore è gonfio di gioia ed egli vorrebbe cantare ma si trattiene per non svegliare la gente addormentata nelle case: quando finalmente arriva, scopre la moglie col proprio apprendista ma si lascia sfuggire « l'ombra » del rivale per correre a vedere cosa può affiggere la capretta malata.

34. Così quando apprende dalla moglie morente la terribile verità, che dei sei figli, due maschi e quattro femmine, nati nei venti anni del loro matrimonio, nessuno è suo, che la vita di lei ha come avuto significato soltanto in quello, nell'ingannare Gimpel, egli conosce le tentazioni dello spirito del Male che gli suggerisce come vendicarsi di tutti coloro che si sono presi gioco di lui e gli rivela che non c'è nessuno nell'aldilà, che gli hanno sempre raccontato un mucchio di sciocchezze a cui non deve credere, che neppure Dio esiste e null'altro esiste se non un profondo pantano. Ma la fede in Dio gli fa superare il momento di tentazione. « 'You fool!' she said. 'You fool!'. Because I was false is everything false too? I never deceived anyone but myself » lo apostrofa la moglie in sogno. « I looked at her face. It was black; I was startled and waked, and remained sitting dumb. I sensed that everything hung in the balance. A false step now and I'd lose Eternal Life. But God gave me His help. I seized the long shovel... » (p. 246).

Con l'approfondirsi della lettura, sempre più ci accorgiamo che la credulità di questo personaggio non si identifica solo con una inclinazione d'animo personale, ma affonda le sue radici in un *bumus* ben più profondo. Si veda a questo proposito la conclusione del racconto. Gimpel, abbandonato il villaggio alla morte della moglie e dopo anni di vagabondaggi in giro per il mondo, si sente ormai vicino al termine della sua vita e racconta:

I heard a great deal, many lies and falschoods, but the longer I lived the more I understood that there were really no lies. Whatever doesn't really happen is dreamed at night. It happens to onc if it doesn't happen to another, tomorrow if not today, or a century hence if not next year. What difference can it make? Often I heard tales of which I said, « Now this is a thing that cannot happen ». But before a year had elapsed I heard that it actually had come to pass somewhere. (p. 246)

È tutta una visione del mondo, è l'infinito accadere delle cose che trova qui il suo grande cantore. Il discorso allora inevitabilmente si allarga, perché la disposizione d'animo che in Gimpel è amplificata fino al paradosso, e che dà vita alla situazione del racconto, non scaturisce dal nulla: essa è il frutto di un ben preciso atteggiamento nei confronti della vita, che è di tutta la tradizione chassidica cui un simile personaggio si alimenta. Gimpel, con la sua anima candida, pronta alla meraviglia, con la sua perenne capacità di credere e di stupirsi, con il suo ritenere tutto possibile perché infinite e inesauribili sono le manifestazioni del Signore su questa terra, è ancora intimamente legato al mondo di estasi e di ricchezza spirituale da cui è sorto il chassidismo; un mondo che si era affrancato dalle strettezze della vita terrena esaltandosi nell'ascolto di echi infiniti, che dappertutto, nelle più piccole cose della vita quotidiana, sentiva la divina *Shechinà*, la presenza del Signore; che aveva popolato i cieli di fantasie, di sogni, di speranze, di magiche presenze. Era questa la cultura, la visione della vita che si era venuta formando nei secoli all'interno degli *shtetl* e poi nella zona del *Pale*, le zone di re-

sidenza obbligatoria dove il forzato isolamento aveva permesso il costituirsi di una originalissima cultura autonoma da parte degli ebrei. E se nel racconto di Singer gli altri abitanti del villaggio fanno di Gimpel uno zimbello e si prendono gioco della sua credulità, questo non è che uno specchio fedele della crisi che stava forse attraversando quel mondo, crisi di fede nelle credenze del passato, crisi di fede in tutto un sistema di valori che si risolve in un amaro, crudele scetticismo.

Dalla fine dell'Ottocento, infatti, il mondo yiddish, così compatto e isolato, stava conoscendo una fase che potremmo chiamare di ammodernamento. Le pareti del ghetto si stavano sgretolando sotto la spinta delle forze sociali e intellettuali di un tardo Illuminismo. I giovani si erano aperti a nuovi movimenti che portavano una speranza di riscatto immediato nelle comunità ebraiche: nascevano il movimento illuministico dell'*Haskalà*, il Sionismo, il movimento halutzistico, il Socialismo ebraico. E continuavano, fuori, nei territori sottoposti al dominio degli zar, le persecuzioni. Fu proprio in questo tempo e in queste circostanze che masse sempre più numerose di ebrei si rifugiarono dalla Russia, dalla Polonia, dalle zone del *Pale* in America per sfuggire ai tremendi e sempre recrudescenti *pogroms* zaristi: un flusso di popolazione, sotto la spinta di eventi drammatici, lasciava un ben preciso contesto umano per trovare pace e rifugio in una terra ignota e lontana, il cui nome era accompagnato da magiche, allettanti promesse. Furono circa due milioni gli ebrei che emigrarono in America dal 1870 fino alla prima guerra mondiale e molti altri ne sarebbero giunti tra le due guerre: tra questi Isaac Bashevis Singer.

Anche Isaac Bashevis aveva conosciuto la vita di *shtetl* nel momento della crisi. Giunto dalla sofisticata Varsavia nel villaggio di Bilgoray, i miti, le credenze, le superstizioni ancora vive dello *shtetl* lo affasciano e lo lasciano dubbioso nello stesso tempo. Lo scetticismo degli abitanti di Frampol è dopo tutto anche il suo, quello che possiamo in fondo riscontrare in tanti dei suoi libri. Ed è con un occhio smaliziato e non

ingenuamente partecipe che egli guarda il mondo delle comunità ebraiche orientali per rievocarne il ricordo ai moderni lettori. Eppure nella sua giovinezza Singer aveva assorbito entro di sé anche lo spirito di Gimpel. Nonostante il suo scetticismo, egli è rimasto il moderno cantore di un mondo per il quale, come osserva Heschel, « la percezione dello spirituale, l'esperienza della meraviglia era divenuta comune »<sup>35</sup>. Per questo anch'egli, come Gimpel divenuto alla fine della sua vita uno *schnorrer*<sup>36</sup> vagabondo, potrebbe dire:

Going from place to place, eating at strange tables, it often happens that I spin yarns — improbable things that could never have happened — about devils, magicians, windmills, and the like. (pp. 246-247).

Ecco che nel far parlare il suo personaggio, Singer viene a descrivere la qualità del proprio stesso universo poetico. È il mondo dell'immaginazione che qui afferma i propri diritti ed è l'artista stesso che parla della propria creazione quando alla fine dice con Gimpel:

No doubt the world is entirely an imaginary world, but it is only once removed from the true world. (p. 247).

Come tanti scrittori moderni, anche Singer finisce con l'affrontare indirettamente il problema della propria arte e nel farlo ci permette anche di meglio individuare a quali elementi, a quale tradizione essa si riallacci.

35. ABRAHAM JOSHUA HESCHEL, *The earth is the Lord's*, New York, 1950, p. 81.

36. *Schnorrer*: altro tipico personaggio del mondo yiddish, non facilmente definibile; sorta di mendicante, vagabondo, assai diverso dalla figura cui ci ha abituato la tipologia occidentale; personaggio fornito di una dignità tutta sua, nient'affatto apologetico nei propri atteggiamenti ma ricco di fierezza nella propria condizione, abituato a sfruttare il proprio spirito per far valere i propri diritti e per questo doppiamente apprezzato dalla circostante comunità, grande narratore di racconti, battute e pettegolezzi. Per una vivace ed accurata descrizione di questo personaggio, colto sul vivo nel ghetto di Londra, si veda ISRAEL ZANGWILL, *The king of schnorrers*, Londra 1893 (trad. ital. di M. Navarra, in I. ZANGWILL, *Il meglio*, Milano 1955).

Si veda ad esempio come Hawthorne, uno scrittore che per tanti versi è stato avvicinato a Singer<sup>37</sup> e nel quale la problematica dell'artista è vivissima, adombri costantemente la figura dell'artista sotto le spoglie dello scienziato, di colui che è divorato dalla passione di indagare nella natura più recondita del cuore umano<sup>38</sup>; e si veda come tale sovrapposizione di figure nasca dalla concezione di un'arte alla quale è affidato il compito altissimo, ma diabolicamente insidioso, di muoversi « alla ricerca del vero »<sup>39</sup>; concezione che, mentre consegna all'arte il compito conoscitivo più alto, e fa confluire in essa la passione per le verità ultime che nasce dalla tradizione religiosa puritana, non può tuttavia liberarsi da un altro aspetto di questa stessa tradizione, da quella condanna del mezzo artistico, cioè, che è anche condanna dell'uomo il quale osi imitare la creazione del Signore e dantescammente spingersi oltre il « quia »; sicché ne nasce quell'immagine di artista hawthorniano descritta da Lombardo: « un uomo solo e travagliato, ricco di un prodigioso potere e tuttavia condannato a perdere, esercitandolo, la propria umanità e a violare quella dei suoi simili; fiducioso nella propria capacità di pervenire alla conoscenza ma anche consapevole che essa è, da un lato, conoscenza del male, e, dall'altro, peccato d'orgoglio; padrone, a prezzo di un'inesausta ricerca e rinuncia, dei propri delicati strumenti ma anche sgomento di fronte agli abissi che essi possono spalancargli... »<sup>40</sup>.

Anche per Singer l'arte è capace di spalancare abissi di conoscenze e realtà nuove, ma di fronte ad esse, ci sembra, non vi è, da parte dell'artista, né sgomento né peccato d'orgoglio. In realtà, ci troviamo di fronte a due diversi atteggiamenti umani ed artistici che meglio si comprendono alla luce delle

37. Cfr. A. LOMBARDO, « Satana a Goray » in *Il Mondo* 26-12-1961.

38. Si pensi alla figura di Rappaccini in *Rappaccini's daughter* (« it seemed as if he was looking into their inmost nature... »), o a quella di Roger Chillingworth in *the Scarlet Letter*, solo per citare due degli esempi più famosi.

