

INCONTRI AMERICANI *

I. ROBERT PENN WARREN

New Haven

« No », sostiene Robert Penn Warren accalorandosi sulla poltrona, spingendo il corpo in avanti; « no, la distinzione fra poeta e narratore è per me irrilevante, non ha rapporto con la mia esperienza interiore di scrittore. La differenziazione viene dopo — come per *Tutti gli uomini del re*, concepito come dramma in versi in un campo di grano a Perugia, completato a Roma mentre sotto le finestre imperversavano le camicie nere, e ripreso tre anni dopo per farne un romanzo. *Brother to Dragons* fu “pensato” dapprima come romanzo, poi come dramma, ed è diventato “un racconto in versi e voci”. I miei romanzi nascono come impulso poetico, concepiti in termini simbolici, non narrativi: la narrazione attua l’intuizione emotiva per blocchi poetico-simbolici. Così, da quando nel 1955-56 ho ripreso

* In forma più breve, questi « incontri » con alcuni scrittori americani sono già apparsi su « Il Corriere della Sera », tranne quelli su Norman Mailer, W. D. Snodgrass e Richard Howard, che sono inediti. Sono stati effettuati nel 1971 e resi possibili da una *fellowship* dell’American Council of Learned Societies, che qui desidero sentitamente ringraziare. Non hanno seguito, di proposito, un piano preciso ma si sono affidati più che altro all’occasione. Le scelte sono cioè spesse volte parziali; altre volte la persona che si voleva avvicinare non si è potuta, per vari motivi, incontrare o incontrare abbastanza a lungo. Se in essi è comunque rintracciabile una qualche linea, sta nel fatto che si è preferito incontrare non tanto i giovani o i giovanissimi scrittori, quanto piuttosto scrittori già affermati di cui pareva interessante sentire, oggi, opinioni e reazioni. Tutto ciò, mi sembra, esime dalla necessità — o dalla tentazione — di trarre conclusioni che non siano quelle implicite negli incontri stessi.

a scrivere poesia breve, grazie al contatto rigeneratore con l'Italia e con le rovine d'Europa, e alla gioia per la nascita della mia bambina, si è sempre trattato di inserire materiale narrativo nella poesia. Fra le due forme il rapporto è strettissimo ».

Recentemente insignito della Medaglia Nazionale per la Letteratura, a sessantacinque anni Robert Penn Warren può apparire come l'ultimo, grande « sopravvissuto » fra gli scrittori americani maturati fra le due guerre. La sua attività spazia dal romanzo alla poesia, dalla critica agli studi storici, dall'insegnamento al giornalismo, ma ha chiaramente alternato una stagione poetica (fra le due guerre) ad una stagione di silenzio come poeta che ha visto la sua affermazione come narratore (legata soprattutto a *Tutti gli uomini del re*), cui è seguita una nuova stagione quasi esclusivamente di poeta.

Ed è indubbio che Warren preferisca considerarsi in primo luogo come poeta: « Ricordo che nella primavera del '48 Moravia mi disse d'aver cominciato *Gli indifferenti* pensando ad un poema come l'Eneide, e che dietro al suo romanzo c'era, più d'ogni altro narratore, Virgilio: e questo è esattamente quel che provo io... Ho fatto un voto: quando viene la poesia, tralascio ogni altra cosa... la narrativa si può sempre riprendersi, non così la poesia. Alla narrativa sono giunto quasi per caso¹; la mia attività è la poesia ».

Originario del Sud, benché trapiantato nel Nord da vent'anni Warren parla ancora con un marcato accento meridionale e porta ancora sul viso scabro e rossiccio il segno, si direbbe, del ceppo agrario da cui proviene. Sostenitore in passato della

1. Sulle origini occasionali della sua attività di narratore, oltre che come Warren ha distesamente parlato nella « *Paris Review Interview* » del 1958, ora in *Writers at Work*, ed. by MALCOLM COWLEY (1st Series), New York, 1968, pp. 183-207. Dichiara che dal 1946 ha perso interesse per il racconto breve; ama comunque essere considerato più un poeta che un narratore. (In quel che segue, si è appunto cercato di non ripetere domande o argomenti, se non strettamente necessario, della precedente intervista, a cui si rimanda il lettore per gli aspetti che qui non vengono toccati).

rinascita letteraria e degli ideali agrari sudisti in contrapposizione all'industrialesimo anonimo e livellatore del Nord, tanto da passare talvolta per conservatore, Warren si è gradualmente aperto ad una cultura cosmopolita ed al liberalismo; e oggidì, per molti versi, canta sommessamente vittoria.

Come poeta, esordisce e si afferma nel periodo fra le due guerre, prima dell'affermazione come narratore, e alla poesia ritorna quasi con un senso di liberazione negli anni cinquanta, dopo nove anni di silenzio, per poi proseguire alacre e ininterrotto su quella via fino alle più recenti raccolte, che rappresentano la sua miglior fioritura. Come Warren condivideva l'opposizione all'industrialesimo livellatore del Nord e gli ideali di vita agrari dei « *Fugitives* », così ne condivideva una certa propensione romantica e l'interesse per la cura formale, esprimendo in forme abbastanza tradizionali la preoccupazione per l'insignificanza del mondo e l'insensibilità della natura, motivi di abbandono e di morte, in cui è però presente un profondo senso del luogo e della terra natia, della situazione storica ed esistenziale dell'uomo.

Le sue prime poesie ricreano il paesaggio fisico (e morale) del Sud senza concessioni al regionalismo ed al colore locale, affrontando di necessità il tema della Storia, non già come argomento fine a se stesso ma come sistema concreto di riferimenti umani da cui possa emergere una più ampia visione del dramma dell'esistenza. In senso ancora romanticamente negativo, nelle poesie che confluiscono nei *Selected Poems* del 1943, allucinazione ed incubo, sgomento e risentimento si colorano di connotazioni simbolico-esistenziali e filosofiche che, dopo esser confluite nei romanzi, danno vita a quel « racconto in versi e voci » di notevole lunghezza, *Brother to Dragons* (1953), in cui Warren, ispirandosi ad un fatto storico preciso (l'uccisione a sangue freddo di uno schiavo nero) esplora il problema della colpa e della complicità umana, il « cuor di nebra » che si annida nell'animo e trova possibilità di redenzione solo nel riconoscimento della sua esistenza.

Già qui il problema formale che si poneva a Warren era esplicitamente quello fondamentale della sua ispirazione — « inserite materiale narrativo nella poesia », dato il rapporto strettissimo fra loro esistente. Il problema veniva risolto in maniera originale nelle poesie che Warren riprendeva a scrivere nel 1955-56, in cui sviluppava una sua particolare forma strutturale — la sequenza di poesie individuali fra loro collegate da richiami tematici, parte d'una più ampia organizzazione ma sostanzialmente indipendenti l'una dall'altra: un modo, se vogliamo, per far crescere la poesia e propagarne le onde di risonanza, attuando al tempo stesso quell'inclusione di elementi narrativi che gli stava a cuore.

Il contatto rigeneratore con l'Italia e l'Europa, nella raccolta *Promises* (1957), che gli ottenne il maggior successo come poeta, dava vita ad una sequenza di cinque liriche indirizzate alla figlioletta di un anno — la cui figura estatica ed innocente è proiettata sullo sfondo di un mondo maturo di storia e di male, che ha ineluttabilmente in serbo per lei motivi di orrore e sofferenza — e a diciannove sezioni dedicate al figlio Gabriel. Queste poesie, grazie ad un processo di nostalgica identificazione fra il Mezzogiorno ed il lontano Sud della memoria, drammatizzano il sofferto retaggio di esperienza che il padre ritrasmette al figlio nel momento stesso di sperimentarlo; ed è un retaggio che affonda le sue radici nella vicenda individuale, familiare e storica del poeta, e nel passato della sua terra. L'esperienza storica, legata al senso del luogo e della terra, con frequenti richiami alla Guerra Civile — il momento traumatico della storia americana, e centrale alla sua esperienza, secondo la visione di Warren² —, si misura sulla realtà del presente che attende al varco il figlio: si protende cioè ad abbracciare passato, presente e futuro inestrica-

2. Sull'argomento WARREN si è dilungato *ibidem*, in *The Legacy of the Civil War*, New York, 1961, e altrove. Per la questione del suo rapporto con la storia si rimanda anche alla mia introduzione a R. P. WARREN, *Racconto del Tempo e altre poesie*, Torino, 1971, pp. vi-xxvi.

bilmente congiunti nella gran ruota della Storia che macina il destino umano.

Esplicito e diretto, Warren mette il cuore a nudo, sposa la causa della poesia « inclusiva » e della partecipazione emotiva (« nulla di quanto è disponibile nell'esperienza umana si può escludere per legge dalla poesia... [a parità di condizioni] la grandezza di un poeta dipende dall'area di esperienza che egli sa dominare poeticamente »), aveva scritto nel saggio *Poesia pura e impura*³), oscillando fra notti oscure dell'anima, follie contemporanee, devastazioni di mostri misteriosi, e motivi di vagheggiata redenzione. Nelle poesie seguenti, fino a *Tale of Time* (1966), il principio della sequenza e della « poesia in azione », dell'immediatezza di riferimenti, portano dal dramma della storia passata alla contemplazione del non-senso dell'attuale condizione storica. Nella coscienza problematica della condizione esistenziale è il segno e la misura della maturità poetica di Warren, costantemente oscillante fra il confronto doloroso con la realtà del presente (*Incarnations*, 1968) e il confronto con la realtà del passato (il bellissimo poemetto *Audubon: A Vision*, del 1969), matrice e radice di quella, specchio e monito del presente. Dalla storia alla visione, dall'incubo della realtà alla realtà dell'incubo, che pure permette un barlume di fede nel futuro dell'uomo e della poesia: entro questi termini si racchiude il senso dell'avventura poetica di Warren, ancora aperta a imprevedibili sviluppi.

Nella misura in cui si rende possibile l'integrazione di elementi narrativi (e drammatici) nella poesia, si realizza l'ideale di Warren, costantemente fedele alla complessità dei problemi che affronta, ostile alla « mente ansiosa di certezze », esplicitamente diviso sia in senso psicologico che storico in quanto uomo contemporaneo, sostenuto da una carica emotiva (e talora viscerale), proteso nel tentativo di ricondurre a ordine e misura formale l'urgere dei sentimenti, l'affiorare di violente tensioni, le immagini sfuggenti e contraddittorie dell'esperienza.

3. Il saggio è ora in *Selected Essays*, New York, 1958, pp. 3-31.

« La poesia deve esprimere le possibilità dell'esperienza nuda e cruda; deve mirare al controllo formale ma al tempo stesso mantenere il calore, sfruttare la tensione fra il controllo formale e l'urgere dell'esperienza », sostiene Warren, accalorandosi come gli accade (ma con garbo) quando si toccano argomenti per lui vitali, e riccheggiando S. T. Coleridge⁴, uno dei suoi maestri riconosciuti. Sì, in certo senso si tratta di conciliare la poesia accademica con la poesia dei *beats* (« entrambe morte e sepolte! »), replica Warren alla mia domanda, forse intuendo l'implicito riferimento a certa sua poesia giovanile; e spiega come molte delle sue recenti poesie siano nate sulla base ritmica del *blank verse* (per certi versi corrispondente al nostro endecasillabo sciolto), e come sia stato suo compito (e suo problema) spezzare quel ritmo facile e convenzionale, contrappuntarlo e capovolgerlo per inserirvi la voce individuale, il ritmo personale, fra sostenuto e colloquiale, che regge dall'interno il principio espansivo della sequenza⁵.

Questo spiega, fra l'altro, il suo interesse per Dante (« un meraviglioso esempio di interrelazione fra narrazione e poesia, di come la narrativa può trasformarsi e tramutarsi in intensità poetica grazie all'ellissi o allo iato fra loro esistenti — si veda per tutti l'episodio di Ulisse »)⁶, e, recentemente,

4. Così scrive fra l'altro R. P. WARREN in *Selected Essays*, cit., p. 272; « Se la poesia fa qualcosa per voi, essa riconcilia, con la sua lettura simbolica dell'esperienza (giacché per sua natura è di per sé un mito dell'unità dell'essere), le meschinerie intimamente disgregatrici e distruttrici che sorgono al livello superficiale su cui conduciamo gran parte della nostra vita ».

5. Per chiarire autobiograficamente questo suo concetto, Warren spiega come avesse già scritto una prima poesia sulla morte della madre prima che fosse morta, « il sogno di un ragazzo che si reca al funerale della madre », e che quando la poesia era quasi finita gli giunse notizia che la madre stava per morire. Ad una seconda poesia sulla morte della madre, divenuta nel 1963 *Tale of Time*, cominciò a pensare soltanto a distanza di anni, accorgendosi allora del carattere « falso e sofocante » del *blank verse*, che venne mantenuto come base ritmica, ma frantumato e contrappuntato, proprio per constatare « quanto materiale prosaico si riesca a immettere nella poesia ».

6. R. P. Warren accenna fra l'altro, a questo proposito, ad un parallelo che gli sembra di ravvisare tra il suo romanzo *At Heaven's Gate* (1943) ed il « girone dantesco dei crimini contro natura », in particolare per quanto riguarda l'usura.

per la poesia, talora così prosaica, di Melville, al quale Warren ha dedicato un ampio studio, quasi un diario di lettura⁷.

Per quanto riguarda gli scrittori italiani, Warren, che è vissuto a lungo in Italia nel secondo dopoguerra, si dichiara « imbevuto di Petrarca, Dante e Machiavelli » come studioso, e come scrittore ammira Moravia (« non solo *Gli indifferenti*, ma anche *Il Conformista*, un libro che mi ha veramente impressionato per la profondità psicologica »), Bassani e soprattutto il primo Vittorini: « affascinante non già per lo sfondo politico, ma per quel suo sentimento poetico verso il mondo semplice su cui lavorava, per il suo senso della poesia della vita, per quel suo linguaggio usato con piena consapevolezza del ritmo ».

Ha egli stesso tradotto in inglese un lungo racconto di Buzzati per il suo volume *Understanding Fiction*, e confessa di « aver avuto una mano » nella versione inglese di *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus*. Nel 1948 la Sicilia gli è apparsa come un equivalente mediterraneo del Mississippi, mentre *Conversazione in Sicilia* gli ha dato, per sua ammissione, « un vero e proprio frisson di riconoscimento »⁸. Il Mezzogiorno, si potrebbe dire parafrasando, che strizza l'occhio al « Deep South », e lascia le sue tracce.

Warren ha infatti appena pubblicato, alla fine del 1971, dopo nove anni di silenzio come narratore, un nuovo romanzo, *Meet Me in the Green Glen*, ed uno studio su Dreiser (« uno

7. *Selected Poems of Herman Melville. A Reader's Edition*, ed. with an Introduction by R. P. WARREN, New York, 1970. Un altro recente « recupero » poetico di Warren è dato dal suo *John Greenleaf Whittier's Poetry. An Appraisal and a Selection*, Minneapolis (Minn.), 1971.

8. Degli americani, Warren è lettore assiduo e attento: non solo i classici, ma narratori e poeti del Novecento, da Fitzgerald che stima e di cui rievoca divergenti e penosi aneddoti, a Hemingway che « deploра ma non denigra per i suoi ultimi scritti », da Faulkner (il grande maestro riconosciuto, assieme a Conrad) a Dreiser ed ai contemporanei: Styron, Bellow, Ellison, Malamud, lo stesso Philip Roth di *Portnoy's Complaint*, fino ai poeti esponenti della « Yale Series » che Warren segue con affetto, senza mai lesinare le lodi.

fra i più grandi scrittori del Novecento, l'unico che stia alla pari di Faulkner per l'ampiezza e la vastità del suo mondo, in cui si sente alitare la vita; ed è uno stilista non così mediocre come si pensa»). Il libro su Dreiser si intitola significativamente, e forse polemicamente, *Homage to Theodore Dreiser*⁹, e si apre con una lunga poesia: quasi, si direbbe, l'identificazione emotiva prima dell'esercizio critico, e la critica stessa che si integra nella poesia.

Ma quanto al nuovo romanzo, secondo la descrizione che ne fa l'autore, esso comprende solo quattro personaggi, fra cui un siciliano, isolati dal mondo (nel Tennessee occidentale) ed allo stremo della loro esperienza umana, costretti a rivedere il loro sofferto rapporto con la società degli uomini; non più gli affreschi storico-sociali delle sue precedenti esperienze narrative, ma una narrazione relativamente breve e compressa. «È di nuovo genere: prima era necessario avere, oltre alla storia di una crisi privata, un ampio sfondo storico e sociale, che si facessero l'uno specchio dell'altra, coinvolgendo lo stesso problema di fondo in forme distorte. Il nuovo romanzo non presenta invece un'ovvia crisi sociale, se non indirettamente e per accenni — anzi isola i personaggi in un ambiente remoto ed isolato, nel quale essi portano soltanto gli echi della più ampia crisi sociale».