39. Cfr. A. LOMBARDO, *La Ricerca del Vero*, Roma 1961.

40. A. LOMBARDO, « I racconti di Hawthorne » in *Il simbolismo nella letteratura americana*, Firenze 1965, p. 158.

rispettive tradizioni. Così come, infatti, il ritratto di artista in Hawthorne è profondamente segnato dalla tradizione puritana alla quale lo scrittore, pur reagendo, si riallaccia, così la concezione dell'arte e l'immagine di artista che Singer tratteggia nel ritratto di Gimpel affonda le sue radici più profonde nella tradizione delle comunità ebraiche dell'Europa orientale. E se per lo scrittore del New England la figura dell'artista era adombrata in quella, affascinante e diabolica, dello scienziato, dell'indagatore accanito delle umane cose, dietro il ritratto d'artista di Singer può riconoscersi invece, ci sembra, la tradizionale figura del *luftmensch*, in yiddish « l'uomo dell'aria », il venditore prodigioso di meraviglie che esistono forse solo nella sua fantasia, il mercante di nuvole, un sognatore pieno di poesia e di sfortuna di cui è ricca la letteratura yiddish <sup>41</sup>.

Erano tutti *luftmenschen* coloro che vivevano nel mondo dello *shtetl*, uomini capaci di illuminare lo squalore della loro vita difficile nella visione di un futuro ricco di significati divini, uomini capaci di far riverberare di estasi ogni atto della vita quotidiana, uomini che investivano i fatti esteriori di valori infiniti e su tutto quanto accadeva fantasticavano senza fine, uomini che credevano nel potere di un racconto, che addirittura vivevano di racconti. « For the last generation of East

41. Anche ISRAEL ZANGWILL ha scritto un racconto intitolato *The Luftmensch*. Alcuni famosi personaggi di questo scrittore sono, del resto, soprannominati dall'autore i « sognatori del ghetto ». Forse il più noto *luftmensch* della letteratura yiddish è comunque Menachem Mendel, ancora una volta una creazione di Shalom Aleichem. Trafficante di sogni e imprenditore di iniziative « you can't put your hands on », Menachem Mendel è un personaggio di cui Teyve il lattaiò dice in un racconto: « he got hold of me and filled my head with dreams and fantasies, things that had never been on land or sea », un uomo che è capace di spiegare « how a man can live here and still not live here » e che quando con sincerità promette: « If you give me a hundred rubles now, I can turn it in three or four ways into two hundred or three hundred or six hundred or maybe even into a thousand rubles », allora la sua mente diventa un fuoco di artificio di numeri, che crescono si sommano si moltiplicano si decuplicano nel giro di poche frasi: « the sums that he reeled off his tongue were fantastic — ten thousand, twenty thousand, thirty thousand — he threw money around like matches » (SHALOM ALEICHEM, « The Bubble Bursts » da *The Teyve stories and other*, trad. ingl. di J. e F. Butwin, New York 1965).

European Jews, daily life without stories would have been inconceivable ». Chi fa questa affermazione è Saul Bellow, nella sua introduzione a una raccolta di racconti ebraici pubblicata in America nel 1963<sup>42</sup>: ed è una affermazione che ha innanzi tutto un valore autobiografico, in quanto si riconnette a una effettiva esperienza di vita dello scrittore. « My father would say — scrive infatti subito dopo Saul Bellow —, whenever I asked him to explain any matter, 'The thing is like this. There was a man who lived...'. 'There was once a scholar...'. 'There was a widow with one son...'. 'A teamster was driving on a lonely road...' »<sup>43</sup>. Ma Bellow volutamente rivolge quella affermazione non solo a se stesso bensì a tutto un mondo, a tutta una tradizione di cui egli riconosce l'esistenza e alla quale qui consapevolmente si riallaccia. E ben ci accorgiamo allora di quale sia la eredità di valori cui si alimenta la fiducia nel potere del racconto, che Bellow ha sempre conservato in un momento in cui tanti hanno parlato di crisi del romanzo. « For there is power in a story » — scrive Bellow nello stesso contesto — « It testifies to the worth, the significance of an individual »<sup>44</sup>. Ecco che l'urgenza del racconto, la fede in una visione che si fa storia, vengono espresse dal romanziere insieme alla fiducia nel significato ultimo dell'individuo e collegate direttamente con la propria tradizione.

In questa lunga tradizione, ancor prima orale che scritta, si inseriscono la figura di Gimpel, il modo di raccontare di Singer. « Going from place to place, eating at strange tables, it often happens that I spin yarns — improbable things that could never have happened — about devils, magicians, wind-mills, and the like ». Qui, ormai ne siamo convinti, è lo scrittore che si è confessato: lui che esperienze di persecuzioni hanno spinto ad abbandonare il vecchio mondo per uno nuovo e che in America, « consumando i pasti alla mensa di sconosciuti »,

42. *Great Jewish short stories*, a cura di SAUL BELLOW, New York 1963, pp. 9-16. La citazione di cui sopra si trova a p. 11. La raccolta include anche, come è noto, « Gimpel the fool » di Singer.

43. *Ibid.*, p. 11.

44. *Ibid.*, p. 10.

ha pur continuato a far vibrare le corde della sua sensibilità in direzione del meraviglioso<sup>45</sup>.

\* \* \*

Un senso vivissimo del soprannaturale, la stessa convinzione che tutto, anche l'impossibile, può accadere, ritorna nell'intera opera singeriana e ce ne potrà fornire un esempio « Alone »<sup>46</sup>, un altro racconto, questa volta ambientato in America, la terra di adozione che ben di rado compare nell'opera di questo autore<sup>47</sup>.

« Many times in the past I have wished the impossible to happen — and then it happened ». L'inizio del racconto ci introduce immediatamente in una atmosfera tipicamente sin-

45. Il critico PAOLO MILANO mi ha raccontato due episodi, di cui egli stesso è stato testimone, nei quali Singer avrebbe manifestato scabillanti doti di sensibilità medianica. Sono episodi che rivelano nell'uomo un animo aperto al senso del soprannaturale e che si collegano in maniera straordinaria alle caratteristiche della sua arte che qui stiamo illustrando.

46. I. BASHEVIS SINGER, « Alone », in *Short Friday and other stories*, New York 1964. Trad. ingl. di Joel Blocker. Le note si riferiscono all'ed. inglese, Londra 1967, pp. 48-60. Trad. ital. di B. OBERA, « Solo », in *Gimpel l'idiota*, Milano 1966.

47. Altri racconti di Singer ambientati in America includono, nelle raccolte *Short Friday* e *Gimpel the fool*: « The little Shoemakers », « A wedding in Brownsville »; in *The Séance and other stories*: « The Séance », « The Lecturer » e « The Letter-writer »; si vedano inoltre i racconti newyorkesi raccolti in *A friend of Kafka and other stories*. Nell'intervista pubblicata da *Commentary* nel novembre 1963, Singer dichiara di aver scritto altre opere di ambientazione americana, che non risultano però ancora pubblicate in inglese: si tratta di « Shadows by the Hudson » e « A Ship to America ». Del primo romanzo l'Autore dice che è stato scritto in uno stile diverso da quello degli altri suoi libri, una sorta di combinazione dei suoi stili preferiti: quello realistico narrativo, usato nei romanzi estesi di tradizione russa, come in *The Family Moskat*, e quello fantastico-simbolico, prediletto nei racconti (afferma a questo proposito Singer che è il tema della storia a determinarne lo stile). Ma lasciamo la parola sui due libri all'Autore: « 'Shadows by the Hudson' is a story of a group of people who came to this country at the end of the Second World War or immediately thereafter and settled on the Upper West Side of New York — on Riverside Drive, West End Avenue, Broadway and so forth. While they live here, their minds and spirits are still in the o'd country, although, at the same time, they take roots here in New York. The times are mixed up and they are mixed up, and their story is full of confusion, unusual love stories. In fact, I think it's an unusual kind of novel ». Quanto

geriana. Che l'impossibile accadesse... Poteri occulti, folletti, spiritelli maligni ricorrono continuamente nelle pagine dello scrittore yiddish. Ma qui è la stessa realtà americana che viene percepita da un occhio nutrito di senso del sovrannaturale, capace di carpire suoni misteriosi che trascendono la comune sensibilità. Ed è allora che meglio ci rendiamo conto di quale possa essere l'apporto fornito alla letteratura americana da uno scrittore che, come Singer, sia dotato d'una sua propria cultura, di una mentalità e di una tradizione diverse.

In « Alone » Singer ci mostra la realtà del Nuovo Mondo in cui egli è venuto a vivere, la realtà americana. Siamo a Miami Beach, ove il protagonista, un ebreo americano che nel racconto parla in prima persona ma di cui non sapremo mai il nome, trascorre le sue vacanze. Ed ecco che in questa lussuosa zona d'America, una visione allucinante si presenta ai nostri occhi. Non vi è apparentemente nulla di eccezionale nel fatto che il cliente di un albergo debba andarsene perché il locale è costretto a chiudere per bancarotta. Ma l'occhio dello scrittore trasforma questo fatto banale in un avvenimento incom-

a « A Ship to America » egli afferma: « This is the first time I've ever written a novel in the first person. It has autobiographical elements, but it isn't autobiography. It begins in Poland in 1935, but most of the book takes place in New York. It's the story of a writer who comes to this country, loses his passport, and becomes, against his own will and intentions, an illegal visitor. On the eve of the Second World War, he goes back to Poland to marry his lover and bring her, and his son by another woman, back to America. I won't tell you the end, because the book is now being serialized in the *Forward* on Fridays and Saturdays. As for the style, I would say it's different from anything I've done before. Writing in the first person is a new experience for me, and creates new problems in description and construction... One of the chief dangers of such a novel is that it always threatens to become a mere memoir » (da « An Interview with I. B. Singer », in *Commentary* novembre '63, pp. 370-371). Il riferimento alla contemporanea pubblicazione a puntate del libro sul *Forward* ci introduce nella situazione in cui, come già si è indicato in una precedente nota, vengono alla luce molte delle opere di Singer in yiddish. Si veda inoltre come vien fatta continuamente menzione da parte dello scrittore al problema dello stile, di cui Singer è estremamente consapevole. Quanto al suo disagio di fronte allo stile autobiografico, già abbiamo visto come Singer spesso nasconda la sua produzione autobiografica, da lui ritenuta artisticamente inferiore, dietro lo pseudonimo di Isaac Warshofsky (v. nota n. 2).