Il siciliano, che è quasi un *gangster*, vien fatto parlare in una specie di dialetto, che ha creato a Warren notevoli problemi di notazione e di resa linguistica, costringendolo fra l'altro a passare lunghe sedute, umilmente, con una *editress*, mentre gli altri personaggi sono del «Deep South», di diverse classi e di diverso sfondo sociale. Il tema del libro, secondo Warren, è in ultima analisi «the definition of love»¹⁰ — ma

9. R. P. WARREN, *Homage to Theodore Dreiser. On the Centennial of His Birth*, New York, 1971.

10. Il titolo del libro è preso da un verso di John Clare; come seconda epigrafe appaiono i versi di Andrew Marvell: «My love is of a birth as rare / As 'tis for object strange and high; / It was begotten by Despair / Upon Impossibility».

il mutamento emotivo che si registra alla fine nella vita dei personaggi sta pur sempre nel fatto che « alla fin fine essi devono affrontare il mondo sociale ».

Anche questo nuovo romanzo sembra composto secondo il suo principio fondamentale, e cioè « prima pensato in termini poetici, per blocchi simbolici, non narrativi. All'inizio ho una chiara idea della costruzione emotiva e dell'ordine simbolico; la narrazione completa l'intuizione emotiva. Non procedo per sinossi, ma annoto per me stesso i nuclei dell'azione, come fossero strofe di una composizione poetica ».

Occorre appena rilevare che sono codesti i temi ed i principi compositivi cati a Warren, che nonostante un certo suo pessimismo di fondo, coltiva pur sempre ostinatamente motivi di speranza. Nel suo discorso di accettazione della Medaglia Nazionale ha rinfacciato ad esegeti della crisi attuale come Charles Reich o Lewis Mumford di non tenere in considerazione « quello che una volta si chiamava peccato originale », e non per nulla ha rivendicato al poeta il compito della « rilevanza negativa ».

« Ma l'America — aggiunge di nuovo accalorato — soffre di ciò che è comune a tutto il mondo: l'eccesso di popolazione e la rivoluzione tecnologica (e il suo sarà il destino dell'Europa). Parafrasando Whitehead, prima della rivoluzione industriale l'uomo sperimentava il tempo e il mutamento (lento) in collegamento con la natura e si collocava in un mondo naturale immutabile. Invece l'odierno processo tecnologico accelerato e l'eccessiva mobilità separano l'uomo dalla famiglia (la natura biologica) e dai processi naturali, distorcono il senso del tempo e di direzione, suscitano nevrosi al posto di sani appetiti, offrono esperienza manipolata invece che naturale. Occorre ritrovare il senso della comunità in forme di ordinamento limitato... ».

Il ritorno alla terra, come sostenevano gli agrari del Sud? Per un attimo, Warren ha un sorriso malizioso. « Sì, in senso negativo, avevamo ragione, anche se io avevo torto in senso

sciovinista e razziale. Ma non le comuni degli *hippies*, non la natura allo stato brado, la terra va lavorata e bisogna saperlo fare. Non piantare le sementi in novembre, come fanno gli *hippies*, mandare a fuoco le fattorie perché non si sa usare il lume a petrolio, tenersi gli animali in casa. No, non la natura allo stato brado, occorre sapere come fare, occorre l'applicazione dell'intelligenza e dello sforzo; e non si può disprezzare l'arte o l'astrazione, ignorare il passato ».

« Un mutamento del cuore, non il disprezzo per la natura, non l'LSD o le comuni, porteranno al mutamento della società. Equiparare i cantanti *pop* a Bach è puro *nonsense*; ed io detesto l'idea delle persone di mezza età che redimono la canizie incipiente cercando di prosternarsi in modo abietto davanti ai 'giovani'. E chi sono poi i 'giovani'? Dante, Mozart... Occorre conoscere il passato, e non ci sono facili conversioni — non ci si libera del male ignorando le complessità dell'esperienza. E occorre pensare a lungo termine, perché il futuro è redimibile: il pericolo non è l'America, ma la società tecnologica, e come potremo dire ai figli che erediteranno la terra, se la degradiamo e svillaneggiamo? ».

Parla l'umanista, che non rinuncia alla speranza nel futuro, crede ai termini lunghi del processo di adattamento umano, alla difesa del paesaggio contro le autostrade (« ma guardate quello che hanno fatto in Italia, basta andare in treno da Genova a Roma... »), eppure è consapevole delle complessità di scelta, delle complicazioni inerenti all'uomo e alla società. In modo tranquillo, il Sud dell'integrazione ha forse fatto passi più grandi del Nord, ha conservato coscienza del passato e della terra, oggi forse si trova in posizione migliore. Creerà condizioni di vita in ogni senso più integrate?

Nell'ampia casa di campagna del Connecticut trasformata in civile abitazione, dove abita assieme alla moglie Eleanor Clark, raffinata scrittrice in proprio, Robert Penn Warren è instancabile ed irrequieto, attivissimo e ceremonioso, d'una squisita gentilezza, tipica d'altri tempi. Il ricordo del Sud è

in ogni senso una presenza. Ma non ci sono ritorni, solo il procedere dell'attività, del pensiero e del rovello di uno scrittore che fa della condizione storica e umana il proprio campo di indagine.

2. WILLIAM STYRON

Roxbury (Connecticut)

In ogni parola, frase o gesto William Styron si rivela per quello strano animale (la espressione è sua: « *every writer is a beast, in some way* ») che è lo scrittore — lo scrittore *tout court*, per cui tutto sembra ricondursi alla questione e alla condanna dello scrivere. Corpulento e riflessivo, la sua aria tranquilla sembra contrastare con quella tensione di violenza che circola in quasi tutti i suoi romanzi.

« Ma noi viviamo, nonostante tutto, in un'epoca violenta, e la narrativa riflette la violenza che ci circonda. Non può essere ricamo (come in Henry James o Proust, che pure ammiro). La rivelazione ultima scaturisce da qualche forma di violenza¹¹, non necessariamente fisica o sanguinaria, come avviene ad esempio in Conrad o Faulkner. Io sono attratto da una narrativa che abbia struttura drammatica, che imiti il teatro senza elaborare sulle minuzie dell'esistenza, che sia robusta e dinamica: e perciò stesso conduce alla violenza ».

È in effetti una perfetta descrizione del suo mondo narrativo, dai felici esordi di *Lie Down in Darkness* (1951) al più recente, controverso romanzo *The Confessions of Nat Turner*. Ma la violenza, oltre che riflesso sociologico, è di natura psi-

11. Uno degli esempi letterari suggeriti a questo proposito da Styron è *Light in August*, nel quale « il momento della rivelazione si ha quando viene ucciso Joe Christmas, e la struttura del romanzo trova il proprio significato nella sua morte ». Anche Styron ha concesso nel 1958 un'intervista alla « *Paris Review* », ora in *Writers at Work* (1st Series), cit., pp. 267-82, alla quale si rimanda il lettore. Un'altra intervista di Styron è in *PIERRE DOMMERGUE, Les U.S.A. à la recherche de leur identité. Rencontres avec 40 écrivains américains*, Paris, 1967; cfr. MARISA BULCHERONI, « W. Styron: il romanziere, il tempo e la storia », *Studi Americani*, XVI, 1970, pp. 407-28.

cologica e metafisica, simbolica e morale, come indicano i titoli dei suoi primi due romanzi (*Lie Down in Darkness* e *Set this House on Fire*), che sono citazioni da John Donne, e come testimoniano i riferimenti ai « maestri » riconosciuti, Conrad e Faulkner, Blake e Marlowe (oltre s'intende alla Bibbia).

« A interessarmi è la condizione morale degli esseri umani, la mortalità, la sostanziale incomprensibilità della vita. La narrativa è un tentativo di portare un certo qual ordine e significato alla esperienza, anche se il significato può essere soltanto tenue, elusivo, mero suggerimento. Equivale ad erigere un piccolo baluardo contro l'onnipresente idea della morte ».

Tale frammento di significato scaturisce in pari misura dal dramma individuale e dal dramma sociale ed istituzionale; e ciò porta inevitabilmente il discorso su *Nat Turner*, il romanzo sulla figura del rivoluzionario nero dell'Ottocento che ha coinvolto Styron in una dolorosa polemica e l'ha visto oggetto di un violento attacco da parte di dieci scrittori negri¹².

Questo romanzo, com'è noto, si ispira ad una insurrezione di schiavi negri fomentata e guidata nel 1831 da un predicatore nero autodidatta, Nat Turner, che prima di finire giustiziato e barbaramente smembrato, dettò le sue « confessioni » ad un avvocato. Da questo racconto, pubblicato in scarna versione¹³, Styron trae lo spunto per un'opera che non vuole essere tanto un « romanzo storico » in senso proprio, quanto una « meditazione sulla storia ». Sul fatto storico Styron costruisce cioè, con piena consapevolezza letteraria, un corposo romanzo d'ambiente e di costume, incentrato soprattutto sulle motivazioni psicologiche di Nat Turner; mentre la rilevanza contemporanea dell'argomento si configura in via indiretta, e forse proprio per questo trova accaniti negatori, denigratori e oppositori, anche su sponde avverse.

12. Cfr. *William Styron's Nat Turner. Ten Black Writers Respond*, ed. by H. CLARKE, Boston, 1968. Del 1966 è un utile libro di HUBERT APTEKER, *Nat Turner's Slave Rebellion*, New York, Humanities Press.

13. Il testo si trova in entrambi i volumi indicati alla nota precedente.

Avviene così che un critico come Granville Hicks veda nel libro la prova che il romanzo tradizionale non è affatto morto, mentre anche da noi Pietro Citati ne ha illustrato l'impianto e l'atmosfera ottocenteschi. Il fatto è che Styron, ossessionato per anni dall'argomento, sceglie, sull'esempio di *L'étranger* di Camus, di fare narrare in prima persona al condannato le proprie vicende, soffermandosi volutamente sugli aspetti psicologici, traumatici o inconsci di una ribellione che si vorrebbe da alcuni presentata in primo luogo dal punto di vista storico-sociologico. E nel far questo, Styron non solo presta al personaggio il suo linguaggio novecentesco, ma assume, lui bianco, di immedesimarsi con il subconscio o con l'animo del *leader* di una rivolta negra, provocando appunto le ire e le accuse degli scrittori negri militanti.

Diremo che i fini proposti — e quindi i mezzi scelti — sono in contrasto. Gli uni hanno visto, con certa ragione, trasmettere in caso psicologico e traumatico, se non addirittura clinico, uno dei precedenti storici della rivolta più gelosamente custoditi; a Styron premeva evidentemente la ricostruzione e spiegazione in primo luogo psicologica di una figura umana al centro di un evento storico per molti versi misterioso. L'ipotesi o il desiderio della rilevanza contemporanea, del possibile parallelismo, cede così il passo ad una ricreazione fantastica dell'esperienza storica e della motivazione personale di Nat Turner.

Nat Turner era mosso storicamente da una sorta di ossessione biblica — l'affrancamento degli schiavi e il viaggio verso la terra promessa della libertà: Styron lo presenta mosso dal rigore puritano del rivoluzionario, ma condizionato dall'educazione carpita ai bianchi, straziato dalla promessa non mantenuta di una liberazione, indebolito dalla sua fede messianica, compromesso dal trauma psicologico dell'attrazione-repulsione esercitata su di lui dai bianchi, in particolare da una donna bianca.

La spinta biblica alla rivolta è minata dalla letterarietà imperfetta dell'autodidatta, la furia distruttrice è compromessa

dalle troppe tensioni interiori di Nat. Scatenata la rivolta, Nat Turner non riesce a uccidere, si fa prendere la mano dai compagni, si squalifica come *leader*: nell'orgia di sangue, a prezzo di terribili sforzi, riuscirà soltanto a colpire la ragazza bianca verso cui è oscuramente attratto, uccidendo in lei il trauma ancestrale e l'angoscia della drammatica condizione di imposta sudditanza. La marcia di liberazione si risolve così in fallimento sanguinoso perché in Nat Turner predominano gli spettri dell'animo e dell'inconscio, le lacerazioni interiori che lo squalificano all'azione.

Non v'è dubbio su chi sia responsabile della rivolta e della stessa intima debolezza di Nat: ma nel romanzo la situazione ambientale è rapportata alla visione tutta particolare del personaggio, al suo problema personale e interiore, e la riuscita stessa della rivolta è compromessa dall'inadeguatezza pratica del ribelle. Non stupisce che il libro sia stato attaccato dai militanti, e che a Styron sia stata negata la legittimità stessa del suo procedimento.

Ma ora che, dopo le comprensibili reticenze di entrambi, il discorso cade finalmente sul romanzo, lo scrittore resta sulle sue, e ne svolge un'appassionata difesa. « Meditazione sulla storia », e non romanzo storico, insiste Styron, l'opera « voleva essere vera sia nei riguardi della storia, sia in termini artistici. Era l'argomento perfetto per un romanziere: una figura storica di cui non si sa quasi nulla, mitica e simbolica (non come John Brown, Napoleone o Garibaldi)¹⁴. La sua vita esigeva di essere ricostruita. E tramite la sua vita, occorreva fare un'affermazione sull'istituzione della schiavitù, che ci ha reso quel che siamo come nazione, con tutti i nostri dilemmi e le tragiche contrapposizioni ».

Anche se la ricostruzione storica, psicologica e ambientale di Styron ha trovato un acuto difensore sulle pagine della

¹⁴. Anche per casi simili, del resto, Styron fa notare come, per es., Tolstoi stesso in *Guerra e pace* « lasci da parte Napoleone ».

« *New York Review of Books* » in Eugene Genovese, lo storico di tendenze marxiste che è fra i più preparati studiosi della schiavitù, la violenza dell'attacco ha lasciato il segno: « Intanto l'intensità dell'attacco è stata del tutto insolita, e poi il libro (che pure non era propaganda, ma letteratura) voleva illuminare il complesso rapporto fra bianchi e negri restando fedele al vero. Farsi trattare da 'razzista' è non solo motivo di rincrescimento, ma un danno incalcolabile. A *Nat Turner* avevo pensato per anni. Non credo che scriverò più un romanzo di carattere storico. Ho detto quel che avevo da dire sul passato — di cui, essendo del Sud, sono più intensamente consapevole degli altri ».

Il nuovo romanzo di Styron, di cui la rivista « *Esquire* » (settembre 1971) ha recentemente pubblicato col titolo di *Marriott, the Marine* un lungo estratto, ha a che fare con il problema del militarismo, ritorna per così dire all'ambiente della *Lunga marcia* per presentare, quasi in forma autobiografica o di memoriale, la tragica esperienza di un colonnello dei Marines, uomo di doti intellettuali e sensibilità artistica che pure è un professionista della guerra. « Voglio analizzare le radici di quella spinta al militarismo che minaccia l'America. L'America ha sempre avuto una spinta alla violenza e al militarismo, ma finora il militarismo era stato sotto il controllo dei civili, fino ai limiti dell'isolazionismo e del disimpegno. Dopo la seconda guerra mondiale, combinandosi con una potenza militare e tecnologica incredibile, la spinta e la tentazione è stata di usare quel terribile potenziale. E oggi occorre tenere sotto controllo questa tendenza »¹⁵.

15. Del romanzo *in fieri*, Styron specifica ancora che « si leggerà come autobiografia diretta, anche se è per tre quarti inventato. Il protagonista è un uomo paradigmatico, figura e simbolo del militarismo; ma è di tendenze omosessuali, oltre che artistiche, ed alla conclusione è distrutto da tale scoperta. Ma la sua battaglia, la battaglia decisiva, è soprattutto con se stesso ». Quanto al militarismo non più sotto controllo, o quanto meno alla *glamorization* del militarismo, come lo chiama Styron, egli ne fa risalire la causa soprattutto ai deputati del Sud.

Styron, che non è tenero verso i paesi socialisti e se ha in odio qualcosa, odia lo « *chic* radicale », crede alla « contracorrente rivoluzionaria che agisce come correttivo al militarismo », crede all'opposizione interna, al movimento degli studenti. Se la sua protesta è individuale (« vi sono vari modi di protestare: scrivere un libro come quello che sto scrivendo può essere altrettanto costruttivo »), ha fiducia nei giovani, in nuove forme associative e comunitarie come le *communes*, « purché non sminuiscano l'individuo e portino a una realizzazione del gruppo e dell'individuo ». In tale situazione, vede di buon occhio le nuove tendenze della narrativa verso la *non-fiction fiction* (come nel caso di Capote, che « ha fatto un ottimo lavoro »), o verso il romanzo come storia, cronaca o reportage alla maniera di un Mailer.