prensibile, assurdo, colmo di reconditi significati. Una situazione momentanea di solitudine assume il valore emblematico di tutta una condizione: condizione dell'uomo americano nella sua opulenta civiltà di massa, condizione dell'uomo in generale su questa terra. Sprofondiamo a poco a poco in una atmosfera da incubo. Uno spettacolo di sapore surrealista si presenta fin dall'inizio ai nostri occhi. Già in albergo, tolta l'aria condizionata, si respira a fatica, e mentre una lunga fila di clienti si allinea davanti al banco della portineria per pagare il conto, dappertutto regna il disordine e si compiono i gesti più inconsulti. La gente schiaccia i mozziconi di sigarette sul pavimento di marmo. Bambini strappano foglie e fiori alle piante tropicali in vaso. Vien fatto di pensare alle descrizioni, pregnanti di valore simbolico, usate da Singer per rappresentare l'inquietudine, l'ansia morale, degli abitanti di *Satan in Goray*<sup>48</sup>. Ora questo stesso procedimento viene usato dallo scrittore nella rappresentazione della realtà americana. Qui è lo sfacelo, la fine, l'abbandono. E una volta usciti dall'albergo, la spiaggia solitaria, la vela che procede sull'acqua come un cadavere avvolto nel sudario — « Bent forward, it looked as if it were trying to call something up from the depths » (p. 52) — il piccolo aereo che vola in alto trascinandosi dietro lo striscione pubblicitario di un ristorante *casber*, sono per il protagonista frammenti galleggianti di una realtà che sembra altrimenti scomparsa. L'uomo è solo in questo mondo allucinato. Né vi è alcuno che si chieda un perché tra gli ospiti annoiati di questa elegante landa d'America. Solo il protagonista sente la unicità della situazione, soltanto egli percepisce il senso di attesa cosmica che pervade tutta la natura nel caldo soffocante di un'estate a Miami. Egli che dinnanzi al movimento impercettibile del mare, nella solitudine della spiaggia, si sente l'ultimo rappresentante di un'umanità perita in una qualche catastrofe e abbandonato come Noè sui flutti, ma in un'arca vuota, senza figli, senza moglie, senza animali. E che, assalito dalla sensa-

48. Cfr. quanto scrive a questo proposito AGOSTINO LOMBARDO in « Satana a Goray », in *Il Mondo*, cit.

zione dell'ignoto, si pone gli eterni interrogativi dell'uomo (chi si nasconde dietro il mondo delle apparenze? la sostanza dagli infiniti attributi? la monade delle monadi? l'assoluto, la cieca volontà, l'inconscio?) e si conforta pensando che deve pur esservi un ente superiore nascosto dietro tutte le nostre illusioni.

Ma mentre il protagonista si pone questi interrogativi, intorno a lui si estende un paese in cui tutto, ogni gesto, ogni atto, ogni risposta, pare accettato meccanicamente e come dato per scontato<sup>49</sup>. Ed ecco che l'uomo solo si aggira per il deserto della città, fantasma egli stesso — « I felt like a ghost, cut off from everything... I was like a man who had died, whose space had already been filled » (p. 52) —, ma fantasma tra i fantasmi, in una città immobile, falsamente decorata, costruita artificialmente su una terra desolata, ancora divorata dalla noia del deserto da cui ha tratto origine. « The inhabitants, building on a wasteland, had planted trees and flowering plants from all parts of the world. A planned hedonism. But the boredom of the desert remained » (p. 53). È un giudizio tagliente che viene a comprendere e ad abbracciare in un unico sguardo tutta la realtà americana, la essenza stessa di un paese costruito sul deserto attraverso l'apporto di uomini trapiantati da ogni parte del mondo per fondare il paradiso della felicità. « A planned hedonism. But the boredom of the desert remained ». Il ritratto dell'America si approfondisce sempre più. L'occhio di Singer, l'occhio dell'ebreo estraniato e solo nel deserto del Nuovo Mondo indugia spietatamente sulla realtà che lo circonda. Ne esce una rappresentazione secca, priva di sbavature, che ha la violenza e la durezza di certe poesie di T. S. Eliot o di Montale<sup>50</sup>. In un crescendo continuo, quasi

49. Già prima il protagonista aveva detto dell'America che è un paese in cui è meglio non fare troppe domande (*Ibid.* p. 49).

50. Vien fatto di pensare a « Rhapsody on a windy night » di T. S. Eliot. Là scheggie mangiate dalla salsedine, ciottoli, rami contorti sulla spiaggia, spilli ricurvi, un granchio aggrappato ad un bastone: sono gli elementi di una poesia in cui sussultano gli scheletri di una civiltà agonizzante, in disfacimento.

martellante, Singer va costruendo l'immagine di quello che egli stesso chiama il deserto umano. È tutto un susseguirsi di particolari aridi, spietati; organico ed inorganico posti come sullo stesso piano. Gli esseri umani, le automobili, gli uccelli, i riti inutili, a volte crudeli, della nostra civiltà, i pappagalli, le piante, le case, il vecchio con la sua amante, le unghie smaltate, la cameriera dai capelli tinti, il pasto al ristorante, le nonne coi capelli tinti e le gote rugose, i bikini al sole, i giovani abbronzati che tracannano Coca-Cola sugli sci acquatici, le case costruite sopra il deserto, lo starnazzare di uccelli, un cactus polveroso, da cui è nato un fiore rosso, i pesci sventrati, le case divorate dalle termiti, uno stagno di acqua salmastra in cui strisciano « i discendenti del serpente primevo », i pappagalli striduli, gli odori soffocanti, l'umanità vecchia e logora immersa nei riti della propria civiltà: sono tutti elementi di un ritratto impietoso, il ritratto che Singer fa dell'America. Qui ogni cosa è immersa in un clima di immobilità, di indifferenza assoluta. È come se tutto fosse fermo, come se nulla volesse mai accadere. « Everything seemed motionless, even the shiny new automobiles gliding over the asphalt. Every object continued its existence with that effortless force which is, perhaps, the essence of all being » (p. 52). E ancora: « All that I saw was new, yet it appeared old and weary » (p. 53). Questa è dunque la visione che Singer ha del Nuovo Mondo, questo è il ritratto di un paese che sotto la sua modernità costruita sul deserto nasconde la noia, la vecchiaia e la stanchezza, e dietro gli occhi di ghiaccio dei suoi pesci morti rivela « a wickedness as deep as the abyss », una malvagità profonda come l'abisso.

Il protagonista e narratore del racconto non fa parte di questo mondo, egli è solo in questo deserto, non condivide la sicurezza degli abitanti della terra desolata. La donna che sulla spiaggia si lacca le unghie, sicura del proprio fascino come del fatto che il sole sarebbe sorto il giorno dopo, ha certo una sensibilità opposta a quella del protagonista che ad ogni passo si sente circondato da forze misteriose: lui che aveva

riconosciuto la influenza di « Poteri nascosti » nella improvvisa chiusura del nuovo albergo, che poi era stato invaso dal senso di una catastrofe universale che l'avrebbe lasciato completamente solo in un mondo vuoto ed era stato sfiorato dalla sensazione che la creazione fosse tornata al caos primitivo; che infine, di fronte alla luna larga e rossa appesa nel cielo, si domandava con speranza se non avrebbe assistito a qualche cambiamento cosmico miracoloso.

The night had an aura of miracle and cosmic change. A hope I had never forsaken awoke in me: was I destined to witness an upheaval in the solar system? Perhaps the moon was about to fall down. Perhaps the earth tearing itself out of its orbit around the sun, would wander into new constellations. (p. 54).

Forse... Chissà... Tutto può accadere... Anche il miracoloso... Di fronte alla noia del deserto e all'edonismo pianificato, alla stanchezza, alla vecchiaia ed al marcio che si nascondono dietro le apparenze più moderne, di fronte ad una vita consumata nel luogo comune, nell'iterarsi di un rito sempre uguale, monotono, senza speranza, questa è la risposta di uno spirito ben consapevole del fatto che l'ignoto esiste e che con esso non si può scherzare<sup>51</sup>, di uno spirito che non si abbandona al flusso di un processo sempre uguale ma in ogni momento riconosce la possibilità di un evento nuovo, unico, irripetibile; che in ogni fatto, in ogni situazione coglie l'allusione a qualcosa di più grande e significativo<sup>52</sup>.

51. « Those who toy with the unknown must be doubly careful » (*Ibid.* p. 51).

52. Sono tutti elementi che in fondo possiamo ritrovare nella filosofia di uno dei maggiori pensatori ebrei contemporanei, ABRAHAM JOSHUA HESCHEL, il quale anche, pur vivendo attualmente in America, ha avuto la sua formazione in Polonia, in un ambiente in cui si respirava ancora l'atmosfera dei *chassidim*. Si veda ad esempio quello che egli scrive sulla differenza tra evento e processo o quanto dice a proposito della « meraviglia », dimensione dell'anima che, come abbiamo visto, è fondamentale in Singer: « Wonder or radical amazement is the chief characteristic of the religious man's attitude toward history and nature. One attitude is alien to his spirit: taking things for granted, regarding events as a natural course of things. To find an ap-

Ed ecco che, inavvertitamente, anche il deserto americano in cui il protagonista si aggira sperduto a poco a poco si anima, si fa ricco di allusioni sottili. Vi è nell'aria, nello stesso assommarsi martellante dei particolari, il senso di attesa di un qualche evento straordinario, il convergere di tutta la natura verso la liberazione di un momento. Anche la noia, la spietata solitudine del Nuovo Mondo conosce la presenza di forze nascoste, di « poteri occulti » che possono emergere da un momento all'altro. Il mistero ci circonda e lo scrittore è affascinato da esso, dalla ricchezza di potenzialità infinite che vi si celano. Ed è proprio qui, nella percezione acuta della singolarità del momento e nell'abilità con cui viene costruito e comunicato il senso di attesa del miracoloso, che si trova forse il nucleo più profondo dell'arte di Singer e della sua grandezza.

Echi nuovi e suggestivi riverberano sulla realtà americana. A poco a poco anche noi sentiamo, insieme al protagonista, che su questo mare di desolazione sta per addensarsi un qualche evento eccezionale. Sempre più ci pervade il senso di attesa di un qualche sconvolgimento. Ed ecco che nella calma soffocante d'una estate a Miami, si addensa nel cielo una nube gigantesca « thick as a mountain, full of fire and of water ». Poi, mentre le palme sono come pietrificate nell'attesa dell'attacco, improvvisamente, in un crescendo di violenza dopo la lunga aspettativa, è come se tutto il cielo precipitasse sulla terra. Lampi, schianti di tuoni, turbinare di oggetti, sedie strappate dal vento, insegne cadute, palme lacerate dalle raffiche, decapitate o avvolte nella loro tela di sacco, « bent to

proximate cause of a phenomenon is no answer to his ultimate wonder. He knows that there are laws that regulate the course of natural processes; he is aware of the regularity and pattern of things. However, such knowledge fails to mitigate his sense of perpetual surprise at the fact that there are facts at all. Looking at the world he would say, 'This is the Lord's doing, it is marvelous in our eyes' (Psalms 118: 23)» (da A. J. HERSHMAN, *God in search of man, a philosophy of Judaism*, New York 1955, p. 43. Il cap. su « Process and event » è il 22° di questa opera, pp. 209-217. Trad. ital. di Elèna Mortara Di Veroli, *Dio alla ricerca dell'uomo*, Torino 1969).

the wind, ready to kneel », quasi un gesto di preghiera in quest'inferno. È il diluvio universale, un cataclisma che tutto sconvolge. L'Oceano, le cui onde prima si muovevano appena, pigramente, nel giallo del mare, come se affaticate dal calore soffocante, ora esplose violento, rabbioso e, mentre la schiuma splende luminosa nell'oscurità della notte e le onde « latrano al Creatore come mute di segugi », i suoi marosi di una potenza mostruosa sembrano voler tutto sommergere.