« Mutano le forme di comunicazione: i mezzi di massa ci forniscono enormi quantità di fatti nudi e crudi, e il romanzo può portare un qualche significato in questo ammasso. D'altro canto, i mezzi di massa hanno usurpato la funzione di intrattenimento della narrativa. Oggi si tratta quindi da un lato di aprirsi a orizzonti più ampi, di volgersi indietro nel tempo o attorno a noi alla ricerca di temi originali e importanti per conquistare l'attenzione del lettore: d'altro lato, ci si può mettere al centro di quei fatti anche in senso diretto, autobiografico. Non gli amori infelici del giovane, ma la rivelazione dell'uomo al centro delle complessità in cui vive »¹⁶.

Styron accetta il principio del radicale mutamento della narrativa¹⁷, perché la Storia richiede che il romanzo cambi

16. Su questi argomenti Styron si dilunga volentieri: « oggi occorre avere un tema originale e sorprendente per catturare l'attenzione della gente, ed essere partecipi in senso più ampio del nostro tempo. Se non bastano più i *Wanderjahr*, la necessità dell'autobiografismo (si pensi al *Portnoy's Complaint* di Philip Roth) può ugualmente porsi al centro ».

17. Per apprezzare la novità di questi assunti di Styron, occorre ricordare che nella « *Paris Review Interview* » cit., egli aveva posto ad es. l'accento sul personaggio « compiuto » come punto di partenza della narrativa, riscontrando i problemi fondamentali dello scrittore nell'Amore Corrisposto e Non-

forme e prospettiva. È forse quanto sta cercando di fare nel nuovo romanzo, col tono memorialistico e lo stile colloquiale a cui aspira: un modo, fra l'altro, per allontanarsi da certo turgore barocco che si poteva finora riscontrare nella sua narrativa.

« Anche se ogni frase deve sostenere il massimo peso stilistico che può portare — ribatte Styron — senz'essere ornata o gratuita. Si scrive per la necessità di mettere assieme le cose in modo accettabile, ma ricco di colore, di vivacità e complessità ». « Un buon libro dovrebbe lasciarvi in possesso di molte esperienze, e leggermente esausti alla fine. Leggendolo, si vivono molte vite », aveva detto nell'intervista del 1958 alla « *Paris Review* ».

Legato al senso del luogo e dell'ambiente (ma non necessariamente del Sud natio, e per questo l'Italia è stata per lui negli anni Cinquanta un'esperienza traumatica, come testimonia *E questa casa diede alle fiamme*), ostinatamente fedele alle complessità dell'esperienza, Styron si identifica soprattutto col compito dello scrittore per cui, in amarezza e fede, come ha già detto una volta, « scrivere è un inferno ». E non vede oggi motivo per cambiare opinione.

3. JOHN UPDIKE

Ipswich, Mass.

Con tutto il suo disarmante candore, John Updike resta per l'interlocutore un enigma. Non ha remore a parlare liberamente degli scrittori del Novecento. « Una delle ragioni per cui Faulkner è così grande è che era così impregnato d'un luogo, mentre Hemingway soffrì d'una sorta di esiguità (*thin-*

Corrisposto, nella *Morte e nell'ilarità*, o nell'*Insulto*). E quanto all'accusa di morbosità rivolta agli scrittori della nuova generazione aveva scritto, ad es., che « *The good writing of any age has always been the product of someone's neurosis, and we'd have a mighty dull literature if all the writers that came along were a bunch of happy chuckleheads* » (p. 282).

ness)... scrisse meravigliosi racconti, e il suo tono di voce chiarì l'aria; ma purtroppo rovinò anche quelli con le pose della maturità, con la mistica fasulla del come comportarsi in un bar. Si è preoccupato del linguaggio, e gliene va dato atto, perché è stata una giusta preoccupazione degli anni Venti; e perciò oggi, negli anni Sessanta, lo si può usare senza doversene preoccupare ».

Se preferisce Nathaniel West a Fitzgerald, fra i contemporanei apprezza allora Salinger, « che ha riaperto la possibilità di scrivere racconti (quand'era diventata una forma fin troppo linda di giornalismo) », e Saul Bellow « per la sua grande dote inventiva, e per non aver mollato ». Non crede al mito della neo-avanguardia (« deve ancora saltar fuori, ne è saltato fuori solo il *black humor* »), ma sa valutare « la vera integrità nella ricerca del nuovo » da parte di John Barth¹⁸, e se di Donald Barthelme apprezza « i freschi tocchi surrealisticci — *'as calm as a hat'*, per esempio », gli pare che « i suoi racconti soffrono del fatto che si concludono sempre con un'alzata di spalle: alla fine salta sempre fuori con un *'so what?'*... », Kurt Vonnegut, « col suo vezzo di lasciar fuori troppo, potrebbe far molto di più — ha ancora la mentalità degli anni Cinquanta, non vuole sbilanciarsi ».

E più ancora che dei propri libri, John Updike ama parlare della propria infanzia e degli esordi come scrittore, della natia Pennsylvania di cui, ora che si è stabilito nel New England, sente la nostalgia. Di lontana origine olandese, tedesca ed irlandese, figlio d'un professore di scuola media e di una madre che ne favorì le tendenze letterarie, a tredici anni Updike si trasferì in una fattoria di campagna, e conserva vivo ancor oggi il ricordo del terribile periodo della Depressione¹⁹. Una borsa di studio a Harvard lo liberò dal bisogno, « e prima di

18. Anche se *Giles Goat-Boy* gli pare, e non a torto, « so collegiate, under-graduate humor ».

19. Si veda del resto il suo *The Poorhouse Fair* e lo scritto autobiografico « *The Dogwood Tree: A Boyhood* » scritto per un simposio sull'infanzia americana, ora raccolto in *Assorted Prose*, New York, 1965.

passare al *New Yorker*, grazie ad una *fellowship* in Inghilterra, ho potuto studiare arte a Oxford, completamente libero. Nel 1955 ho venduto alcuni racconti al *New Yorker*, che mi assunse come reporter per il 'Talk of the Town'... e quando ho lasciato il *New Yorker* è stato perché non c'era nulla da perdere: avevo già fatto cinquanta 'talk of the town' e non avrei potuto continuare, e poi s'era spenta l'eccezione di New York, e così me ne sono venuto nel New England, perché costa meno, a fare il *freelance*: m'è andata bene, anche se ho continuato a scrivere della Pennsylvania ».

L'attrazione per i luoghi dell'infanzia e il peso del ricordo possono sotprendere in uno scrittore non ancora quarantenne, fino a pochi anni fa considerato il ragazzo prodigo delle lettere americane, che sul volto un po' da folletto, coi cappelli ispidi e brizzolati che gli fanno corona, rivela i segni, ad un tempo, d'una vecchiaia precoce e d'una giovinezza protratta. Ma aveva già scritto, in un saggio autobiografico, che per lo scrittore si tratta di connettere « le esperienze solitamente accumulate a vent'anni con la resa sofisticata necessaria allo scrivere »²⁰; ed ora insiste sulle sue prime esperienze di ragazzo povero, negli anni della Depressione, nella provincia americana, e sul periodo di tirocinio e di affermazione precoce come collaboratore del sofisticato *New Yorker*.

Si interessa, « in astratto », ai problemi di lingua e di stile: « Narrare è un tentativo di trovare equivalenti linguistici dei fenomeni — un continuo strofinarsi contro gli angoli della lingua. Ma spero di non interessare solo per lo stile. Il progresso ideale si ha quando la lingua cessa di essere un problema e l'interesse si sposta altrove: anche se una pagina di prosa deve sempre avere un aspetto curato e un effetto piace-

20. Più esattamente, in inglese: « the experiences, usually accumulated at the age of twenty, that seem worth telling about, and the sophistication needed to render them in writing ». Nello scritto autobiografico su citato, egli aveva parlato del suo interesse per il passaggio dall'infanzia all'adolescenza, legato alla scoperta di tre misteri: il sesso, la religione e l'arte.

vole. Le parole hanno una loro qualità formale. Scrivendo frase per frase, non comincio a scrivere finché non ho una qualche specie di forma che mi trasmette eccitazione — il senso d'un principio, d'una fine e di qualcosa in mezzo. Se si comincia con meno, se non si sa dove andare a parare, si finisce nei guai. La forma — ma preferisco il termine *shape* a quello di *form* — o la possibilità di fluire per un po', permettono di operare ».

Divertito e disarmante, con frequenti scoppi di ilarità, Updike parla del suo passaggio, quasi forzato, al romanzo. « In un'epoca in cui non si scrivono (né per la verità si leggono) molti buoni romanzi, ci viene inculcata la necessità di scriverli per accontentare gli editori. Il romanzo è come uno scatolone, ci sta dentro tutto, ed io, per farli contenti, ogni altro libro scrivo un romanzo, benché sia più faticoso. Ci si sta chiusi, prigionieri per mesi, in un romanzo; è come essere in un lungo tunnel. Quand'è finito, c'è il terribile periodo in cui escono le recensioni; ma poi il libro *esiste*, di per sé, da qualche parte, un qualcosa di cui si è personalmente responsabili (non come un dramma o un film), e magari qualcuno va a leggerlo... ».

Updike sembra aver accettato di buon animo le regole non proprio adamantine dell'editoria e della cultura di massa. D'altro canto, vivendo esclusivamente della propria penna, e isolato, sembra perseguiere indisturbato l'aspirazione di dar risalto artistico alle proprie attrazioni. La realtà « ordinaria »²¹, confusa, alienante della provincia e dei moderni *suburbia* è al centro di *Rabbit, Run* e di *Couples* — tipico *best-seller*, con tutti gli ingredienti di rito, quest'ultimo, si direbbe, se non fosse che Updike ci tiene sorprendentemente a sottolinearne la serietà.

21. Altrove, Updike ha parlato del suo ideale in questi termini: « to transcribe middleness with all its grits, bumps and anonymities, in its fulness of satisfaction and mystery », e un critico, Kenneth Hamilton, ha fatto notare come per Updike « blankness is not emptiness », parlandone ancora del suo « clear sight of the context of the ordinary ».

La ricetta di *Couples* sembra semplice: una fenomenologia delle variazioni erotiche, svolta in ordine crescente ovvero in « progressione d'effetto », a cui si aggiunge una necessaria idea-base, fra sociologica e pruriginosa — l'idea che il fatto sessuale è oggigiorno, almeno nei centri suburbani d'America, un fatto collettivo, di incroci e interscambi fra coppie — per ottenere la mistura narrativa del successo di scandalo fra i ben-disposti lettori borghesi, ossia il trionfo della confezione e del metodo *kitsch*.

L'idea di Updike, in sintesi, eleva al quadrato la vecchia equazione (operante, ad esempio, in Proust) secondo cui l'amore si sostiene sulla necessaria presenza del « terzo »: si pareggia il conto, e il sesso si sostiene e si articola sulla presenza del « quarto », che permette la simmetria dell'incrocio (come nei versi di Pope), dà solida base all'*affair*, accontenta, come dev'essere, tutti. Il gioco sembra quello dei quattro cantoni, senza neppure l'ingombrante presenza del quinto partecipante — onde ogni spostamento, di sorpresa o ammiccante condiscendenza, di scatto o lenio spostamento, di ripicca o libera scelta, mantiene inalterata la figura e il gioco può progredire all'infinito.

L'idea avrà una sua base sociologica, una sua corrispondenza col costume — il bovarismo attuale, essendosi elevata al quadrato la noia, trova sanzione e conciliazione *all'interno* del gruppo. Il sesso è ormai fatto intersoggettivo e interpersonale, fonte di coesione pluralistico. Spregia e tidicolizza il fenomeno antiquato (e disgregatore: in quanto « romantico » e solipsistico?) dell'amore a due.

Il fatto è che poi l'attrazione, come diremmo, dualistica e binaria, persiste: di qui il brivido del dramma, o del melodramma. Nel caso del romanzo di Updike, si sfiorano i toni del melodramma, giacché il promiscuo equilibrio delle coppie è messo in pericolo dalla « storia d'amore » (sia pure configurata come trionfo della compartecipazione sessuale), che ne scompagina la simmetria e la stabilità: tanto che poi, queste coppie, troppo scosse nel protratto gioco degli scambi, finiscono per darsi al più sicuro e tranquillo gioco del bridge... Il fatto

è che poi, in Updike, la fenomenologia delle variazioni erotiche sente il bisogno di puntellarsi su richiami di attualità stonica e descrizioni d'ambiente, di alternarsi a parti di analisi e di definizione socio-psicologica dei personaggi, di gonfiarsi a quadro d'un mondo. Aspira a risonanze fors'anche metafisiche; si sospetta per un momento che Updike, in questo romanzo, voglia prendersi troppo sul serio, specie alla conclusione.

Ed infatti ribatte: « Ho scritto *Couples* per sfuggire alla Pennsylvania e per cimentarmi con un ampio gruppo di personaggi. Non c'è poi tanta ironia: forse ci si è infilata involontariamente. È un *romance* sullo sfondo suburbano, una specie di discussione con un antagonista immaginario, e benché io non sia di quegli scrittori che giudicano i loro personaggi, cerco di prenderli sul serio, almeno come si prendono loro, e qui volevo che alla fine fossero puniti. Cose come quelle che avvengono alla fine — il colpo di fulmine sul campanile, ecc. — accadono nella vita. Se c'è ironia, non dovrebbe impedire che si reagisse alla qualità di *romance* che ha il libro. Voleva essere un romanzo più caldo e tenero di quanto forse non sia riuscito, o di quanto non le possa sembrare ».

Dell'altro suo romanzo più noto, *Rabbit, Run* sta per uscire [1971] il seguito, *Rabbit Redux*²². « Siamo dieci anni dopo, alla fine degli anni Sessanta, all'epoca di Nixon, e il mio 'coniglio', che ha la stessa moglie e un figlio di tredici anni, è diventato conservatore, in politica e in famiglia. È un sostentatore dell'intervento nel Vietnam, la moglie lo tradisce e l'abbandona per un commesso viaggiatore, tutti gli dicono di 'correre', ma lui se ne sta per casa, bada alle faccende domestiche, guarda la TV. C'è un benevolo militante nero che gli spiega un po' di storia americana, ma lui non corre più. È venuto un libro più lungo del previsto: ed è nato perché avendo appena riletto *Rabbit, Run*, ho sentito il bisogno di continuare per strade battute. Avevo il luogo di cui scrivere (la Pennsyl-

22. Un lungo estratto è uscito su *Esquire* (settembre 1971).

vania, che conosco meglio del New England), i personaggi avevano già un nome: ed io resto affezionato ai miei personaggi fino a non sapermeli togliere di torno. Naturalmente, sono cambiati i tempi: quello di *Rabbit, Run* era in fondo un mondo privato, ma nel frattempo sono successe molte cose, e non ci si può più limitare ad un mondo privato. Nel libro si discute molto di storia²³ e della situazione attuale ».

Gli chiedo in che senso. « Gli Stati Uniti sono la nazione dove quel che avviene nel mondo succede prima; e oggi come oggi ci si sforza di abbandonare le vecchie frodi, di rivedere tutto, quello che importa e quello che *non* importa, nel capitalismo, nell'industrialesimo, e così via dicendo. È una tendenza di carattere quasi religioso. È stata abbattuta la premessa che il mondo è un *tough place* e non si ha più paura come l'avevamo noi negli anni Trenta, con quella sensazione di dover tenere i lupi lontani dalla porta di casa. E sono avvenute anche cose deliziose — maggior libertà nel costume, nei vestiti, nel comportamento. Ci si è liberati di parecchie tirannie. E standomene qui seduto, non mi dispero affatto, come forse dovrei, se fossi più sensibile... D'altro canto, ci si chiede alle volte come sia stato possibile aver dato vita ad una generazione di idioti ».