Dopo la condizione di vuoto così sottilmente comunicata nelle pagine precedenti, lo scatenarsi violento della natura sembra riportarci indietro al giorno della creazione. E non vi era forse una allusione a ciò che stava per accadere nelle noci di cocco osservate prima dal protagonista, che nell'immobilità di ogni essere, pendevano « like heavy testicles », quasi pronte a generare? E anche l'uomo sembra rinascere dalla tempesta. Quando trova finalmente rifugio nella camera dell'alberghetto ove si è trasferito e si toglie le vesti inzuppate, la sensazione è quella di emergere dal bozzolo, mentre gli abiti sono come gusci ai suoi piedi: « they lay near my feet like shells. I felt like a creature who has just emerged from a cocoon » (p. 56). Questo essere appena nato è inerme in mezzo ad una natura selvaggia, feconda, che contiene in sé ogni potenzialità. Tutto può accadere. Ed ecco infatti che nel momento culminante della tempesta, mentre tutta la natura è sconvolta dalla furia degli elementi, all'improvviso la lunga attesa di un evento miracoloso trova infine soddisfazione e una apparizione bianca mostruosa si materializza dalle tenebre. Quando era sulla spiaggia, di fronte alla solitudine del mare, il protagonista aveva desiderato accanto a sé una donna bellissima, ed ora una megera deforme, gli occhi sbarrati e colmi di una paura animalesca è emersa silenziosamente dall'oscurità. La figura risulta poi essere quella della cubana, unica abitatrice dell'albergo, che lo aveva accolto al suo arrivo nella *hall*, ma per il narratore non è altro che una strega, uno degli spiriti maligni dell'aria che vogliono esercitare su di lui il loro maleficio. È la

risposta ironica, beffarda alle sue attese<sup>53</sup>, il materializzarsi di tutti i suoi incubi.

The walls of my room turned scarlet. In the hellish glare the Cuban witch crouched like an animal ready to seize its prey... (p. 57).

Accanto a lei quando l'uomo, stremato, si addormenta, non può che avere un incubo.

In my dream I entered a town of steep, narrow streets and barred shutters, under the murky light of an eclipse, in the silence of a Black Sabbath. Catholic funeral processions followed one after the other endlessly, with crosses and coffins, halberds and burning torches. Not one but many corpses were being carried to the graveyard — a complete tribe annihilated. Incense burned, Moaning voices cried a song of utter grief. Swiftly, the coffins changed and took on the form of phylacteries, black and shiny with knots and thongs. They divided into many compartments — coffins for twins, triples, quadruplets, quintuplets... (p. 58).

In questo incubo dominato dall'idea della morte si condensa forse, ironicamente, il senso di attesa che pervadeva tutto il

53. Vieni fatto di ricordare un episodio raccontato da Singer nel corso di una intervista, in cui ritornano, in forma comica, alcune situazioni di « Alone »: « One day I tried to run away to Patchogue. This is one of the most ridiculous stories of my life. I had hay fever. It was a strange kind of summer; to tell you the story would last too long. And I said to myself, since it's already time for me to do something and not just to talk, let me go away to some little village and stay there. Since I have hay fever I went to my doctor and I said, 'Where could I go?'. So he said 'Do you know there is a town not far from here called Patchogue, somewhere out on Long Island'. He said: 'I have a feeling that there you will suffer less from hay fever because it's near the sea'. So I said to myself, 'Maybe this is my opportunity. Maybe I will go away for my hay fever and I am going to stay there in Patchogue, running away from civilization'. Well, what kind of a running away this was! I went into some noisy hotel — it was the very opposite of running away. I stayed there not more than three or four days. Really, if I will ever write this story, it will be a funny story » (da « Interview with J. B. Singer » in *Contemporary Literature*, inv. 69).

racconto. Che i fenomeni miracolosi cui abbiamo assistito preannunciano la fine, l'eclissi della nostra civiltà? Nello stesso tempo, sembrano trovare qui corpo altre paure. Croci, torce, alabarde, simboli di quello che, prima ancora che un lugubre e allucinante Sabato Nero è una Messa Nera, si trasformano nel pianto in simboli ebraici, filatteri neri e lucenti. E poi bare, bare a non finire: le paure ataviche dell'ebreo, consapevole di poter essere da un momento all'altro immolato in un rito satanico (i roghi delle Crociate o gli autodafè della controriforma, le camere a gas del nazismo...) si uniscono forse al senso di un tragico approssimarsi della fine per tutti.

Il racconto si conclude poco oltre con le volgari offerte d'amore della donna, respinta dall'inorridito narratore; quindi lo sputo in fronte, bruciante, della gobba: « a witch who had failed in her witchcraft, a silent partner of the demons surrounding me and of their cunning tricks » (p. 60).

Termina così, in pieno clima stregonesco, questo racconto « americano » di Singer. Né possiamo non rimanere stupiti di fronte alla delicata operazione di alchimia spirituale cui abbiamo assistito. Qui non è più il vecchio mondo orientale chassidico, con i suoi personaggi già nutriti di sogni e di esaltazioni, a venir rappresentato, ma la stessa società americana, quella fredda, moderna degli stabilimenti balneari, con le macchine che sfrecciano per le strade, i bagnanti sulla spiaggia, le ville sontuose lungo la costa. La sensibilità dello scrittore yiddish non si arresta di fronte ad una realtà apparentemente piatta, uniforme, priva di echi nella storia. Su di essa egli proietta la sua spiritualità così profondamente aperta al senso del mistero, dell'incredibile. Ecco allora che questo stesso mondo si trasforma, acquista echi inusitati, assume coloriture fantastiche di fronte ad un'anima educata a stupirsi, a provare meraviglia. Il sogno delle genti oppresse nei ghetti dell'Oriente, « che l'impossibile accadesse », questo *leit-motif* singeriano su cui si era mosso fin dalle prime battute il racconto, rivive senza sforzo nella trita, moderna realtà americana. E nell'incontro tra le due diverse culture, quella yiddish e quella americana, conflui-

scono e trovano una soluzione istanze che avevano a lungo e fruttuosamente travagliato nel tempo la coscienza americana.

\* \* \*

La realtà del Nuovo Mondo quale si presenta agli occhi del recente immigrato polacco è infatti la stessa realtà che aveva giustificato lo sconforto di alcuni dei maggiori scrittori dell'Ottocento americano, angosciati di fronte ad un mondo senza tradizione, senza echi nella storia:

No author, without a trial, can conceive of the difficulty of writing a romance about a country where there is no shadow, no antiquity, no mystery, no picturesque and gloomy wrong, nor anything but a commonplace prosperity, in broad and simple daylight, as is happily the case with my dear native land<sup>54</sup>.

Sono le celebri parole, tratte dall'introduzione a *The Marble Faun*<sup>55</sup>, con cui Hawthorne innalzava il suo lamento su una realtà apparentemente priva di misteri, incapace di fornire ispirazione ad un autore di *romance*; e il tema della « poverty of materials », che era già stato sollevato da Cooper o ancor prima da Charles Brockden Brown, ritorna ripetutamente nelle

54. NATHANIEL HAWTHORNE, *The Marble Faun*, Riverside Edition, vol. VI, p. 15.

55. In un saggio intitolato « Prospettive americane » CHARLES BROCKDEN BROWN riconosce, come poi farà Hawthorne, che l'America è priva degli elementi del pittoresco creati dal passato, ma a questa mancanza contrappone l'abbondanza di ambienti pittoreschi composti dalla natura stessa. FENIMORE COOPER lamenta la « poverty of materials » in *Notions of the Americans*, ove afferma tra l'altro: « there is scarcely an ore which contributes to the wealth of the author, that is found, here, in veins as rich as in Europe. There are no annals for the historian; no follies (beyond the most vulgar and commonplace) for the satirist; no manners for the dramatist; no obscure fictions for the writer of romance; no gross and hardy offences against decorum for the moralist; nor any of the rich artificial auxiliaries of poetry ». RICHARD CHASE, che cita questo brano in *The American novel and its tradition* (New York 1957), così riassume alcune delle « doleances » cooperiane: « He added that American institutions, contrary to what might be supposed, were not favorable to novelty and variety. He lamented the fact that all Americans tended to behave like all other Americans and thus to offer little by way of dramatic spectacle or psychological interest to the novelist » (p. 50).

considerazioni di alcuni degli scrittori americani più consapevoli; fino a che Henry James, nella nota biografia di Hawthorne del 1876, verrà a redigere un elenco così lungo di ciò che manca allo scrittore in America, da poter addirittura concludere domandandosi che cosa mai vi fosse rimasto<sup>56</sup>.

Ma se l'elenco redatto da James (e da noi citato in nota) si riferisce sostanzialmente alla mancanza di quei fattori di stratificazione e organizzazione sociale che avrebbero potuto rispecchiarsi in una forma letteraria di tradizione inglese quale il *novel*, Hawthorne invece, come scrittore consapevole di *romance*, avvertiva piuttosto l'assenza di altri elementi, più allusivi e misteriosi. « Romance and poetry », aveva scritto egli ancora nella prefazione già citata, « like ivy, lichens, and wall-flowers, need ruin to make them grow »<sup>57</sup>. « Hungry for the picturesque », dirà di lui Henry James<sup>58</sup>; ma questa « fame » non nasceva da ricerca di motivi sensazionali, bensì da una esigenza profonda, connessa a tutto un modo di sentire e di raccontare. Nel suo addentrarsi rischioso entro le pieghe più recondite del cuore umano lo scrittore del New England esprimeva un anelito e un travaglio che, come abbiamo già avuto modo di osservare a proposito della sua concezione dell'arti-

56. « One might enumerate the items of high civilization, as it exists in other countries, which are absent from the texture of American life, until it should be a wonder to know what was left. No State, in the European sense of the word, and indeed barely a specific national name. No sovereign, no court, no personal loyalty, no aristocracy, no church, no clergy, no army, no diplomatic service, no country gentlemen, no palaces, no castles, nor manors, nor old country houses, no parsonages, nor thatched cottages, nor ivied ruins; no great universities nor public schools — no Oxford, nor Eton, nor Harrow; no literature, no novels, no museums, no pictures, no political society, no sporting class — no Epsom nor Ascot! Some such lists as that might be drawn up of the absent things in American life — especially in the American life of forty years ago, the effect of which, upon an English or French imagination, would probably as a general thing be appalling. The natural remark, in the light of such an indictment, would be that if these things are left out, everything is left out » (HENRY JAMES, *Hawthorne*, Londra 1879. Cfr. WALTER ALLEN, *Tradition and dream*, Londra 1965, pp. 14-15).