« Sì, voglio dire quelli della nuovissima generazione, condizionati dall'*affluence* e dalla TV... Questi nostri giovani hanno una buona dose di arroganza e di ignoranza, sotto sotto vorrei dire che sono dominati dalla stessa volontà di potere di una volta, aspirano, molto di più di quanto non ammettano, ad una vita 'di lusso'. Simpatizzo piuttosto col movimento negro. Han ragione a sostenere che il 'sogno americano' — che non ha mai funzionato bene per nessun gruppo di immigrati — per loro non ha assolutamente funzionato. Direi però che l'ideale del Potere Negro nasconde, accanto alla buona volontà, una dose di razzismo, e non vedo cosa ne possa scaturire

23. Updike afferma di aver avuto l'intenzione di scrivere un libro storico sul Presidente americano Buchanan.

artisticamente. Oratoria, forse, e confessioni (Malcolm X, Eldridge Cleaver), ma non vedo come possa utilizzarsi per il romanzo; anche perché credo che la parola scritta non sia il mezzo più adatto per esprimere il genio nero. Però l'atmosfera, la qualità del vivere è cambiata. Oggi a New York la cultura è 'negrizzata', polirazziale, ed è un bene, se si pensa che questa potrebbe essere una nazione ben frusta se ci fosse solo il retaggio puritano. Oggi invece di una sola nota, abbiamo la tastiera completa ».

Updike se ne serve, in racconti e romanzi e poesie e scritti occasionali che non si stanca di pubblicare. Parla della Pennsylvania dell'infanzia e del New England in cui vive, ma poi confessa di sentire la mancanza della varietà umana di New York, che ha abbandonato. Insiste sulla necessità di avere un luogo per poter scrivere (« e quanta benzina si consuma per niente in questo paese! »), ma poi si sente tentato di cambiare aria e di viaggiare « per paura di diventare stupido ». Afferma il valore del senso di stabilità che gli è stato inculcato da giovane, ma rivela che è stata l'esperienza di Londra ad aprirgli gli occhi. Ha viaggiato in Russia, sul Nilo e in Giappone, ma dice che in fondo « in Italia non c'è mai stato davvero ». Non fa che scrivere, « ma che altro posso fare, bisogna pur far qualcosa, ho paura di perder l'anno... ».

Lo dice fra il serio e il faceto, e non fa che confermare l'impressione dello scrittore a metà colto e ingenuo, romantico e sofisticato²⁴, come divertente, e divertito, enigma.

4. BERNARD MALAMUD.

Nuova York

Sottoposto ad un'intervista, il protagonista dell'ultimo romanzo di Bernard Malamud, *Pictures of Fidelman* (che attende

24. L'esempio migliore, in tal senso, sembra il recente *Beet: A Book*, di cui nell'incontro non si è comunque parlato. Un'intervista con Updike, in cui egli parla specificamente dei propri romanzi, si trova in *Dialogue*, IV, n. 4, (1971), pp. 85-92 (« Realism and the Novel: in origine, un'intervista alla B.B.C. »).

di essere pubblicato in Italia), finisce per fracassare il registratore. Nulla di più lontano dallo spirito del suo autore, che ascolta paziente le domande, risponde con cura, lindo e composto, comprensivo e compunto. Fidelman è un pittore mediocre, il cui lungo pellegrinaggio in Italia, fra avventure stralunate e boccaccesche, porta al riconoscimento della sua mediocrità come artista e di qui alla liberazione e alla normalità. La normalità di Malamud è quella dell'artista consapevole e padrone del proprio talento inventivo.

*Pictures of Fidelman*²⁵ era in origine un racconto: e Malamud, oltre ad eccellere in tal genere, come testimoniano le sue raccolte *The Magic Barrel* e *Idiots First*, riconosce l'influsso di maestri del racconto come Sherwood Anderson e Hemingway, il Joyce di *Dubliners*, soprattutto Cekov.

« Il mio interesse va a persone come quelle di Cekov — e il racconto breve aiuta a scrivere romanzi, a perfezionare la tecnica. Oltre tutto, considerando che io riscrivo e rivedo molto, è motivo di sollievo rivedere venti pagine, piuttosto che trecento. Ma poi lo scrittore deve ampliare il proprio ambito e passare al romanzo. In ogni caso si tratta di narrare storie, ed io fin da bambino ho avuto la passione delle storie da raccontare. Finché c'è interesse a narrare storie, il romanzo non morirà ».

Non sorprende il riferimento a Cekov in uno scrittore figlio di immigrati russi, cresciuto fra la piccola borghesia ebraica, fin troppo spesso associato con la « scuola » dei giovani narratori ebraico-americani (in cui giustamente non crede: « ho scritto di ebrei perché li conoscevo, ma non mi limito a temi ebraici e ho assorbito ben poca cultura ebraica »)²⁶. I suoi pri-

25. Il libro, secondo la spiegazione di Malamud, ha per tema « l'esperienza di un talento pasticcione, che apprezza senza sapere, ed è salvato alla fine dal suo 'starc alla larga', dalla rinuncia, e dall'accettazione di un ordine inferiore ».

26. Malamud rifiuta ugualmente « l'errore di chi vuole accostarmi agli anni Trenta — non hanno per me alcun interesse, con la loro esiguità inventiva; il mio lavoro scaturisce da un interesse alle persone, Cekov, appunto, e quel che dicevo prima ».

mi romanzi, come *Il commesso*, sono caratterizzati da un sottile realismo d'ambiente e da una felice mimesi linguistica. Ma Malamud ammira Henry James, per quella sua capacità di « raccontare la gente senza risolvere il mistero », e benché abbia assorbito il suo Dostoevsky e il suo Kafka (« esiste ovviamente una forma di osmosi psichica »), disconosce ogni influsso di I. B. Singer e preferisce riferirsi alla tradizione europea nel suo complesso.

Il nuovo romanzo che ha pronto²⁷ tratta d'un artista che da dieci anni lavora ad un libro, finché uno scrittore negro non si trasferisce in casa sua, precipitando un conflitto psicologico ed artistico, sessuale ed ideologico. Si intitolerà *The Tenants* (Gli inquilini), e se le ultime parole sono una ripetuta invocazione alla clemenza, non si stenta ad immaginare che quella stranamente assortita coppia di inquilini vuol rappresentare in qualche modo la contrapposizione fra nuova cultura negra e cultura tradizionale che coinvolge l'attuale situazione dell'artista in America²⁸.

« Sì, mi interessa il movimento negro — afferma Malamud —; stanno passando per un periodo rivoluzionario, scollandosi di dosso i mali del passato, e ciò porta a confusione ed infelicità; e ce ne sarà ancora per un bel po'. Senza una rivoluzione sanguinaria, nell'ambito di una società democratica, ci vorrà del tempo. Si tratta di un processo di livellamento psicologico ed economico. Lo stesso per il movimento giovanile, per la 'controcultura', che ha le mie simpatie, ma di cui non faccio parte. I giovani non hanno ancora 'pensato' quel che

27. Il romanzo è stato pubblicato alla fine del 1971 presso Farrar, Straus & Giroux. Le accoglienze della critica non sono state troppo entusiastiche (cfr. sulla « New York Review of Books », vol. XVII, No. 6, 21 ottobre 1971).

28. Dapprima ossessionato dal romanzo che non riesce a condurre a termine — spiega Malamud — e dalla casa in cui abita (onde il titolo), all'arrivo dell'inquilino negro il protagonista finisce ossessionato sia dal nuovo venuto, sia dalla sua ragazza, di cui si innamora. Per la conclusione del libro (il grido di « Mercy » ripetuto all'infinito) Malamud rimanda al suo racconto « Man in a Drawer ».

vogliono, mirano ad un potere momentaneo, non propriamente sociale: ma vivono in un mondo miserevole e li comprendo ».

Da parte sua, Malamud non è però disposto « a buttare a mare la tradizione »²⁹. E qui si ritorna al centro della sua ispirazione, che ha a che fare con i motivi di sofferenza e sacrificio nella società comunque oppressiva, con la lotta individuale per la conquista di uno spazio di libertà e l'affermazione morale. A questo punto, vorrei aprire una lunga parentesi.

Ossessionata da problemi di dissociazione, frustrazione (e sopravvivenza) individuale, la letteratura americana contemporanea sembra voler reagire ai pericoli del solipsismo, del grido indifeso dell'anima, con un'accentuato ricorso alla storia. Storia e passato storico dovrebbero fornire l'aggancio per superare i limiti della mera questione personale, il *framework* su cui proiettare in una dimensione oggettiva, che vada oltre il caso individuale, la problematica del presente. Ciò avviene nel campo della poesia, con gli esempi tipici di un Robert Lowell o un John Berryman, nell'ambito del teatro (si pensi alla trilogia *Old Glory*, sempre di Lowell), e soprattutto nella narrativa.

Per un Capote che si ispira alla « verità » della cronaca c'è un William Styron che con *The Confessions of Nat Turner* rivive e ricrea dall'interno l'esperienza umana e storica dell'unica, vera rivolta negra nell'Ottocento e un Bernard Malamud che con *The Fixer* si ispira ad un fatto storico della Russia zarista per esplorare le radici e la natura della situazione estraniata dell'ebreo. Entrambi i romanzi sono del 1966, e vogliono avere riferimento anche al presente. Nel caso di Styron, l'analisi della frustrazione e della rivolta del negro (che Ralph Ellison in *Invisible Man* aveva presentato nei termini della distorsione simbolico-espressionistica) si incentra sulla figura e le motivazioni

29. Concluderà infatti l'incontro affermando che « le mie radici hanno collegamenti ovunque », ed accettando in blocco la tradizione letteraria europea, ivi compresa l'esperienza degli scrittori americani espatriati: « lo scrittore americano espatriato in Europa vi rivela aspetti del vostro paese ... e lo scrittore dev'essere a contatto con l'esperienza, non importa dove ».

del ribelle. Nel caso di Malamud, si tratta per così dire d'una conversione interna — e rimasta a metà — verso il fatto storico.

Nel suoi precedenti racconti e romanzi (*The Magic Barrel*, 1959, *The Assistant*, 1957), Malamud aveva appuntato la sua attenzione prevalentemente su figure di piccoli bottegai, venditori, proletari ebrei, ispirandosi all'ambiente di provincia, alla mesta e tormentata esistenza di diseredati in cui il problema ebraico, prima che problema sociale, è problema individuale di coscienza, di scelta, di identità e identificazione. (Fanno eccezione il suo primo romanzo, *The Natural*, 1952, ambientato nel mondo del baseball, e *A New Life*, del 1961, d'ambiente universitario).

Malamud non imposta il problema ebraico nei termini di un modernissimo vagabondare o nei termini dell'intellettuale, come fa Saul Bellow in *Augie March* e in *Herzog*, né nei termini d'una più ampia ribellione sociale e intellettuale come fa Norman Mailer. Il problema dei suoi personaggi è essenzialmente psicologico, confessionale, religioso, ed è visto sullo sfondo del villaggio, con richiami e agganci alla tradizione *yiddish*. Nel suo romanzo più importante, *The Fixer*, egli risale invece al fatto e al precedente storico: l'uccisione di un ragazzo nella Russia zarista, che fu imputata, in un rigurgito di follia collettiva, come « assassinio rituale » ad un malcapitato guardiano di fabbrica ebreo. Il fatto avvenne nel 1911 a Kiev, in una situazione di tensione politica; opera probabilmente di malfattori cristiani con cui era legata la madre stessa del ragazzo, l'uccisione servì, sotto la spinta di gruppi antisemiti organizzati nelle « Centurie Nere », alla montatura d'un caso in cui si scontrarono i residui d'un razzismo aberrante d'ascendenza medievale e le forze liberali della nazione. A farne le spese fu l'umile guardiano, imprigionato in base a scarsissimi indizi, il quale dovette attendere quasi tre anni, in condizioni di durissima prigonia, che il processo istruito in base ad una vacillante istruttoria potesse celebrarsi. Prostrato nel fisico, fu alla fine assolto, grazie alla pressione dell'opinione liberale e ad una appassionata difesa, nonostante l'ostilità del tribunale e dei giurati.

Malamud segue la traccia del fatto soprattutto agli inizi, suggerendola soltanto alla conclusione. L'inizio del romanzo promette molto: Yakov Bok, un diseredato orfano e senza figli, abbandonato dalla moglie, lascia su una sgangherata carrozza il villaggio nella steppa attratto dal miraggio di Kiev, della gran città ove far fortuna e migliorare la propria educazione. Estraniatosi dall'*humus natio*, distaccatosi dalla religione ortodossa dei padri, traghettato a Kiev in un notte spettrale, nella città commette la lieve colpa che lo coinvolgerà nella sventura. Occulta la propria identità di ebreo (più forse per concorso di circostanze che per libera scelta), lasciando credere di essere cristiano ad un antisemita che egli ha, da buon Samaritano, soccorso per istrada, e che gli offre per ricompensa un lavoro come guardiano d'una fornace. È la sua occasione; e per coglierla vive al di fuori del ghetto, svolgendo con scrupolo le sue mansioni, aiutando un correlegionario, predisponendosi ad alterare la propria stessa identità.

Questa prima parte del romanzo, che si svolge fra campi bagnati dalla pioggia e oscure viuzze, stamberghe e sobborghi, è una magnifica apertura di concreto e uggioso realismo descrittivo. Sull'ebreo che sta per liberarsi dell'imposto servaggio si abbatte però, per tutta una serie di circostanze avverse, l'accusa di omicidio rituale, suffragata da prove che appaiono ridicole al magistrato, ma che bastano ampiamente per chi voglia servirsi a fini politici dell'occasione. Da questo momento, Yakov Bok è rinchiuso in prigione: e da questo punto la storia si dipana, per almeno due terzi del libro, all'interno e dall'interno della prigione, seguendo le infinite, incenarrabili sofferenze del recluso, all'oscuro di quanto si trama ai suoi danni, subdolamente indotto ad aggravare in mille modi la sua posizione, a cui viene gradualmente a mancare ogni sostegno esterno e a cui si tenta con l'intimidazione e le torture fisiche di fiaccare il morale per ottenerne la confessione.

Passano i mesi e gli anni, scanditi sul ritmo della sofferenza quotidiana: Yakov non sa, o avverte appena, che il processo non si può celebrare, ed ogni sua speranza si appunta

sul processo. Ma proprio questa diviene, accanto alle crudeli pene corporali, la più sottile forma di tortura psicologica per i suoi aguzzini. Malamud segue con insistenza le fasi raccapriccianti dell'abbruttimento e della degradazione fisica cui è costretto l'ebreo, il crescendo insopportabile dell'abominio di cui è vittima, la sua disperazione, la lotta angosciosa per non perdere la ragione, non arrendersi all'allucinazione e al delirio. Si fa talvolta il nome di Kafka: ma qui il tormento mentale e psicologico provocato dall'assurdo è costantemente riferito a termini di costruzione fisica, di sadismo aberrante.

Il fatto è però che come i portoni del carcere si sono rinchiusi su Yakov Bok, così si sono rinchiusi per il lettore: che vede, sa (e soffre) soltanto quello che vede, sa e soffre Yakov. Ossia moltissimo di quanto riguarda la persecuzione da parte degli aguzzini — guardie, carcerieri, perversi magistrati — ma nulla di quanto avviene oltre le mura del carcere, nulla degli sviluppi politici, sociali e storici che determinano quelle persecuzioni; nulla dei fatti che conferirebbero loro la dimensione storica. Il punto di vista è quello della vittima sofferente: e ciò che si acquista in intensità d'esperienza individuale, di assurdo e incongruo mistero, se vogliamo, si perde appunto nella prospettiva e dimensione storica, nel senso di quell'ampiamento del problema cui pareva mirare Malamud. C'è tutto, s'intende, per barlumi e implicazioni: ma restiamo all'allucinata e allucinante sofferenza dell'io, all'esperienza di maturazione individuale nella sofferenza. Restiamo cioè con il personaggio, e il suo problema, in primo piano: ma ci vione sottratto lo spettacolo e la qualificazione della realtà che, pur operando sul singolo, va oltre il singolo.

È significativo in questo senso che alla conclusione della vicenda Malamud arresti la narrazione nel momento in cui Yakov Bok viene finalmente portato, dopo infinite tortigversazioni, al processo, senza indicarci la possibile risoluzione di tanta sofferenza, la liberazione storicamente avvenuta. Era partito dalla ricreazione dell'ambiente e del fatto stonico: è evidente che il suo interesse si appunta poi sull'esperienza di sofferenza

in sè e sul processo di maturazione spirituale e morale del protagonista. Si è detta la parola che si voleva evitare, perché protagonista doveva o poteva essere l'ordito (e la follia) della storia: lo è ancora invece l'individuo.