57. N. HAWTHORNE, *The Marble Faun*, cit. p. 15.

58. H. JAMES, *Hawthorne*, cit.

sta, emergevano dal profondo della tradizione puritana da cui era nata l'America. A quella rappresentazione tuttavia era alieno il paesaggio di tranquilla, solare prosperità offerto dalla « cara terra nativa »: la realtà circostante doveva il più possibile spogliarsi dei suoi aspetti quotidiani per illuminarsi di una veste fantastica, spettrale, perché soltanto questo paesaggio avrebbe potuto dare peso e credibilità alle rappresentazioni morali dello scrittore e sostenerlo nel suo pericoloso indagare entro il buio delle coscienze.

L'anelito al pittoresco scaturiva dunque per Hawthorne dalla stessa concezione, tante volte da lui proclamata, di una narrativa che in quanto *romance*, non fosse fedele alla realtà esterna dei fatti, ma che piuttosto, come egli scriveva nella prefazione a *The House of the Seven Gables*, aderisse costantemente alla realtà del cuore umano<sup>59</sup>. In questa predilezione per il *romance* nei confronti del *novel*, d'altra parte, lo scrittore del New England si poneva nella tradizione già iniziata, a cavallo del secolo, da Charles Brockden Brown<sup>60</sup> e che nel

59. NATHANIEL HAWTHORNE, *The House of the Seven Gables*, 1851, Prefazione, Riverside Edit., vol. III, p. 13. « When a writer calls his work a Romance, it need hardly be observed that he wishes to claim a certain latitude, both as to its fashion and material, which he would not have felt himself entitled to assume had he professed to be writing a Novel. The latter form of composition is presumed to aim at a very minute fidelity, not merely to the possible, but to the probable and ordinary course of man's experience. The former — while, as a work of art, it must rigidly subject itself to laws, and while it sins unpardonably so far as it may swerve aside from the truth of the human heart — has fairly a right to present that truth under circumstances, to a great extent, of the writer's own choosing or creation ». Scrive RICHARD CHASE, in *The American novel and its tradition* cit. pp. 20-21, che « the word 'romance' begins to take on its inevitable meaning, for the historically minded American reader, in the writings of Hawthorne. Ever since his use of the word to describe his own fiction, it has appropriately signified the peculiar narrow profundity and rich interplay of lights and darks which one associates with the best America writing. It has also signified, ... the penchant for the marvelous, the sensational, the legendary, and in general the heightened effect ».

60. CHARLES BROCKDEN BROWN, di cui Richard Chase dice che fu « a genuine precursor of the later romance-novelists » (*The American novel and its tradition* cit. p. 29), affrontò il problema del *romance* anche in sede cri-

corso dell'Ottocento, grazie anche al contributo fondamentale di Hawthorne, sarebbe divenuta, secondo l'analisi fatta da Richard Chase, una delle componenti principali della tradizione narrativa americana<sup>61</sup>.

È proprio il riconoscimento di tale tradizione che ci permette di comprendere meglio il valore che l'opera di Singer assume nella storia della letteratura americana. Si pensi ad esempio a come William Gilmore Simms definiva nel 1835 il genere da lui amato del *romance*, scrivendo che « it seeks for its adventures among the wild and wonderful. It does not confine itself to what is known, or even what is probable. It grasps at the possible »<sup>62</sup>, e si veda come questa descrizione ben si adatterebbe a definire l'universo poetico di Singer. Tutto è possibile nel mondo descritto dallo scrittore yiddish, sia esso ambientato nella lontana Europa orientale della sua giovinezza o nell'America tanto profondamente diversa della maturità. Siamo di fronte ad un'arte in cui non vi sono limiti al « wonderful », né certo ci si confina « to what is known ». Persino la « commonplace prosperity » denunciata da Hawthorne, e senza dubbio presente nel racconto americano del nostro scrit-

tica. Si veda il suo saggio del 1800 su « Differenza tra storia e romance », in cui viene in fondo affidato al *romance* il compito conoscitivo più alto, cioè quello di trascendere i dati di fatto della storia e del romanzo realistico (ove semplicemente si osservano e si descrivono i fatti quali appaiono), per avvicinarsi invece alla realtà più complessa e profonda della vita. Su C. Brockden Brown, cfr. M. BULGHERONI, *La Tentazione della Chimera*, Roma 1965.

61. RICHARD CHASE, *The American novel and its tradition*, Garden City, 1957. Uno studio più recente sull'argomento è quello di JOEL PORTE, *The Romance in America, Studies in Cooper, Poe, Hawthorne, Melville and James*, Middletown Conn., 1969. Questo saggio vuole essere un ulteriore contributo dopo le « six major works of synthesis » sulla tradizione narrativa americana cui l'A. fa riferimento nella Prefazione: che sono, oltre al Chase già citato, CHARLES FEIDELSON, *Symbolism and American Literature*, R. W. B. LEWIS, *The American Adam*, HARRY LEVIN, *The Power of Plackness*, LESLIE FIEDLER, *Love and death in the American Novel*, DANIEL HOFFMAN, *Form and Fable in American Fiction*.

62. WILLIAM GILMORE SIMMS, lettera di prefazione a *The Yemassee*, 1835. Qui Simms definisce il *romance* come « The substitute which the people of the present day offer for the ancient epic » (cfr. R. CHASE, *The American novel and its tradition*, pp. 15-17).

tore, risulta caricata delle sottintese tensioni svelate da una sensibilità sempre aperta al senso dell'incredibile. E se è vero che questa realtà apparentemente conosce « no shadow, no antiquity... no picturesque and gloomy wrong », per usare di nuovo le parole del grande evocatore dei fantasmi del passato del New England, la presenza del mistero vi rimane per Singer costante, e dietro le pieghe della più sfarzosa modernità si intravede ancora l'ignoto.

È verso di esso che tende l'arte di Singer, come tutta la grande arte americana. « I'm starting on the great voyage — across the unknown sea » dichiara il jamesiano principe Amrigo in *The Golden Bowl*, e certo accanto ai grandi navigatori solitari di questo mare sconfinato, accanto ai Poe agli Hawthorne ai Melville dell'Ottocento americano, la voce di quest'altro navigatore proveniente da mari lontani, la voce di Singer, non suona molto remota. Vi è, nello scrittore yiddish, lo stesso anelito verso lo sconosciuto, lo stesso aprirsi verso gli aspetti più oscuri della coscienza umana. Ma mentre negli scrittori dell'Ottocento americano questa impresa era per lo più accompagnata da un senso di sfida, di oltraggio nei confronti delle norme stabilite dalla società, o dei limiti imposti dalla natura, l'atteggiamento di un Singer appare molto diverso: si direbbe che il suo sia un viaggio meno solitario, che non conosca solo la tensione verso mete impossibili a raggiungersi, l'inseguire incessante e mai concluso del « ungraspable phantom of life »<sup>63</sup>; si direbbe piuttosto che il viaggio prosegua tra presenze nascoste, le quali a volte si mantengono celate e a volte forse si manifestano, continuamente alludendo a qualcosa di ulteriore. E l'orecchio è come costantemente teso ad ascoltare queste voci, queste presenze che ci circondano.

Ma se tale è l'atteggiamento di fondo, in esso non è difficile riconoscere i tratti di una lunga tradizione. Scrive

63. Cfr., a proposito di Melville, J. PORELL, *The Romance in America*, cit., p. 192.

Abraham Joshua Heschel, il filosofo ebreo americano che pure proviene dalla Varsavia di Singer, che vi è una voce nel mondo che grida e cui è compito dell'uomo rispondere<sup>64</sup>. Di queste voci è piena la fantasia dello scrittore yiddish, dappertutto la sua sensibilità è pronta a riconoscere presenze nascoste, « Hidden Powers » che allignano in ogni luogo. Per Singer, « the so-called real world is a great secret, a great mystery » e noi viviamo circondati da poteri « which surround us and are at work all the time »<sup>65</sup>. Coerentemente i racconti di Singer — nei quali, come anche nei romanzi brevi, la fantasia dell'artista sembra più libera di esprimersi — si muovono tutti ad un livello che è naturalistico ma che è anche capace di contenere in sé elementi del soprannaturale. Ma lo scrittore consapevolmente rifiuta queste distinzioni. Egli sa infatti che quanto viene generalmente chiamato « natura » è soltanto ciò che noi vediamo più spesso, che crediamo di conoscere bene (un tavolino a quattro gambe, ad esempio), mentre è chiamato « soprannaturale » ciò che è insolito, che non conosciamo. Perciò egli può dire: « The supernatural for me is not really supernatural, it's powers which we don't know ». Viene qui fatto di ricordare la distinzione stabilita da Henry James, nella prefazione a *The American*, a proposito di « real » e « romantic »:

The real represents to my perception the things we cannot possibly *not* know, sooner or later, in one way or another... the romantic stands, on the other hand, for the things that, with all the facilities in the world, all the wealth and all the courage and all the will and all the adventures, we never *can* directly know;

64. Questo è anche il senso del titolo dato da A. J. HESCHEL al suo libro di filosofia dell'ebraismo, *God in search of man*. Tra l'altro, la ricerca che lo scrittore conduce in questa opera vi è definita come una « quest for forgotten questions » (p. 4).

65. « Interview with I. B. Singer » in *Contemporary Literature* inv. 1969, p. 22. La prossima citazione singeriana del testo è tratta dall'intervista a *Commentary* nov. '63, p. 372; la successiva di nuovo da quella concessa a *Contemporary Literature*, cit.

the things that can reach us only through the beautiful circuit and subterfuge of our thought and our desire<sup>66</sup>.