Della storia, Yakov Bok è oggetto e vittima, questo sì. Nel processo dell'estenuante prigionia scopre non solo il valore morale della resistenza spirituale alla crudeltà e all'angustia, ma anche il valore emblematico della sua esperienza nella trama avvolgente della storia. Non solo si rifiuta al ricatto della falsa confessione che potrebbe liberarlo dalla prigione e farlo emigrare; non solo si rifiuta di cedere alla logica dell'intimidazione e del terrore; aspira alla condizione di martire, dà testimonianza di forza e dirittura morale, per poi scoprire che la sofferenza l'ha temprato alla lotta, gli ha rivelato la necessità dell'impegno politico e dell'azione rivoluzionaria. Non si può essere ebrei senza essere uomini politici, è la sua conclusione: occorre accettare la responsabilità e il peso della lotta. Come aveva abbandonato l'ortodossia timorosa dei padri, abbandona Spinoza (conosciuto grazie a un libro acquistato su una bancarella). Se è oggetto d'una trama storica, dovrà ora combattere nella storia. Non è solo che chi resiste troverà salvezza: occorre creare attivamente le condizioni della liberazione e della salvezza.

Potremmo immaginarcelo, di lì a pochi anni, socialista. E così la storia, rimasta a lungo fuori dei portoni del carcere, rientra alla fine dalla finestra, come proiezione e speranza nel futuro. Ma si tratta, occorre dire, più di una nobile intenzione che non di una conseguente risultanza dell'andamento del libro. C'entra anche qui come conquista d'una coscienza storica e politica individuale, mentre il caso storico da cui partiva il romanzo s'è ristretto a caso essenzialmente personale.

Ha il suo valore come tale, anche per la nobiltà dell'assunto, ma raggiunge una risonanza ed una intensità che è di carattere più spirituale e psicologico, esistenziale. L'aggancio con la storia è avvenuto solo in parte, più come pretesto che come realtà capace di sostanziare di sè il romanzo, più come tentativo realizzato solo a metà che come protratta ispirazione.

Il tentativo, s'intende, conserva gran parte del suo fascino, così come il pretesto serve per un'opera narrativa di notevole pregio, ravvivata, anche in certe parti ripetitive, da vividi tocchi di umor nero. Ma rimane, ci pare, un'opera che non esula completamente dai limiti della problematica individuale, non attua compiutamente quell'aggancio con la prospettiva storica da cui sembrava scaturire.

Malamud conferma parzialmente questa mia «diagnosi» del libro, ampliandone significativamente alcuni aspetti. «Originariamente il tema era quello del caso (della tragedia) di Sacco e Vanzetti: ma il loro caso mi offriva già più di quanto non potessi inventare, non permetteva sufficiente gioco all'immaginazione. Ogni passo era bloccato dall'invenzione del passato. Yakov Bok è invece in ogni senso un personaggio inventato, benché paradigmatico. La prigionia, o meglio l'imprigionamento [*imprisonment*] può essere di carattere filosofico (Pascal) o deterministico — se ne dà la causa a quello che ci è toccato in sorte nella vita. Nell'idea filosofica, gioca una parte anche Freud: la libertà si trova o si acquista tramite la prigionia, cercando l'imprigionamento per arrivare all'autopunizione senza finire nell'autodistruzione. Yakov Bok cerca un ordine in un luogo che lo impone di per sé perché non lo può raggiungere in nessun altro modo. Ed è costretto a vedere e fare tutto 'pel buco della serratura'... funziona in una sorta di stillicidio psichico [*psychic leakage*] ».

Malamud è affascinato dal motivo della prigionia, fisica ed ambientale, psicologica e metafisica. Lo ritrova a Venezia, la città che sprofonda e che nella sua decadenza urbana diviene « simbolo della città moderna, soffocante e precocemente decrepita, metafora impensata di ciò che succede in America ». Venezia, l'Italia, parlano di bellezza: ma lo scrittore (diremo come James?) scopre anche nel loro fascino l'oppressione sottile. Al di là degli ambienti geografici, si ritorna a Dostoevsky, Kafka, Čekov, pur tenendo presente che oppressione e soffo-

renza trovano in Malamud la valvola di sfogo della comicità anche ribalta, dell'invenzione paradossale e parodistica.

Il motivo della prigionia alimenta anche il suo interesse per gli scrittori negri — Eldridge Cleaver, Malcolm X — che « nella prigionia hanno cominciato a trovare la libertà ». Ciò avviene comprensibilmente al di fuori della narrativa (non occorre, come per Sacco e Vanzetti, inventare) — così come in altri termini avviene per i *beat* (« un gruppo 'seminale', che ha liberalizzato lo scrivere e le idee »). In Malamud agisce in primo piano l'esigenza di inventare. Apprezza la spinta sperimentale dei giovani come Donald Barthelme e John Barth (in cui vede un influsso di Borges, per cui nutre ammirazione); comprende, anche se non approva, come in certe condizioni si possa rinunciare alla narrativa³⁰. Per suo conto, è prigioniero della necessità di inventare. Il romanzo, diceva il suo giovane commesso, « è la verità ».

6. NORMAN MAILER

New York

Troppo importante ormai (e, onestamente, troppo occupato), per interviste e incontri, Norman Mailer bisogna coglierlo al volo, nei momenti in cui si esplica la sua componente istrionica e si soddisfa il suo amore per le luci della ribalta. Dall'inizio della sua fortunata carriera, in forme sempre più esplicite e insisticit, Mailer è, e si ritrova — secondo la frase un po' goliardica che sembra attagliarsi perfettamente al suo caso — « *where the action is* ». Occorre coglierlo lì, come uomo oltre che come scrittore.

Il suo lungo saggio *The Prisoner of Sex*, apparso sul numero di marzo della rivista *Harper* (1971, e poi in volume), si inserisce perfettamente nell'attualità del momento, come

30. Approva invece, ad esempio, un Mailer, capace « di trasformare il materiale cronachistico in qualcosa di grande interesse, che sfiora la narrativa inventata [fiction] ... uno scrittore di mezza età deve trovarsi nuovi argomenti ».

attacco diretto e vociferante, gigionesco e talora brillante, al « Women Lib. », al Movimento di liberazione femminile, in coincidenza con il massimo sforzo di diffusione del movimento stesso. Che il saggio, con le sue esplicite « four-letter words » e la violenza di linguaggio, abbia scrollato, squassato e quasi capovolto la barca della rivista, è aspetto esteriore e per Mailer, semmai, motivo di tacita soddisfazione. Motivo più profondo è che Mailer senta il bisogno, o per lo meno ceda alla tentazione, di far seguire a quel suo gesto di scrittore la presa di posizione pubblica dell'uomo.

Al « Town Hall », gentilmente concesso, di fronte al *tout New York*, un po' traballante e con i capelli (ormai brizzolati) arruffati, gli occhi socchiusi e le palpebre gonfie, fra riflettori e ronzii di macchine da presa, Mailer si insedia sul palcoscenico in mezzo a quattro illustri « signore » (così egli insisterà a chiamarle), sostenitrici in varia misura e con diverse sfumature del « Women Lib. », e gioca la parte che gli han dato, e che ha accettato di buon grado (se non sc l'è scelta), la parte del provocatore e dell'oppositore polemico, del giullare tutt'altro che remissivo, dall'*enfant terrible* che recita fino in fondo, e con gusto, il ruolo del « quinto incomodo » che è stato chiamato a svolgere.

Le cronache, anche boccaccesche, della serata (se « boccaccesco » è un termine che si può applicare a forme così contemporanee di esibizionismo) sono sui giornali. A noi interessano l'immagine, e le affermazioni dello scrittore. Premesso, con voce rauca (e per riscaldare l'ambiente, quasi ce ne fosse bisogno), che *The Prisoner of Sex* è « probabilmente il singolo evento intellettuale più importante degli ultimi anni », Mailer nega che lo si possa intendere come un « rozzo attacco », e lo qualifica piuttosto « come un tentativo di capire ». Incassato nella poltrona, lascia che siano le « signore » a parlare³¹, riser-

31. Partecipavano al dibattito Jacqueline Ceballos, presidente della National Organization of Women di New York, Germaine Greer, autrice di *The Female Eunuch* (1970), Jill Johnston, columnist del « Village Voice » e Diana Trilling.

vandosi il diritto di ribatterne le affermazioni, e felicissimo, ovviamente, che il pubblico gli contesti la posizione centrale e di « privilegio » che ha assunta e che, naturalmente, non si sogna di abbandonare: è lì per quello.

Nervoso e congestionato, di volta in volta annoiato o insopportante, da Jacqueline Cebellos pretende di sapere « se nel loro programma esista qualcosa che possa dare agli uomini l'idea che la vita non sarà in futuro così noiosa come lo è ora ». E a Germaine Greer — dopo scambi di battute, accuse e contraccuse, spesso, da parte di entrambi, sotto la cintura — contesta uno « *diaper Marxism*, privo della nozione di dialettica. È esattamente vivere in due condizioni e nella contraddizione, il tipo di vita che ci è dato vivere. Ed è questo che dà interesse alla vita ». I mezzi offerti dal « Women Lib. » per condurre ad un punto « in cui ognuno sarà un artista »³² gli appaiono puerili; sostiene la possibilità — oltre alla necessità — che « la donna sia al tempo stesso, o di volta in volta, dea e sciattona [*goddess and slob*]. Altrimenti, si cade nell'unilateralità, e la dialettica è essenzialmente alla vita ».

Esauro il *play within the play* dell'intervento di Jill Johnston, con conseguente attuazione pratica sul palcoscenico dei principi della « femminilità totale » che sa fare a meno dell'uomo (intervento che gioca tutto a favore di Mailer), e dopo il pacato, un po' sgomento e controllatissimo intervento di Diana Trilling, secondo cui Mailer (« uno dei più grandi scrittori ») eccede nell'accentuazione del ruolo meramente biologico e passivo della donna, Mailer sembra per la prima volta parlare sul serio.

Può ammettere di essere « attratto dalla poesia della biologia, anche se la biologia non è il destino; lo è solo a metà. Ma se la si ignora, si finisce nel totalitarismo, e non resta più nulla. Il Women Lib. mi spaventa perché privo di umorismo: anche la vita degli uomini, dei maschi, è terribile, e non c'è

32. Germaine Greer aveva concluso il suo intervento affermando la necessità di artisti « senza ego e senza nome ».

nulla di automatico nella libertà femminile. Occorre riconoscere la vera questione: bisogna condividere la libertà... ». « *Io ho un programma* — ribatte alle contestazioni —. Nella società tecnologica si ha un certo numero di società, e si può scoprire in ciascuna di esse un nuovo ruolo per uomini e donne. Occorre scoprire quel che sarà possibile fare in futuro... ma non ogni tradizione è *ipso facto* cattiva ».

La sua 'tradizione' è ancora quella della superiorità maschile, e Mailer ci insiste, sbattendo le palpebre, sommovendosi nella poltrona, strabuzzando gli occhi, un po' per convinzione, più per gusto di polemica. Esegue fino in fondo il suo ruolo, « *bluffa* » quel tanto che è necessario (« le donne non sembrano accorgersi della mostruosa accuratezza del cervello maschile, il loro modo di ragionare è sciatto »), ama provocare il pubblico, sfiorando l'assurdità, *invita* accuse e polemiche. « La natura si misura contro i paradossi... e le donne devono anche loro concedere all'uomo i *suoi* termini. Se un uomo colpisce una donna, fa saltare le premesse; se *non* la colpisce, finisce ucciso, perché le donne sanno uccidere lentamente... Mi addolora abbandonare prematuramente un punto di vista, perché altrimenti si diventa creatori di mode. Io, ad esempio voglio usare i termini 'signore' e 'signora' finché non mi date motivo di non chiamarvi più 'signore'... ».

Polemica per gusto di polemica, amore della ribalta e sete di pubblicità, ma con fedeltà a certe premesse della narrativa, fra cronachistica e inventata, dell'ultimo Mailer, così rivolta, in bene e in male, a sfruttare lo stimolo e il materiale dell'attualità.

Enfant terrible, e anche un po' giullare, delle lettere americane, Mailer assume infatti in *The Armies of the Night* (1968) un ruolo simile a quello del cantastorie: ma la felicità del risultato giustifica alla fine l'atteggiamento spesso indisponente, e costringe a rivedere in luce più favorevole anche i suoi precedenti *exploits*. Dopo il romanzo che gli diede la fama, *The Naked and the Dead*, opere come *Barbary Shore* o *An*

American Dream avevano quasi l'aria di grosse beffe giocate ai danni del lettore, giustificabili con la sua prorompente esuberanza e, magari, con la tradizione tutta americana della « spaccata » come genere letterario. Poteva irritare l'egocentrismo di *Advertisements for Myself*, ma solo a prezzo di ignorarne la vitalità intellettuale, l'orecchio attento al suo tempo, la moderna mescolanza e frastagliatura del materiale, e quella padronanza stilistica che Mailer mostrava d'aver raggiunto superando un certo impaccio di scrittura presente nel primo romanzo³³.

Imbevuto di 'egotismo' e d'una dose massiccia di buffoneria e gigioneria è anche *The Armies of the Night*, che ha come argomento la Marcia dei pacifisti sul Pentagono. La mescolanza fa gridare allo scandalo, e suscita legittimamente sulle prime un senso di fastidio: ma è superandolo, sia pure a fatica, che ci si predisponde a riconoscere nel libro una delle migliori prove di Mailer. È un *tour de force* ricco di carica e partecipazione umana, che dell'evento storico dà un prezioso correlativo soggettivo, una visione tutta dall'interno in grado di svelarcene il senso diretto accanto al significato collettivo.

Nella prima parte, intitolata « La storia come romanzo », campeggia la figura dello scrittore, presente in maniera ingombrante e ossessiva con tutte le sue insofferenze, ambiguità, piccinerie, invidie e debolezze di artista rappresentativo, quasi controvoglia indotto a partecipare personalmente all'evento. Affiancato a Robert Lowell e Dwight Macdonald, Mailer corteggia il ruolo di comprimario, vuole la vetrina e la prima fila tutte per sè, pretende ogni luce della ribalta (a costo di presentarvisi ubriaco), regola la propria condotta non tanto sui fini e le mo-

33. In una intervista del 1963, ora in *Writers at Work. The Paris Review Interviews* (3rd Series), ed. by G. PLIMPTON, introd. di A. KAZIN, New York 1968, Mailer aveva difeso la « natural mystique of the novel », e cioè il tentativo di « catturare la realtà » contro l'eccessiva importanza attribuita alla tecnica e allo stile, definito « cane di San Bernardo » e « escape hatch » dello scrittore, pur riconoscendo una propria certa « flatness » stilistica. Si dichiarava del resto influenzato da J. T. Farrell, Steinbeck, Dos Passos, Thomas Wolfe (pp. 265-6 e 273). Nella stessa intervista, Mailer parla diffusamente dei suoi primi romanzi.

dalità della manifestazione, quanto sull'immagine di sé come figura pubblica e sull'ambiguo rapporto di amicizia, ammirazione, rivalità e invidia che lo lega ai due comprimari. Indimenticabili, dal punto di vista umano, psicologico (e narrativo) sono le spietate analisi del suo rapporto con Lowell: e altrettanta spietata sincerità Mailer dispiega nel mettere a nudo la propria insosferenza per il grigiore, le regole e gli « schemi » con cui si prepara la Marcia. Messosi come eroe comico arrogante nel manicomio della Storia — perché solo così si può capire la Storia finita al manicomio —, atteggiandosi a una sorta di Hemingway redivivo nel vivo dell'azione³⁴, Mailer appunta ogni attenzione sulle proprie reazioni e contorsioni mentali, sforza per insosferenza e impazienza l'andamento stesso dell'azione, facendosi arrestare con un gesto di sfida che è sincero atto di protesta politica e ad un tempo modo compiaciuto di mettersi ancora alla ribalta.

Questo l'itinerario della prima parte, in cui l'azione storica è tutta assorbita dalla vicenda soggettiva e ricondotta alle reazioni individuali dell'« eroe semplice e meraviglioso come buffone »: che proprio nella sua buffoneria e nel suo ambiguo distacco — non per nulla Mailer si definisce, sempre ambiguumamente, un « conservatore di sinistra » — arriva però non solo a darci il senso diretto dell'esperienza, ma a « scoprire il significato fondamentale della Marcia sul Pentagono », trovandosi finalmente « in grado di scrivere una concisissima Breve Storia, una vera sintesi di romanzo collettivo ».

La seconda parte del libro si intitola così « Il romanzo come storia » — ed è un perfezionato esempio di *reportage* e di analisi storico-politica sulla Marcia. Tolta di mezzo l'ingombrante presenza dell'io, rimane nella mente il senso fisico, concreto — oltre che psicologico — d'una partecipazione diretta ad un evento di cui si può ora procedere a cogliere il

34. Nell'intervista cit. del 1963 Mailer affermava significativamente: « I wanted to take action rather than effect sentiments », sostenendo che la verità « si trova nell'atto dello scrivere » (p. 278).

valore ed il significato storico in termini di precisa analisi e di appassionata profezia.

Mailer insiste sul fatto che « il primo libro può essere, formalmente, soltanto una storia personale che, benché scritta come un romanzo, era, nei limiti delle qualità mnemoniche dell'autore, scrupolosamente fedele ai fatti; mentre il secondo, benché rispettoso di tutti i resoconti giornalistici, le dichiarazioni dei testimoni oculari e le induzioni storiche a disposizione... si rivela come una sorta di condensazione di romanzo collettivo »; e ne deduce la « impossibilità di arrivare a spiegare il mistero dei fatti del Pentagono con i metodi dello storico: ci può riuscire solo l'istinto del romanziere ». Ma, celebrato il trionfo dell'istinto del romanziere, con tanta maggiore chiarezza si delineano nella cronistoria di quei giorni le ragioni vicine e lontane della ribellione compatta della Nuova Sinsitra americana, l'intrecciarsi delle varie tendenze e preoccupazioni nella clamorosa manifestazione di dissenso, il confluire dell'ideale di libertà e della tradizione americana per la disubbidienza civile in un moto che vuol essere di testimonianza morale e di monito politico³⁵.

Come non ricordare, almeno per un momento, il Thoreau di *Civil Disobedience*? Ma sono finiti i tempi dell'ottimismo trascendentalista impersonato da Thoreau, pur così attento alle ragioni e all'urgenza dei fatti. Come Thoreau, Mailer ama a suo modo l'America, ne esalta l'immagine ideale: ma alla luce dei fatti vissuti, analizzati e ricreati per noi, la sua profezia finale è gravida di timori. Il paese, chiuso in una segreta dai muri invisibili, gli pare, con un'immagine shakespeariana (e insieme yeatsiana), in preda alle « prime contrazioni di terribili doglie »: e il figlio che aspetta l'America, vorremmo tutti con lui che fosse il figlio legittimo.

Per ritrovare quel possibile figlio — o ritrovarsi ancora una volta « *where the action is* »? — Mailer sfrutta la cronaca

35. Sempre nell'intervista cit., Mailer si dichiarava un « socialist after all », rivelando fra l'altro di aver preparato tutto il materiale per un « labour novel » con tipici interessi sociali (pp. 258-60).

e la forma del *reportage* in un secondo libro, meno brillante del precedente e più legato al mezzo giornalistico: *Of a Fire on the Moon*. La cronistoria del volo umano sulla luna (commissionatagli da « *Life* ») riconduce Mailer al ruolo del canta-storie, esponendolo però questa volta alla sfida (ed al pericolo) del materiale tecnologico.

In un'intervista televisiva, Mailer lo definisce « il libro più difficile da scrivere... una vera fatica fisica, come spingere una carriola di cemento dopo l'altra su per una rampa. Occorreva controllare le citazioni, e i dati: quasi un lavoro di *scholarship* ». Ma gli studi di ingegneria³⁶ lo qualificavano a quel lavoro: la difficoltà stava « nel decidere il livello di scrittura — mi rivolgevo ad una ipotetica lettore disgiuna di fisica — e nei sentimenti confusi con cui scrivevo: quel volo sulla luna, era da vederlo come una delle massime conquiste dell'uomo, o come un segno della sua insania? ». E non si poteva risolverlo *a priori*: « occotterebbe andare nello spazio per rispondere, e a me piacerebbe andarvi non come membro dell'equipaggio, ma come 'poeta laureato' ».

Impreparato all'esperienza del *lift-off* (che gli è parsa « apocalittica »), il suo interesse si è appuntato sulla contraddizione degli astronauti³⁷ — in concorrenza per far parte dell'*équipe*, ma costretti al *teamwork* — e sulle reazioni umane, oltre che sulla figura del comandante del modulo lunare che non è sceso sulla luna. Ma la contraddizione di base gli è parsa ancora una volta quella dell'appuccio: « *L'Establishment* ha fatto quadrato, perché il suo potenziale tecnologico poteva cor-

36. Sui propri studi di ingegneria a Harvard Mailer aveva già insistito nell'intervista cit. (p. 261).

37. Mailer sostiene di non aver mai avvicinato singolarmente gli astronauti: ma gli sembra interessante notare come solo uno su sedici abbia gli occhi scuri; tutti gli altri hanno occhi celesti. Lascia a noi trarre le conclusioni. Occorre appena ricordare il ruolo che le imprese lunari e la possibilità (o l'utopia) di una colonizzazione della luna hanno nelle riflessioni e nella prospettiva mentale del protagonista dell'ultimo romanzo di Saul Bellow, *Mr. Sammler's Planet* (1969), attratto però dalle implicazioni psicologiche e metafisiche della luna (*deadliness* che è anche *lifelessness*) più che dalla tensione tecnologica che ce l'avvicina — e perciò fermamente ancorato al suo pianeta.

rere il rischio, ed ha ottenuto un'impressionante vittoria; e quali potevano essere i sentimenti dello scrittore, come rappresentante dell'«altra cultura», di fronte a quella vittoria? Abbiamo forse perso la nostra parte della partita?».

La domanda non trova ancora risposta — e lo scrittore si abbandona allora al ruolo di cronista e cantastorie: sbalordito di fronte all'apocalissi della partenza, «umiliato» durante il volo dall'impossibilità «di misurarne e valutarne la realtà», legato come ogni altro al debole filo dell'immagine televisiva, ma alla fine «esaltato» dalla possibilità di scriverne la storia «con sufficienti prove e appigli». Il «trionfo» sperimentato dallo scrittore è nel momento in cui, creatosi il guasto meccanico, s'è dovuto rinunciare all'uso del *computer*, e la mente dell'uomo ha dovuto riprendere in mano la direzione dell'impresa: lì, per un attimo, è la risposta all'angoscioso interrogativo preliminare, la rivincita dell'«altra cultura» sulla tecnologia.

Con le loro ceremonie quasi «chiesastiche», *establishment* e tecnologia celebrano però ugualmente il *loro* trionfo, e «si disinteressano del libro». Per questa volta, forse — e lo rivela anche la qualità sovraccarica e tormentata del libro — l'azione è sfuggita di mano al suo cantore: acquista quasi valore di ridimensionamento il volgersi di Mailer ai più domestici agoni del «Women Lib.».

6. RALPH ELLISON

New York

La casa guarda sul Hudson River, con una magnifica vista del Washington Bridge. Nel soggiorno sono allineati statuine e oggetti d'arte africani. Ralph Ellison — cui è dovuto uno dei più prestigiosi romanzi usciti dalla penna di uno scrittore negro, *Invisible Man*³⁸ — ci abita da diciannove anni. E ci tiene a

38. *Invisible Man* è del 1952; era stato cominciato nel 1945. Sulla composizione del libro e i suoi assunti, si veda la «Paris Review Interview» concessa da Ellison nel 1954, ora in *Writers at Work* (2nd Series), intr. by VAN WYCK BROOKS, New York 1963, pp. 317-334. Altre due ampie interviste si tro-

sottolinearlo, come ci tiene a definirsi negro-americano (« un termine culturale che i miei genitori han dovuto lottare per scrivere con la maiuscola »).

« La nostra mobilità sociale, ed architettonica, scombina; occorre aderire all'emozione e al luogo, specie in una nazione insufficientemente consapevole dei propri valori artistici e del suo passato³⁹. E bisogna parlare non di esperienza negra, ma di esperienza americana: la mia esperienza non ha luogo nella segregazione razziale, ma nel rapporto interrazziale — altrimenti si intorbida il problema ».

Con codeste premesse, di cui è tinto anche il suo romanzo, non si stenta a capire come Ellison sia accusato di moderazione (se non di « Uncle Tomism ») da parte degli scrittori militanti negri, con cui è in aperta polemica. « Quello delle Pantere Nere è un gesto interessante, ma porta in un vicolo cieco. Ci han reso più consapevoli delle nostre divisioni sociali, ma la questione dell'identità non è così arbitraria. Ci reclamano esperienze non totalmente sotto il nostro controllo. E non si può basare un'estetica sul concetto razziale: significa rinunciare alla libertà dell'arte. Oggigiorno la tentazione di sfruttare l'identità razziale è grandissima (sia con gli editori che con i lettori); ma così si perde la possibilità di sviluppare il talento artistico affrontando la cultura quale ci viene data e trasmessa dalla tra-

vano in ROBERT PENN WARREN, *Who Speaks for the Negro?*, New York 1963, pp. 323-334 (nel capitolo: « Leadership from the Periphery ») e nel volume di saggi di Ellison, *Shadow and Act*, New York 1964, pp. 3-23 (« That Same Pain, That Same Pleasure: an Interview »). Un altro testo di notevole interesse e importanza (per la data recente e le questioni che vi si dibattono) è RALPH ELLISON e JAMES ALAN McPHERSON, « L'uomo invisibile », *Comunità*, N. 165, novembre 1971, pp. 318-352. Sullo scrittore, si può vedere il saggio di BRUNO CARTOSIO, « Due scrittori afroamericani: Richard Wright e Ralph Ellison », *Studi Americani*, XV, 1969, pp. 395-431; è però evidente da quanto segue che Ellison non si considera « afroamericano ».

39. A questo riguardo, Ellison cita ad esempio il caso di Oklahoma City (sua città natale), un tempo *hot-bed* del jazz e della danza conosciuto in tutto il mondo, di cui sono stati demoliti tutti i locali senza preoccuparsi del loro significato. Lo stesso a New York per la « Savoy Ballroom » di Harlem, uno dei tanti *landmarks* (in cui confluivano gli stessi compositori europei) andati distrutti senza opposizione o rimpianti. Perciò molti scrittori americani emigrerebbero all'estero.

dizione letteraria, che va al di là dell'identità razziale ed è imbevuta dei valori della democrazia americana — dell'egualanza *oltre* che del razzismo americani⁴⁰. Solo dominando una tradizione si può affrontare da vicino il meglio e il peggio dell'esperienza. I libri si scrivono da altri libri, non dalla mera esperienza. Scaturiscono dal senso di appartenere, oltre che dall'indignazione. Una ragione per scriverli è impedirci di impazzire o di farsi consumare dalla collera ».

Allora come oggi Ellison, garbato e sottilmente polemico, sornione, si direbbe, se non si riscontrasse nel suo modo di porgere una traccia di nervosismo (avvertita anche da R. P. Warren nella sua intervista, di cui alla nota 40), « non si sgrega dalla corrente generale della letteratura americana »; né si sente per così dire sopravvissuto al precedente decennio.

« Anche se oggi si tende a scrivere da un punto di vista ideologico, tutto quanto si è sviluppato in seguito è stato toc-

40. Siccome tale questione è fondamentale per Ellison, vorrei rimandare ad alcune sue insistite affermazioni nella « *Paris Review Interview* » cit.: « I recognize no dichotomy between art and protest » (p. 322) e in *Who Speaks for the Negro?*, cit.: « The danger lies in overemphasizing the extent to which Negroes are alienated, and in overstressing the extent to which the racial predicament imposes an agony upon the individual. For the Negro youth this emphasis can become an excuse and a blinder, leading to an avoidance of the individual assertion. It can encourage him to ignore his personal talent in favor of reducing himself to a generalized definition of alienation and agony » (p. 328); « Negroes were American even before there was a United States, and if we're going to talk at all about what we are, this historical fact has to be recognized. If we're going to accept this as true, then the identity of Negroes is bound up intricately, irrevocably, with the identities of white Americans, and especially is this true in the South » (p. 347). E cfr. *ibidem* i commenti di R. P. Warren: « In all of Ellison's conversation and writing there is the impulse to re-inspect, to break through, some of the standard formulations of the Revolution which are in constant danger of becoming mere stereotypes » (p. 330); « Ellison rejects the 'Negro alibi' for the Negro writer » (p. 348); « *The basic unity of human experience* — that is what Ellison has found; and he sets the richness of his own experience and that of many Negroes he has known, and his own early capacity to absorb the general values of Western culture, against what Wright called 'the essential bleakness of black life in America'. What he is saying here is not that 'bleakness' does not exist, and exist for many, but that it has not been the key fact of his own experience, and that his own experience is part of the story. It must be reckoned with, too » (p. 351).

cato in *Uomo invisibile*. Ed è chisciottesco rifiutare l'eredità americana perché agli influssi culturali non si sfugge. Come vede, la mia casa è piena di cultura africana, prima che venisse di moda — ma io non mi identifico con essa, nonostante i suoi valori religiosi ed estetici. La mia esperienza è quella del negro-americano — a cui si son dovuti rifare tutti gli scrittori dell'Ottocento, perché la schiavitù era al centro del problema. Il folklore negro è stato essenziale nel dar significato all'esperienza americana, nel distinguerla dalla lingua e dalla letteratura inglese, nell'offrire una particolare forza di definizione che non fosse inglese o europea. Il 'passato utilizzabile', per l'America, è nel negro, non nel passato... ».

Di questi aspetti, Ralph Ellison aveva ampiamente parlato anche nella « *Paris Review Interview* » del 1954⁴¹, e quanto alla sua impossibilità di rifiutare l'eredità e gli influssi culturali americani, in senso lato, così aveva ribadito nell'intervista di dieci anni dopo a R. P. Warren: « Non c'è modo per me di non essere influenzato dai valori americani: mi arrivano attraverso i giornali, attraverso i libri, attraverso i prodotti che compro, attraverso tutti i vari mezzi di comunicazione — attraverso il linguaggio. Il problema sorge, naturalmente, quando ci si volge dall'implicito pluralismo culturale del paese alla politica, ai costumi sociali. Ma mi pare che il vero scopo della pressione che viene ora esercitata dai Negri è quello di raggiungere sul piano sociologico qualcosa di quel medesimo pluralismo che esiste sul piano culturale. [...] Il mio problema non è di accettare o rifiutare i valori americani. È piuttosto come giungere ad una posizione in cui avere la massima influenza sui quei valori »⁴².

41. *Writers at Work* (2nd Series) cit., pp. 324-326. Quanto agli scrittori dell'Ottocento che si rifanno all'esperienza del negro come centro del problema, qui cfr. *ibidem*, p. 333, Ellison pensa soprattutto a Mark Twain — il rapporto fra Nigger Jim e Huck è centrale in *Huckleberry Finn* — e a *Moby Dick* di Melville. Faulkner avrebbe ripreso il tema dove l'ha lasciato Mark Twain (cfr. *ibidem*, p. 334).

42. *Who Speaks for the Negro?* cit., p. 327.

Qui come altrove, il discorso di Ellison acquista tono e andamento saggistico: e infatti il suo ultimo libro è una notevole raccolta di saggi, *Shadow and Act*. Ma nessun romanzo ha fatto seguito a *Invisible Man*, tanto da poter ingenerare il sospetto che, come narratore, Ellison si fosse « bruciato » con quel *tour de force* in cui la lezione di Dostoevski e Kafka (nonché di Joyce) esaltava la resa umana ed artistica della situazione del negro nel mondo moderno, ovvero che egli risentisse negativamente del mutato clima politico-culturale.

« No, un romanzo che avevo quasi completato nel 1967 mi è andato distrutto in un incendio, quando stavo per chiudere casa, e ci ho rimesso moltissimo. Si è interrotto il flusso compositivo, e se si è uno scrittore non ci si riprende facilmente⁴³. Ora sto invece lavorando bene — il mio nuovo romanzo ha a che fare con la memoria e l'identità di personaggi sia negri che bianchi, con l'interrelazione della loro esperienza⁴⁴. Gli americani sono legati dal peccato, dall'esperienza che ha luogo nel peccato: bianchi e negri, in America, e specialmente nel Sud, condividono storia e situazione. E la sfida del romanzo — che viene dichiarato defunto ad ogni passo, ma rinasce sempre dalle sue ceneri — è quella di *non* trattare dei fatti, dei dati specifici dell'esperienza, ma di proiettarli in un contesto che trascende quei fatti. E nel momento in cui si proietta un'azione e le si dà forma, essa stessa richiede che si faccia il prossimo passo, che la si sviluppi, ossia che si entri nel campo dell'arte, che non è sociologia o reportage ».