Che l'arte di Singer, come molta della grande arte americana, appartenga alla sfera del «romantic» quale è descritto da James, questo appare indubbio. Eppure, si direbbe che, per usare le stesse parole di James, «nella percezione di Singer» questi stessi elementi soprannaturali o romantici siano anch'essi «things we cannot possibly *not* know, sooner or later, in one way or another». Tutto è possibile, tutto può accadere. È proprio questa estrema disponibilità all'immaginazione che Singer sembra portare come contributo suo più personale al filone del *romance* americano, ad una tradizione nella quale a buon diritto si può inscrivere la sua opera e in cui egli riversa una copiosa nuova linfa vitale. Gli eventi narrati da Singer ben potrebbero svolgersi in quel «neutral territory, somewhere between the real world and fairy land» di cui parlava Hawthorne o nel regno «where the confines of the waking world blend with those of the world of dreams» in cui avvenivano le fantasie psichiche di Poe. Il quale Poe è tra l'altro l'unico scrittore americano della cui opera Singer si dichiara ammirato, l'unico che egli ponga tra i grandi del passato, accanto agli amatissimi Tolstoy, Dostoevsky, Gogol<sup>67</sup>. E scriveva Poe: «we doze upon

66. HENRY JAMES, Prefazione a *The American* (1877); pubblicata per la prima volta nella edizione newyorkese di *Novels and Stories* (1907-1917), vol. II. Trad. it. a cura di A. Lombardo, *Le Prefazioni*, Venezia 1956.

67. Cfr. «Interview with I. B. Singer» in *Contemporary Literature* cit., p. 26. Di Poe Singer dice che in America è troppo poco considerato: «my feeling is that the man was a genius, no matter what they say. And someday in the future, he will be again fashionable, they will again praise him. He is one of these writers whom I've never forgotten». Oltre ai già menzionati, un altro scrittore verso cui Singer dichiara di nutrire grande rispetto (ma non amore) è Flaubert. Ciò che egli apprezza dello scrittore francese è il suo badare soltanto al racconto, il suo tendere a un'arte impersonale. Anche per Singer quello che conta è la storia raccontata («When I tell a story, I tell a story. I don't try to discuss, criticize or analyze my characters») e il mondo dell'arte deve essere autonomo dal romanziere che lo ha creato. Addirittura lo scrittore farebbe bene ad astenersi il più pos-

records, which, in the main, lie; while we discard the *Kabbala*, which, properly interpreted, do *not* »<sup>68</sup>. Ma se le verità inseguite da POC erano così strane, così terribili e sfuggenti da non poter essere espresse attraverso i consueti metodi narrativi, al punto da richiedere piuttosto il riferimento ad una letteratura di tipo fantastico ed esoterico come quella cabbalistica, e se, per esprimere le verità profonde ed elusive a cui tendeva la sua arte, lo scrittore americano di *romance* sentiva tanto spesso il bisogno di ascendere ad una dimensione in cui non vi fossero limiti tra il regno della realtà e quello del sogno, per uno scrittore yiddish come Singer questa condizione di sogno, di estasi, questa dualità di piani, questo sovrapporsi dell'immaginario sul reale erano il lascito naturale di tutta una tradizione.

È proprio questa tradizione ricchissima che Singer fa confluire in una cultura ansiosa delle suggestioni del passato. È una tradizione che non è fatta di rovine coperte di edera o di antiche torri, che non conosce tutti quegli elementi pittoreschi della cui assenza gli scrittori americani sembravano dolersi. È una tradizione fatta di credenze, di racconti, di aspettative incredibili, di storie favolose, di leggende passate di bocca in bocca. Ma non è solo questo: è il lascito di una fondamentale disposizione a sognare, a immaginare e a dar concretezza ai propri sogni; è la tradizione di chi è abituato a sollevare i più alti interrogativi a Dio stesso, con quella naturalezza di rap-

sibile da ogni commento sulla propria opera, la quale deve essere autosufficiente e spiegarsi da sé. « I don't believe the writer should interpret, just as I feel it would be a very bad thing if a rose would explain exactly what colors it used and how it is to become a rose. The beauty of the rose is its silence, its being a rose. And I think this is really what Gertrude Stein meant when she said, « A rose is a rose is a rose ». It meant that you cannot say more ». (*Ibid.* p. 32). Tra gli scrittori italiani, infine, quello che Singer sembra apprezzare di più è Boccaccio. « Io ho inteso fare in yiddish — egli ha detto a C. Costantini in una intervista — ciò che Boccaccio ha fatto in italiano. Che grande scrittore è Boccaccio, che genio, e che grande *sense of humour* possiede! » (da COSTANZO COSTANTINI, « I. B. Singer stronca l'avanguardia letteraria americana » in *Il Messaggero*, 14 febr. 1968).

68. Cfr. *The Romance in America*, cit., p. 55.

porto che, come ha fatto ben notare Buber, il chassidismo aveva saputo instaurare tra l'Io e il Tu, tra l'uomo e Dio, e che tuttavia nasceva da tutta la tradizione biblica. Nell'Antico Testamento infatti gli uomini non hanno bisogno di intermediari per rivolgersi a Dio, perché è Dio stesso che li cerca, e parla loro, e li sfida con le sue richieste e le sue promesse, e l'uomo risponde e a volte cerca di ritrarsi, come Mosè dinanzi al rovelto ardente, e altre volte invoca o loda o domanda<sup>69</sup>. Questo dialogo serrato, che per gli ebrei è durato nei secoli, aveva raggiunto forse uno dei momenti di massima intimità proprio nel mondo delle comunità ebraiche dell'Europa orientale da cui Singer proviene. Allora il più semplice degli uomini poteva rivolgere a Dio le domande più inquietanti e addirittura mettere il Signore in difficoltà con i suoi interrogativi o le sue lamentele traboccanti d'amore, come fa Tevye, il celebre lattaiato creato dalla fantasia di Shalom Aleichem<sup>70</sup>.

In questo dialogo tra la terra e il cielo era nato un mondo che potremmo forse chiamare « il mondo dell'impossibile ». Si pensi alla pittura di Chagall, alle sue figurette volanti capaci di librarsi nei cieli, in un turbinio di fiori di candelabri di uccelli, sospinte sempre più in alto dal sentimento che è nei loro cuori. Questa forza che solleva verso il

69. « The prophet did not grope for God. God's search of man, not man's quest for God, was conceived to have been the main event in Israel's history. This is at the core of all Biblical thoughts: God is not a being detached from man to be sought after, but a power that seeks, pursues and calls upon man. The way to God is a way of God ». (A. I. HESCHEL, *God in search of man*, cit., p. 138). Secondo Heschel, la Bibbia è il libro di Dio alla ricerca dell'uomo.

70. Nella sua introduzione a *The Tevye stories and others* (pubbl. per la prima volta in America nel 1946 e 1949 col titolo di *Tevye's Daughter e The Old Country*, ripubl. nel 1965 in ediz. economica cui si fa riferimento nella citazione) FRANCIS BOWEN scrive a proposito del personaggio del lattaiato: « Tevye gives battle with the only weapon he has at his disposal — the Holy Word. He fights God with God's own weapons and on God's own ground » (p. XVII). Le frequenti allusioni bibliche nei racconti di Singer — si veda in particolare quelle in « Alone » — rivelano l'appartenenza dello scrittore ad un mondo cresciuto nel più intimo contatto con le « parole del Signore ».

cielo cose e persone, amanti e umili compagni di una dura vita quotidiana, cosa è mai se non la stessa estasi che compenetrava di sé la vita delle comunità ebraico-orientali in cui avevano trascorso la loro giovinezza un Singer, uno Chagall? Là le pene, le sofferenze di una esistenza esposta alle ingiurie del mondo esterno, si riscattavano nella gioia degli animi, nella esaltazione dello spirito. Ed ecco le danze, i canti dei *chassidim*, le teste piene di riccioli tra due spallucce strette strette, rattrappite da secoli di studio e di meditazione, le braccia protese verso l'alto, mentre tutto il corpo saltella ritmicamente e sembra da un momento all'altro dover spiccare il volo da terra, per librarsi, leggero, nei cieli<sup>71</sup>.

Ritorna in mente a questo punto la figura del *luftmensch*, « l'uomo dell'aria » nel quale ci era sembrato di poter riconoscere la figura dell'artista singeriano. Certo le visioni pittoriche di Chagall possono ben trovare una controparte letteraria nella narrativa di un artista-sognatore come quello che abbiamo intravisto dietro la figura di Gimpel. Le stesse accese fantasie nutrite di speranze, gli stessi sogni, la stessa disponibilità alla meraviglia che troviamo così espressivamente visualizzate nella pittura di Chagall, ritornano in altra forma nei racconti fantastici di Singer.

Eppure qualcosa è cambiato rispetto a Chagall. Mentre il pittore infatti aveva fissato di questo mondo la freschezza, il

71. Così in un bellissimo racconto di Shalom Aleichem, « A Page from the Song of Songs », il giovane protagonista alla vigilia di Pasqua sogna di volare con la sua piccola amica, mentre il suo cuore danza al ritmo del Cantico dei Cantici: « ... With the help of *Kabala* you and I, just as we are sitting here, could rise to the clouds and above the clouds... To fly up to the clouds with *Buzie* and above the clouds, and fly away with her, far, far off over the ocean — that has been one of my fondest dreams. There, beyond the ocean, begins the land of the dwarfs who are descended from King David's time ... And it seems to me that I hear her speaking in the words of the *Song of Songs*: « Make haste my beloved, be thou like a gazelle or a young hart upon the mountain of spices ». (da SHALOM ALEICHEM, « A page from the Song of Songs », in *Selected Stories of Sholom Aleichem*, con introduzione di ALFRED KAZIN, New York 1956, pp. 70-73).

momento di candore, l'attimo in cui l'estasi si unisce all'iterarsi faticoso del vivere quotidiano, Singer invece ci presenta la stessa realtà, ma come deformata. Ed è lo stesso confronto tra i racconti già esaminati che ci permette di approfondire anche questo punto, portandoci ad ulteriori e diverse considerazioni. Se infatti noi rileggiamo « Gimpel the fool » ed « Alone », ci accorgeremo che gli stessi elementi spirituali, lo stesso atteggiamento di apertura al mistero e alla meraviglia — che in Gimpel » avevamo potuto collocare nel suo *habitat* naturale e in « Alone » si trovava invece immesso nella realtà americana — hanno come assunto una coloritura diversa. La disponibilità ingenua e generosa al sentimento della meraviglia, che nel personaggio del « fool » era maturata nella speranza e in una fede incrollabili, perde tutta la sua levità per colorarsi di tinte quasi fosche e contorte nel protagonista americano di « Alone ». In questo racconto, da un lato ritroviamo il sentimento di attesa di eventi meravigliosi propri di una cultura che, cresciuta negli spazi angusti di un ghetto, aveva trovato la forza di visualizzare una realtà diversa, sognando sopra le pagine di un Libro; ed ecco, quindi, l'attesa di un profondo rivolgimento, il Diluvio e la Creazione attraverso cui sembra dover passare il protagonista, il modo in cui ogni fatto acquista un significato allusivo all'occhio del narratore. Dall'altro invece scopriamo l'impossibilità di abbandonarsi veramente alla speranza, la consapevolezza ossessiva che i poteri occulti che agiscono nel mondo operano sempre in maniera diversa da quella sperata, che le forze dell'oscurità sono pronte ad impossessarsi di te quando meno te lo aspetti, come tenta di fare la megera entrando nella stanza del protagonista alla fine del racconto. L'atteggiamento spirituale di fronte a cui ci troviamo è misto di fede e di disilluso scetticismo<sup>72</sup>, e