Tutto ciò, sebbene Ellison apprezzi certi risultati « interessanti » della *non-fiction*. Ma per quanto riguarda la sua tra-

43. L'episodio ricorda le ripetute e analoghe travescie di un Malcolm Lowry.

44. Già naturalmente non ha nulla a che fare — chiarisce Ellison — con il concetto di « White Negro » avanzato da Norman Mailer (nel suo saggio omonimo, ora in *Advertisements for Myself*, New York 1959, pp. 302-322): « un concetto tipicamente da bianco. L'interrelazione dell'esperienza sta nella scelta compiuta dalle persone nel momento in cui affrontano il problema dell'identità personale ». Il tema dell'identità è per Ellison « the American theme » (*Writers at Work*, cit., p. 329).

dizione di scrittore, egli si riferisce esplicitamente a quella europea: a quella inglese (ed anche americana) per quanto riguarda l'uso del mezzo linguistico, a quella francese per gli ideali formali, a quella russa per la sua carica esistenziale-filosofica. « *Dostoevski came to grips with states of mind* », afferma, ricorrendo ancora una volta ad un suo stilema preferito, quello dello scrittore « *who comes to grips with experience* », al di là della mera protesta. E infatti di *Invisible Man* aveva detto: « Se *Uomo invisibile* è 'apparentemente' esente dalle 'penalità ideologiche ed emotive sofferte dai negri in questo paese', è perché ho cercato, nel modo migliore che sapessi, di trasformare quegli elementi in arte. Il mio scopo non era di evadere, o di restare indietro, ma di operare attraverso [*to work through*]; di trascendere, così come i blues trascendono le dolorose condizioni di cui trattano »⁴⁵.

Il procedere di Ellison, animato da una genuina passione per il mezzo narrativo e per le sue possibilità, è quello lucido del saggista. Interrelazione dell'esperienza e necessità della proiezione artistica sono al centro del suo discorso.

« Oggi noi possiamo creare *entità narrative* dal disordine stesso dell'esperienza americana. La situazione è difficile ma non disperata. Dal 1954 in poi, con le decisioni della Corte Suprema volte ad abbattere la separazione giuridica delle razze, è stata cancellata una situazione vigente dal tempo della schiavitù, entrata e radicatasi nel costume, negli animi e nell'economia nazionale. Tale mutamento ha creato uno squilibrio, e le cose non possono andar lisce di colpo, non avere effetti negativi e positivi ad un tempo. Ciò che la legislazione promette richiede più tempo ad attuarsi di quanto non esigano gli uomini. Di qui l'attuale frustrazione. Ma le decisioni della Corte Suprema hanno avuto un'importanza storica. Il problema dell'America è l'incapacità di capire la propria storia, come ad esempio si vive in regioni diverse (nel Nord si ha

45. *Who Speaks for the Negro?* cit., pp. 352-353. Per i suoi rapporti con Richard Wright, T. S. Eliot, Dostoevski, Hemingway e Joyce, cfr. *Writers at Work* cit., pp. 320-322 e 325.

un'idea approssimativa di come si vive nel Sud o nel Sud-Ovest, e i bianchi del Nord per primi hanno beneficiato della segregazione e della degradazione del nero americano). Oggi siamo in un periodo di *soul searching*. Occorre imparare a vivere in nuovi binari, muoversi verso un senso dell'obbligo morale nel sistema che abbiamo ereditato, e che è quello della democrazia pluralistica; ed occorre farsi un'idea più realistica del compito tremendo che abbiamo avuto in retaggio ».

« I giovani rivoluzionari, nonostante la sincerità di alcuni di loro, sono più giovani che rivoluzionari (quando non cadono in tipiche forme di nichilismo americano). E spesso sono giovani della classe media, o giovani negri che non hanno più alcun senso, ad esempio, dell'esperienza del Sud. E molto di ciò che arriva alle pagine dei giornali è l'aspetto più esteriore, gli *slogans*. In realtà, stanno facendo delle riforme, non la rivoluzione. Ci rendono consci dell'obbligo di essete all'altezza dei nostri impegni, pur peccando spesso di astrazione. Occorre piuttosto controllare lo sviluppo tecnologico, ed anche se si comincia a capire il costo dello sfruttamento indiscriminato delle risorse naturali ed umane, il governo non si muove abbastanza, per controllare ad esempio lo spreco e la *pollution*. L'uomo e lo scrittore americano (soprattutto il narratore) sta passando un periodo di riorientamento. Finora hanno scritto di esperienze regionali, sfruttando lo sfondo etnico, anche se magari non ci si rende conto del fatto perché New York è il centro letterario (o almeno editoriale) del paese. Oggi si comincia invece a vedere l'esperienza americana non più settorialmente ma come un *tutto*, e ci saranno forme narrative in grado di proiettarne l'ampiezza e ciò che ha di inatteso... »⁴⁶.

L'analisi, la diagnosi continua puntuale e precisa, persino talora pedante; quasi non ammette interruzioni. Si ha la netta

46. È troppo presto, secondo Ellison, per dire quali siano gli scrittori significativi di questa nuova generazione. Ricorda piuttosto il caso di un Bellow che ha scelto di vivere a Chicago, pur riuscendo a scrivere di temi non settoriali, e rifiutando il centralismo di New York.

impressione del narratore per cui la consapevolezza attenta, problematica, circostanziata di fenomeni e situazioni deve tormentosamente precedere, a rischio di ritardarla, la vagheggiata proiezione artistica.

7. JAMES T. FARRELL

Stony Brook, N. Y.

L'uomo mostra tutti i suoi anni, ha il volto terreo e scavato, i radi capelli bianchi scarmigliati, la cravatta allentata; sorseggia nervosamente coca-cola. Da anni non beve più alcolici, resiste alla tentazione. Qualcuno (occorre dire) si mette a viglia di scoprirlo ancora vivo e sulla breccia. In realtà, anche ora che il successo non batte più alla sua porta, James T. Farrell persegue ostinatamente la sua carriera di scrittore, «ogni giorno al tavolino», come afferma compiaciuto, pubblica regolarmente (anche se sempre più rade si fanno le recensioni), appare in pubblico per conferenze e dibattiti. Ma come il suo nome resta legato alla fortunata trilogia di *Studs Lonigan* (1932-35), così la sua figura rimane collegata al periodo «eroico» degli anni Trenta, al populismo e alla letteratura impegnata, all'attivismo politico di un socialismo consapevole e ragionato.

Theodore Dreiser, di cui non si stanca di raccontare aneddoti e tragedie personali, resta per lui il massimo scrittore americano, colui che ha saputo cogliere il significato e l'essenza della realtà americana. «*Sister Carrie* — che si rifà ad una tragedia avvenuta in seno alla sua famiglia — è il più potente romanzo moderno, soprattutto per quell'impressionante declino di Hurstwood e per il darwinismo sociale derivato da Herbert Spencer. La trilogia di Cowperwood è una storia della società americana; mentre *An American Tragedy* dimostra magnificamente come il talento non conduca al successo. Negli anni Venti sono stati gettati in America i semi del nostro presente. Volendo fare un'affermazione descrittiva (non critica) è avvenuto allora un mutamento d'atteggiamento

nella società americana: dall'enfasi sull'attività lavorativa si è passati ad un atteggiamento consumistico. L'arte è stata identificata con l'intrattenimento: non per nulla, come sostiene Leo Löwenthal, gli eroi del 1900 sono uomini d'affari, mentre nel 1945 sono diventati *entertainers*. *An American Tragedy* rivela quel mutamento nel suo farsi... ».

Sempre a proposito di Dreiser, Farrell smentisce la leggenda d'aver avuto una mano nella pubblicazione del romanzo postumo di Dreiser *The Bulwark* (1946): « mi aveva chiesto di leggerlo, ed io gli scrissi una lunga lettera di quindici pagine sul libro, sul suo misticismo e sulla sua delicatezza di sentimenti, sull'uso del dialogo; ma non l'ho curato io per la pubblicazione ».

Il suo ideale rimane quello del realismo — non già del Naturalismo, di cui sostiene di non comprendere il significato⁴⁷. « *Studs Lonigan* — afferma — è nato dall'idea della morte, e dal bisogno di chiarire che cosa conducesse a quella morte. Non ho mai creduto nella forza dell'ereditarietà; credo piuttosto, come credevo allora, nella ricostruzione delle impressioni ambientali... La mia ammirazione va a Stephen Crane, autore di bellissimi racconti (specialmente le *Whilomville Stories*)⁴⁸. Ed il dialogato, ad esempio, l'ho appreso da uno studio di Hemingway. È stato comunque il Middle West a dare espressione alla coscienza americana; Chicago negli anni Venti è stata importantissima nel determinare direzione ed atmosfera ».

47. Tale adesione al realismo, ed in particolare al realismo socialista, da parte di Farrell traspare in forma argomentata nel suo *A Note on Literary Criticism* (1936), uno dei testi più equilibrati usciti negli anni Trenta a favore di una letteratura impegnata, per il quale mi permetto di rinviare al mio *Le via della narrativa americana*, Milano 1963, pp. 218-19 e *passim*. Farrell dice che oggi non si sentirebbe di cambiare una riga di quel testo.

48. Non stupisce il richiamo di Farrell a Stephen Crane mentre parla di « ricostruzione delle impressioni ambientali »; sorprendente è piuttosto il riferimento alle *Whilomville Stories* (1900), fra le più delicate di Crane, ma non rappresentative, mi sembra, della sua vena maggiore. Colpisce in Farrell questa predilezione per l'elegia della giovinezza, che anima le ultime prove di Crane.

A Chicago, Farrell è nato, ha vissuto e studiato; e vi ha ambientato il suo maggior successo. Ma rifiuta di identificarsi con gli anni Trenta (come vorrebbe la critica), non accetta paragoni o legami con uno Steinbeck o un Dos Passos. « Non sapevano creare personaggi, ma solo una vernice superficiale »: e sotto sotto, rinfaccia loro una mancanza di stile. Ma se rifiuta di identificarsi con gli anni Trenta sul piano letterario, per ore e ore, con nostalgia e affetto, ritorna al ricordo di quegli anni sul piano umano e politico; rievoca pacatamente ma con vera partecipazione i suoi incontri con Gaetano Salvemini e Ignazio Silone, con Niccolò Tucci e Nicola Chiaromonte (di cui mi chiede notizie)⁴⁹, i vari congressi per la libertà della cultura a cui ha partecipato. E si comprende come quello sia stato il centro che ha dato significato alla sua vita. Con punte di malinconia e autocommiserazione, il suo diventa gradualmente epicodio sul tempo passato, sul momento del consapevole incontro fra politica e letteratura.

Le attuali correnti letterarie americane gli sembrano « sommamente immature e *self-centered*. Un Norman Mailer ha moltissima abilità, ma quel che fa è sciocco... John Updike lo reputo a livello di scuola media. Molto buoni sono piuttosto J. F. Powers, il *Good-Bye, Columbus* di Philip Roth, la Welty. Come diceva qualcuno, gli unici grandi scrittori sono quelli morti: bisognerebbe riscoprire e rivalutare opere come *A Woman of Genius* di Mary Austin »⁵⁰.

49. Farrell sostiene di non amare Moravia e di non aver letto Payese. Dichiara invece che lo interessa moltissimo Danilo Dolci e il « povero Sud » italiano: e racconta di una sua avventura sul treno nel Meridione, infastidito dal comportamento insopportabile di un bambino, che alla fine scoprì esser cieco. Ciò gli diede ispirazione per uno dei suoi tre racconti ambientati in Italia (fra cui uno a Venezia).

50. Il romanzo di Mary Austin (1868-1934) è del 1912 ed ha per tema una donna che affronta la carriera teatrale per sfuggire ad una vita ristretta. Mary Austin, nata dell'Illinois ma trasferitasi in California, fu a lungo studiosa della vita indiana e autrice di innumerevoli romanzi. Farrell esprime anche ammirazione per la trilogia *The Fortunes of Richard Mahony* (*Australia Felix* 1917, *The Way Home* 1925 e *Ultima Thule* 1929) della scrittrice australiana espatriata Henry Handel Richardson (pseud. di Ethel Florence Richardson, 1870-1956).

E quanto alla politica, « l'idea del fronte popolare si è trasformata in sinistra di élite. La Nuova Sinistra sta ritardando la necessaria preparazione alla rivoluzione, che risiede nella consapevolezza storica delle condizioni che la determinano e la rendono possibile. Manca soprattutto degli ideali su cui si sosteneva la vecchia sinistra, ed io credo che ci sia ancora speranza, in America, per il socialismo⁵¹. I giovani oggi non sanno nulla della storia e dello sviluppo storico, e come ci si può fidare? ».

Pur nel lunghissimo colloquio, si ha paura di sargli troppe domande, per non riaprire troppe ferite, per non suscitare immitatamente vecchi e nuovi dolori. Perché spingere oltre il rapporto umano che si è creato, il senso di motivata tolleranza che si avverte?

Nella sua bontà e onestà, direi quasi nella tenerezza umana che ispira, rivive un mondo, il barlume di un passato solo pochi anni lontano, e che può sembrare incommensurabilmente remoto: la vecchia America dell'impegno e dell'ideale populista. Prima di uscire, l'attore si infila sul capo un baschetto nero: quasi il simbolo fisico, l'emblema, di una generazione genuinamente impegnata che ci sta alle spalle, e che non si saprebbe ancor bene ricordare e apprezzare nei suoi ideali e nelle sue frustrazioni se non fosse per l'improvvisa apparizione e il fervore di un solitario sopravvissuto.

51. Farrell non nasconde la propria simpatia per il precedente periodo «eroico» del socialismo in America — gli scioperi ed i picchetti, le lotte politiche a livello municipale, l'epoca di Roosevelt e del New Deal; e non nasconde neppure la sua nostalgia per un periodo in cui, nonostante la corruzione politica e le elezioni truccate (specie a livello municipale), anche la lotta di classe conservava un aspetto per così dire umano. Un'intervista di Farrell, riguardante soprattutto *Studs Lonigan*, *Gas House McGinty* (1933) e i romanzi che hanno per protagonista Danny O'Neill, si trova in C. P. MADDEN (ed.), *Talks with Authors*, Carbondale, Southern Illinois U. P., 1968, pp. 89-102.

8. LETTURE DI POETI

Princeton, N. J.

Ha il volto spiritato ed una folta chioma, mosse aggraziate e voce soave, quasi melliflua. Sale sul palcoscenico di scatto, si inchina quasi impacciato, ed ha l'aspetto di un adolescente. Ma nella sala si fa buio, perché la lettura delle poesie è accompagnata dalla proiezione di diapositive, e preso nel fascio di luce del riflettore il suo volto è solcato da rughe, il sorriso si muta quasi in sorriso mefistofelico, gli occhi si ammeggiano come da un aldilà di terrore.

Sarà effetto ottico ed ambientale, ma perfettamente intonato alla *performance*. Con consumata (perfino un po' manierata) abilità di dicitore, con sostenuta intensità di dizione (e di dettato poetico), W. D. Snodgrass⁵² sdipana dall'apparente soavità di gesti, maniere, tono di voce e modo di porgere, immagini via via allucinate e allucinanti di incubo e orrore, in un crescendo di *strain* psicologico, in tortuose volute di angoscianto vezzeggiamento del nulla esistenziale e metafisico, di gioco crudele con i suoi spettri di dissoluzione e di morte.

I quadri da cui prendono le mosse le poesie che legge — ormai con voce soffocata e straniata — sono quadri di vuoto e assenza: lo sdipanarsi delle parole nella tenebra e nel silenzio della sala evoca, da quel nulla di pochi oggetti casuali e persone smarrite, la realtà concreta, sensibile, di alienazione e isolamento, di un rapporto fallito (o impossibile) col mondo. Dai particolari appena delineati di quei quadri post-impressionistici immobili sullo schermo, insistentemente elencati e montati nelle poesie secondo una tecnica asettica da *nouveau roman*, la spirale di parole che si rincorrono nell'aria crea l'orrore diabolico e metafisico del nulla, ma anche il gusto e il fascino perverso dell'assenza e del vuoto che il poeta

52. W. D. Snodgrass, nato nel 1926, è conosciuto soprattutto per due suoi volumi di poesie, *Heart's Needle* (1957) e *After Experience* (1968; il titolo è già significativo). M. L. ROSENTHAL, in *The New Poets*, Oxford U.P. 1967, lo considera fra i «confessional poets».

anima e intesse con la propria voce fino a farne una realtà presente, irrimediabile e irrinunciabile nella sua gelida presa.

Dal vuoto degli oggetti, delle presenze e dei gesti appena accennati sui quadri, Snodgrass dà forma e sostanza al proprio significato di pena e dolore, alle proprie lacerazioni psicologiche; erige un affascinante contrasto fra l'apparente tranquillità e la tensione che lo sottende, tanto più lancinante e *autre* in quanto si misura sulla normalità dei fatti.

Le luci, quando si riaccendono, e spianano il suo volto, non dissipano le apparizioni e le ombre di quell'aldilà di terrore.

In piena luce, nella cavea di un'aula ad anfiteatro, minuto ed irrequieto, rifiuta la sedia dietro la cattedra e il podio con il leggio, si appoggia al muro in un angolo; di lì si sposterà in lenti avanti e indietro, fino a giungere a ridosso degli spettatori o a insilare la porta d'uscita, seguendo i movimenti e le stasi di cui parlano, o che gli dettano, le poesie.

Sono monologhi interiori alla maniera di Robert Browning (ed uno infatti tratterà dello stesso Browning), e Richard Howard⁵³ si immedesima col personaggio evocato, nella voce e nei gesti, nelle movenze e nel tono, nei giri del pensiero che animano queste sue evocazioni fra poetiche e teatrali. La lunga lettera, pettegola e irritata, meschina e maliziosa, con cui si immagina che Richard Strauss si rivolga ad un *privat dozent* di Vienna che poi è, o può essere, o si può credere che sia, Schönberg, rivela e ricrea tutto un mondo di protratta fine secolo. Il vecchio Gladstone sulla riva del mare, con vocina esile ed estenuata, spiega al segretario le tappe, i contrasti, il significato e l'importanza della sua vita pubblica e privata, i rapporti così tesi con la regina Vittoria, la sua attuale stanchezza.

53. Richard Howard è attualmente « Poetry Editor » della *New American Review*. Le sue raccolte di poesie sono *Damages* e *Quantities* (Wesleyan U. P., 1967) e la recente *Untitled Subjects*, che raccoglie appunto i « monologhi interiori ». Del 1969 è la sua raccolta di saggi, *Alone with America*.

Ritornato da Asolo a Palazzo Rezzonico nelle ore che precedono la sua morte, svolgendo il suo elegiaco addio al mondo, Robert Browning passa in rassegna sgomento il cattivo gusto nell'arredamento e la pochezza intellettuale del figlio che occupa il palazzo con l'irritante moglie americana, e che il vecchio poeta stesso intrisce schiacciato dalla fama e dalla statura del padre. Dalla pochezza attuale al ricordo della romantica e grandiosa storia d'amore con Elizabeth, dalla grandezza dell'impulso poetico passato alle piccole meschinerie dell'uomo morente, il monologo di Browning si spegne in sussurro inconcludente nel definitivo silenzio — come fa Howard con lui o per lui, identificandosi completamente con la propria subdola evocazione.

Più che lettura di poesie, la poesia come pretesto per l'esibizione scenica, copione di un'esecuzione teatrale che fa del poeta l'interprete, oltre che il creatore, della parola e del dettato poetico, quasi attore di un testo esplicitamente predisposto per la recitazione ad effetto.

La stanza è modernissima, razionale, a luci diffuse, *moquette* sul pavimento e infissi perfettamente lucidati. Il pubblico variopinto spregia le poltrone, le accatasta in un angolo, si accoccola a gruppetti e semicerchi per terra; parecchi tengono al guinzaglio enormi cani. Il poeta (o santone) che deve officiare la cerimonia ha i capelli raccolti in un codino, un orecchino all'orecchio; indossa una camicia di velluto a coste blu con bottoncini di madreperla. Si toglie ritualmente calze e scarpe, si siede a gambe incrociate, nella posizione Zen, su un tavolinetto — e si sofferma a spiegare il modo migliore per raggiungere quella posizione, i suoi vantaggi per la spina dorsale e la concentrazione, per vincere la stanchezza e schiarire il cervello.

Da una sacca estrae una specie di bicchierino in cui versa qualcosa da una fiala, e di tanto in tanto sorseggia compunto; in bocca tiene (o mastica) qualcosa, e batte il tempo con una specie di statuina (forse un amuleto) che tiene in mano. Dopo

il canto e la meditazione di rito, si risveglia per disquisire sulla superiorità dei capelli lunghi su quelli corti: i primi risalgono all'epoca dei mitici cacciatori di animali selvaggi, i secondi si ricollegano ai custodi degli animali domestici. Ovvia la scelta da farsi.

Infine inizia la cerimonia vera e propria: ossia la lettura cantilenata e sommessa (talora incomprensibile) delle poesie. Le sue poesie, spiega Gary Snyder⁵⁴ — ché di lui si tratta, uno dei santoni appunto della poesia beat e post-beat, giunto appositamente dalla California dove vive isolato in una capanna sui monti — trattano di animali, della terra, della morte e della carne: « le uniche poesie che si possono scrivere in questi ultimi cinquant'anni di vita umana sulla terra ».

« Mangiare le bestie ed esserne divorati è una comunione carnale e spirituale », prosegue; e su questa base procede alla lettura di liriche tenui e graziose, perfino sentimentali, sui daini. « L'anima nasce dalla congiunzione con la materia », spiega ancora, e lo esemplifica con un gioco di parole (« no soul, no matter; / no matter, never mind »): occorre perciò trattare della carne (la carne in senso proprio, commestibile, a scanso di equivoci), perché il destino del mondo sarà deciso da « who eats whom », da chi mangia e da chi sarà mangiato. Non si comprende bene se si tratti di esperienza, per così dire, mistica, o della reale fine del mondo; la distinzione, probabilmente, gli sembrerebbe del tutto fuori posto.

Il messaggio di queste poesie (e di tutta la cerimonia) è un messaggio di sopportazione e tolleranza, di « durata e illuminazione » — di riconciliazione con l'uomo e la natura ricercata nell'esperienza o nella comunione mistica, al di là del reale, nella litania e nel sogno dell'innocenza. Il pubblico ascolta in silenzio, ogni tanto ci sono spostamenti, gruppetti

54. Gary Snyder è nato nel 1930. Suoi volumi di poesie sono *Myths and Texts* (New York 1960), *Riprap and Cold Mountain Poems* (San Francisco 1965), *A Range of Poems* (London 1966, raccolta di precedenti poesie); fra i più recenti, *The Back Country* (1968) e *Earth House Hold* (1969).

e semicerchi si sfaldano e si riformano, si stringono sempre più attorno al poeta. Solo i cani cominciano a dar segno di impazienza, si sciolgono dai legami, intrecciano timidi conversari, sviluppano strane amicizie o vere e proprie rincorse fra la gente. Nessuno si scomponе, quasi fosse figurazione dei motivi della lettura, tutt'uno con l'esperienza descritta, mentre da parte del poeta continua la cantilena e l'agitare della statuina. Un aspetto dell'« altra » America, più che della nuova poesia.

9. ANTHONY BURGESS IN AMERICA

Princeton, N. J.

« Vorrei essere considerato un musicista che scrive romanzi, non un romanziere che compone musica marginalmente », ripete Anthony Burgess, uno dei più interessanti scrittori inglesi emersi negli ultimi anni, attualmente in America. Fino a quarant'anni ha fatto il compositore; voltosi alla narrativa, vi ha riscontrato « la stessa esigenza che si avverte nella musica: equilibrare elementi disparati. Ancor oggi progetto i romanzi come una partitura musicale — l'approccio di Joyce e Aldous Huxley ». Si comprende come gli possa riuscire di dare letture pubbliche del testo più ostico di Joyce, *Finnegans Wake*, modulando frasi e periodi di quella lingua inventata fino a renderne intelligibile e godibile il senso, intonandone musicalmente le parti cantabili, accentuandone gli effetti comici e drammatici, narrativi, come fosse la cosa più naturale del mondo. A lui è dovuta la riduzione di *Finnegans Wake* che ha reso accessibile il libro ad una più vasta cerchia di lettori⁵⁵. Assieme alla moglie italiana, traduttrice

55. *A Shorter Finnegans Wake*, ed. by ANTHONY BURGESS, New York, The Viking Press, 1968. Nella riduzione, Burgess ha per così dire portato in superficie e « privilegiato » l'architettura narrativa e gli aspetti esplicitamente comici e drammatici del libro, e nelle letture pubbliche pone l'accento sulle qualità narrative del libro, senza minimamente soffermarsi sull'aspetto linguistico. Non considera Joyce come un possibile maestro per i nuovi scrittori; Joyce è di per sé « an end and a consummation ».

di difficili testi inglesi, sta pensando di tradurlo in italiano; solo a loro può riuscire impresa tanto disperata, e consola sentire che il problema del titolo è già risolto.

Ma questa non è che una delle molteplici attività di Burgess, proverbialmente attivissimo e infaticabile nei campi più disparati. All'origine c'è stata una dolorosa esperienza: la diagnosi di un tumore al cervello che gli lasciava un anno di vita (« durante il quale ho composto cinque o sei romanzi, non ricordo bene »). Svanita fortunatamente la minaccia⁵⁶, il ritmo non è mutato: oggi Burgess ha appena pubblicato un libro su Shakespeare (« uno scrittore innamorato delle parole »), ha finito di tradurre il *Cyrano de Bergerac*, sta componendo una « voce » encyclopedica sul romanzo, in libreria compaiono le prime copie del suo nuovo romanzo, *MF*⁵⁷, e lui è appena tornato da un congresso di linguistica. Stanley Kubrick pare abbia finito di filmare *Un'arancia a orologeria* (« non so bene se usando la mia sceneggiatura o quella di un altro ») e Burgess sta componendo, nel vero senso della parola, un *musical* sull'*Ulisse* di Joyce: l'intera partitura musicale, le liriche e una ventina di *songs*. Intona al piano le canzoni introduttive dei tre personaggi principali: quella di Buck Mulligan, poi quella di Stephen Dedalus — il distacco dalle tre madri: la madre naturale, l'Irlanda e la Chiesa — e infine quella di Leopold Bloom, « il quale deve entrare in scena come un vero e proprio *stage comedian*: e il suo ritornello è infatti quello dell'Irlanda che non ha mai perseguitato gli ebrei, perché non li ha mai fatti entrare! ». Anche il celebre finale di Molly è

56. In un'intervista apparsa sul *New York Times Book Review* del 29 novembre 1970 (WALTER CLEMONS, « Anthony Burgess: Pushing On »), p. 2, lo scrittore sembra colorare di sospetto e ironia anche tale episodio. Così infatti si legge: « He isn't sure to this day whether the doctors made a simple mistake or whether there may have been a political motive in bundling him and his outspoken wife [la prima] off the colonial scene. 'We weren't considered quite suitable, you know' ».

57. *MF*, New York, Knopf, 1971. Nel romanzo compare anche la partitura musicale di una specie di inno nazionale fasullo, composta ovviamente dal romanziere stesso.

già abbozzato — una nenia spagnola languida e sensuale che trapassa in melodia irlandese fino al crescendo del *sì* conclusivo.

Appena può, durante il colloquio, Burgess ripara al piano: intersecca il frasaggio musicale al dialogo. Vestito alla garibaldina, i calzoni infilati negli stivaletti, di corporatura massiccia, può dare l'impressione del personaggio *western*. Esule e giramondo — è stato per anni in Malesia, traendone ispirazione per una trilogia di romanzi, *The Long Day Wanes*, ha irrefribili episodi da raccontare sulle sue esperienze nel Borneo, non si sa se reali o inventate; è stato in Oriente e in Australia, ha vissuto a Malta, predilige l'Italia, dove vorrebbe ritornare (e in fatti ci tornerà, benché dovesse andare in Giappone per un ciclo di conferenze) — è attualmente approdato in America per un anno. « L'Inghilterra non è fatta per gli scrittori, è sempre stata ostile alla letteratura. C'è una stasi culturale e sociale (eccettuato ovviamente il teatro), non ne vien fuori nulla di grande, paragonabile all'opera di uno scrittore come Carlo Emilio Gadda (che ammiro moltissimo, come ammiro Italo Calvino e Giorgio Manganelli). L'ambiente letterario è provinciale e limitato, *parochial*, scoprano adesso l'esistenza del male: si pensi ad uno C. P. Snow, ad esempio. John Braine si è perso per istrada; il migliore è Kingsley Amis, perché sotto la superficie apparentemente facile dei suoi romanzi c'è parecchio ».

Nel suo caso, si tratta inoltre dell'opposizione del settentrionale di origine cattolica (Burgess viene dal Lancashire)⁵⁸ nei confronti dell'Inghilterra meridionale, a suo avviso « francesizzata e protestante ». È a favore delle radici sassoni e celtiche, cita i poeti medievali che non hanno risentito dell'invasione normanna, ama la forza linguistica ed idiomatica settentrionale. « Tutti i grandi scrittori degli ultimi cento anni

58. Burgess sostiene di credere nel peccato originale, e si lamenta degli sviluppi conciliari della Chiesa; confessa — e non si comprende ancora se dice sul serio — di avere in mente di scrivere un romanzo su Papa Giovanni « non come croe, ma come colui che ha indebolito la forza intellettuale della Chiesa ».

— afferma un po' compiaciuto — erano estranei all'Inghilterra ». Ma neppure l'America lo soddisfa, benché la letteratura gli sembri più viva. « È un luogo disperatamente violento, senza un centro ed una direzione sociale e culturale. È però una nuova società che si sforza di emergere, e questo per uno scrittore è affascinante. Tutto il continente americano lo è ». Contro la corruzione politica che riscontra nel paese, vorrebbe « abolire il 1776 »: si dichiara, fra il serio e il faceto, a favore di una monarchia limitata: « gli Stati Uniti dovrebbero unirsi al Canada; io sogno un'invasione da parte del Canada »⁵⁹.

Lo irritano del pari il vezzeggiamento e il culto dei giovani, sia a livello universitario che in generale, e al riguardo ha tutta una serie di osservazioni da farc, che ricalcano quasi per filo e per segno quelle precedentemente riportate di un Robert Penn Warren. « Hanno il cuore dalla parte giusta, l'istinto è quello giusto, ma sono totalmente ignoranti, non hanno sufficienti cognizioni per sostenere la rivolta. Non si può buttare a marc il passato. Io credo anzi che li incoraggino ad essere rivoluzionari per distoglierli dal vero problema — e cioè quello dei tecnocrati che si apprestano a impadronirsi del mondo. I giovani che si preparano ad essere tecnocrati non compaiono mai nelle manifestazioni, ad esempio, loro stanno preparandosi a impadronirsi dei cervelli. Ed occorre

59. Che nella facezia ci sia una punta di serietà è confermato da quanto Burgess scrive in un suo articolo, « Is America Falling Apart? », *The New York Times Magazine*, 7 novembre 1971, p. 104: « As for those remoter solutions to the American nightmare—only an aspect, after all, of the human nightmare—an Englishman must be diffident about suggesting that America made her biggest mistake in becoming America—meaning a revolutionary republic based on a romantic view of human nature. To reject a limited monarchy in favor of an absolute one (which is, after all, what the American Presidency is) argues a trust in the disinterestedness of an elected ruler which is, of course, no more than a reflection of belief in the innate goodness of man—so long as he happens to be American man. The American Constitution is out of date. Republics tend to corruption. Canada and Australia have their own problems, but they are happier countries than America ».

elaborare tecniche di rigetto e di rifiuto contro la tecnologia per poter sopravvivere, combatterla in altro modo ».

Può sorprendere, da parte di uno scrittore che si avvale delle forme tecnologiche di espressione (il film, la TV o il teatro), spesso a preferenza della narrativa. « Si continuerà a scrivere romanzi, certo, ma per gruppi ristretti, d'élite. I giovani scrittori ciclostilano romanzi e poesie per diffonderli fra gli amici; si va verso letture limitate, e la tecnologia può fornirci nuove forme di espressione artistica ». Eppure i suoi romanzi godono di un successo popolare, spesso fra i giovani, sfruttano temi d'attualità e tecniche « popolari » — dalla *science fiction* al romanzo poliziesco-escatologico... « Il problema — replica Burgess — è di battere il *best seller* stando al suo gioco, sul suo campo: metterci dentro, per farsi leggere, un bel po' di sesso, ma intanto perseguire il proprio compito, dire quel che si vuol dire. *Un'arancia a orologeria* è un libro serio, ho dovuto scriverlo mezzo ubriaco per poter trattare di un materiale che mi sconvolgeva, e inventare una lingua: mica male ».

Al corrente delle più raffinate e capziose forme narrative moderne, interessato alla linguistica e all'antropologia, al simbolismo esoterico e numerologico, nel suo ultimo romanzo Burgess sfrutta un'aggrovigliata vicenda di fughe e agnizioni, ricorsi e coincidenze (con tanto di sorpresa finale) per esplorare il motivo psicologico e antropologico dell'incesto, un occhio a Lévi-Strauss, l'altro rivolto al gioco narrativo dell'inventiva e della sorpresa, della mascherata fra il comico e il serio. Un modo per battere il *best seller* sul suo campo? Il titolo, *MF*, sembra derivato dalle iniziali del protagonista adolescente (Miles Faber) e può suggerire — come ama far credere l'autore — una connotazione oscena; ma è anche, ovviamente, notazione musicale di « Mezzo Forte ». Quando gli dico che in italiano potrebbe suggerire « Modulazione di Frequenza » Burgess ha un sorriso, non resiste più a parlare, riorna al piano.

SERGIO PEROSA