72. Si veda come questi due atteggiamenti spirituali già coesistessero nello stesso ambiente familiare di Singer: « There was always a conflict between my father and my mother about Hasidism because my mother was a little bit of a skeptic where that was concerned — especially about the *zaddikim*, 'the wonder rabbis'. My father always used to say that if you don't

questo caratterizza l'opera del nostro scrittore non soltanto nei confronti della restante letteratura contemporanea ma anche del filone tradizionale della letteratura yiddish nel cui ambito pare naturale dover collocare l'arte di Singer. Qui non si respira quel clima di autentica esaltazione spirituale, di gioiosa elevazione degli spiriti che appare nella descrizione e nelle testimonianze di un Buber o di uno Heschel e di quanti altri, testimoni o storici, ci hanno parlato dello scomparso mondo ebraico orientale<sup>73</sup>. Nei racconti di Singer avvengono sì gli eventi più incredibili e miracolosi, e fondamentale rimane in essi la disposizione alla meraviglia, ma tutto il quadro si colora di tinte più fosche. Il candore di Chagall si è trasformato in allucinazione. Quello che era trasporto dell'anima capace di far volare degli innamorati, quell'impeto del cuore che fa sognare al povero maestro rimasto al di qua del fiume in piena, in un racconto di Shalom Aleichem, di poter giungere volando all'altra riva, nella sua casetta ove si sta per svolgere il dolce rito pasquale, tutto ciò assume nell'opera di Singer un ghigno grottesco, quasi demoniaco. La fantasia è torbida, non più serena. È come se dalle tenebre della coscienza fossero emersi spiritelli, folletti in cui si materializzano tutti gli insani desi-

believe in the *zaddikim* today, tomorrow you won't believe in God. My mother would say, it's one thing to believe in God and another to believe in a man. My mother's point of view is also my point of view». (da «An Interview with I. B. Singer», in *Commentary* cit., p. 367). Nello stesso contesto lo scetticismo viene paradossalmente indicato da Singer come motivo di adesione ad uno stile realistico: «description is a result of a kind of skepticism. The more you doubt the outside world, the more you will be inclined to describe it ... Because by this you try to create, for a moment at least the illusion that there is something beyond us» («A Conversation with I. B. Singer» in *Critical Views of I. B. Singer* cit., p. 38, da *Handle* cit.). Uomo di dubbio e di fede nello stesso tempo, capace pure di dire: «I choose to believe» (cfr. P. N. SIEGEL cit.): Singer ha saputo far lievitare gli elementi contrastanti del suo animo in un'arte ove mirabilmente si fondono visione e realismo.

73. MARTIN BUBER, *I Racconti dei chassidim*, Gerusalemme 1946; GERSHOM SHOLEM, *Le grandi correnti della mistica ebraica*; ABRAHAM J. HESCHEL, *The earth is the Lord's*, New York 1950; ARNOLD MANDEL, *La via del chassidismo*, 1963, Introd. e trad. it. di Joseph Colombo, Milano 1965; BELLA e MARC CHAGALL, *Burning lights*, New York 1946; JIRI LANGER, *Le nove porte*, trad. it. di E. Ripellino, Milano 1967.

deri del mondo. Le forze che allignano nella natura — i poteri occulti in cui Singer mostra di credere non solo per ragioni di utilità artistica<sup>74</sup> — sono sempre pronte a ghermire l'uomo. Noi sentiamo che, nonostante l'apparente arcaismo delle situazioni e dei personaggi, sono ormai presenti nella narrativa i fantasmi della psicanalisi, che nelle apparizioni mostruose ben si concretizzano i movimenti della psiche.

È forse il confluire di queste preoccupazioni che rende così moderna ed attuale l'opera di Singer e che, d'altronde, spiega in parte il sospetto con cui essa viene invece indubbiamente guardata dall'ambiente letterario yiddish tradizionale<sup>75</sup>. Certo questo parziale ripudio, questa avversione mista ad am-

74. « I really believe there are spirits in this world ... I truly believe that there are forces and spirits in this world, about which we know very little, which influence our lives ». (*Commentary* nov. 63, p. 371). Affermazioni analoghe ritornano continuamente nelle interviste concesse da Singer, a conferma di quella disponibilità profonda al senso dell'imprevisto, del mistero e della meraviglia, che abbiamo potuto ampiamente individuare nei racconti (si legga a questo proposito il classico *Jewish Magic and Superstition* di TRACHENBERG). D'altra parte lo scrittore è pure ben consapevole della funzione letteraria che svolgono queste credenze nella sua narrativa. Egli sa che l'unica maniera per esprimere l'esistenza delle forze sotterranee in cui crede è quella di renderle corpore, ricollegandosi ad un lascito di folklore e di storie ascoltate nell'infanzia, cui inevitabilmente si alimenta la sua fantasia. « It's a kind of spiritual stenography. It gives me more freedom », egli dice parlando del suo uso letterario dei demoni (*Commentary* cit., p. 371); e a proposito della sua sensazione di essere circondato da milioni di entità nascoste: « In a literary sense it helps me a lot because these creatures are very much connected to a folklore, and when it comes to literature they are useful to a writer. You can say through them many things that you cannot say otherwise ... When I use my own imagination, even this is connected with folklore ... The main thing is that I heard stories told in my father's house. People always come with these kind of stories » (Intervista a *Handle in Critical views of I. B. Singer* cit., p. 42). Non a caso torna qui, nel ricordo dei racconti ascoltati in casa da ragazzo, il motivo espresso anche da Saul Bellow nella introduzione a *Great Jewish Short Stories*, cit.

75. Cfr. ELI KATZ, « I. B. Singer and the classical Yiddish tradition » in *The Achievement of I. B. Singer*, cit.,. Vi si osserva tra l'altro che la scarsa diffusione delle opere di Singer nell'originale yiddish non è imputabile allo indiscutibile declino numerico del pubblico di lettori in quella lingua, perché in confronto rimane sempre alto il numero di pubblicazioni in yiddish delle opere di un Shalom Asch o di un Israel Joshua Singer (fratello di Isaac

mirazione e ad amore nei confronti dell'opera di colui che è considerato dalla critica « ufficiale » come il maggiore scrittore yiddish contemporaneo, non possono venire ignorati. Se l'ambiente letterario yiddish stenta a riconoscere il mondo descritto da Singer come proprio, e se, rispetto ad altri scrittori di cose yiddish, il nostro sembra essere stato colpito piuttosto dagli aspetti satanici che da quelli celestiali della sua cultura, i motivi sono certo complessi e molteplici ma in parte possono essere spiegati da un'analisi della situazione spirituale in cui è maturato Singer.

Questi infatti forse più di ogni altro conobbe e sperimentò di persona la crisi che travagliava il mondo ebraico polacco. Dal povero centro in cui Isaac era nato, il padre, un rabbino di illustri tradizioni ma ridotto in condizioni di grande povertà, si era trasferito a Varsavia, nel più misero quartiere della città, nella via chiamata *Kochmalna*<sup>76</sup>, frequentata da ladri, prostitute e infelici di ogni genere. Qui, tra le squallide strade del più misero distretto ebraico di Varsavia, a contatto con gente che era il rifiuto della società, visse e si formò Isaac Bashevis Singer, qui egli trascorse la sua adolescenza. Erano quelli certamente anni di travaglio per tutta la società ebraica polacca: il fuoco dei *chassidim* si stava spegnendo e anche il modo di vivere ortodosso cominciava a disintegrarsi rapidamente. Nuove idealità

Bashevis). Lo stesso Singer riconosce di non essere uno scrittore « popolare » tra i lettori yiddish: lo dimostra il fatto che le sue opere sono pubblicate soltanto nei supplementi letterari di fine settimana e mai nelle pagine feriali dei giornali yiddish, che pure dedicano sempre molto spazio alla narrativa. Sull'argomento cfr. inoltre SLOAN JACOB, « I. B. Singer and his Yiddish Critics » in *Congress Bi-Weekly*, 7 marzo 1966.

76. Nel corso di un incontro romano avvenuto in casa Ruffini il 9 marzo 1971, A. J. HESCHEL mi ha descritto questa zona di Varsavia, che del resto rivive nelle pagine singeriane di *In my father's court*, cit.. Secondo Heschel, Singer fu molto influenzato dagli squallidi ricordi della sua adolescenza. Inoltre egli sarebbe naturalmente attratto dalle distorsioni, da ciò che esce dalla norma, secondo una caratteristica che — dice Heschel — è propria di buona parte della letteratura ebraica moderna, di una letteratura, cioè, nata alla fine dell'Ottocento, in un tempo in cui l'attenzione era volta soprattutto all'irregolare, al malato.

vibravano nell'aria e facevano fremere gli spiriti. Il soffio dell'Illuminismo penetrava nei ghetti ebraici e con il suo messaggio ottimistico di emancipazione per tutti portava un raggio di speranza nelle comunità ebraiche<sup>77</sup>. Ma Singer non dovette conoscere momenti di speranza. Disilluso forse come tanti giovani del suo tempo dalle risposte della religione rappresentata dal padre; non coinvolto nel soffio di idealità muove e costretto invece a vivere a contatto degli aspetti più squallidi della vita, tra brutture e superstizioni, Singer non condivise forse né i sogni dei padri né quelli dei figli: non credette di poter anticipare l'età messianica con la esaltazione del proprio spirito e la consacrazione di ogni gesto quotidiano (aveva detto il Baal Shem Tov, iniziatore del Chassidismo: « la Presenza divina non aleggia nella tristezza ma nella gioia nei comandamenti »), né proiettò le proprie speranze nel futuro, lottando per un rivolgimento che avrebbe dato libertà agli ebrei o al mondo intero, come fece chi abbracciò il sionismo o il socialismo. Singer visse in pieno la crisi del suo mondo. Egli fu in fondo, già lo abbiamo visto, uno degli abitanti dello *shtetl* da lui rappresentato in *Gimpel the fool*: uomini senza più fede né capacità di meraviglia, di fronte ai quali contrasta e si impone, per la sua ingenua ma grande semplicità d'animo, la figura di Gimpel, a tutti superiore. Gimpel inconsciamente individua il male che corrode la vita del villaggio: « oggi non presti fede a tua moglie; domani non vuoi credere a Dio stesso ». In una sequenza logica di stampo in fondo talmudico, che nel non credere alla verità di quello che ci circonda vede l'inizio del non credere in Dio, Gimpel coglie la sequenza storica dell'assimilazione; e forse Singer, con la sua disillusione e il suo scetticismo di fondo,

77. Nel chiuso delle comunità ebraico-orientali era penetrata la dialettica dell'ebreo moderno, e questa investiva la vita delle grandi città come dei piccoli villaggi, gli *shtetl*, in cui gli ebrei vivevano segregati come in un ghetto. Anche i racconti del più amato tra tutti gli scrittori yiddish, Shalom Aleichem, ci offrono una serena testimonianza di questi mutamenti: si veda ad esempio « A Kasilevke è arrivato il progresso » (che dà il titolo al racconto omonimo, già cit.) e tanti altri ancora in cui viene spassosamente descritto l'effetto delle notizie provenienti dal mondo esterno sul quieto vivere del piccolo paese.

così lontani dal candore di Gimpel, tuttavia gli è più di tutti vicino nel sentire la scomparsa di un mondo che gli altri membri della comunità sembrano invece non avvertire.

Ma a questi elementi scaturiti dalla esperienza nel Vecchio Mondo si associano poi altri elementi ed influenze derivati da quello Nuovo. Tanto più infatti l'opera di Singer si allontana dai canoni tradizionali della letteratura yiddish, tanto più essa sembra avvicinarsi, nelle sue ansie e nelle sue preoccupazioni, alla cultura del paese in cui l'autore ha trovato ospitalità dal lontano '37, il paese che dapprima lo aveva atterrito per la sua diversità costringendolo ad anni di silenzio, ma che poi ha permesso lo scorrere fecondo del suo fantasticare, finché ora gli è divenuto così familiare da poter addirittura divenire oggetto delle sue stesse fantasie. Gli aneliti di tutta una diversa tradizione possono allora confluire nello scrittore yiddish: e non soltanto Hawthorne, ma anche Poe, l'autore amato da Singer, con la sua arte sotterraneamente volta all'esplorazione dell'inconscio e dei poteri occulti operanti nel mondo<sup>78</sup>, ma nello stesso tempo desiderosa di realizzare un controllo razionale su tanto fluttuare di mistero (si veda ad esempio come la volontà raziocinante del tipico narratore-*detective* dei racconti poeschi si rifletta anche nella teoria estetica esposta da Poe in « Philosophy of composition », nel tentativo cioè di spiegare ogni elemento dell'impalpabile poetico come semplice costruzione meccanica basata sulla ricerca di un *effect*). Profondo senso del mistero ed estrema lucidità narrativa; percezione dell'occulto che ci circonda e volontà di scoprire ciò che è nascosto come in un racconto poliziesco: sono elementi che ritroviamo anche in Singer, che anzi stanno in parte alla base della sua stessa vena narrativa e certo creano tra i due autori sottili motivi di consonanza spirituale. Si leggano a questo proposito le parole con cui lo scrittore yiddish ha spiegato in una intervista di qualche anno fa il sorgere della sua inclinazione alla letteratura:

78. Si pensi, solo per fare un esempio, a « The Fall of the House of Usher ».

The real reason for wanting to write was that I very often met situations that baffled me, and from the moment I knew that there was such a thing as literature, I thought how wonderful it would be to describe such things. Incidentally, some of these situations now seem not as unusual as they seemed at the time ... Well, the first worldly book that I read was a Sherlock Holmes collection by Conan Doyle in a Yiddish translation, and I cannot tell you how delighted I was with this book ... As a matter of fact I tried to imitate Sherlock Holmes. I considered myself a detective ...

One day my brother brought me home a copy of Dostoevski's *Crime and Punishment* in Yiddish ... There is one moment in the book where the District Attorney speaks to Raskolnikov and Raskolnikov suddenly gets up and is ready to leave and then he sits down again. When I read these few lines I thought how wonderful this was. I don't know why this made such an impression on me ... <sup>79</sup>.

Se si pensa che la domanda degli intervistatori era stata « What do you think first impelled you to write? », non potrà sfuggire il profondo significato di una risposta pur così discorsiva e apparentemente divagatoria. Dopo aver infatti riconosciuto, in una prima parte della risposta tralasciata dalla nostra citazione, l'importanza della tradizione familiare nella scelta verso la letteratura — il fratello era scrittore ed anche il padre lo era, se pur di opere religiose — Singer infatti individua in due libri, letti all'età di dodici anni, i primi stimoli occasionali, ma densi di significato, verso l'arte dello scrittore. In entrambi i casi, se pur a livelli che l'adulto poi riconoscerà ben diversi, si tratta di romanzi per così dire polizieschi, in cui vi è un mistero da scoprire. E se la passione per Sherlock Holmes e il tentativo (minutamente descritto in una parte della risposta da noi non citata) di imitare il grande « detective » per le strade di Varsavia, poteva anche essere dettato da semplice passione fanciullesca per il gioco avventuroso, nel secondo caso invece

79. *Commentary* nov. '63, p. 368.

non vi sono dubbi sulla natura dell'incontro ed è proprio l'indeterminatezza con cui viene descritto che lo rende ancora più allusivo. Siamo di fronte ad una sorta di « shock of recognition ». Dice Singer: « I don't know why this made such an impression on me ». È appunto l'irrazionalità del gesto di Raskolnikov, nel suo improvviso alzarsi per andar via e poi sedersi di nuovo, è l'inspiegabilità delle motivazioni più profonde del nostro agire che ha tanto turbato la coscienza del ragazzo, al punto da spingerlo poi a scrivere: « the real reason for wanting to write was that I very often met situations that baffled me ». È proprio l'incontro con situazioni sconcertanti che costituisce la molla prima della curiosità umana e letteraria di Singer ed è in questo, nell'appassionato voler inseguire i misteri della nostra psiche ed i perché più reconditi del nostro essere che Singer finisce col riallacciarsi, appunto, all'arte di un Poe e alla migliore tradizione narrativa americana.

A questa tradizione egli apporta, come abbiamo visto, tutta la disponibilità alla meraviglia lasciatagli quale impronta indelebile dalla cultura della sua gente. « I very often met situations that baffled me... incidentally, some of these situations now seem not as unusual as they seemed at the time ». Sembra qui di riconoscere, nella frase inserita come incidentalmente, la voce di Gimpel: « the longer I lived the more I understood that there were really no lies... Often I heard a tale of which I said: 'Now this is a thing that cannot happen'. But before a year had elapsed I heard that it actually had come to pass somewhere ». È la voce di colui che può dire parlando di sé:

I was born with the feeling that I am part of an unlikely adventure, something that couldn't have happened, but happened just the same<sup>80</sup>.

80. Articolo pubblicato in *Book Week*, 4 luglio 1965. Cit. in *Current Biography* 1969.

Tutti noi viviamo e ci comportiamo, dice Singer, *as if*, come se..., come se le nostre speranze fossero sempre realizzabili, come se la nostra vita dovesse durare in eterno<sup>81</sup>... E anche l'arte di Singer, e ben lo ha notato Irving Howe<sup>82</sup>, è un'arte dell'*as if*: scritta in una lingua che sta inesorabilmente scomparendo, come se essa potesse salvarsi dall'estinzione; per un pubblico che dovrebbe cogliere ogni allusione, ma che ormai non esiste quasi più; su di un mondo che è stato per sempre spazzato via da una brutalità senza confronti; su dei luoghi come Frampol, Bilgoray o Kreshev, *come se essi fossero ancora lì*. Come se... Dice Singer: « the astonishment that came over me when I began to read Jewish history has not forsaken me to this day »<sup>83</sup>. Nonostante tutto, la « unlikely adventure » continua per Singer ed insieme alla meraviglia rimane il bagaglio di ricordi, di fantasticherie, di racconti, di folklore, attraverso cui condensare le proprie intuizioni nel veicolo della espressione letteraria, della parola.

Di questa espressione noi abbiamo potuto seguire, attraverso il confronto tra i due racconti esaminati, una parabola di significato esemplare. Ambientato nel Vecchio Mondo, *Gimpel* è il canto melanconico, delicatissimo di un universo che va scomparendo. Nella figura dell'idiota deriso da tutto il vil-

81. La filosofia singeriana dell'*as if* è sviluppata nel corso dell'intervista a *Commentary* cit., p. 365.

82. IRVING HOWE, « Isaac Bashevis Singer » in *Critical views of I. B. Singer* cit., pp. 110-119. Scanziamo tra l'altro di questo saggio la descrizione che il critico fa dello stile dello scrittore yiddish: « Singer... has developed a style that is both swift and dense, nervous and thick. His sentences are short and abrupt; his rhythms coiled, intense, short-breathed. The impression his prose creates is not of a smooth and equable flow of language but rather a series of staccato advances and withdrawals, with sharp breaks between sentences. Singer seldom qualifies, wanders or circles back; his method is to keep darting forward, impression upon impression, through a series of jabbing declarative sentences... At the base of his prose is the oral idiom of Yiddish, seeded with ironic proverbs and apothegms ("Shoulders are from God, and burdens too"); but a speech that has been clipped, wrenched, syncopated ».

83. *Book Week*, 4 luglio '63, cit.

laggio si assommano virtù ataviche che hanno fatto la forza di un popolo. Nella rappresentazione del Mondo Nuovo, in « *Alo-ne* », lo scrittore si vale dei particolari strumenti che la sua eredità gli fornisce per reagire personalmente alla realtà d'oltreoceano. La sua sensibilità coglie echi là dove tutto pare silenzio, fa emergere fantasmi dove tutto appare piatto. E, nell'incontro tra due mondi e due culture, nel respingersi e nell'attrarsi di due tradizioni e di due passati e due modi di sentire, nasce una risposta nuova, una rappresentazione diversa e più ricca della stessa America. Rimane, per tutti gli scrittori di minoranza ansiosi di far sentire la propria voce nel continente nord-americano, l'esempio di uno scrittore che ha indicato quale contributo affascinante essi possano portare nel « *crogiuolo* », restando fedeli alla propria visione originale.

ELÈNA MORTARA DI VEROLI